

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 61 (2019)

Artikel: Bilderbuch - Lesebuch - Künstlerbuch : Elsa Beskows Ästhetik des Materiellen
Autor: Bäni Rigler, Petra
Kapitel: "Blaubeeren lesen" : Beispiel für eine Materialität des Lesens
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858132>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

„Blaubeeren lesen“ – Beispiel für eine Materialität des Lesens

Nachdem aufgezeigt wurde, dass das Bilderbuch um 1900 bezüglich künstlerischer, bildnerischer und materieller Aspekte von Beskow „neu geschaffen“ wird und sich daran auch Konzeptionen des Lesens und Schreibens ablesen lassen, wird in diesem Kapitel das prominenteste Bilderbuch der Buchkünstlerin, der Kinderbuchklassiker *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* (1901), auf seine materiellen Aspekte hin untersucht. Die Analysen sollen zeigen, wie sich das Lesen(-lernen) direkt an der Materialität eines Bilderbuches manifestiert. Untersucht werden Paratexte wie Rahmen, Titel, Titelseite, sowie Farben, Papier, Format, Seitenlayout, Schrift und Typografie.

Puttes äfventyr i blåbärsskogen (1901)

Puttes äfventyr i blåbärsskogen (Abb. 3) ist das bekannteste Bilderbuch von Elsa Beskow. Mit diesem Buch gelingt der Buchkünstlerin der künstlerische Durchbruch, weshalb sie in der Folge in die Galerie der schwedischen Bilderbuchillustratorinnen aufgenommen wird. Beklagt die Kinderbuchkritikerin Gurli Linder (1865–1947) in *Våra Barns nöjesläsning* (1902) geradezu die grosse Masse an Bilderbüchern in schlechter (Druck-)Qualität, so streicht sie doch die Werke von Anna Maria Roos, Jenny Nyström, Ottilia Adelborg und Elsa Beskow als qualitativ gut heraus.¹ Laut Linder muss ein gutes Buch künstlerisch, von individuellem Charakter und mit nationalen Eigenschaften versehen sein, damit das Kind die Literatur und den Charakter des Vaterlandes kennenlerne.² Zwar vereinen Beskows Bilderbücher diese Charaktereigenschaften, darüber hinaus setzt die Buchkünstlerin jedoch mit „Putte“, dem Kleinen, auch einen Meilenstein in der Bilderbuchgeschichte Schwedens und läutet eine neue Ära ein, die Angelika Nix wie folgt beschreibt:

Es gehört zu den Charakteristika der schwedischen Kinderliteraturgeschichte, dass das Bilderbuch, inspiriert von der Kunstpädagogik, den Weg in die moderne Kinderliteratur bahnt. Elsa Beskow eröffnet das literarische Jahrhundert des Kindes 1901 mit ihrem heute klassischen Bilderbuch *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*, indem sie erstmals das Wechselspiel der Phantastik für die wiederentdeckten kindlichen Bedürfnisse nutzt.³

Die Geschichte handelt von Putte [in der deutschen Übersetzung Hänschen], der in den nahen Wald geht, um für den Namenstag seiner Mutter Blaubeeren und Preiselbeeren zu sammeln. Als er in den Wald kommt, weiss er nicht, wo er die Beeren finden soll, worauf er sich traurig auf einen Baumstumpf setzt und weint. Die Rettung kommt in Person eines kleinen Wichts, der sich als Blaubeerkönig vorstellt und Putte anbietet, ihm die besten

1 Siehe in: Kåreland, 1977. S. 77.

2 Kåreland, 1977. S. 84.

3 Nix, 2002. S. 106.

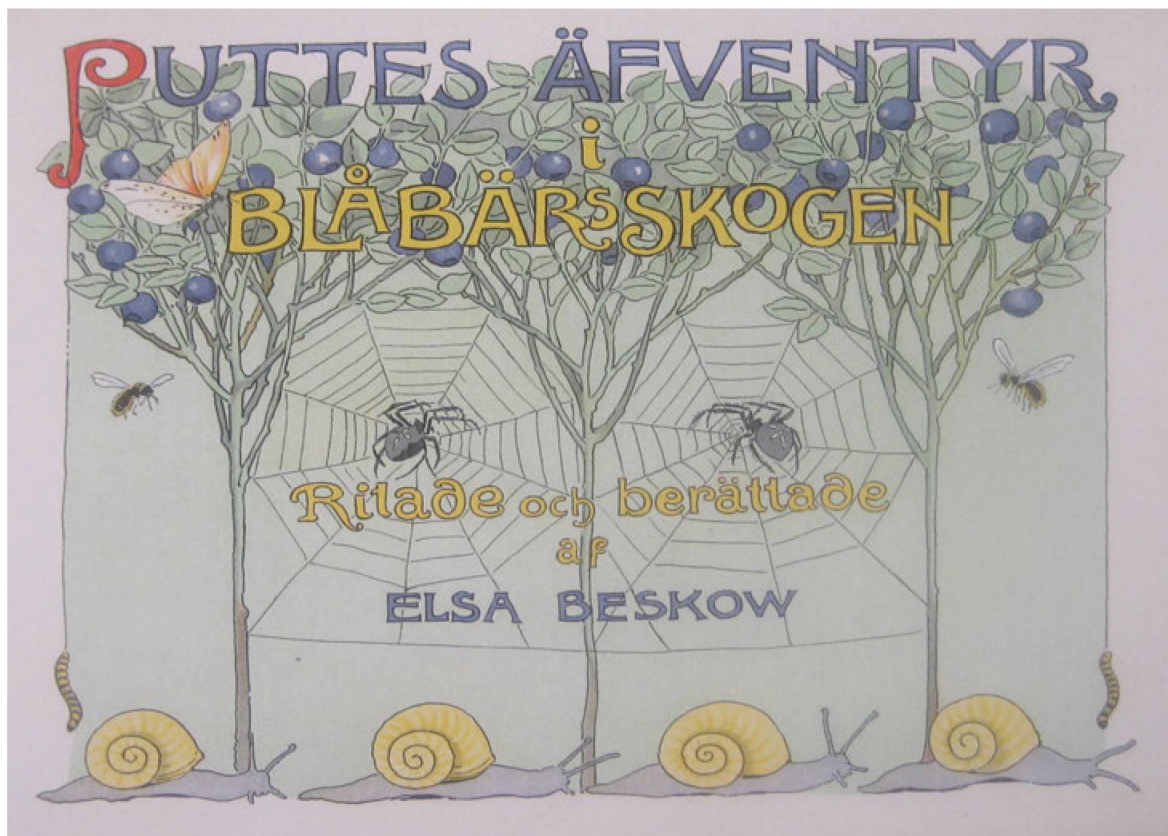


Abb. 3: Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*. Stockholm: Centraltryckeriet 1901. Cover.

Blaubeerstellen im Wald zu zeigen. Durch eine feine Berührung mit dem Zauberstab des Männchens verwandelt sich Putte in einen Zwerg und erlebt schliesslich aus einer anderen Grössenperspektive eine Reihe von Abenteuern im Wald. Er lernt viele Tiere und Pflanzen kennen und befreundet sich mit den Blaubeerjungen und Preiselbeermädchen, die ihm rasch die Körbe füllen, bis die Zeit um ist und der Junge wieder nach Hause muss. Die Geschichte endet, wo sie begonnen hat. Putte findet sich mit zwei vollen Beerenkörben, glücklich und erfüllt von den Abenteuern im Wald, auf dem gleichen Baumstumpf in seiner vollen Grösse wieder.

Man kann die Geschichte als phantastisches Märchen, das in der schwedischen Realität angesiedelt ist, oder als eine Entwicklungsgeschichte des Kindes lesen.⁴ Bezüglich der Hypothese, dass Elsa Beskow schon in den frühesten Büchern eine Reflexion zu den Kulturtechniken Lesen und Schreiben und damit zum Medium Buch anstellt, ist es höchst interessant auf Puttes Tätigkeit des Beerensammelns⁵ im Sinne von Beeren-Lesen einzugehen. Dabei lässt sich das Lesethema an verschiedenen materiellen Parametern festmachen.

4 Nix, 2002. S. 137ff.

5 Lat. „legere“: u. a. zusammenlesen, sammeln, aufwickeln, aufwinden, lesen, durchlesen, vorlesen, ablesen. In: Pons. *Globalwörterbuch Lateinisch-Deutsch*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1990. S. 567.

