

Die Leporellos im Werk des Münchner Bilderbuchkünstlers Lothar Meggendorfer

SEBASTIAN SCHMIDELER

Wer sich mit der Geschichte des beweglichen Bilderbuchs im 19. Jahrhundert auch nur ein wenig näher befasst, wird rasch bemerken, was für eine immense Bedeutung der Name des vielseitig begabten Münchner Bilderbuchkünstlers Lothar Meggendorfer für diese Gattung der älteren Kinderliteratur hat. Diese besondere Stellung Meggendorfers steht im engen Zusammenhang mit seiner kunstgewerblich und buchmarktstrategisch geschickten Selbstinszenierung als „Maler, Zeichner, Karikaturist und Illustrator“.¹ In geradezu artistischer Rollenvielfalt profilierte sich Meggendorfer unter anderem als Zeichner der *Münchener Bilderbogen* und als Illustrator und Karikaturist der *Meggendorfer-Blätter*. Er war gleichermaßen präsent in der Illustrationskunst für Erwachsene wie exponiert auf dem Feld des Bilderbuchs für Kinder.

Meggendorfer wird innerhalb der illustrationshistorischen Forschung heute von einschlägig ausgewiesenen Kennern des Kinderbuchs im 19. Jahrhundert als „der bedeutendste deutsche Kinderbuchkünstler der Vorjugendstilzeit“ angesehen.² Er gilt überdies als „Vollender des beweglichen Bilderbuches“³ und als „der erfindungsreichste Künstler des Spielbilderbuches“.⁴ Noch 2008 wird Meggendorfer als „ein künstlerisches Multitalent“ und als kunstbegabter „Buchmechaniker“ charakterisiert,⁵ der eine „Erfolgskarriere

¹ Hans Ries: Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum. 1871–1914. Das Bildangebot der Wilhelminischen Zeit. Geschichte und Ästhetik der Original- und Drucktechniken. Osnabrück 1992, hier S. 709.

² Ebd.

³ Hans Ries: Art. Lothar Meggendorfer, in: NDB 16 (1990), S. 611–612, hier S. 611.

⁴ Heinz Wegehaupt: Lothar Meggendorfer (1847–1925), in: ders.: Robinson und Struwelpeter. Bücher für Kinder aus fünf Jahrhunderten. Berlin 1992, S. 143–144, hier S. 143.

⁵ Bettina Hurrelmann: Bilderbücher und Bildergeschichten, in: Otto Brunken, Bettina Hurrelmann, Maria Michels-Kohlhage et al. (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1850 bis 1900. Stuttgart, Weimar 2008, Sp. 146–202, hier Sp. 186.

als künstlerischer ‚Bilderbuchbastler‘ vorweisen konnte.⁶ Aus medienhistorischer Perspektive wird seine Innovationsfreude an der Gestaltung neuartiger Bildstrukturen betont, die auch kinematografische Effekte in den Illustrationen aufgreift:

Unter seinen Händen wurde das Bilderbuch zum manipulativen visuellen Spielwerk als Luxusprodukt fürs bürgerliche Kinderzimmer. An Meggendorfer kann man sehen, wie sich kurz vor dem Auftreten des Films das Interesse an optischer Illusion auch im Bilderbuch geltend macht, und zwar mit Hilfe von Techniken, die es erlauben, im Rahmen einer ästhetisch und für sich wenig innovativen Illustrationskunst die Grenzen des Bildes zu erweitern.⁷

In der Hochphase seiner Rezeption, um 1900, waren Meggendorfers Bilderbücher „wohl fast jedem bürgerlichen Kind in Deutschland eine vertraute Sache“.⁸ Der bedeutende nordamerikanische Illustrator Maurice Sendak, der die Werke des Münchner Bilderbuchkünstlers selbst sammelte und seinen Namen in den USA in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bekannt machte, kennzeichnete Meggendorfer als „ein Genie, das sich eines gewaltigen Erfolges bediente. [...] Er war ein Bestseller! Jene kniffligen, kunstvollen und wenig haltbaren Bücher wurden größtenteils um die Jahrhundertwende herum herausgegeben, und sie gingen weg wie die sprichwörtlichen warmen Semmeln. Die Auflagenhöhen waren ziemlich hoch.“⁹ Hans Ries gibt die Auflagenhöhe der Bilderbücher Meggendorfers mit durchschnittlich 30.000 Exemplaren an,¹⁰ Hildegard Krahe geht von „20.000 bis 30.000“ Exemplaren aus, die jedoch heute größtenteils „zerspielt und [...] verschollen“ sind.¹¹

⁶ Ebd., Sp. 187.

⁷ Ebd., Sp. 186.

⁸ Helmut Herbst: Die Bilderbücher Lothar Meggendorfers im Verlag J. F. Schreiber in Esslingen. Zur Produktions- und Wirkungsgeschichte, in: Lothar Meggendorfers Lebende Bilderbücher. Ausstellung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum. München 1980, S. 29–42, hier S. 36.

⁹ Maurice Sendak: Lothar Meggendorfer – eine Würdigung, in: Lothar Meggendorfers Lebende Bilderbücher, S. 4–16, hier S. 10.

¹⁰ Ries: Lothar Meggendorfer, S. 612.

¹¹ Hildegard Krahe: Art. Lothar Meggendorfer, in: Klaus Doderer (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 2. Weinheim, Basel 1984, S. 459–460, hier S. 460. Aus der inzwischen relativen Seltenheit der Titel resultieren ihre auf dem gegenwärtigen Antiquariatsmarkt vergleichsweise hohen Preise. Zuletzt gelangte mit der Sammlung des Esslinger Zahnarztes Stefan Breitschwerdt ein stattliches Konvolut von Meggendorfers Zimelien auf

Meggendorfers außerordentlicher Erfolg und seine einzigartige Stellung innerhalb der Bilderbuchproduktion im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert werden ebenso in einer bemerkenswerten internationalen Rezeption seines buchkünstlerischen Werks deutlich. Übersetzungen seiner Bücher sind für „Frankreich, Belgien, England und Amerika [...], Rußland, Ungarn, Spanien und die Tschechoslowakei“ nachweisbar,¹² „aber auch schwedische [...] und spanische Ausgaben“ sind produziert worden.¹³ Deshalb gilt: „Wie kein anderer Bilderbuchkünstler der Zeit war Meggendorfer international bekannt.“¹⁴ Maurice Sendak kommt daher zu der angesichts dieser stupenden Leistungen wenig überraschenden Einsicht: „Meggendorfer hat das visuelle Vergnügen der Kinder in einer Weise erweitert, die vermutlich nicht mehr nachgeahmt werden kann. Sein Werk ist einzigartig.“¹⁵ Für Hildegard Krahé, die Meggendorfers Werk in mühevoller Kleinarbeit bibliografisch erschloss, zahlreiche Reprints seiner Bilderbücher mit Nachworten begleitete und in vielen Aufsätzen und Katalogen über den Münchner Künstler publizierte, stand fest, dass Meggendorfers Schaffen „die eigentliche Blütezeit für das bewegliche Bilderbuch“ repräsentierte.¹⁶

Differenziert man Meggendorfers außerordentlich vielfältige Arbeiten in diesem Bereich der ‚Movable Books‘ bilderbuchtypologisch,¹⁷ deren stattliche Anzahl sich auf nicht weniger als „einhundertfünfzig Einzeltitel“ allein

den Antiquariatsmarkt. Vgl. den Katalog von Winfried Geisenheyner: *Bilderbücher für Kinder, Schule und Haus des Verlages J. F. Schreiber in Esslingen*. Sammlung Dr. Stefan Breitschwerdt, Esslingen, mit einer Einleitung von Dr. Sebastian Schmideler. Bielefeld. Katalog 83. Münster 2014.

¹² Hildegard Krahé: Biographisches, in: *Lothar Meggendorfers Lebende Bilderbücher*, S. 18–28, hier S. 28.

¹³ Herbst: *Die Bilderbücher Lothar Meggendorfers*, S. 36.

¹⁴ Hurrelmann: *Bilderbücher und Bildergeschichten*, S. 191.

¹⁵ Sendak: *Lothar Meggendorfer – eine Würdigung*, S. 16.

¹⁶ Hildegard Krahé: *Spielbilderbücher. Ein Kaleidoskop verwandelbarer und beweglicher Kinderbilderbücher*, in: Hans Maier (Hg.): *Historische Aspekte zur Jugendliteratur*. Stuttgart 1974, S. 86–91, hier S. 88.

¹⁷ Zur Bibliografie von Lothar Meggendorfers Werk vgl. Hildegard Krahé: *Meggendorfer-Bibliographie*, in: *Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie* 70 (1978), S. 1–36; dies.: *Lothar Meggendorfer – Bibliographie und Verzeichnis der Exponate*, in: *Lothar Meggendorfers Lebende Bilderbücher*, S. 49–83; dies.: *Lothar Meggendorfer*, S. 460; vgl. ebenso Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 710–717.

an „beweglichen Bilderbüchern“ beläuft,¹⁸ so fällt auf, dass er sowohl panoramatische Aufstellbücher, Klappbücher als auch Ziehbilderbücher, Drehbilderbücher sowie Jalousiebilderbücher erfolgreich auf den Buchmarkt gebracht hat.¹⁹ Zu seinem facettenreichen bilderbuchkünstlerischem Schaffen, das „67 Bilderbücher, [...], 3 Aufstellbilderbücher [...], 31 Ziehbilderbücher, zahlreiche Klapp- und andere Verwandlungsbilderbücher sowie etliche Vorlagen für Spiele“ umfasst,²⁰ zählen rund zwei Dutzend Leporellos.

Die Leporellos im Werk von Lothar Meggendorfer

Definiert man unter einem Leporello ein Bilderbuch, „das auf Grund harmonikaartiger Falzung auseinandergezogen und wieder im Zick-Zack zusammengefasst werden kann“, ergibt sich eine eng gefasste Typologie dieser Gattung des beweglichen Bilderbuchs.²¹ Zwar steht auch hier nicht infrage, dass es „sowohl horizontales als auch vertikales Aufklappen gibt“ und dass ein Leporello „auseinandergezogen und aufgestellt werden kann“.²² Entspricht diese Definition der idealtypischen Form eines Leporellos, gibt es jedoch gerade im Werk von Lothar Meggendorfer zahlreiche Sonderformen, die von Spezialisten wie Hildegard Krahe zurecht zu den Leporellos gezählt werden, obgleich sie eben dieses charakteristische Merkmal der gattungskonstituierenden Zick-Zack-Faltung nicht erfüllen, weil sie wie beispielsweise Meggendorfers *Internationaler Circus* (1887) anders gefaltet sind und dem Typus des kulissenhaften, also dreidimensionalen Aufstellbilderbuchs

¹⁸ Hans Gärtner: Art. Lothar Meggendorfer, in: Kurt Franz, Günter Lange, Franz-Josef Payrhuber (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Lose-Bl.-Slg. 14. Erg.-Lfg. (2002), S. 1–10, hier S. 8.

¹⁹ Eine sehr differenzierte und plausible Übersicht über die bilderbuchtypologischen Erscheinungsformen von diesen Spiel- und Verwandlungsbüchern gibt der kenntnisreiche Göttinger Bilderbuchsammler Bodo Kayser. Vgl. ders.: Technik und Innenleben von Spiel- und Verwandlungsbüchern, in: Wolfgang Wangerin (Hg.): Der rote Wunderschirm. Kinderbücher der Sammlung Seifert von der Frühaufklärung bis zum Nationalsozialismus. Göttingen 2011, S. 144–146.

²⁰ Krahe: Art. Lothar Meggendorfer, S. 460. Diese Angaben sind von Krahe im Zuge der Erweiterung ihrer bibliografischen Arbeit noch spezifiziert und aktualisiert worden.

²¹ Klaus Doderer: Art. Leporello, in: ders. (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 2, S. 344.

²² Ebd.

mit 3D-Szenerien zum Herunterklappen verpflichtet sind (Abb. 1).²³ Dieser Widerspruch in der Definition und in der Auffassung der Gattung ergibt sich primär aus der missverständlichen Namensgebung des Bilderbuchtyps, der auf den Namen einer Figur in Mozarts Oper *Don Giovanni* zurückzuführen ist. Daher stellte bereits Hildegard Krahé fest: „Jenes Namensverzeichnis der Geliebten Don Giovannis, das sein Diener Leporello im Zickzack gefaltet bei sich trug, um die Überlänge der Liste zu demonstrieren, hatte jedenfalls noch nichts mit dem Spielbilderbuch für Kleinkinder in seiner Urform gemein.“²⁴ Plausibler ist es daher zumindest im Fall des Werks von Lothar Meggendorfer, die zu spezifizierenden Leporellos eher mit dem Begriff ‚Panorama‘ zu bezeichnen, wie er auch „in den angelsächsischen Ländern“ bis heute gebräuchlich ist,²⁵ denn in diesem Sinn hat der Münchner Künstler seine bisweilen äußerst raffiniert konzipierten Leporellos als panoramatische Aufstellbilderbücher mit teilweise dreidimensionalen Kulissenelementen aufgefasst.

Legt man solch einen weit gefassten Begriff zugrunde, kann man Hildegard Krahé folgen, die in Bezug auf den Anteil der Leporellos im künstlerischen Gesamtwerk Meggendorfers konstatierte: „Sein umfangreiches Werk enthält allein 21 Bilderbücher in Leporellofaltung, die durch drei weitere mit zusätzlich aufklappbaren Teilen ergänzt werden.“²⁶ An anderer Stelle kommt Krahé zu einer anderen Zählung: „Sein umfangreiches Werk enthält allein dreiundzwanzig Bilderbücher in Leporellofaltung, die durch vier weitere Alben mit räumlicher Wirkung ergänzt werden.“²⁷ Bei diesen drei bzw. vier Bilderbüchern handelt es sich im engeren Sinn, exakt definiert, um dreidimensionale Aufstellbücher, die einen „auffaltbaren Karton“ enthalten, der entfaltet „ein panoramaartiges Szenarium“ zeigt, also ein Scheinpanorama bildet.²⁸ Die Kölner Kinderbuchforscherin und Literaturdidaktikerin Bettina

²³ Detaillierte bibliografische Angaben von Meggendorfers Leporellos sind der Auflistung am Ende dieses Beitrags zu entnehmen.

²⁴ Hildegard Krahé: *Lothar Meggendorfers Spielwelt*. München 1983, S. 72.

²⁵ Ebd.

²⁶ Hildegard Krahé: Nachwort, in: *Lothar Meggendorfer: Vor dem Thore. Ein Bilderbuch*. Lizenzausgabe des Reprints Esslingen: Schreiber o. J., Wien o. J., unpaginierter. Diese Angaben auch nachgewiesen in Krahé: *Art. Lothar Meggendorfer*, S. 460.

²⁷ Krahé: *Lothar Meggendorfers Spielwelt*, S. 72.

²⁸ Gärtner: *Art. Lothar Meggendorfer*, S. 4. Nur auf der Basis einer derartigen Begriffsbestimmung ist die Zuordnung von Christian A. Bachmann, der auch 2016 noch Krahés Auffassung folgt und Meggendorfers Aufstellbilderbuch *Internationaler Circus* zu den „Leporello-

Hurrelmann betrachtet diese Bilderbücher daher auch logischerweise als eine „Weiterentwicklung der einfachen Leporellos“ als „Aufstell- und Kulissenbilderbücher“.²⁹ Aktuell können 26 Bilderbücher Meggendorfers mit Leporellostruktur nach Auswertung der Sekundärliteratur nachgewiesen werden.³⁰

Zum Herstellungsprozess und zur gestalterischen Ästhetik der Leporellos

Um sich von den Besonderheiten der Leporellos im bilderbuchkünstlerischen Werk von Lothar Meggendorfer ein Bild machen zu können, ist es notwendig, den Herstellungsprozess dieser Bilderbücher zu berücksichtigen, um darauf basierend Rückschlüsse auf die Ästhetik dieser Bände ziehen zu können. Die meisten der Leporellos von Lothar Meggendorfer erschienen in zwei bedeutenden süddeutschen Verlagen: „Braun & Schneider brachte bis zum Jahre 1888 neun Titel, und von 1886 an kamen bei Schreiber in Esslingen insgesamt 16 Titel heraus“, die der Leporelloform zugerechnet werden können.³¹ Der Münchner Verlag Braun & Schneider verdankte seinen enormen Erfolg der für das 19. Jahrhundert typischen Hochdruck-Bildtechnik des Holzstichs³² sowie dem Hochdruckverfahren der Strichätzung.³³ Braun & Schneider galt als ein typischer „Holzstich-Verlag“.³⁴ Der Esslinger Verlag von Jakob Ferdinand Schreiber³⁵ verdankte seinen Siegeszug dem von dem Münchner Alois Senefelder erfundenen Flachdruckverfahren des Stein-

Büchern“ zählt, zu legitimieren. Vgl. ders.: Raum – Zeit – Performanz. Aspekte einer Ästhetik beweglicher Bücher am Beispiel von Werken Lothar Meggendorfers, in: ders., Laura Emans, Monika Schmitz-Emans (Hg.): Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen. Berlin 2016, S. 125–146, hier S. 127.

²⁹ Hurrelmann: Bilderbücher und Bildergeschichten, S. 188.

³⁰ Vgl. das Verzeichnis am Schluss dieses Beitrags.

³¹ Krahe: Lothar Meggendorfers Spielwelt, S. 72.

³² Ries: Illustration und Illustratoren, S. 206–229.

³³ Ebd., S. 229–239.

³⁴ Ebd., S. 225.

³⁵ Zur Verlagsgeschichte und zum Verlagsprofil vgl. zuletzt Sebastian Schmideler: Die Bilderfabrik – Der Verlag J. F. Schreiber in Esslingen, in: Jattie Enklar, Hans Ester, Evelyne Tax (Hg.): Studien über Kinder- und Jugendliteratur im europäischen Austausch von 1800 bis heute. Würzburg 2016, S. 285–303.

drucks, der Lithografie.³⁶ Neben den Vorteil der freien künstlerischen Entfaltung des Zeichners, den das Steindruckverfahren zuließ, trat die eigentliche Innovation, dass die Belastbarkeit des Steins es im Gegensatz zu anderen Reproduktionsverfahren gestattete, im Prinzip beliebig viele preiswert herzustellende und absatzstarke hohe Auflagenzahlen garantierende Abzüge herstellen zu können: „Durch die Möglichkeit des Umdrucks mittels Lithografie sind jetzt hohe Auflagen von nur einem Original möglich, was eine wesentliche Verbilligung der Illustration bedeutet.“³⁷ Für den Holzstich ist bezeichnend, dass dieses Verfahren insofern popularisierend wirkte, als die Spezifika dieser Reproduktionstechnik „für die Schlichtheit der Form und mühelose Anschaulichkeit der Bildgestaltung als Tugend galten“.³⁸ Bei dem „auf Metallätzung basierendem Hochdruckverfahren“ der Strichätzung³⁹ ist charakteristisch: „Je lebendiger und fesselnder eine Zeichnung hinsichtlich der Schwarz-Weiß-Kontraste aufgebaut ist, desto ergiebiger und befriedigender ist die buchkünstlerische Wirkung einer Strichätzungsreproduktion.“⁴⁰ Alle diese popularisierenden Reproduktionsverfahren hatten wiederum einschneidende Konsequenzen für die ästhetische Einschätzung und künstlerische Bewertung der auf diese Weise hergestellten Produkte. Durch die fabrikmäßige Fertigung von Illustrationen im Verfahren des Holzstichs, des Steindrucks und der Strichätzung und ihre massenhafte Verbreitung in hohen Auflagenzahlen wurden diese Bilderbücher zu typischen Produkten eines Industrie- und Massenzeitalters, wie der Medienhistoriker Werner Faulstich die historische Phase der Medienentwicklung zwischen 1830 und 1900 zutreffend bezeichnet hat.⁴¹ Dadurch konnten die durch diese und ähnliche massenhaft verbreiteten Verfahren gefertigten Bilderbücher das enorme Bedürfnis der „Sehsucht“ und des „Bildhungers“ der Kinder des 19. Jahrhunderts befriedigen.⁴² Im Zusammenhang mit der Herstellung von Meggendorfers Leporellos sind diese Bilderbücher daher nicht nur als Kunstwerke zu betrachten, sondern auch als Ware und als Produkte für die Nachfrage

³⁶ Zur Spezifik des Reproduktionsverfahrens der Lithografie vgl. ausführlich Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 195–201.

³⁷ Ute Liebert: *Geschichte der Stuttgarter Kinder- und Jugendbuchverlage im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1984, S. 8.

³⁸ Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 218.

³⁹ Ebd., S. 230.

⁴⁰ Ebd., S. 235.

⁴¹ Werner Faulstich: *Mediengeschichte*. 2 Bde. Göttingen 2007, hier Bd. 2, S. 59–107.