Funktionen des Lesens

Beispielsweise zeigt sich an den unterschiedlichen Papiersorten, den Seitenanordnungen und dem Format des Bilderbuches, welche Rolle die *Haptik* beim Lesen spielt und wie sich diese in einer bestimmten Lesepraxis äussert.

So muss der Leser, um zum eigentlichen Beginn der Geschichte zu gelangen, den dicken *Einband* aus festem, rauem Karton umschlagen. Nach diesem Eintritt in das Buch ändert sich die Art des Papiers. Die folgenden zwei weissen Seiten⁶, aus einem dünneren, rauhen Papier gefertigt, erhöhen die Spannung auf die Geschichte und bilden gleichzeitig eine Grenze zwischen Geschichte und Buch. Diese Spannung wird zusätzlich durch ein raschelndes Seidenpapier, das ursprünglich zum Schutz der Bilder diente und damit dem Inhalt einen grösseren Wert beimass,⁷ erhöht. Das feine, fast zwischen den Fingern zerrinnende Papier, das beim *Blättern*⁸ knistert und sich in der Haptik so sehr von Einband und übrigen Papier unterscheidet, dürfte ein bewusst eingesetztes Material sein, das den Leser und Betrachter des Buches auf den Inhalt vorbereitet. Das Rascheln des *Papieres* antizipiert das Rascheln der Blätter im Wald von Puttes Abenteuer.⁹ Die Referenz des Papiers auf die Blätter in der Natur setzt sich beim Umblättern der folgenden Seite fort, denn nach der Titelseite ändert sich die Papierart erneut. Dieser Wechsel vermittelt dem Leser das Gefühl, endlich den Schauplatz der Geschichte zu betreten. Denn blättert man die erste Seite¹⁰ zu Beginn der Geschichte um, die aus rauem, mattem Papier besteht, so fühlt sie sich zwischen den Fingern geradezu steif an. Doch dadurch lässt sie sich mit Andacht umblättern und fällt durch ihre Behäbigkeit nicht so schnell auf die linke weisse Buchseite.¹¹ Das dicke, langsam blätterbare Papier eröffnet dem Blick einen Raum auf der rechten Buchseite, als würde ein Bühnenvorhang zur Seite geschoben, welcher die Szenerie mehr und mehr offenbart. Zeigt sich mit dem zur Seite fallenden Blatt nach links zuerst nur der Text im unteren rechten Bildrand und die Kiefernzapfen in der oberen rechten Bildecke, so erscheinen allmählich

6 Zur Farbe „Weiss“ oder der leeren Seite, siehe: Müller, Lothar: *Weisse Magie. Die Epoche des Papiers*. München: dtv 2014 [2012]. S. 126ff. // Wirth, Uwe: „Blattweise“. In: Eder, Thomas; Kobenter, Samo; Plener, Peter. 2010. S. 107–118. Zur Leere der Seite schreiben auch: Mersch, 2002. S. 126–130. In diesem Kapitel geht Mersch anhand von Werken Robert Rauschenbergs auf den Umgang mit dem Weiss in der Kunst ein. Siehe auch: Kapitel „Metaphorische Valenzen der Farbe Weiss (Exkurs)“ von Schmitz-Emans, Monika: *Schrift und Abwesenheit: Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*. München: Wilhelm Fink 1995. S. 45–56. // Yngborn, Katarina: *Auf den Spuren einer „Poetik des Weissens“ Funktionalisierung von Weiss in der skandinavischen Literatur in der Moderne*. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2010.

7 Genette spricht von den unterschiedlichen Abständen, welche die Beiwerke zu einem Buch haben und welche mehr in die Verantwortung der Verleger und Drucker oder direkt in jene des Autors gehören. Siehe: Genette, 1989 [1987]. S. 22.

8 Zum Blättern siehe auch: Schulz, Christoph Benjamin: *Poetiken des Blätterns*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2015. // Gunia, Jürgen; Hermann, Iris (Hg): *Literatur als Blätterwerk. Perspektive einer nicht linearen Lektüre*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2002.

9 Lothar Müller schreibt zum Zusammenhang zwischen Blätter im Wald und den Seiten im Buch: „Wie das organische Blatt im Laub das Einzelblatt hervorhebt, so das Blatt am Buch die biegsame Einzel-seite, die beim Blättern umgewendet wird.“ Müller, 2014 [2012]. S. 127.

10 Die Seiten des Bilderbuches sind nicht nummeriert.

11 Die Doppelseiten des ganzen Bilderbuches sind jeweils durch eine weisse linke und bebilderte/betextete rechte Seite angeordnet.

auch die Kiefernadeln in der unteren rechten Bildecke, einige Baumstämme und schliesslich das ganze Bild. Je weiter sich das Blatt zur linken Seite biegt, desto mehr kann man vom Bild gewahr werden, bis es in voller Grösse vor einem liegt (Abb. 4) und den Protagonisten sichtbar werden lässt. Der Leser sieht nun Putte zum ersten Mal in voller Grösse, mit kurzer Hose, luftigem Hemd und roter Mütze bekleidet, als hätte er mit beendeten Blättern der Seite die *Bühne* von links betreten. Der erste Auftritt des Protagonisten, ist demnach ganz eng an die Handhabung des Buches geknüpft. Sowie der Raum für die Geschichte eröffnet wird, werden auch die Bewegungen des Jungen nachvollziehbar. Denn blättert man das Buch bis zum Schluss durch und beobachtet dabei nur das rote Hütchen, so werden die Bewegungen deutlich, welche Putte durchs Buch hindurch macht, als würde ein Theater aufgeführt. Hätte man eine ganz kleine Ausgabe des Buches, könnte man, mittels Daumenkino, seinen Weg anhand seines Hutes beobachten. Dies zeigt, dass der Akt des Lesens eng mit der Qualität des Papiers, dem Akt des Blätterns sowie der Anordnung der Seiten verknüpft ist.



Abb. 4: Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*. [1] Original. Im Magazin des Nationalmuseums Stockholm.

Mit der Haptik des Papiers als einem bewusst eingesetzten Bestandteil der Geschichte lenkt Elsa Beskow zum einen die *Wahrnehmung* des Lesers auf den Inhalt und damit auf die natürliche Umgebung des Waldes und der Blätter, zum anderen zeigt sich an der Praxis des Blätterns als konkrete Handlung der Weg des Protagonisten durch das Buch, das von der „Reise in den Wald und zurück“ lebt.

Die Wahrnehmung als zentrales Thema des Lesens und Lernens wird von Beskow nicht nur anhand des Einsatzes von verschiedenen Papieren geleistet, sondern auch über den bewussten Einsatz der *Perspektive* und der *Farben*. Indem Beskow Putte ab der dritten Geschichte klein werden lässt, bedient sie sich auch einer neuen Bildperspektive, welche es ihr erlaubt mit der Wahrnehmung des Lesers und Betrachters und zu spielen. Die Bildperspektive setzt genau auf der Augenhöhe des Kindes an, womit Beskow der Key'schen Forderungen nach einer Pädagogik vom Kinde aus, welche auch die Grössenverhältnisse mitdenkt, entspricht.

Den *Farben* kommt als materieller Bestandteil der Bilder im Bilderbuch zum einen die Aufgabe zu, den Wert vor Augen zu führen (eine Aufgabe, die in den neueren Ausgaben zunehmend schwieriger wird¹²) und damit auf die Kostbarkeit des Bilderbuches zu verweisen. Dies lässt sich in der Szene sehen, wo Putte im Beerenparadies ankommt (Abb. 5) und er seine Sicht auf die Beeren wie folgt kommentiert: „Där hänga i träden äpplen blå, jag aldrig sett deras like.“¹³ Die fast dreidimensional aus dem Bild stechenden blauen Beeren haben eine solch intensive Färbung, dass man diese als Betrachter selbst „ablesen“ möchte, womit Beskow über die Farbanwendung direkt auf das Lesen verweist.¹⁴ Zum anderen kommt der Farbe die Aufgabe zu, die Natur als solche in diesem Buch wiederzugeben, die sowohl für die Geschichte als auch für die Zeit um 1900 eine wichtige Rolle spielte.¹⁵ Das lässt sich insbesondere daran sehen, wie Beskow für die Originale (wie Abb. 4)¹⁶ Farben in einem weichen Naturton wählte, welche die Natur möglichst getreu wiedergeben und eine sorgfältige Wahl von Papier und Aquarellfarben bedingen. Auch die Erstausgabe von *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* (1901) zeigt eine schöne farbliche Ausgestaltung, die dem

12 Dazu siehe das Kapitel zur Transmission, in dem eingehend auf die farblichen Unterschiede bei verschiedenen Ausgaben von *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* eingegangen wird.