⁴² Diese treffenden Bezeichnungen stammen von Faulstich, ebd., S. 83.

eines großen und bedeutsamen Buchmarkts für Kinder zu bewerten. Zwischen 1850 und 1900 konkurrierten innerhalb der Grenzen des deutschen Kaiserreichs insgesamt nicht weniger als rund 800 Verlage auf dem Kinder- und Jugendbuchmarkt.⁴³ Sowohl der Verlag Braun & Schneider als auch die Firma J. F. Schreiber in Esslingen hatten innerhalb dieses umkämpften Marktes mit ihren Bilderbüchern eine sowohl in ökonomischer als auch ästhetischer Hinsicht führende Position inne.

Mit dem technischen Wandel des Buchmarkts einher ging ein verändertes Rollenverständnis und ein gewandeltes Berufsbild des ausübenden Künstlers, der die Vorlagen fertigte. Für den Prozess der Modernisierung ist es ein bemerkenswertes Charakteristikum, dass akademische Maler und professionell ausgebildete Künstler wie Ludwig Richter sich den kunstgewerblichen Zwecken der Buchgrafik unterwarfen, wie der Oldenburger Bilderbuchforscher Jens Thiele plausibilisiert hat: „Die Grafik, speziell die Buchgrafik, entwickelte sich vor allem im 19. Jahrhundert [...] zu einem Arbeitsbereich für Künstler, der ihnen den Broterwerb sicherte. Der Künstler ließ sich neben seiner Haupttätigkeit als Maler aus wirtschaftlichen Gründen auf die Grafik ein“.⁴⁴ Zur Wirkungszeit Meggendorfers war dieser Prozess bereits weit vorangeschritten. Die grafische Arbeit für das Kinderbuch war längst zu einem professionellen Produktionsbereich für Künstler avanciert. So ist es zu erklären, dass Lothar Meggendorfer, der ein Studium an der königlichen Kunstakademie in München absolviert hatte,⁴⁵ aus Gründen der Sicherung seines Lebensunterhalts zum Bilderbuchkünstler im Auftrag des Buchhandels wurde. Für seine Arbeitsleistung wurde Meggendorfer mit den marktüblichen Honoraren entlohnt.⁴⁶

⁴³ Vgl. Klaus-Ulrich Pech: Der ökonomisch-technische Prozess und die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur, in: Brunken, Hurrelmann, Michels-Kohlhage et al. (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur, Sp. 15–23, hier Sp. 18.

⁴⁴ Jens Thiele: Wurzelkinder und Honigpumpe. Zum Verhältnis von Kunstmoderne und Bilderbuch, in: Hans-Heino Ewers, Maria Lypp, Ulrich Nassen (Hg.): Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen der Kinderliteratur im 20. Jahrhundert. Weinheim, München 1990, S. 141–174, hier S. 146.

⁴⁵ Vgl. Ries: Art. Lothar Meggendorfer, S. 611: Meggendorfer besuchte „seit 1862 die Münchener Kunstakademie und studierte bei Alexander Wagner, Wilhelm v. Diez (Malklasse) und Alexander Strähuber (Holzschnitt). Sein Studium finanzierte er durch Unterricht im Zitherspiel.“

⁴⁶ Die Meggendorfer gezahlten Honorare des Verlags von J. F. Schreiber sind bekannt und beliefen sich zwischen 500 und 2500 Mark. Vgl. Herbst: Die Bilderbücher Lothar Meggendorfers, S. 40–42.

Umgekehrt versuchte Lothar Meggendorfer, trotz des von ökonomischem Wettbewerb geprägten massenmedialen Gebrauchswerts des Bilderbuchs gerade in seinen Zieh-, Dreh- und Bewegungsbilderbüchern ebenso wie speziell in den dreidimensionalen Kulissen- bzw. Aufstellbilderbüchern in Leporelloform wie *Internationaler Circus* (1887, Abb. 1), *Im Stadtpark* (1887, Abb. 2) oder *Das Puppenhaus* (1889, Abb. 3) diesen relativ großen Verlust an künstlerischer Originalität beziehungsweise Autonomie durch neue Gestaltungsmöglichkeiten als Innovationswert auszugleichen. Dies hatte allerdings zur Folge, dass Meggendorfers Bilderbücher wegen der vergleichsweise aufwendigen Gestaltung zu besonders teuren Produkten des Bilderbuchmarkts wurden.⁴⁷ Dieses „Absatzhindernis“ wiederum führte dazu, dass diese Bilderbücher als Luxusgut angesehen wurden. Sie waren in der Anschaffung kostenintensive grafische Produkte, „die nur von wohlhabenden Familien erworben wurden. [...] Auch vom Autor wird in verschiedenen Vorworten eine pflegliche Behandlung angemahnt“.⁴⁸

Meggendorfers Leporellos sind unverkennbar der illustrationsspezifischen Ästhetik beider Verlagshäuser verpflichtet, für die er hauptsächlich arbeitete. Sie tragen neben der individuellen Handschrift des Künstlers auch den drucktechnischen Ansprüchen der Hersteller Rechnung. Der Verlag Braun & Schneider in München war besonders bekannt durch seine *Münchener Bilderbogen*: populäre Einblattdrucke, zu denen bedeutende Illustratoren wie Wilhelm Busch, Moritz von Schwind, Franz von Pocci oder Eduard Ille die Vorlagen schufen. Auch Meggendorfer gehörte zu den Mitarbeitern.⁴⁹ Diese Bilderbogen erschienen zwar auch als nicht kolorierte Ausgaben, waren aber vor allem geschätzt für ihre farbigen Fassungen. Der Verlag ließ die Farben von Koloristen auftragen und die Bilder von Hand illuminieren.⁵⁰ Sie zeichneten sich durch sehr charakteristische, zarte, wasserfarbenartige, zumeist großflächig aufgetragene Pastelltöne aus, die ein Erkennungs-

⁴⁷ Vgl. Herbst: Die Bilderbücher Lothar Meggendorfers, S. 38–39. Der *Internationale Circus* kostete beispielsweise 6 Mark – für diese Summe „hätte eine Koloristin bei J. F. Schreiber beinahe ihren gesamten Wochenlohn aufwenden“ müssen (ebd., S. 39).

⁴⁸ Hurrelmann: Bilderbücher und Bildergeschichten, S. 191.

⁴⁹ Zu Meggendorfer als Schöpfer und Zeichner von insgesamt 64 Münchener Bilderbogen vgl. die Werkübersicht von Ries: Illustration und Illustratoren, S. 715–717.

⁵⁰ Zur Technik und Ästhetik der Kolorierung und des als Handwerk betriebenen Farbauftrags vgl. ausführlich ebd., S. 258–279. Hans Ries legt Wert auf die Feststellung, dass im Verlag Braun & Schneider „vorzüglich auch an der freihändig ausgeführten“ Kolorierung bis in das 20. Jahrhundert festgehalten wurde; ebd., S. 274, vgl. auch ebd., S. 266.

zeichen der Kolorierung von Braun & Schneider darstellten. In Stil und Auffassung, in der Komposition von Meggendorfers Illustrationen zu den Leporellos, die oftmals humoristische Tendenzen erkennen lassen, die auch für zahlreiche *Münchener Bilderbogen* aus dem Verlag typisch waren, sind die Bildszenen des Künstlers unverkennbar von diesem Vorbild geprägt. Seine frühen, im Verfahren der kolorierten Strichätzung hergestellten Leporellos *Im Sommer* (1883)⁵¹ und *Auf dem Lande* (1885, Abb. 4)⁵² sind in der Stilkonzeption und im großflächig, pastellartig zarten Farbauftrag des Schablonenkolorits mit Wasserfarben den typischen Qualitätsansprüchen des Verlags Braun & Schneider und insbesondere der Ästhetik der humoristischen *Münchener Bilderbogen* verpflichtet. Sie sind insofern charakteristisch für ein spezifisches Kolorit, das sich durch „zurückhaltende Kolorierung mit nur wenigen und leisen Farbtönen“ auszeichnet.⁵³

Kunsterzieherisch gesinnte Reformpädagogen wie der Hamburger Lehrer Hermann Leopold Köster sahen in dieser Konzentration auf die zart tuschierten Farbflächen eine kindgemäße und der Ästhetik des Kolorits äußerst angemessene Form der Illustrierung:

Bei Meggendorfer [...] gehört die Farbe notwendig zum Bild [...]: lichte, harmonisch gestimmte und doch kräftige Töne, meist als Lokalfarben ohne Schattengebung. Für Kinder bedeutet die Farbe ohne Frage eine ganz bedeutende Steigerung des Genusses, auch für das kleine Kind. Man muß nur einmal beobachtet haben, mit welchem Jauchzen kleine Kinder Bilder in leuchtenden Farben betrachten. Die Leuchtkraft der Farben ist bei Meggendorfer nicht sehr groß. Aber darin trifft er das Richtige, daß er auf subtile Farbenabstimmung, auf die genaue Beobachtung der Tonwerte des in den Raum gestellten Gegenstandes verzichtet und die Farben in Flächen gibt. Das ist sowohl für das Kind als auch für die Reproduktionstechnik das Gemäße: das Kind will sich an der ungebrochenen Kraft der Farben erfreuen, und der Künstler muß auf die Reproduktionsmöglichkeiten Rücksicht nehmen.⁵⁴

⁵¹ Der Befund wurde anhand des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München Signatur Res/4 81.11748 erhoben.

⁵² Der Befund wurde anhand des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München Signatur Res/4 81.11749 erhoben.

⁵³ Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 261.

⁵⁴ Hermann Leopold Köster: *Geschichte der deutschen Jugendliteratur in Monographien*. 2. unveränderter Nachdruck der 4. Aufl. v. 1927. München-Pullach, Berlin 1971, S. 33.

Diese Beobachtungen Kösters sind primär auf die im Verfahren der Strichätzung hergestellten kolorierten Leporellos bezogen, die im Verlag Braun & Schneider erschienen sind.⁵⁵ Bei der Herstellung der Leporellos für den Esslinger Verlag Schreiber handelt es sich meistens um Chromotypien.⁵⁶ Dieses Verfahren bediente sich der „Verwendung einer Tonplatte“.⁵⁷ Für den Druckvorgang wurden überwiegend eine „Zeichnungsplatte als Strichätzung in Schwarz“ sowie „Farbplatten“ verwendet.⁵⁸ Mit dieser „konsequenten Verwendung von Tonplatten verfügt die Chromotypie im Kinderbuch über eine ihrer wirkungsvollsten Möglichkeiten“; Lothar Meggendorfer gilt in der Verwendung dieses Reproduktionsverfahrens als einer derjenigen, der „auch im chromotypischen Tonplatteneinsatz neuartige Lösungen anzubieten hat“, wie der Illustrationshistoriker Hans Ries betont.⁵⁹

Einige der Bilderbücher von Meggendorfer für den Verlag von Schreiber in Esslingen⁶⁰ sind hingegen als Ölfarbedrucke und Farbdruckbilder, mithin als Chromolithografien, gefertigt,⁶¹ wie beispielsweise das Leporello *Von früh bis spät* (1888, Abb. 5).⁶² Sie bilden eine Weiterentwicklung des lithografischen Verfahrens, das seine Hochphase in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts erlebte, als auch Meggendorfers Bilderbücher besonders populär waren.⁶³ Dieses damals hochmoderne mehrfarbige Flachdruckverfahren wurde im Bereich des Kinder- und Jugendbuchs vor allem mit acht bis zehn Farbplatten durchgeführt.⁶⁴

⁵⁵ Vgl. Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 274, Anm. 4: „Es handelt sich bei der Wiedergabe der Zeichnung zumeist um Strichätzungen“.