13 [Da hängen in den Bäumen so blaue Äpfel, wie ich sie nie dergleichen gesehen habe.]

14 Durch die Verschiebung der Werte in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts von der Form zum Material, was dem Wissen über die ästhetische Wahrnehmung entsprach, wurde insbesondere in der Malerei die Farbe so verwendet und aufgetragen, dass sie als materieller Bestandteil des Bildes erkannt wurde. Siehe: Wagner, 2010. S. 80.

15 Sowohl durch die pädagogischen Forderungen, welche bei Ellen Key dem Rousseau'schen Ideal „Zurück zur Natur!“ entspringen, als auch durch die Verdrängung der Ressource Natur durch die Industrialisierung erhöhte sich in der Nationalromantik das Interesse an der Natur enorm. So wurde insbesondere der Wald zu einem beliebten Freizeitziel, um Beeren zu pflücken und zu spazieren. Für Künstler, Landschaftsmaler und Autoren gab der Wald wichtige Motive ab. Damit kam der Natur kam auch eine politische Rolle zu, welche die nationale Identität des Landes stärken sollte. Siehe dazu auch: Bilder von Prins Eugen, Carl Larsson oder Anders Zorn. In: Glauser, Jürg (Hg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Zürich: J.B. Metzler 2007. S. 215. // Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Nationalmuseum Stockholm: *Elsa Beskow: vår barndoms bildskatt*. Stockholm: Nationalmuseum 2002. S. 130ff.

16 Beskow malte Aquarellbilder, die anschliessend für den Buchdruck auf ein weiteres Trägermaterial (Stein oder Metallplatten) übertragen wurden (Steinlithografie oder chemiegrafisches Verfahren). Die Platten wurden mehrmals und über längere Zeit verwendet.



Abb. 5: Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*. Stockholm: Bonnier ca. 1950. [5]

Original nahe kommt, was sich durch eine bewusste Wahl von Farben und Papier erklären lässt.¹⁷ Schon auf der ersten Seite nach dem Schmutztitel wird durch die Wahl von hellem Grün, das durch das poröse Papier scheint, deutlich gemacht, dass sich Putte in einem kargen, gegen den Herbst zugehenden Waldabschnitt befindet, in dem keine Beeren wachsen können, was durch den dunkelgrünen Hintergrund und Kiefernzapfen als Eckornamente verstärkt wird, wie der Biologe Edvard von Krusenstjerna genau darlegen kann.¹⁸ Er schreibt: „I sagan har konsekvent genomförts den mycket svåra uppgiften att på ett fullt övertygande sätt rita tre olika barrskogstyper så, att även en nogräknad växtsam-

17 Die frühen Bilderbücher Beskows wurden auf Stein übertragen, eine Technik, welche eine enorme Handfertigkeit des Lithografen und eine sorgfältige Farbwahl voraussetzte. Je dicker das Papier ist, desto mehr Farbe kann es im Druck aufziehen. Zu den mehrfarbigen Reproduktionstechniken, siehe: Ries, Hans: *Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871–1914*. Osnabruck: H. Th. Wenner. 1991. S. 251–310.

18 Edvard von Krusenstjerna stellt in seinem Artikel „Hur Elsa Beskow uppfattade naturen“ genau dar, weshalb Putte auf diesem Waldboden keine Beeren finden kann. Siehe: Krusenstjerna, Edvard von. In: Beskow, Natanael och Elsa. 1954. S. 191–199.

hällsfoskare kan identifiera den ris- (och bär)fattiga tallskogen resp. blåbärs(gran)skog och lingon(tall)hed!¹⁹

Durch Beskows bewusste Farb- und Papierwahl erhält die Geschichte eine Natürlichkeit, welche sich sowohl in den Farben der Natur, als auch in jener der Kleidung Puttes widerspiegelt. So werden die wolkig-grünen Töne des Waldes mit dem orangeroten Hütchen und seinem blauweissen Hemdchen und der blauen Hose kontrastiert. Der Wald erhält durch die bewusste Farbwahl somit die Eigenschaft des natürlichen reformpädagogischen Raumes, wie ihn Angelika Nix dargestellt hat.²⁰ Die besondere Beachtung, welche die Buchkünstlerin der Anwendung der Farben schenkte, kommt auch im letzten Waldabschnitt zur Geltung, wo Putte von den Blaubeerjungen zu den Preiselbeermädchen gefahren wird. Die tiefrot gestalteten Mädchen bilden einen farblichen Kontrast zu den blauen Jungen, in deren Welt die Farben Rot, Weiss und Grün überwiegen und für das Buch noch einmal eine Werterhöhung darstellen (Abb. 6). (Die Wahl von Blau und Rot – früher verwendet als äusserst kostbares Lapislazuli und Zinnober – verleiht dem Artefakt einen hohen Wert). Dem „Lesen“ dieser Beeren beziehungsweise Farben kommt damit dem Sammeln kleiner Kostbarkeiten gleich.

Eine weitere Funktion für das Lesen nimmt die bewusste Wahl Beskows für ein Bilderbuch im Querformat ein. Das liegende *Format* in der Grösse 32x24 cm verweist auf mehrere Aspekte. Zum einen wählt die Buchkünstlerin ein für diese Zeit ungewöhnliches Format, da in der Herstellung teuer, zum anderen betont sie damit die Funktion des Lesens. Das horizontale Format erlaubt es einerseits dem Protagonisten, sich im Buch-Raum zu bewegen, und andererseits dem Leser und Betrachter, diese Bewegungen zu verfolgen und den Weg Puttes als Reise zu erleben. Die grosse Fläche des Buches ermöglicht zudem, dass auf einem Schauplatz vieles geschehen kann. Die Seitenanordnung von linker weisser Seite und rechter bedruckter Seite geben Putte und den Beerenkindern viel Spiel-Raum. Durch diese konsequent durchgehaltene Anordnung wird der Fokus zudem auf den Faktor *Zeit* gelenkt.

Die linke weisse Seite gibt zum einen dem Betrachter Zeit, zum nächsten Bild zu gelangen, dieses zu lesen und die Details zu erfassen, zum anderen gibt es dem Protagonisten Zeit, Weg zurückzulegen.²¹ Daran lässt sich sehen, dass auch die Zeit beim Lesen eine Funktion einnimmt, wobei im Bilderbuch unterschiedliche Zeitqualitäten dargestellt werden. Dies zeigt sich beispielsweise auf der vierten Seite des Buches (Abb. 7a/b)²²: Das

19 Krusenstjerna, 1954. S.192. [In der Geschichte wurde die sehr schwere Aufgabe gelöst, auf eine überzeugende Art drei verschiedene Waldtypen darzustellen, dass sogar ein erfahrener Biologe einen busch- (und beeren-)armen Föhrenwald von einem Blaubeerwald oder einer Preiselbeerheide unterscheiden kann!]

20 Nix, 2002. S. 137ff.

21 Zu Zeit und Bewegung im Bilderbuch siehe: Nikolajeva/Scott, 2006 [2001]. S. 139–172.

22 Speziell für Bild 7a: An diesem Bild werden *produktionsästhetische Prozesse* deutlich, die kaum an einem anderen Buch aufzufinden sind. Es ist eine Handschrift, wie sie auch andere Texte in Beskows Büchern zeigen, etwa jene von *Årets Saga* (1927). Dieses Bild ist eine Vorarbeit, die im Archiv des Nationalmuseums in Stockholm lagert und zeigt, dass Elsa Beskow den Text nach Anfertigung des Bildes hineingeschrieben hat, was noch deutlicher wird in Abb. 8, wo gar kein Text eingeführt ist. An diesen Bildern lässt sich aufzeigen, dass Elsa Beskow zuerst die Bilder, dann die Texte erstellt haben musste und schliesslich für die Erstaussage die Schrift von einer Handschrift zu einer Druckschrift umänderte.



Abb. 6: Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*. Stockholm: Bonnier ca. 1950 [1901]. [10].

Bild, das mit einem schwarzen Rahmen von der Bildseite abgetrennt ist und sonst keine Eckornamente aufweist, erweckt den Eindruck einer geschlossenen Welt und strahlt dadurch eine Zeitlosigkeit aus, in welcher der Betrachter zusammen mit Putte verweilen und sich die Details des Waldes betrachten und Zeit verstreichen lassen kann. Das Bild ermöglicht dem Leser, eine Pause zu machen und zu staunen. Lesenlernen heisst auch Pause machen.

Der langsamen, fast zeitlosen Szene stehen Bilder entgegen, in denen die Zeit sehr schnell vergeht. Sobald nämlich Putte die beerenreichen Waldabschnitte gefunden hat, vergeht sie wie im Nu. So pflücken die Blaubeerjungen auf Seite Sieben (Abb. 8ab) die Beeren in Windeseile: „Och nu ska ni tro att det gick med fart. De klättrade, skakade, rev, och snart, stod korgen till randen rågad.“²³ Gibt schon der Text ein hohes Tempo vor, so wird dieses dadurch verstärkt, dass das Auge nicht nur in eine Blickrichtung gezogen wird, sondern Blaubeerjungen ausmachen kann, welche gleichzeitig in verschiedene Richtungen klettern und

23 [Und jetzt, denkt, ging es in Windeseile. Sie kletterten, schüttelten, rissen und schon bald standen die Körbe bis zum Rand gefüllt.]



Abb. 7a: Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*. [4]. Original. Im Magazin des Nationalmuseums Stockholm.

damit das Tempo in der Geschichte steigern. Noch deutlicher ist dies bei der Reise der Jungen zu den Preiselbeermädchen zu sehen.

Der Weg dorthin führt von links nach rechts in Leserichtung über die Bildseite: zuerst in einem Rindenschiffchen übers Wasser und dann im Galopp auf dem Rücken von acht Mäusen. „På åtta möss de satte sig opp, genom blåbärsskogen i vild galopp“.²⁴ Der Text verläuft bei diesen Szenen wie ein Filmuntertitel unterhalb des Bildes und verleiht der Geschichte ein noch höheres Tempo. Dabei halten die vier ins Bildinnere weisenden Eckornamente – Frosch, Seerose und zwei Eidechsen – den Blick im Bild, damit das Tempo zugunsten der Bildbetrachtung etwas reduziert wird. Der Wechsel zu einem ruhigeren Lesen lässt sich auch in den sieben letzten Bildern beobachten, in denen die Rankenornamente nicht mehr in verschiedene Richtungen, sondern in das Bild hinein weisen und den Leser dazu auffordern, sich auf die mikroskopische Welt der Naturwesen, Käfer und

24 [Auf acht Mäuse setzten sie sich und galoppierten wild durch den Blaubeerwald.]



Abb. 7b: Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*. Stockholm: Centraltryckeriet 1901. [4].

Schmetterlinge, Salamander und Schnecken zu fokussieren, welche wie durch ein Vergrößerungsglas dargestellt werden. Diese kleinen Tiere, die das Buch schon auf der Umschlagseite zieren, haben die besondere Funktion, die langsame Betrachtungs- und Leseweise zu unterstreichen. Das Beerensammeln und Lesen ist somit auch immer wieder geprägt vom Innehalten und Staunen. Dies wird im zwölften Bild (Abb. 9) deutlich, in dem der Blick im Bild fast still gehalten wird und es im Text steht: „När korgen står fyllda med råge på, tar gossarna lingonflickorna små i hand och gå ut för att gunga.“²⁵ Die nach innen weisenden Insektenornamente zeigen in die Bildmitte, wo ein Blaubeerjunge die Schaukel aus einem Spinnennetz bedient, damit Putte schaukeln kann. Die Blickrichtung, welche sich auf die Bewegung des vor und zurück der Schaukel richtet, bleibt im Bild hängen und gibt schliesslich den Anreiz, die Seite umzudrehen. Elsa Beskow gewährt den Kindern eine Lesepause, bevor sich das Tempo in den letzten drei Bildern wieder zuspitzt, weil Putte nach Hause muss. Obwohl die Blaubeerjungen wollen, dass Putte noch bleibt, sagt der Vater: „Putte ska

25 [Als die Körbe zum Bersten gefüllt sind, nehmen die Jungen die kleinen Preiselbeermädchen an der Hand, um zu Schaukeln.]

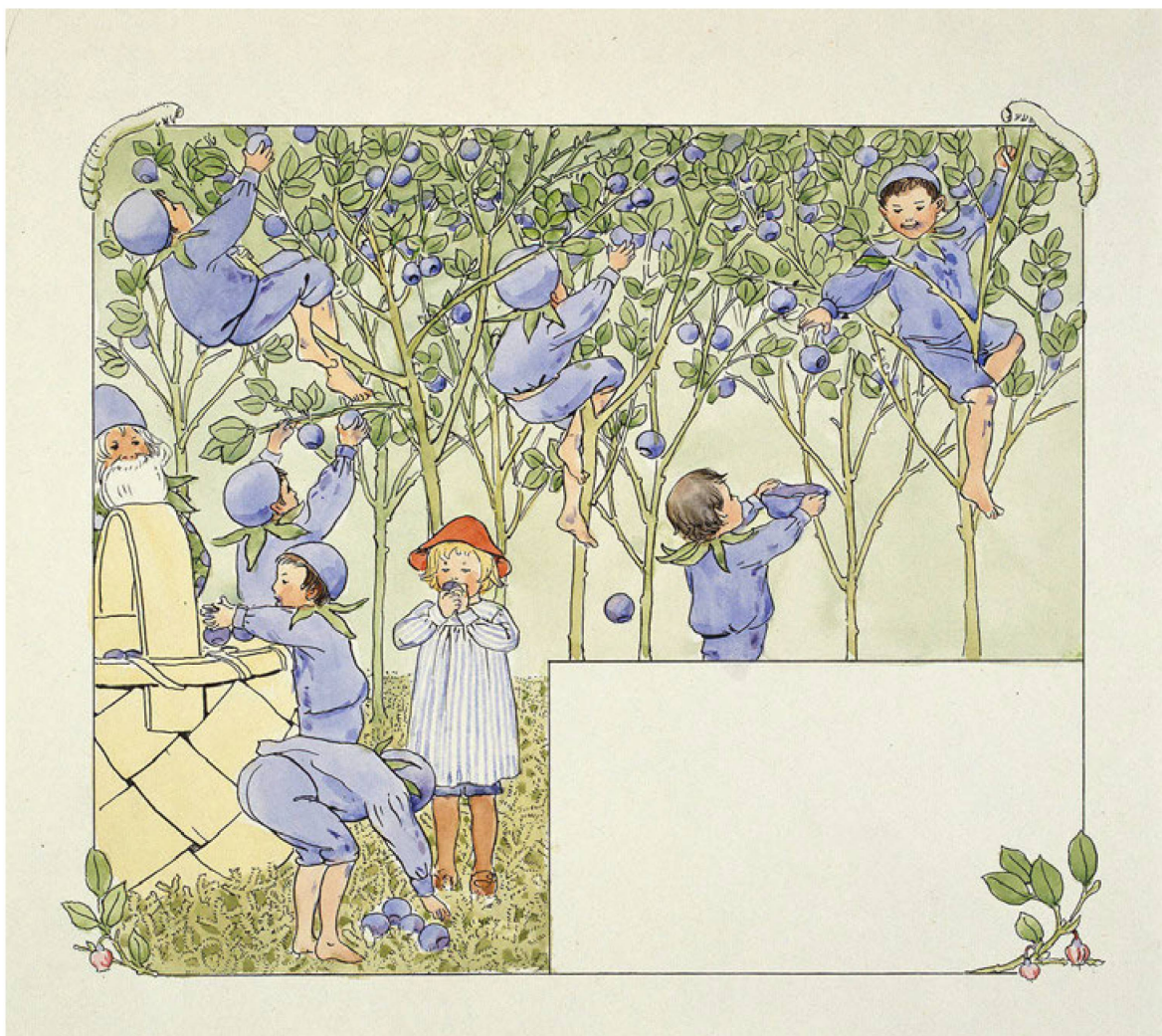


Abb. 8: Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*. [7]. Original, noch ohne Schrift. Im Magazin des Nationalmuseums Stockholm.

hem, ty klockan ju redan är öfver fem, och mamma kunde dig banna.“²⁶ Die beiden Schnecken als Eckornamente auf der unteren Seite verdeutlichen das Moment des Bleiben Wollens und Gehen Müssens, indem sie gegeneinander schauen und somit eine Spannung erzeugen, welche die Kinder alle aushalten müssen. Gleichzeitig weist die nach rechts weisende Schnecke den Leser an, weiterzublätern, die nach links weisende deutet vielmehr den gleichen Weg zurück an, in welche die Mäuse schon rennen (Abb. 10).