⁵⁶ Vgl. z. B. die Angaben zu Meggendorfers *Internationaler Circus* (1887) in Brunken, Hurrelmann, Michels-Kohlhage et al. (Hg.): *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur*, Sp.1328-1329, Nr. 606. Geisenheyner: *Sammlung Breitschwerdt*, S. 47–48, Nr. 123 weist die Illustrationen als „farblithografische Tafeln“ aus.

⁵⁷ Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 326.

⁵⁸ Ebd., S. 327.

⁵⁹ Ebd., S. 351.

⁶⁰ So Meggendorfers *Bilder zum ersten Anschauungsunterricht für die Jugend* in der Ausgabe von 1889.

⁶¹ Vgl. auch Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 274 Anm. 4: „Viele der nicht bei Braun & Schneider erschienenen Titel Meggendorfers sind dagegen in chromolithographischem oder chromotypischem Farbendruck ausgeführt.“

⁶² Vgl. Geisenheyner: *Sammlung Breitschwerdt*, S. 52–53, Nr. 136 mit Verweis auf die Zuordnung der Drucktechnik der Chromolithografie durch Hildegard Krahé.

⁶³ Vgl. hierzu Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 279–311.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 279.

Meggendorfer hatte mit der Esslinger Offizin Schreiber eine erstklassige Firma an der Hand. Besonders die Chromolithografien wurden als „von hervorragender Qualität“ geachtet.⁶⁵ Die Wertschätzung der Verlagszeugnisse der Firma Schreiber hing mit der Professionalität des Herstellungsprozesses eng zusammen: „Die technische Präzision, mit der im württembergischen Betrieb gedruckt wurde, erlaubte keine Verschiebung der Farbdruckplatten, was bei den Konkurrenzfirmen des Öfteren auftrat und Farbdrucke von minderer Qualität hervorbrachte“.⁶⁶ Den Verlockungen der gestalterischen Möglichkeiten des Farbdrucks, mit einem opulenten Farbauftrag zu imponieren, hat Meggendorfer gleichwohl als professionell ausgebildeter und um ästhetische Qualität der Wirkung bedachter Maler und Zeichner unbeeindruckt widerstanden. Auch in den für die Esslinger Firma geschaffenen Leporellos dominieren „schlicht konzipierte, flächenfarbig behandelte Bilderbücher“.⁶⁷

Zur Funktionalität: Belehrung und Unterhaltung in Bild und Text – Das Leporello als Sonderform des Anschauungsbilderbuchs

Betrachtet man die jüngsten Versuche, die beweglichen Bilderbücher von Lothar Meggendorfer an sogenannte rezente kultur- und medienwissenschaftliche Theorien einer papier- beziehungsweise materialbasierten Argumentation anzuknüpfen und in Konfrontation zur traditionellen Kodexform des Buchs zu sehen,⁶⁸ geht innerhalb dieser metadiskursiven Betrachtungsweise ein wenig der Sinn und der nach wie vor notwendige Blick für die konkrete Funktionalität dieser Leporellos verloren. Eine Vielzahl von Meggendorfers Leporellos sind nicht voraussetzungslos entstanden, sondern haben ursprünglich eine bestimmbare Funktion innerhalb des Bilderbuchmarkts vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg gehabt,

⁶⁵ Ebd., S. 275.

⁶⁶ Kurt Pflüger, Helmut Herbst: *Schreibers Kindertheater. Eine Monographie.* Pinneberg 1986, S. 184–190, hier S. 192.

⁶⁷ Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 296.

⁶⁸ Besonders deutlich in Bachmann: *Raum – Zeit – Performanz*, S. 126: „Falten, Schneiden, Kleben“ sind für die Ästhetik des Buchs „womöglich [...] relevanter als die Codexform. Man wird demnach ganz grundsätzlich überlegen müssen, inwiefern bewegliche Bücher als Gattung und als Einzelwerke historisch und medienästhetisch zwischen Papier und Codex gleichsam ‚auf Spannung miteinander verklebt‘ sind“.

für die sie auch deutlich erkennbar konzipiert worden sind. Im Sinn der Kontextualisierung und Rekonstruktion der grafikhistorischen Bedeutung dieser Leporellos sollte genau diese Funktion bei allem Verständnis für innovative Fragestellungen zu einer Theorie der materialen Kulturwissenschaft wieder deutlicher in die Diskussion eingebracht werden.

Leporellos wie *Vor dem Thore* (1893, Abb. 6–7), *Im Sommer* (1883), *Im Winter* (1883), *In Großpapa's Garten* (1889) oder *Von früh bis spät* (1888, Abb. 5) haben ebenso wie Meggendorfers *Das Paradies* (1895) und *Die Arche Noah* (1903) eine konkrete Aufgabe in der bürgerlichen Kinderstube der Kaiserzeit gehabt. Einige von ihnen, wie *Das Paradies* und *Die Arche Noah*, tragen den Sinn und den Zweck ihrer Aufgabe als Bildungsmittel bereits im Untertitel; sie geben sich unverhohlen als „ein lehrreiches Bilderbuch“ zu erkennen. Sie bilden damit allerdings keine Ausnahme. So verspielt, humoristisch und mit leichter Linie gezeichnet diese Bilderbücher auf den ersten Blick wirken, so scheinbar zufällig Meggendorfer durch abwechslungsreiche Blickfänge das Auge der kindlichen Betrachter seiner Leporellos zu bannen beabsichtigte, so wenig geschah dies ohne einen bestimmten Hintersinn. Diese Bilderbücher dienten der sogenannten Anschauungsbildung. Mit dem Aufkommen der Realienpädagogik im 17. Jahrhundert⁶⁹ entstanden spezielle für den Bildungszweck bestimmte Bilderbücher wie der *Orbis sensualium pictus* (Nürnberg 1658) des Jan Amos Comenius.⁷⁰ Hier wurde Kindern die sichtbare Welt systematisch und in enzyklopädischer Form in didaktischer Anordnung gezeigt.⁷¹ Aus diesen Vorläufern entwickelte sich im 18. und 19. Jahrhundert eine differenzierte Realienpädagogik. Anschaulichkeit wurde zu einem wesentlichen Begriff der Wahrnehmung und der Erziehung. Der Schweizer Pädagoge Johann Heinrich Pestalozzi popularisierte diese Erziehungskonzeption als ein Grundprinzip des Unterrichts für Kin-

⁶⁹ Vgl. einführend Wilhelm Kühlmann: Pädagogische Konzeptionen, in: Notker Hammerstein (Hg.): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Bd. 1: 15. bis 17. Jahrhundert. Von der Renaissance und der Reformation bis zum Ende der Glaubenskämpfe. München 1996, S. 153–196.

⁷⁰ Vgl. im allgemeinen Überblick Carola Pohlmann: Anschaulich und bildhaft. Enzyklopädisches Wissen für Kinder, in: Wangerin (Hg.): Der rote Wunderschirm, S. 261–266.

⁷¹ Vgl. zur Einführung Doris Lemmermöhle: Johann Amos Comenius Orbis sensualium pictus (1658), in: Christoph Bräuer, Wolfgang Wangerin (Hg.): Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen 2013, S. 13–24.

der.⁷² Realienpädagogische Bilderbücher, die sich aus der Notwendigkeit des Aufschwungs dieser Erziehungsmethode entwickelten, waren belehrende, Wissen vermittelnde Literatur für Kinder. Sie standen oftmals in der direkten Tradition des *Orbis pictus* von Comenius. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde die Wissensvermittlung in der Kinderliteratur sowohl für kleine Kinder und für Leseanfänger als auch für fortgeschrittene Zöglinge mit wachsendem intellektuellen Anspruch vorrangig über derartige realienkundliche illustrierte Literatur betrieben. Es entstand ein regelrechter Markt für diese Art der Bilderbücher, der durch die massenmedialen Distributionsmechanismen der Lithografien und der großen Nachfrage nach Angeboten anschaulicher Wissensvermittlung Auftrieb erhielt. Einer der marktführenden Verlage für derartige Produkte war der Verlag von Jakob Ferdinand Schreiber in Esslingen.⁷³ Der Aufbau der Anschauungsbilderbücher folgte einem stufendidaktischen Prinzip. Die gegenständliche Strategie der Bilder stellte die Dinge den Kindern sinnlich vor Augen: vom Konkreten zum Abstrakten, vom Naheliegenden zum Ferneren und vom Einfachen zum Schwierigen.

Lothar Meggendorfers Leporellos haben trotz ihrer unbezweifelbar unterhaltenden Anteile und den Schauwert des Abwechslungsreichen vordergründig die Aufgabe, als belehrende Anschauungsbilderbücher zu wirken und die Wissensvermittlung auf neuartige Weise in einem Aufstellbilderbuch zu präsentieren. Sie sind daher in einer damals innovativen Form Aktualisierungen und Neuerungen des seit dem 17. Jahrhundert sich entwickelnden realienkundlichen Bilderbuchs, als die sie primär angesehen werden müssen. Meggendorfer hatte bei seinen Leporellos offensichtlich kleinere Kinder vor Augen, die sich noch am Anfang des Erziehungsprozesses durch Anschauung befinden. Daher ist der Anteil der Gegenstände, Personen, Tiere und Genres, die sich dem näheren Gesichtskreis und dem unmittelbaren Erfahrungshorizont kleinerer Kinder thematisch zuordnen lassen, besonders groß. Diese Leporellos sind ja für die Elementarbildung gedacht gewesen

⁷² Paul Viktor Schmidt: Geschichte des Anschauungsunterrichtes, in: C. Kehr (Hg.): Geschichte der Methodik des Volksschulunterrichtes. Bd. 2. Gotha 1879, S. 256–327, hier S. 179, konstatiert in Bezug auf Pestalozzis Bedeutung für die Popularisierung des Anschauungsunterrichts im 19. Jahrhundert: „Seitdem Pestalozzi den Grundsatz, daß aller Unterricht anschaulich sein müsse, zum Formalprinzip des elementaren Unterrichtes erhoben hat, sind die Worte ‚Anschauung‘ und ‚Anschaulichkeit‘ Schlagworte im Kreise derer, welche das wichtige Geschäft der Bildung und Erziehung der Jugend sich zur Aufgabe ihres Lebens gemacht haben.“

⁷³ Vgl. hierzu Schmideler: Die Bilderfabrik, S. 290–297.

und vermitteln die Inhalte des realienpädagogischen Programms auf einer ersten, möglichst konkreten Stufe. Das bunte, konkrete und anschauliche Leben *Vor dem Thore* (1893, Abb. 6–7), *In Großpapa's Garten* (1889), *Im Winter* (1883), *Im Sommer* (1883), *Auf dem Lande* (1885, Abb. 4) etc. liefert daher zentrale und typische thematische Gegenstandsbereiche, die für diese erste Stufe der elementaren Anschauungsbildung charakteristisch waren. Dies soll anhand eines Beispiels aus den Leporellos von Meggendorfer exemplarisch ausgeführt werden.