Lesen bedeutet für Elsa Beskow demnach auch reisen, und dies zeigt sie insbesondere mit expliziten Leserichtungen an.

Weitere Funktion des Lesens nehmen bei Beskow *Rahmen* und *Schwellen* ein.

Das horizontale Format und die Seitenanordnung der sechzehn jeweils auf der rechten Seite des Buches angeordneten Bilder des Bilderbuches deuten stark darauf hin, dass die

26 [Putte muss nach Hause, die Uhr ist ja schon fünf und Mamma könnte dich bestrafen.]



Abb. 9: Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*. Stockholm: Bonnier ca. 1950. [12].

Bilder auch als *Bühnenbilder* betrachtet werden können, als verschiedene Schauplätze, auf denen sich die Erzählung, das fantastische Märchen und das Abenteuer abspielt.²⁷ Einen weiteren Anlass, die Bilder auf diese Weise zu betrachten geben vor allem die *Bilderrahmen*, welche die Bilder umfassen und diesen den Charakter von Abgeschlossenheit geben. Die Bilderrahmen lassen die Bilder als auswechselbar erscheinen, so wie man Bühnenbilder austauscht, indem man sie hochhebt und wegträgt. Dieses Gefühl der Ersetzbarkeit der Bilder wird durch die Tatsache verstärkt, dass das Buch keine Seitenzahlen aufweist.

Die Bilderrahmen bilden jedoch auch Grenzen, erscheinen gar als Augentäuschungen und machen für den Leser und Betrachter wiederum verschiedene Bereiche der Wahrnehmung erfahrbar, etwas, womit Beskow ständig spielt. In der bildenden Kunst erfährt das Bild erst durch den Rahmen einen Bildcharakter, welcher ein Innen von einem Aussen trennt oder wie Victor Stoichita den Bilderrahmen in der Kunst definiert: „Der Rahmen trennt das Bild von allem, was Nicht-Bild ist. Er [Rahmen] definiert das Gerahmte im Ge-

27 Siehe auch: Spaulding, Amy E.: *The Page as a Stageset. Storyboard Picture Books*. London: Scarecrow Press 1995.

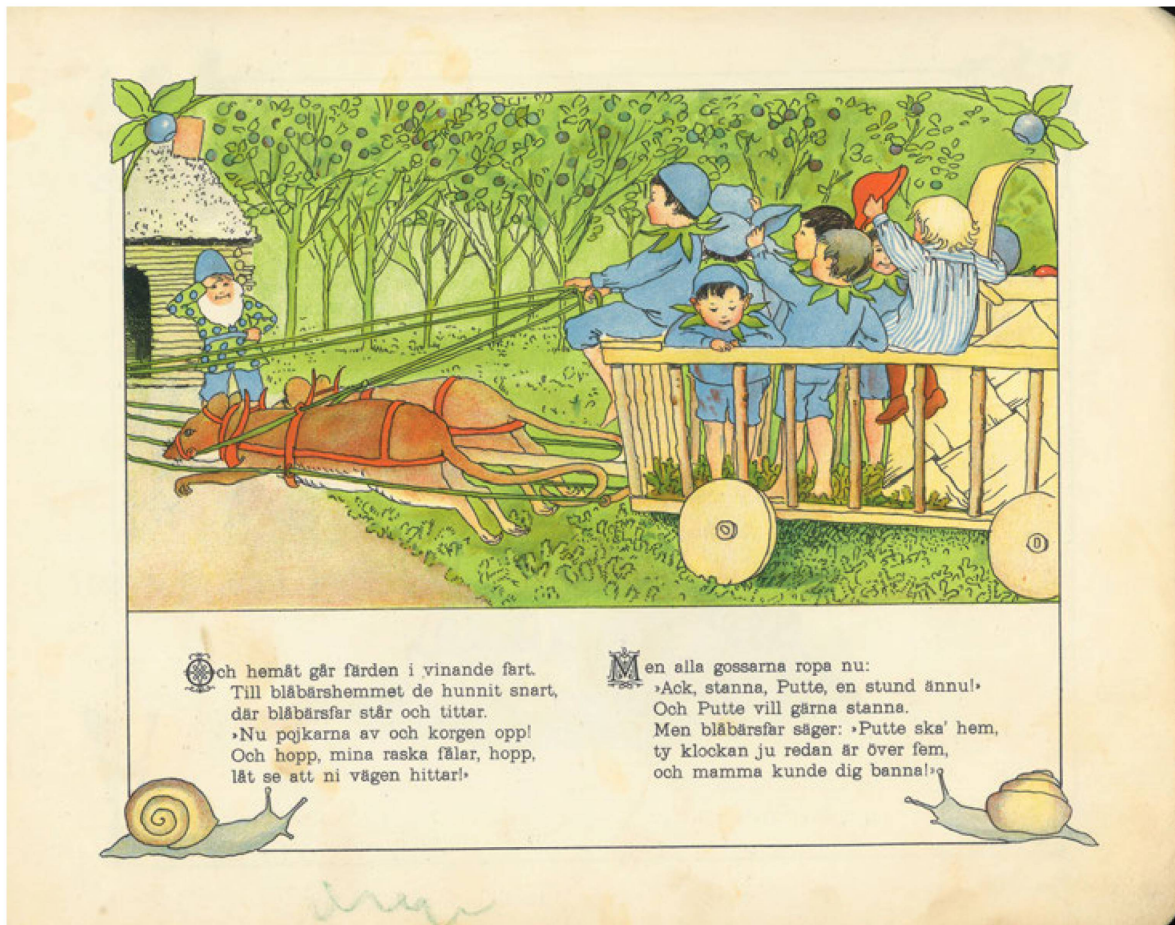


Abb. 10: Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*. Stockholm: Bonnier ca. 1950. [14].

gensatz zu dem, was sich ausserhalb des Rahmens befindet, der Welt des Alltags.²⁸ Auf diese Aussage wird im Kapitel „Rahmenphänomene I“ noch eingegangen.

Das Spiel zwischen innen und aussen findet in *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* das ganze Buch hindurch statt. Die Ecken der gestalteten Buchseiten sind mit Kiefernzapfen oder Moosbüscheln, Blaubeeren, Raupen und Schnecken ausgeschmückt, welche jeweils in das Bild hineinragen oder sich aus dem Bild recken und somit teilweise den für sie bestimmten Bilderrahmen verlassen. Diese Zierden können als Jugendstildekoration im ornamental-floralen Sinne betrachtet werden, oder als Gegenstände, welche den Rahmungsprozess stören, wie ihn Uwe Wirth versteht.²⁹ Wirth, der sich für ein dynamisches oder „unfestes“ Konzept von Rahmen ausspricht, welches einen fließenden Übergang zwischen innen und aussen zulässt, geht davon aus, dass gerade solche gestörten Rahmungsprozesse, bei denen die Rahmen gebrochen oder unterbrochen werden, dem Leser von Texten oder Betrachter von Bildern, die Möglichkeit bieten – insbesondere in der Malerei – über die Artefakte in einem

28 Stoichita, Victor: *Das selbstbewusste Bild*. München: Wilhelm Fink Verlag 1998. S. 46.

29 Wirth, Uwe: „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. *Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde*“. In: Ders., 2013. S. 15.

erweiterten Sinn nachzudenken.³⁰ Dabei ist nicht nur der wortwörtliche Rahmenbruch gemeint, wie er etwa in Pere Borell del Casos Bild *Flucht vor der Kritik* (1874) geschieht, sondern auch jene Grenzüberschreitung, wenn etwa Beskows Schnecken auf dem Cover von *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* über den Bilderrahmen hinaus kriechen.³¹ Auch wenn Wirths Konzept auf den ersten Blick abstrakt erscheint, so lässt es sich durchaus auf die Bilder dieses Bilderbuches anwenden.

Der Leser des Bilderbuches ist nämlich beinahe auf jeder Seite dazu aufgefordert, sich über die Schwellenübertritte der Schnecken, Blaubeerjungen, Salamander und Mäuse in den Buchecken Gedanken zu machen. Es bleibt fast bis zum Schluss unklar, was für eine Grenze der gemalte Bilderrahmen definiert, der Betrachter wird in einer Art Zwischenland belassen.³² Ist es die Grenze zwischen Bildseite und Buchseite? Oder jene zwischen zwei verschiedenen Papieren? Ist es die Grenze zwischen zwei verschiedenen Räumen? Diese Frage kann nur beantwortet werden, wenn man das Buch in seiner materiellen Beschaffenheit und als dreidimensionales Gebilde auffasst. Dazu gibt der Blaubeermann in der Ecke links auf der zweitletzten Seite (vielleicht mehr) Aufschluss (Abb. 1). Er schaut nämlich hinter dem Rahmen wie von einem Bühnenrand in den Bühnenraum hinein. Während der halbe Mann hinter dem Bilderrahmen versteckt ist, streckt er den Zauberstab deutlich in einen vorderen Raum hinein; auf die Bildseite, die Buchseite oder in den Raum des Betrachters. Das Bild im Bilderbuch kann also sowohl als eigenes Gemälde, eine separate Seite, wie auch als eigener Bildraum aufgefasst werden. Damit kommt der Geschichte ein Zwei-Welten-Charakter zu und das Buch wird in seiner Selbstreferentialität als *Medium* oder mehrere Medien reflektiert.

Das Phänomen der Schwellenübertritte kann man schon ganz zu Beginn des Buches am Paratext des *Covers* (Abb. 3) sehen. Auf dieser ist ein höchst stilisiertes Bild, in Form einer „mise en page“ zu sehen, welche eine Naturlandschaft wie unter einem Vergrößerungsglas zeigt. Gerahmt wird das Bild seitlich von schwarzen Linien, die sich, von zwei symmetrisch angelegten Räumchen ausgehend, bis in die Schriftkringel des ersten und letzten Buchstabens des Titels hineinziehen. Während der obere Bildrand von der Titelschrift begrenzt wird, welche wiederum das wogende, bewegte Dickicht von Blättern zu dämmen scheint, das schier aus dem Bild herauswächst, säumen vier Schnecken den unteren Bildrand, die wie in Leserichtung von links nach rechts ziehen und das Bild mit einer weichen Linie abschliessen.

Die auf den ersten Blick implizierte Geschlossenheit der Naturszene wird durch kleine Details gebrochen. So winden sich kleine Buchstaben-Kringel und feine Blätter über die dargestellte Seite hinaus, ein Schneckenfühler oder Räumchen wandert irritierend leicht über den Rahmen und setzt der Geschlossenheit der Landschaft eine Durchlässigkeit entgegen, die vermuten lässt, dass sich hinter dieser Welt noch mehr verbirgt. Während die

30 Wirth, 2013. S. 18.

31 Wirth schreibt, dass durch Rahmenbrüche der Prozess der Rahmung als Akt der Grenzziehung gegenüber der Aussenwelt selbst zum Gegenstand der Malerei wird. Wirth, 2013. S. 28.

32 Wirth spricht von dieser undefinierten Zone einer Franse und sagt: „Wenn man „frange“ [Franse] als konzeptionellen Fluchtpunkt der „zone intermédiaire“ interpretiert, dann erscheint der Paratext als eine nicht vollständig bestimmte, unaufhörlich veränderbare Übergangszone, deren Umfang – wie bei Flut und Ebbe – schwankt.“ Wirth, 2013. S. 46.

Tiere, Blätter und Buchstaben eine imaginativ papierene Grenze überschreiten und den Blick des Betrachters nach aussen führen, üben die beiden Spinnwaben in der Bildmitte, die wie ein Okular eines Mikroskops angeordnet sind, einen Sog in das Innere des Bildes aus, womit eine Tiefenwirkung in das Bild und weiter ins Buch hinein evoziert wird. Vom Coverbild an werden der Sehsinn und damit der Lesesinn³³ angesprochen und der Betrachter wird auf die Geschichte vorbereitet, welche sich hinter dem Netz, das die Spinnen wie Nornen³⁴ aufgezogen haben, verbirgt.

Dieser Lesesinn wird weiter durch den *Titel* und die *Titelschrift* angeregt, welche einer zweiteiligen Komposition unterliegen.

Der erste Teil des Titels – *Puttes äfventyr*, der gleichzeitig den Protagonisten nennt,³⁵ – bildet den Abschluss des oberen Bildrandes und besteht ausser dem geschwungenen P am Anfang und dem -r am Schluss aus fast serifenlosen blauen Druckbuchstaben. Der zweite Teil *i blåbärsskogen* ist etwas kleiner, im gleichen Buchstabenstil, in Gelb gedruckt. Ist das P von Putte als einziger Buchstabe rot, als würde es Putte mit seinem roten Hut im Titel antizipieren und zugleich in einem Fragment (in seiner Buchstäblichkeit) vorstellen, wo er noch gar nicht zu sehen ist, erinnert die gelb-blaue Farbkombination der Schriften an die schwedischen Nationalfarben, was sich im Untertitel – *Ritade och berättade af* (in gelben Minuskeln) *Elsa Beskow* (wiederum in blauen Majuskeln) – wiederholt.

Die zweiteilige Anordnung der Bildteile findet sich sowohl bei den Tieren – den beiden Spinnen im Netz, den einander gegenüber fliegenden Bienen links und rechts und den Raupen – als auch in der regelmässigen Aufstellung der Stämmchen der Blaubeersträucher, welche den von links nach rechts kriechenden Schnecken einen kontinuierlichen Weg ermöglichen. Diese auf den ersten Blick durch ein strenges Kompositionskonzept durchstilisierte Bildwelt wird auf den zweiten Blick jedoch von Details gebrochen, wie sie Roland Barthes mit dem *Punktum* in der Fotografie beschreibt.³⁶ So sind die Stämmchen der Sträucher nicht ganz gerade, die Bienen sind nicht exakt symmetrisch angeordnet und der Schmetterling in der oberen linken Bildseite hat kein Gegenüber. Diese kleinen Unstimmigkeiten weisen nicht auf künstlerisches Unvermögen hin, sondern zeugen von Lebendigkeit und Natürlichkeit, was diesem Bild inhärent ist. Denn im Bild wird gerade die Natur selbst in Szene gesetzt.

Der Betrachter, der sich ins Dickicht dieser Sträucher wagt, wird mit allen Sinnen umhüllt. So wird nicht nur das Auge angesprochen, sondern der Duft des Waldes scheint in die Nase zu steigen, das Rauschen der Blätter wird hörbar und die Blaubeeren hängen zum Pflücken greifbar nah. Das Bild auf dem Buchdeckel serviert einen Augen-, Ohren- und Tastschmaus, der verdeutlicht, was Lesen alles bedeuten kann: Zum einen bietet die Umschlagseite dem Leser einen Blick in die Natur und damit in das Hauptthema der Geschichte. Zum anderen erscheint sie als eine Performance der Buchkünstlerin, die ihr Können zur

33 Mit „Lesesinn“ ist in dieser Arbeit jeweils das ganzheitliche Wahrnehmen und Sehen von Bildern und Texten angesprochen, welche zum Lesen führen.

34 „Nornen“ (altnordisch *nornir*): Schicksalsfrauen, welche das Schicksal spinnen.

35 Nikolajeva/Scott deuten die Nennung des Protagonisten im Titel als die gewöhnlichste Art, in Kinderbüchern einen Titel aufzuführen: „The most traditional titles of children’s books are so called nominal, comprising the main character’s name.“ Nikolajeva/Scott, 2006 [2001]. S. 242.

36 Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 [1980]. S. 18ff.

Schau stellt, indem sie den Leser am Spiel mit der Perfektion und der Durchdachtheit einer einzigen Seite teilhaben lässt. Nicht zuletzt zeigt sie über die Sinne, dass die Wahrnehmung die erste Pforte für den Eintritt in eine Geschichte und damit in das Buch bildet. Lesen heisst wahrnehmen und sich auf visuelle, haptische, olfaktorische und akustische Phänomene einlassen, welche der Materie entspringen. *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* handelt von einer Materialität des Lesens, was nicht zuletzt die Schnecke anzeigt, die den Leser mit ihren nach rechts gerichteten Fühlern auffordert, die Seite zu blättern respektive den Buchdeckel aufzuschlagen. Die Fühler werden zu „pageturnern“, sogenannten „Seitenumdrehern“, wie sie Nikolajeva/Scott beschreiben:

In discussing the reading of individual pictures, we suggested that the „natural „ way to decode movement is left to right, the way we read words. Visual pageturners placed in the bottom right corner support this reading, since they prompt the reader to continue at the bottom left corner of the next spread.³⁷

Schnecken, Ornamente und Ranken in den rechten unteren Ecken weisen in die Richtung, in der weiterzulesen, respektive zu blättern sei, aber auch in der sich Putte durch den Wald bewegen soll. Das Lesen wird im Bilderbuch von der Umschlagseite weg thematisiert und der Leser dazu aufgefordert, mit Putte von links nach rechts ins Blaubeerenland hinein zu wandern.