Meggendorfers *Auf dem Lande* ist thematisch als sommerlicher Ausflug in die grüne Natur inszeniert. Dabei wird die Illustration auf dem vorderen Einbanddeckel des Bilderbuchs auf der ersten Tafel des Leporellos geschickt wiederholt. Dieser Wiedererkennungseffekt unterstreicht bereits die dynamische, auf Bewegung zielende Wirkung des Aufstellbilderbuchs. Stimmungsvoll wird in den dazugehörigen Versen dem kindlichen Betrachter Lust auf das Erleben der Natur beim Spaziergang gemacht: „Wie herrlich ist in Wald und Flur / Im lichten Sommer die Natur! / Es lacht die Welt voll Glanz und Duft / Und würzig weht die Waldesluft.“⁷⁴ Im Leporello werden die kleinen Betrachter zunächst mit Bildern der städtischen Ausflügler unterhalten, die sich in der freien Natur mit nützlichen Tätigkeiten wie dem Sammeln von Früchten verlustieren. Die städtischen Spaziergänger treten im weiteren Verlauf der aktionsreichen Bilder des Leporellos immer mehr zugunsten der gegenständlichen Charakteristika des Wald- und Landlebens in den Hintergrund. Thematisch geordnet werden auf den nächstfolgenden Tafeln nach impliziten Vorgaben realienkundlicher Repräsentativität die wichtigsten Tiere des Waldes vorgestellt (Reh, Hirsch, Eichhörnchen, Wildschwein, Fuchs, Vogel), bevor die Ackerbauern in bewegungsreichen Szenen bei der Arbeit auf dem Feld gezeigt werden. Es folgen Bilder von Dorfkindern in Aktion, die gerade dabei sind, aus dem Wald Holz für ihre Mutter zu bringen.

Aus den verschiedenen sozialen Milieus städtischer und dörflicher Bevölkerung inszeniert Meggendorfer geschickt eine kleine spannungsvolle Lehrstunde in der Ständehierarchie der bürgerlichen Welt des Kaiserreichs. Die Bauern werden konfrontiert mit dem Bild eines vornehmen Bürgerkindes, das mit einem italienischen Windspiel aufs Land gereist ist. Unmissverständlich wird die Szene erläutert, die den Kindern den dichotomisierenden

⁷⁴ Lothar Meggendorfer: *Auf dem Lande*. Ein Bilderbuch. München 1885, unpaginiert.

Kontrast von Armut und Reichtum und von Dorf und Stadt anschaulich vor Augen führt: „Gar stolz, als wär’ er ein Baron, / Ist auch des Herrn Direktors Sohn / Der mit dem Windspiel aus der Stadt / Sich auf das Land begeben hat / Und dort von allen ästimiert, / Gleich einem Pfau herumstolziert.“⁷⁵ Es folgen im weiteren Verlauf des Spaziergangs Bilder vom Weide- und Heide-land mit Ziegen und Pferden, bevor der Mühlbach und der See realienpädagogisch anschaulich dargestellt werden, indem am See die Fischer bei ihrer Arbeit und Wassertiere wie Enten beim Schwimmen zu sehen sind. Nächstfolgend werden Bilder vom Bauernhof gezeigt mit Eseln, Tauben, Hühnern und Hahn, bevor auf dem letzten Bild ein junger Graf mit einem Ziegenzweigespann bei einer Ausfahrt in seiner herrschaftlichen Kutsche zu sehen ist. Die Leporelloform ist also hier als Ambulieren, als ein mit Schaulust betriebener, von Tafel zu Tafel vorwärtsdrängender Ausflug in die wichtigsten Stationen des Landlebens anschaulich vor Augen geführt.⁷⁶ Dieser dynamische Bewegungsdrang, der (nicht nur) diesem Leporello inhärent ist, wird von Meggendorfer dadurch verstärkt, dass er die Leporellostruktur und die Falze zwischen den Tafeln dazu nutzt, um dort wesentliche Szenen inmitten der Knickfalte zu zeigen, sodass der kindliche Betrachter ohne Unterbrechung mit seinem Auge von Szene zu Szene spazieren kann, als befände er sich tatsächlich auf einem Sommerausflug aufs Land. Diese optische Illusion gewinnt in der durch die zahlreichen aktionistischen, szenischen Handlungen und die sichtbare Bewegungsfreude des Leporellos, die in ihrer Friesstruktur⁷⁷ durch das Fortlaufen der Bilderszenen von Bild zu Bild im Wortsinn vorwärts drängt zur nächsten anschaulich dargestellten Begebenheit, wie eine Kamerafahrt beinahe bereits eine protocineastische Dynamik.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Diese ambulierende Form ist eine typische Darstellungsstrategie, besonders in der Kinder- und Jugendliteratur. Die Wissensvermittlung beispielsweise von historischen Zusammenhängen erfolgte im 18. und 19. Jahrhundert auch innerhalb eines ambulierenden Diskurses. Zu mit dieser Strategie konzeptionierten Mittelalterdarstellungen in der Kinderliteratur vom 18. Jahrhundert bis 1945 vgl. Sebastian Schmideler: *Vergegenwärtigte Vergangenheit. Geschichtsbilder des Mittelalters in der Kinder- und Jugendliteratur. Vom 18. Jahrhundert bis 1945.* Würzburg 2012, S. 687–703.

⁷⁷ In Bezug auf das Leporello *Im Winter* (1883) stellt Hildegard Krahe fest: „Bei dem sich über zwölf Steintafeln erstreckenden Bildfries *Im Winter* vermittelt Meggendorfer die Illusion von klarer, frostiger Luft, in der er die einzelnen Figuren wie ausgeschnittene Klebebilder auf den hellen Karton ohne jegliche Hintergrundzeichnung setzt.“ Vgl. dies.: *Lothar Meggendorfers Spielwelt*, S. 72.

Die dazugehörigen Verse erfüllen dabei unterstützende und orientierende Funktionen. Sie erläutern die wichtigsten Zusammenhänge, die zum Verständnis der Details auf den jeweiligen auf Karton aufgezeichneten Bildtafeln notwendig sind.

Genau diesem hier exemplarisch vorgestellten Muster folgen die meisten der Leporellos von Meggendorfer. In den Regeln der Anschauungspädagogik präsentiert Meggendorfer systematisch strukturierte Bilder, die in elementarer Weise das Leben in der Natur und in der Kultur exemplarisch zeigen. Dabei lernen die Kinder Tiere, Landschaften und die verschiedenen Lebensbedingungen kennen, unter denen die Menschen ihrer Arbeit und ihrem Beruf nachgehen. Auch hier folgt Meggendorfer den Vorgaben der Realienpädagogik, die sich zum Ziel gesetzt hat, Berufe und Handwerke für Kinder anschaulich darzustellen. Immer wieder bezieht Meggendorfer die Darstellung der verschiedenen Stände in seine Leporellos mit ein: Arbeiter, Bauern, Kleinbürger, Vertreter des gehobenen Bürgertums und adlige Standespersonen werden in ihrem charakteristischen Auftreten und oft mit leisem Spott Meggendorfers gegenüber dem Adel als gesellschaftliche Ordnung des geschlossenen Weltbilds im deutschen Kaiserreich gezeigt. Die Wiedererkennbarkeit dieser pädagogisch versinnlichenden Darstellungsstrategie kann beispielsweise ein Vergleich mit Meggendorfers Leporello *Im Sommer* (1883) zeigen. Selbstverständlich sind auch humoristische oder rein unterhaltende Szenen in diese Anschauungsbilderbücher in Leporelloform integriert, um die Schaulust der Kinder beim Betrachten der Bilderszenen zu befriedigen und damit auch den pädagogischen Wert dieser Bilderbücher zu erhöhen. In Meggendorfers *Im Sommer* ist am Schluss eine lustige Szenerie dargestellt, die Sommerausflügler in komischen Posen zeigt, wie sie vor einem heftigen Gewitterregenguss flüchten. Mit dieser gegenständlichen Vielfalt in der thematischen Beschränkung auf das Elementare ließen sich ganz konkret beim gemeinsamen Betrachten des Leporellos von Kind und Erwachsenen auch Wortschatzübungen im Benennen der gezeigten Dinge und Lebewesen verknüpfen, die von Meggendorfer in leicht fasslichen und gut zu merkenden thematischen Einheiten gezeigt werden. Auch dieser Prozess ist seit dem *Orbis sensualium pictus* des Comenius ein gängiges und traditionsreiches Prinzip der realienpädagogischen Anschauungsbildung gewesen.

Dennoch lassen die Leporellos bereits einen Erkenntnisfortschritt über die erste Stufe der Elementarbildung hinaus bei der Betrachtung dieser

Wimmelszenen zu. Zwar konkretisiert und systematisiert Meggendorfer die thematisch einheitlich gestalteten Leporellos, indem er sie in Einzelszenen untergliedert, die abschnittsweise betrachtet werden können und zumeist durch begleitende Verse den Aspekt der Wissensvermittlung in kleinen Schritten gleichsam sinnlich veranschaulichen und in Einzelbildern didaktisieren. Da sich aber die Einzelbilder durch die Leporellostruktur, wie dies besonders eindrücklich in dem Spaziergang *Vor dem Thore* (Abb. 6–7) zu sehen ist, zu einem thematischen Gesamtbild zusammenfügen, wird der den Prinzipien der Anschauungsbildung besonders zuträgliche Gedanke eines einheitlichen und in der konkreten Anschaulichkeit Vielfalt abbildenden Ganzen deutlich. Dass Meggendorfer hinter dieser scheinbar glatten Umsetzung der realienkundlichen Vorgaben bewusst perspektivische Verschiebungen und Brüche – wie später gezeigt werden wird – in diese Konzeption integriert hat, ist wiederum ein Kennzeichen dafür, dass er sich der vereinheitlichenden Struktur eines Leporellopanoramas aus künstlerischem Eigensinn und aus Bewusstsein für die Dynamik der Leporelloform des Bilderbuchs bewusst entzieht.⁷⁸ Die Leporellostruktur von Meggendorfers Arbeiten bildet dennoch mit Blick auf ihren realienpädagogischen Gebrauchswert – so konkret wie möglich und so thematisch reduziert und in der Auswahl und Beschränkung so abstrakt wie nötig – ein jeweils geschlossenes thematisches Gesamtbild. Es steht im Wortsinn als *pars pro toto* für die sichtbare Welt der anschauungspädagogischen Weiterführung der Ideen von Comenius.

Die Geschlossenheit des Aufstellbilderbuchs und seine panoramatische Struktur können somit auf damals neuartige Weise ein thematisch geschlossenes Weltbild vermitteln. Diese Innovation gelingt mit naheliegenden Einzelszenen, die sich im Leporello zu einem erfassbaren und gewissermaßen durchschaubaren gerundeten Ganzen als Aufstellbilderbuch zusammenfügen lassen, in die Brüche und Verschiebungen gleichwohl in der bildkünstlerischen Konzeption mit integriert sind. Das geschieht nach Maßgabe der Auffassungsgabe der Kleinsten. Das ist Sinn und Zweck dieser Leporellos als Sonderform der Anschauungsbilderbücher, die im Wortsinn Weltbilder für Kinder vermitteln: *Vor dem Thore* (1893), *In Großpapa's Garten* (1889), *Im Winter* (1883), *Im Sommer* (1883), *Auf dem Lande* (1885) etc. Die sichtbare Welt wird im Aufstellbilderbuch in Leporelloform zu einer im übertragenen

⁷⁸ Vgl. hierzu auch den Absatz zum Leporello als Kinderbuch in dem einleitenden Beitrag *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher* von Christoph Benjamin Schulz.

Sinne ‚runden‘ Welt durch Veranschaulichung von elementaren Zusammenhängen, in die Meggendorfer sein Spiel mit Perspektivverschiebungen und innovativen Inszenierungen von Falzen und Brüchen integriert.⁷⁹

Dabei ist bei aller unterhaltenden Absicht der Aspekt der vordergründigen Belehrung als Wissensvermittlung unverkennbar. Das Lernen wird auf der Inhaltsebene der Texte dieser Bilderbücher mit dem traditionellen Streben zum Leistungsethos verbunden, das für brave Kinder die ökonomische Belohnung für ihre Anstrengungen bereithält. In Meggendorfers Leporello *In Großpapa's Garten* heißt es dazu aufschlussreich: „Gute Lehren zu beachten / Sei dein Thun und sei dein Trachten. / So hat's Großpapa gemacht / Hat's zu Haus und Hof gebracht.“⁸⁰

Dass Meggendorfer in derartigen konkreten Kategorien der Anschauungsbildung zu denken verstanden hat, belegt die Tatsache, dass er für den Verlag von J. F. Schreiber in Esslingen auch eines der bekanntesten und im 19. Jahrhundert am längsten und am weitesten verbreiteten Anschauungsbilderbücher neu illustriert hat. Gemeint ist die Neubearbeitung der *Bilder zum ersten Anschauungsunterricht für die Jugend* in der Ausgabe von 1889, die der deutschen Kaiserin und Königin Auguste Viktoria gewidmet war.⁸¹

Der einflussreiche Hamburger Reformpädagoge und Kinder- und Jugendliteraturhistoriker und -kritiker Hermann Leopold Köster erkannte als praktisch erfahrener Schulmann ohne Mühe diese sozio-historischen Kontexte von Meggendorfers Leporellos. Obwohl Köster als Anhänger der Kunst-erziehungsbewegung, nach deren Auffassung das Kinderbuch primär ein ästhetisch anspruchsvoll gestaltetes Kunstwerk sein sollte, die aus seiner Warte als hausbacken empfundene konventionelle Ästhetik von den meisten von Meggendorfers Arbeiten mehr oder minder entschieden ablehnte, was in der Aussage gipfelte, dass er „nur das wenigste von ihm [...] empfehlen“ könne,⁸² lobt er doch aus dem reichhaltigen Vorrat an Meggendorfers Bilderbüchern gerade die Anschauungsbilderbücher in Leporelloform.

⁷⁹ Vgl. hierzu ausführlicher den folgenden Absatz „Falttechniken und Rezeptionsweisen“.

⁸⁰ Lothar Meggendorfer: *In Großpapa's Garten*. Esslingen, München 1889, unpaginiert.

⁸¹ Vgl. hierzu den Reprint und insbesondere das Nachwort von Hubert Göbels: Eduard Walther: *Bilder zum ersten Anschauungsunterricht für die Jugend*. Ein Bilderbuch enthaltend 30 Bildertafeln in Farbendruck. Neu bearbeitet von Eduard Walther. Nachdruck der Ausgabe von 1889. Dortmund 1980.

⁸² Köster: *Geschichte der deutschen Jugendliteratur*, S. 32.

Köster beurteilt deren didaktische Qualitäten und schildert sehr eingängig, in welchen kunsterzieherischen Kategorien die zeitgenössischen Pädagogen das Konzept der Realienpädagogik bewerteten und mit dem Blick auf die Wahrnehmung des betrachtenden Kindes einschätzten:

Von Meggendorfers Aufstellbilderbüchern sagen uns drei besonders zu: Im Winter, Im Sommer, und Auf dem Lande. In fortlaufender Reihe gliedern sich die Szenen aneinander. Die Zeichnung in großen Zügen und breiten Konturen, nur ganz leicht das Karikaturenhafte streifend; der Vorgang klar und deutlich. Beim Winter ist die ganze Bilderreihe friesartig angeordnet, auf Hintergrund ist ganz verzichtet, so daß jede perspektivische Verkürzung wegfällt. Das ist für die Kleinen ein Gewinn, denn die [sic] wissen noch nichts von Perspektive, die [sic] sehen das Bild als Fläche, perspektivische Verkürzungen sind für sie Verkleinerungen. [...] Beim „Sommer“ und „Auf dem Lande“ ist der Hintergrund unter starker perspektivischer Verkürzung hinzugefügt, so daß die großen Figuren vorn bewirken, daß der Vorgang klar und unmittelbar vom Kinde aufgefaßt werden kann.⁸³

Diese realienpädagogische, aber auch kunsterzieherische Rücksichtnahme der Leporellos auf die Sehgewohnheiten von Kindern war allerdings nicht auf die Themenbereiche Naturkunde, Geschichte und Geografie oder die Darstellung des Alltagslebens in Stadt und Land beschränkt. Die Bilderbücher in Leporelloform *Die Arche Noah* (1903) – „das mit Sicherheit seltenste Bilderbuch von Meggendorfer“⁸⁴ – und *Das Paradies* (1895) erfüllten die Funktion der religiösen Anschauungsbildung. Beide Belege unterstreichen damit einmal mehr, dass versinnlichte Gegenständlichkeit in der Wissen vermittelnden Kinderliteratur ein übergeordnetes, thematisch unabhängiges Prinzip war.

Auch Meggendorfers Aufstellbilderbuch mit Kulissenelementen in Leporelloform *Das Puppenhaus* (1989, Abb. 3) dient diesem Konzept. Die Grundannahmen der Realienkunde werden aber hier auf innovative Weise dreidimensional verräumlicht und verlassen die bisher vorherrschende Zweidimensionalität der Veranschaulichung: Die konkreten Dinge, die dem Kind im Alltag begegnen und die es im Bilderbuch nur in Einzeldarstellungen und in Doppelfoliotafeln zu sehen bekam, werden hier dreidimensional im Zu-

⁸³ Ebd., S. 32–33.

⁸⁴ Geisenheyner: Sammlung Breitschwerdt, S. 42, Nr. 109.

sammenhang nicht nur flächig, sondern auch räumlich dargestellt.⁸⁵ In den verschiedenen Ausgaben des Buchs wurden zudem aktualisierende Modernisierungen der Ästhetik als Konzessionen an den veränderten Geschmack vorgenommen. Ein Eselskarren wird beispielsweise durch ein modernes Automobil ersetzt,⁸⁶ sodass das Leporello ganz nebenbei auch zu einem interessanten kulturhistorischen Dokument des bürgerlichen Lebens um 1900 avanciert:

Das in 5 Bereiche aufgeteilte Bilderbuch [in der dritten Auflage von 1911] zeigt: Hauseingang mit Radfahrer und Automobil (in der ersten Auflage noch ein Eselskarren), Kolonialwarenladen, gute Stube mit Pianoforte, Küche mit zahlreichen Gerätschaften und die Gartenseite. Jeder Raum mit sich entfaltenden Einrichtungsgegenständen und Figuren.⁸⁷

Der Spielzeugcharakter des Puppenhauses dient dazu, auf spielerische Weise und mit den Mitteln eines dreidimensionalen Anschauungsbilderbuchs ein thematisch geschlossenes ‚Bild‘ eines Haushalts darzustellen – mit allem, was in Küche und Wohnstube um 1900 dazu gehört. Die Dreidimensionalität des Leporellos als Kulissen- und Aufstellbilderbuch unterstreicht hierbei insbesondere die Veranschaulichung der Funktionalität der Dinge und Räume: Drinnen und draußen, die öffentlichen Räume (der Kolonialwarenladen) und die privaten Räume (die gute Stube, die Küche) mit ihren verschiedenen Funktionen sowie typischen Gegenständen und Gerätschaften, die durch das Herunterklappen wie in einem Pop-Up-Buch aufgestellt werden können (das Klavier im Wohnzimmer, das Sofa etc.). Das, was die Kinder bis dahin lediglich als vereinzelt Gegenstände aus dem zweidimensionalen Anschauungsbilderbuch in Kodexform zum privaten und öffentlichen Leben in Haus

⁸⁵ In der Tradition des Realienbuchs *Orbis pictus* von Comenius, das in der Anschauungsbildung der Zöglinge mit dem Naheliegenden begann, bildet beispielsweise die von Meggendorfer gestaltete Neubearbeitung der Bilder zum ersten Anschauungsunterricht für die Jugend in der Ausgabe von 1889 auf den ersten Tafeln in Tafel Nr. 2 „Die städtische Stube“, in Tafel Nr. 3 „Die Stubengeräte“, in Tafel Nr. 5 „Die städtische Küche“, in Tafel Nr. 6 „Tisch-[,] Küchen- und andere Geräte“ in zusammenhängenden Einzeldarstellungen auf Doppelfoliota-feln ab. Vgl. Walther: *Bilder zum ersten Anschauungsunterricht für die Jugend*, S. 17–35.