Dabei fasst Beskow das Lesen nicht als ein auf ein einziges Medium ausgerichtetes Ereignis auf. Der performative³⁸ Charakter, den das Buch durch seine Anlehnung an eine Bühne und im weitesten Sinne an das Theater hat, lässt sich nicht nur an den Bilderrahmen, sondern auch an der Gestaltung der Textrahmen festmachen.

Betrachtet man den Text im rechten unteren Bildrand auf der „ersten Seite“³⁹ der Geschichte (Abb. 11), so steht er in einem eigenen weissen Feld, das mit einem schwarzen Rahmen versehen ist, jedoch Teil des seitengrossen Bildes ist. Der Text steht also in einer Art Kasten, der links von einem Baumstamm, unten von Waldboden und einem Kiefernzapfen und oben und zur rechten Seite je von einer schwarzen Trennlinie begrenzt wird. Das weisse Innere wird in den Ecken vom Grün des Waldbodens durchbrochen, als würde das Moos über den Bildrand hinauswachsen und sich nicht um Trennlinien kümmern. Der Text ist in Versform geschrieben, was der Szene einen mündlichen und damit der Geschichte einen epischen Charakter verleiht: Er lautet:

I skogen gick Putte med korgar två;

37 Nikolajeva/Scott, 2006 [2001]. S. 153.

38 Siehe dazu: Fischer-Lichte, 2014. // Fischer-Lichte, 2012. // Behschnitt, Wolfgang: „Text, Teater, Handling. Om performativitet som litteraturvetenskapligt forskningsperspektiv“. *Tidskrift för litteraturvetenskap* (2007: 4). S. 35–49.

39 Ob man von einer ersten Seite überhaupt sprechen kann, ist fraglich, da das Buch unpaginiert ist. Es besteht kein eigentlicher Übergang zwischen dem Titelcover, dem Schmutztitel und der ersten Seite. Vielmehr wird dem Leser eine Einheit suggeriert, die keine Trennung zwischen den einzelnen Beispielen vorsieht, wenn man Titel, Cover und Schmutztitel laut Genette als Peritexte bezeichnen will. Vielmehr wird eine Nähe aller Buchteile zueinander festgestellt, die entgegen Genettes Formel „Paratext = Peritext und Epitext“, nicht Abstand, sondern ein Näherrücken verursacht. Siehe: Genette, 1989 [1987]. S. 13.

Han tänkte, han skulle de fulla få
 Af blåbär och lingon så rara.
 Det skall bli namnsdagspresent åt mor,
 och därför är Puttes ivfer stor.
 Men hvar kan väl bärena vara?⁴⁰



Abb. 11: Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*. Stockholm: Centraltryckeriet 1901. Detail [1].

Während die enge Verknüpfung von Bild und Text auf derselben Seite im Bilderbuch⁴¹ künstlerisch stark an den Jugendstil anlehnt, so weist gerade die Trennung der beiden Medien durch den integrierten Textkasten gleichzeitig auf weitere Medien hin.

Denn liest man den Text laut, wie er vermutlich meistens in einer Erwachsenen-Kind-Vorlesesituation gelesen wird, wird deutlich, dass eine auktoriale Erzählinstanz kommentiert, was im Bild geschieht. Es ist, als würde eine Stimme aus dem Off in den Bühnenraum sprechen, während sich die Protagonisten auf der Bühne bewegen. Betrachtet man weitere Seiten, bei denen der Text unterhalb des Bildes verläuft, so wird eine Anlehnung an die Untertitel im Film augenfällig, womit eine Vorwegnahme des Mediums Film in einem Buch von 1901 ein starkes Indiz ist, wie sehr sich Beskow mit der Medialität des Buches auseinandergesetzt hat. Elsa Beskow impliziert in diese Geschichte eine mündliche Vorlesepraxis, um damit auch über weitere visuelle Medien zu reflektieren. Nicht zuletzt erinnert der Textkasten mit seinen luftig angeordneten schwarzen Buchstaben auf weissem Hintergrund an das alte Medium eines Lesekastens, der auch zum Schreibenlernen dient. Elsa Beskow stellt das Lesen in einen weiter gefassten Kontext, der auch das Schreiben

40 [Putte ging mit zwei grossen Körben in den Wald. Er dachte, dass er sie voll mit Blau- und Preiselbeeren kriegen könnte. Dies sollte ein Namenstags-Geschenk für die Mutter geben, und deshalb war Puttes Eifer gross. Doch wo können die Beeren nun sein?] Beskow, Elsa. 1901. Seite eins der Geschichte. Diese Ausgabe ist noch in einer alten schwedischen Schreibweise verfasst. Siehe auch: *Stavningsreform 1906*. In: *Nordisk Familjebok. Band. 24*. Stockholm: Nordisk familjeboks förlags aktiebolag 1916. S. 117–118. Der Gebrauch in der Schule von *t* (*tt*) anstelle von *dt* und *v* von *f*, *fv*, *hv* wurde von der Schwedischen Akademie anerkannt und zugelassen.

41 Nikolajeva/Scott, 2006 [2001]. S. 173–209.

mitdenkt, womit sie gleichzeitig die Medialität und Materialität reflektiert. Dies zeigt sich auch an der Wahl der *Schrift*⁴² in diesem Bilderbuch, die eine weitere Lesefunktion einnimmt.

Das Textbild, also die Erscheinung der Schrift, bei Geschichtenbeginn gibt auf den ersten Blick einen ambivalenten Charakter ab, was sich auch an seiner Zweiteilung ablesen lässt. Während der erste etwas abseitsstehende Buchstabe „I“ mit seinen starken Serifen und seiner ornamentalen Ausschmückung an eine Anfangsinitiale einer mittelalterlichen Handschrift erinnert, so mutet die Schrift des übrigen Textblockes in der Mitte des Kastens in ihrer Einfachheit und dem feinen Strich der fast serifenlosen Buchstaben geradezu modern an. Die feinen Fühler, die wie leichte Blätter im Wind über den Grossbuchstaben wehen, nehmen thematisch das luftige Blattornament der Anfangsinitiale auf, das so deutlich auf die umliegende Natur des Waldbodens verweist. Die typografische Anordnung eines weiten Buchstabenabstands, der andeutet, es müsste viel Luft zwischen den Buchstaben hindurchziehen können, richtet sich an ein kindliches Publikum, das gerade lesen lernt.⁴³ Hier wird impliziert, dass das Lesen etwas Einfaches, Luftiges, Natürliches und sehr Sinnlich-Ästhetisches ist.

Diese Ambivalenz, welche zwischen alter und moderner Schrift angedeutet wird, dürfte mehrere Gründe haben. Zum einen war gerade die Zeit, in welcher Beskows Bücher produziert wurden, grossen Umbrüchen unterworfen. Auf der einen Seite schrie der Buchmarkt nach billigen, massenproduzierten Büchern, während sich auf der anderen Seite mit dem *Arts and Crafts Movement* eine Gegenbewegung hervortat, welche die alte Machart der Bücher beibehalten, auf den Maschinendruck in Massen verzichten und das Handwerk der Künstler stärker in das Bewusstsein rücken wollte. Somit kann die zweigeteilte Schriftgestaltung Beskows im ersten Textblock als eine Reflexion der Buchproduktion zurückgeführt werden, indem sie deren Ambivalenz sichtbar macht: Dabei steht die ausgeschmückte Anfangsinitiale für den handwerklichen Charakter, die übrigen Buchstaben verweisen vielmehr auf die technische Art des Büchermachens. An der Gestaltung der Schrift lässt sich also ablesen, dass Beskow in ihrer Arbeit nicht nur das Medium des Buches hinsichtlich der Bedeutung des Lesens reflektiert, sondern auch die Umstände, in welcher Bücher produziert werden, also letztlich den Buchmarkt.

Die Zweiteilung der Schrift kann aber auch eine inhaltliche Ambivalenz widerspiegeln, welche die Geschichte charakterisiert. Denn auf der einen Seite spielt sie sich in der Realität eines schwedischen, von zu Hause nahe gelegenen Waldes ab, auf der anderen Seite in der *Phantasie* des Kindes.