⁸⁶ Vgl. auch Krahe: *Lothar Meggendorfers Spielwelt*, S. 76: „Der Einkaufskorb, der in der ersten Bildfassung noch leer und unbehelligt neben der Kundin im Kaufmannsladen steht, ist in der veränderten Neuauflage bereits mit Würsten gefüllt, über die sich heimlich und un-be-merkt ein Hund hermacht.“

⁸⁷ Katalogbeschreibung in Geisenheyner: *Sammlung Breitschwerdt*, S. 31–32, Nr. 133.

und Hof kennengelernt hatten, wurde ihnen nun als beispielbare Papierarchitektur sinnlich vor Augen gestellt.

Anschauung wurde durch die Kulissenelemente hier zu etwas im Wortsinne Erfassbaren. Sie ermöglichte den Kindern halb spielerisch, halb belehrend durch die Gesamtschau auf das Puppenhaus ein konkretes, gegenständliches Denken im häuslichen Zusammenhang. Diese Inszenierung im Dreidimensionalen bildete bereits eine nächsthöhere Stufe der elementaren Anschauungsbildung. Dass dabei auf der Inhaltsebene der Wissensvermittlung auch die Erziehung für Rollenmuster zu Geschlechtscharakteren eine Rolle spielte, wird in der Darstellung der häuslichen Gegenstände im Küchenraum deutlich, zumal sich die dritte Auflage dezidiert als eine „Festgabe für brave Mädchen“ an junge Betrachterinnen richtet,⁸⁸ während die erste Ausgabe noch als eine „Festgabe für brave Kinder“ bestimmt war.⁸⁹

Falttechniken und Rezeptionsweisen

Die Konzentration auf die Topografie des Raums und die Chronologie des Erzählens im beweglichen Bilderbuch hat sich innerhalb der rezenten kulturwissenschaftlichen Forschung zuletzt in einer kleinen Studie von Christian A. Bachmann insofern in Bezug auf Meggendorfer als interessant und zielführend erwiesen, als hier erstmals in der wünschenswerten Klarheit zum Ausdruck kam, wie sehr die Inszenierung von Raum und Zeit in Meggendorfers beweglichen Spielbilderbüchern eine spezifische Spielzeugstruktur hat, die ihren eigenen ästhetischen Gesetzmäßigkeiten folgt, die von der weiteren kulturhistorischen Debatte um den Eigenwert von Meggendorfers Arbeiten allerdings erst noch differenziert herauszuarbeiten sind. Dabei spielt die Einschätzung und Bewertung der Vielfalt der Möglichkeiten der Rezeption dieser Bücher in Überwindung der Kodexstruktur des Buchs für diese Forschungsrichtung eine herausragende Rolle:

Die von Meggendorfer dargestellten Lesesituationen sind einmalige und irreduzible soziale Handlungen, die gleichwohl gewissen Regeln folgen. Man kann sie analog zu Ludwig Wittgensteins ‚Sprachspielen‘ verstehen, nämlich

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 51, Nr. 133.

⁸⁹ Lothar Meggendorfer: Das Puppenhaus. Eine Festgabe für brave Kinder. Esslingen 1889, unpaginiert.

insofern mit ihnen (auch) bestimmte Praktiken erlernt und trainiert werden. Hildegard Krahe hat in Bezug auf Meggendorfers Aufstellbüchern [sic!] vom „Spielraum“ gesprochen, den man in ihnen sehen kann. Mit Blick auf Wittgensteins ‚Sprachspiele‘ kann man sie auch als ‚Raumspiele‘ bezeichnen, wobei zu erwähnen ist, dass sie im gleichen Maße ‚Zeitspiele‘ und ‚Bewegungsspiele‘ sind. Welchen Regeln sie folgen, wird auch bestimmt von den Zeugen.⁹⁰

Dass auch Meggendorfers Leporellos im „Spielraum“ (Krahe) des beweglichen Bilderbuchs als „Raumspiele“, „Zeitspiele“ und „Bewegungsspiele“ (Bachmann) inszeniert worden sind, erscheint mir als eine sehr plausible Beobachtung.

Wenn es um das Sinnpotenzial der Leporellos als Raumspiele geht, fällt auf, dass Meggendorfers Leporellos in ihrer zweidimensionalen Ausführung ein virtuoses Spiel mit den ästhetischen Optionen der Faltung ermöglichen, sodass in diesem Variantenreichtum der Inszenierung des Aufstellbilderbuchs die Vielfalt der Spielarten dieser Buchform deutlich wird. Im Fall der Leporellos für den Verlag von Braun & Schneider überwiegt in Bilderbüchern wie *Auf dem Lande* (1885, Abb. 4), *Im Sommer* oder *Im Winter* (beide 1883) der traditionelle Typus der vertikalen Faltung. Dieser Typus findet sich auch in Leporellos von Meggendorfer für den Verlag von J. F. Schreiber in Esslingen wieder, so beispielsweise in *Vor dem Thore* (1893, Abb. 6–7). In anderen Leporellos für Schreiber wie beispielsweise *Von früh bis spät* (Abb. 5) oder *In Großpapa's Garten* (1889) wiederum liegt durch die Leporelloform im Format 22 x 10,4 cm nach meinem Eindruck möglicherweise eine formatbezogen vergleichsweise unkonventionelle Faltung des Leporellos vor. Beides sind gegenüber der Kodexform der Bücher noch vergleichsweise konventionell wirkende Formen.

Zweifellos raffiniert ist die Leporelloform als Raumspiel in Meggendorfers als Spaziergang inszeniertem Bilderbuch *Im Stadtpark* (1887, Abb. 2) strukturiert, wie Hildegard Krahe sehr überzeugend herausgefunden hat.⁹¹ Es kann als Zickzack, als Spirale, als Rechteck, als Quadrat, als mäandern-des Band oder als Labyrinth in verschiedenen Formationen rezipiert werden. Hier wird das Raumspiel gleichzeitig zum Bewegungsspiel, denn je nach Art

⁹⁰ Bachmann: Raum – Zeit – Performanz, S. 141–142.

⁹¹ Eine Abbildung des Leporellos findet sich in Krahe: Lothar Meggendorfers Spielwelt, S. 80–81 sowie in dies.: Lothar Meggendorfer – Bibliographie und Verzeichnis, S. 58.

der Aufstellung entsteht ein neuer Wirkungsraum, in dem die Leporellostruktur ihre spezifischen Blickweisen und Blickwinkel im Wortsinn entfalten kann. *Im Stadtpark* ist daher nicht nur ein Buch, sondern auch raffiniertes Papierspielzeug:

Der Spielzeugcharakter des Buches ist schon durch die äußere Gestaltung erkennbar. Vorder- und Rückseite sind identisch und erinnern durch den baummalereiähnlichen Blütenkranz lebhaft an die Spanschachteln mit hölzernen Spielzeugfiguren zum Aufstellen. Das Buch bietet denn auch gleich mehrere Aufstellmöglichkeiten. Es kann einmal im Zickzack aufgebaut werden, ein anderes Mal spiralförmig und ein drittes Mal im Rechteck. Von dieser Form ausgehend ergeben sich ferner entweder drei geschlossene Quadrate oder auch ein Mäanderband, bestehend aus sechs Parknischen, oder man kann sich ganz nach Belieben ein eigenes Parklabyrinth schaffen. Damit der Park von allen Seiten überschaubar wird, sind die Figuren ausgeschnitten. So bieten die ausgestanzten Einzeltafeln beim Durchwandern mit den Augen zahlreiche Durch- und Einblicke. Dabei fällt der Blick wieder auf so manchen „guten Bekannten“. Am Parkeingang steht ein Bettler, um eine milde Gabe bittend. Die Markthöckerin bietet Spielzeugfiguren feil. Auf dem kleinen See rudert ein Paar im Boot, das von Schwänen begleitet wird. Neben einer Parkbank hockt brav ein Pudel, und das aus so vielen Beiträgen für die „Fliegenden Blätter“ bekannte „Mopperl“ treibt sich auch im Stadtpark herum.⁹²

Ein besonderes Raumspiel bot auch die vorgeschlagene Rezeptionsweise des durch eine Skizze Meggendorfers in der Forschungsliteratur öfter diskutierten Leporello-Albums *Aus der Kinderstube*.⁹³ Die Kinder sollten dabei wie bei einem Panorama in der Mitte Platz nehmen und das Leporello als Rundbild betrachten: Das Kind steht hier buchstäblich im Mittelpunkt. Von dort aus entfalten sich die Blickwinkel und Betrachtungsweisen von *Aus der Kinderstube*. Der Raum, der für Kinder bestimmt ist, soll folglich auch aus der Position des kindlichen Betrachters im Zentrum angeschaut werden (vgl. Abb. S. 108).

⁹² Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt, S. 72–73.

⁹³ Vgl. die Abb. in Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt, S. 76. Eine Abbildung dieses Vorschlags zum Aufstellen findet sich ebd., S. 76 sowie zuletzt auch in Bachmann: Raum – Zeit – Performanz, S. 129. Zu diesem Beispiel vgl. auch Ries: Illustration und Illustratoren, S. 711, Nr. 31; vgl. auch Aiga Klotz: Art. Julius Beck, in: dies.: Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1840–1950. Gesamtverzeichnis der Veröffentlichungen in deutscher Sprache. Band I (A–F). Stuttgart 1990, S. 117, 316/3.

Ein Kulminationspunkt der ungewöhnlichen Perspektivierungen bildet sein *Internationaler Circus* (1887, Abb. 1), der „zu den Glanzstücken unter den Buchkreationen“ des Künstlers zählt.⁹⁴ Die eigentliche Attraktion dieses imposanten Bilderbuchkunstwerks ist nicht nur die dreidimensionale Aufklappform, die sich zu einem Halbkreis entfalten lässt und sechs spektakuläre Zirkusnummern zeigt, die gleichzeitig den Blick auf ein Figurenarsenal von 450 Personen freigeben.⁹⁵ Die staunenswerte Besonderheit ist die exponierte Position, die Meggendorfer dem betrachtenden Kind zuweist: Das Kind sieht sich mit einem Mal mit einem bilderbuchkünstlerischen Feuerwerk an Attraktionen und Wimmelszenen konfrontiert. Der unmittelbare Standpunkt des kindlichen Betrachters vor dieser dreidimensionalen Zirkusarena in Halbkreisform suggeriert, dass all diese Attraktionen, dass die beeindruckende Masse des jubelnden Publikums, dass die Zirkuskapelle einzig und allein nur für die Schaulust der jungen Betrachter inszeniert sind, deren Augen im Augenblick des Betrachtens auf dieses Wunderwerk der Papierkunst fallen. Hier wird auf unnachahmliche Weise durch die raffinierte perspektivische Inszenierung des Leporellos in einer dreidimensionalen Struktur deutlich: Das Kind steht für Lothar Meggendorfer im Mittelpunkt. Diese auf den einzigen Zielpunkt des kindlichen Betrachters in der Mitte der Zirkusarena ausgerichtete Perspektivierung wirkt daher wie eine Summe und ein Credo von Meggendorfers kinderbuchkünstlerischer Arbeit.

Die bisweilen deutlich werdende Neigung zur Verspieltheit Meggendorfers zeigt sich in seinen Leporellos in vielen Details – und auch in dem nicht uneitlen Raffinement: So hat er sich beispielsweise in seinem Bilderbuch *Der Viehmarkt* (1886) selbst porträtiert.⁹⁶

Betrachtet man abschließend die Darstellung der Chronologie der Zeit in Meggendorfers Leporellos, wird deutlich, dass es sich dabei auch um raffinierte Zeitspiele handelt.⁹⁷ Die Dynamik und Beweglichkeit von Meggen-

⁹⁴ Krahé: Biographisches, in: Lothar Meggendorfers Lebende Bilderbücher, S. 26. Eine Abbildung findet sich in Krahé: Lothar Meggendorfer – Bibliographie und Verzeichnis, S. 60–61 sowie in Geisenheyner: Sammlung Breitschwerdt, S. 48. Zu diesem Werk zuletzt auch ausführlich Bachmann: Raum – Zeit – Performanz, S. 132–136.

⁹⁵ Die Angaben nach Hildegard Krahé: Nachwort, in: Lothar Meggendorfer: Internationaler Circus. Sechs dreidimensionale Stehaufbilder. Verkleinerter Nachdruck. Esslingen, Wien 1998, unpaginiert.

⁹⁶ Vgl. Geisenheyner: Sammlung Breitschwerdt, S. 37–38, Nr. 98 (mit Abb.), hier S. 37: „Im letzten Bild – beim Einstieg in die Postkutsche – hat sich der Künstler selbst porträtiert.“

⁹⁷ Hierzu zuletzt ausführlich Bachmann: Raum – Zeit – Performanz, S. 134–140.

dorfers Bildern, ihre ineinanderfließende Struktur, die wie beim Spaziergang *Im Stadtpark* (1887, Abb. 2) oder beim Ambulieren in *Vor dem Thore* (1893, Abb. 6–7), *Auf dem Lande* (1885, Abb. 4) oder *Im Sommer* (1883) einen räumlichen Ablauf simuliert, der auch einen Verlauf in der Zeit imaginiert, imitiert diese friesartige Verlaufsformation der Bilder. Die geschieht, indem der Betrachter beim Schauen mit dem Auge selbst in Bewegung gerät, zumal die Leporellos keine festen Grenzen in den Falzstrukturen erkennen lassen, da die Bilderszenen buchstäblich ineinander übergehen. In den besonders geschickt inszenierten Leporellos wird dieses Spiel mit der Zeit zum Kuriosum. In *Von früh bis spät* (1888, Abb. 5) wird in Einzelszenen, die fließend ineinander übergehen, das ereignisreiche Leben in einer Stadt vom Morgen bis in die Nacht dargestellt, mithin ein Tagesablauf idealtypisch simuliert. Gleichzeitig wird das Geschehen in den Dimensionen der Zeit und des Raums in der Leporellostruktur so erzählt, dass die Falzungen nicht als Grenzen zwischen den Segmenten fungieren, sodass diese ineinander übergehen – und dieses Leporello simultan einen chronologischen Ablauf von ‚Zeit-Räumen‘ zeigt, ohne dass dies auf den ersten Blick auffällt.

Summa summarum lässt sich mit den Worten der Nestorin der Meggendorfer-Forschung in Bezug auf die Bedeutung der Leporellos in seinem bilderbuchkünstlerischen Werk konstatieren: „Für Meggendorfer bot diese Form der beidseitig gebundenen und mithin zusammenhängenden Bildtafeln eine geradezu ideale Möglichkeit der unkonventionellen Bildgestaltung, die seinem jeglicher Norm abholden Wesen so sehr entgegenkam.“⁹⁸

⁹⁸ Krahe: Lothar Meggendorfers Spielwelt, S. 72.

Anhang:

Leporellos von Lothar Meggendorfer⁹⁹

1. Im Sommer. Ein Bilderbuch. München: Braun & Schneider 1883.
2. Im Winter. München: Braun & Schneider 1883.
3. Große Menagerie. Ein Aufstellbilderbuch. München: Braun & Schneider 1884.
4. Auf dem Lande. Ein Bilderbuch. München: Braun & Schneider 1885.
5. Im Circus. Ein Bilderbuch. München: Braun & Schneider 1885.
6. Aus der Kinderstube. Ein Bilderbuch für brave Kinder. Mit Versen von Julius Beck. Esslingen: Schreiber 1886.¹⁰⁰
7. Der Viehmarkt. Ein Bilderbuch für brave Knaben. Mit Versen von Julius Beck. Esslingen: Schreiber 1886.
8. Die große Wurst. Ein Bilderbuch. München: Braun & Schneider 1886.
9. Im Stadtpark. Ein Bilderbuch zum Aufstellen mit ausgeschnittenen Figuren. München: Braun & Schneider 1887.
10. Internationaler Circus. Plastisches Bilderbuch zum Aufstellen. Esslingen und München: Schreiber 1887.
11. Der Zoologische Garten. Ein Bilderbuch zum Aufstellen. München: Braun & Schneider 1888.
12. In Großpapa's Garten. Ein lustiges Bilderbuch. Esslingen und München: Schreiber 1889.¹⁰¹
13. Von früh bis spät. Ein Bilderbuch zum Aufstellen. Esslingen: Schreiber 1888.
14. Das Puppenhaus. Eine Festgabe für brave Kinder. Aufstellbilderbuch. Esslingen: Schreiber 1889.

⁹⁹ Die Basis dieses Literaturverzeichnis lieferten die Angaben in den einschlägigen Bibliografien von Hildegard Krahé sowie von Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 709–717.

¹⁰⁰ Vgl. Ries: *Illustration und Illustratoren*, S. 711, Nr. 31. Ob dieses Buch identisch mit dem Leporello ist, das in der Forschungsliteratur durch eine Skizze Meggendorfers, die ein Kind beim Betrachten eines Leporellos mit dieser Aufschrift zeigt, wiederholt zitiert wurde, konnte von mir nicht durch Autopsie nachgewiesen werden. Eine Abbildung dieser Skizze Meggendorfers ist abgedruckt in Krahé: *Lothar Meggendorfers Spielwelt*, S. 76 sowie in Bachmann: *Raum – Zeit – Performanz*, S. 129.

¹⁰¹ Die Erstausgabe erschien 1888, die Ausgabe als Leporello auf Leinwand 1889.

15. [Buffalo Bill's Wilder Westen. Ein Bilderbuch zum Aufstellen. Für Kinder. Esslingen und Stuttgart: Schreiber 1891].¹⁰²
16. Auf der Straße. Ein Bilderbuch. Esslingen: Schreiber 1893.
17. Vor dem Thore. Ein Bilderbuch. Esslingen: Schreiber 1893.
18. Vor der Stadt. Ein Bilderbuch. Esslingen: Schreiber 1893.
19. Lustiges Affentheater. Ein Bilderbuch in zwei Teilen. Esslingen: Schreiber [nach 1893].¹⁰³
20. Das Paradies. Ein lehrreiches Bilderbuch. Leporello-Album. Esslingen: Schreiber 1895.
21. Ein neues Leporello-Bilderbuch mit Zeichnungen. Esslingen: Schreiber 1898.
22. Die Arche Noah. Ein lehrreiches Bilderbuch. Mit Versen von Fritz und Emily Krögel. Esslingen: Schreiber 1903.
23. Viel Vergnügen. Ein Klappbilderbuch. München: Haushalter 1903.
24. Die große Parade. Berlin: Anton [1916].
25. Im Zoologischen Garten. Ein Bilderbuch. Esslingen: Schreiber o. J.
26. Leporello-Bilderbuch Nr. 43. Esslingen: Schreiber o. J.¹⁰⁴

¹⁰² Die Zuweisung der Autorschaft Meggendorfers ist bei diesem Titel sehr fraglich. Nicht nachgewiesen bei Krahé: Lothar Meggendorfer – Bibliographie und Verzeichnis und Ries: Illustration und Illustratoren, S. 709–717. Im Katalog von Geisenheyner: Sammlung Breitschwerdt, S. 16, erfolgt ebenfalls keine Zuschreibung auf Meggendorfer, es wird jedoch auf den Kontext des Erfolgs von Meggendorfers *Internationaler Circus* als Motivationsfaktor für diesen Titel hingewiesen. Die Reproduktion des französischen Verlags Albin Michel von 1991, die unter dem Titel *Buffalo Bill. Le grand show* erschien, weist Lothar Meggendorfer allerdings als Urheber aus.

¹⁰³ Angaben erschlossen aus Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt, Nr. 89 und ebd., Nr. 73 (dort im Kapitel zu den Leporellos auch als solches ausgewiesen). Vgl. auch Ries: Illustration und Illustratoren, S. 713, Nr. 84. Datierung nach Krahé: Lothar Meggendorfer – Bibliographie und Verzeichnis, S. 65, Nr. 95.

¹⁰⁴ Nachgewiesen in Krahé: Lothar Meggendorfer – Bibliographie und Verzeichnis, S. 64, Nr. 88.

Abbildungen



Abb. 1: Lothar Meggendorfer: *Internationaler Circus* (1887).



Abb. 2: Lothar Meggendorfer: *Im Stadtpark* (1887).

Die Leporellos im Werk von Lothar Meggendorfer



Abb. 3: Lothar Meggendorfer: *Das Puppenhaus* (1889, Detail).



Abb. 4: Lothar Megendorfer: *Auf dem Lande* (1885, Detail).

Die Leporellos im Werk von Lothar Meggendorfer



Abb. 5: Lothar Meggendorfer: *Von früh bis spät* (1888).



Abb. 6: Lothar Meggendorfer: *Vor dem Thore* (1893, Detail).



Abb. 7: Lothar Meggendorfer: *Vor dem Thore* (1893).