Das Abenteuer dieser phantastischen Geschichte im Wald wird von der Uhr begrenzt, und die Mutter, als treibende Kraft und Motor für die Geschichte, lässt die Kinder agieren: Auf der drittletzten Seite zieht das Mäusegespann den Wagen mit den Beerenkörben in die gegenteilige Leserichtung – von der rechten Bildseite in die linke hinein – zurück zum Haus des Blaubeermannes, zurück in den kargen Wald. Auf dem zweitletzten Bild (Abb. 1) sieht man Putte auf demselben Baumstumpf wie zu Beginn der Geschichte sitzen, er hatte kaum

42 Diese Schrift erscheint in dieser Form von der Erstausgabe bis zur Ausgabe von 1961. Danach ändert sich die Schrift zu einer Druckschrift.

43 Siehe: Willberg, Hans Peter; Forssman, Friedrich: *Erste Hilfe in Typografie*. Mainz: Hermann Schmidt 1999. S. 76–77.

auf sieben zählen können, waren die Blaubeerkinder und die Mäuse verschwunden. Die Beerenkörbe stehen neben ihm, die Strümpfe übers Knie gerollt, die Wangen gerötet. Ein glückliches Kind, in zurückgewonnener Grösse, das nach seinem Abenteuer im Wald und in der Natur selbst gereift ist. Nichts deutet mehr auf den ängstlichen Jungen hin, der nicht weiss, wo er die Beeren finden kann. Putte ist als Hauptperson im Rahmen des Bildes drin, während ein Preiselbeermädchen und ein Blaubeerjunge in den oberen Bildecken auf Zweigen ins Bild hineinragen und auch von ihrer Präsenz zeugen. Sie zeigen zumindest an, dass sie in der Zweiweltengeschichte existieren und ein Teil von Puttes Realität sind, wie auch die Maus, die in der unteren linken Ecke ins Bild hineinlugt. Während diese Eckornamente als Schmuck des Bildes wirken, macht der schon einmal kurz erwähnte Blaubeermann in der linken unteren Ecke deutlich, dass es sich hier um eine *Seite auf der Buchseite* handelt, indem er von hinten auf die vordere Seite späht und damit die zweifach-Struktur der Geschichte noch verstärkt. Es ist, als würde der Leser und Betrachter dadurch langsam wieder in die eigene Realität geholt, nachdem er selbst so intensiv in der Geschichte drin war. Während der Leser zusammen mit Putte aus dem Wald zurück ins Buch kehrt und sich der Abstand zum Geschehenen vergrössert, könnte die Geschichte auch mit dem letzten Satz auf dieser Seite enden: „Och glad i hågen nu traskar han mot hemmet med korgarna sina“,⁴⁴ womit das phantastische Märchen, das nach dem klassischen Märchenschema „Aufbruch-Abenteuer-Heimkehr“ funktioniert, mit der Heimkehr zur Mutter ein Ende nimmt.⁴⁵

Epiphanie des Lesens und Schreibens

Die alleinige Heimreise ist jedoch noch nicht das Ende der Geschichte: Wie ein Epilog, der noch überraschend beim Umblättern zur letzten Bildseite erscheint, erscheint wortwörtlich noch einmal ein Bild, das Angelika Nix interessanterweise nicht interpretiert hat. Es ist, nach Abb. 7a/7b das zweite, welches mit einem feinen, schwarzen Rahmen – ganz ohne Eckornamente – versehen ist und beim Betrachter das Gefühl einer Geschlossenheit erweckt.

In der sechzehnten Bildtafel (Abb. 12), dem letzten Bild im Buch, ist in der Bildmitte eine selbstkreierte Karte mit sieben aufgemalten Blaubeerjungen und fünf Preiselbeermädchen zu sehen, dazwischen steht in krakeliger Schnurschrift der Glückwunsch: „Mamma glatteras af Putte“.⁴⁶ Die Karte, von einem feinen schwarzen Rahmen umgeben, wirkt wie eine stark abstrahierte Miniatur des gesamten Bildes. Rund um die Karte ist nämlich ein schön gedeckter Kaffeetisch mit zwei grauweissen Kaffeetassen zu sehen, davor zwei gefüllte Körbe mit Heidel- und Preiselbeeren, an welche besagte Karte angelehnt ist. Eine dahinterstehende Vase mit leuchtend rot-gelben Ringelblumen, die wie kleine Sonnen hochragen, vervollständigt das ornamental angeordnete Gedeck. Darüber strahlt ein Flammenkranz bis an den oberen Bildrand und in die Ecken hinein und verleiht der ganzen Szene

44 [Und glücklich in Gedanken tritt es nun mit seinen Körben nach Hause.]

45 Siehe: Propp, J., Wladimir: *Morphologie des Märchens*. Russisch: Leningrad 1928, Deutsch: Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975. Nix spricht bei Putte auch vom phantastischen Grundmodell, das Viktor Rydberg in die schwedische Literatur eingeführt hat. Nix, 2002. S. 121.

46 [Mama wird von Putte gratuliert.]

eine heilige Atmosphäre. Horizontal wird das Gedeck von einer Girlande aus Klee, Margeriten und verschiedenen Blättern umkränzt. Darunter steht der zugehörige Text. Umrahmt wird das Bild schliesslich von einer feinen, schwarzen Linie und erweckt beim Betrachter ein Gefühl vollkommener Abgeschlossenheit.



Abb. 12: Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*. Stockholm: Bonnier ca. 1950 [1901]. [16].

Die durchkomponierte Bildtafel rückt zwei miteinander verwobene Themen in den Vordergrund: Sie verweist anhand der zentralen Stellung der Karte in einer Buchseite und den Blättern in der Girlande auf die Materialität des Papiers. Gleichzeitig stellt sie die reiche Ernte Puttes dar, die sowohl aus den Beeren für die Mutter, wie auch aus den Fähigkeiten besteht, die der Junge für sich selbst erringt.

Betrachtet man die Glückwunschkarte, so stellt Beskow das Papier geradezu ins Zentrum ihres Bildes. Es ist der Träger der kindlichen Malerei, sowie der ersten Schreiberfahrung Puttes. In der Karte steckt die Essenz, welche sich Putte durch sein Abenteuer im Wald und in der Natur angeeignet hat. Er hat nicht nur gelernt Beeren zu lesen (im Sinne von sammeln), sondern auch zu lesen und zu schreiben – wenn auch mit Hilfe seiner Schwester Fina, wie es im Text steht: „Och här kan du se, hur korgarna stå med kortet som Putte själf

hittat på, fast Fina hjälpt honom skriva.“⁴⁷ Am meisten freut sich schliesslich die Mutter, welche, ohne im Bild präsent zu sein, die Hauptrolle der Geschichte innehat. Denn wegen ihr geht Putte in den Wald und zu ihr kehrt er, wie im klassischen Märchen üblich, auch wieder zurück. „Och mamma, hon blev då så rysligt glad, som bara en mamma kan blifva“.⁴⁸ Das Lesen und Schreiben wird in diesem Bilderbuch geradezu inszeniert und schliesslich in einem Moment der Epiphanie gefeiert. Die Kulturtechniken werden dem Kind zu einer Offenbarung, wozu es sich zuerst im Wald verirren, Mühsal und Trauer erfahren und wo es Freunde finden und Hilfe annehmen muss, bevor sich die Körbe mit der Ernte füllen. Dabei steht die Mutter am Beginn der Alphabetisierung des Kindes, wie dies am Lesethema aufgezeigt werden kann und sich an der Materialität des Buches festmachen lässt.

Mit dem schwarzen Rahmen, welcher die ganze Szene umrahmt, deutet Beskow nicht nur eine Geschlossenheit der Welt im Bild an, sondern schliesst auch die Geschichte ab. Der undurchlässige Rahmen hebt das Spiel sowohl zwischen Phantasie und Wirklichkeit als auch zwischen der Suggestion verschiedener Medien auf. Mit dem schwarzen Rahmen wird das Bild auf der Seite zur Buchseite erklärt (nicht zur Bühne oder zum Filmstreifen oder Lesekasten) womit auch die Referenz auf das Papier und schliesslich auf das Buch zum Schluss der Geschichte noch einmal erfolgt. Das Bild ist eine Seite des Buches und es bleibt im Buch eingeschlossen, wenn die Geschichte zu Ende erzählt ist. Ganz ähnlich behandelt Tove Jansson die Thematik in ihrem Bilderbuch *Hur gick det sen?* (1952)⁴⁹ und treibt das Spiel mit den unterschiedlichen Ebenen zu einem Höhepunkt. Beskow dürfte aufgrund ihres Spiels mit der Materialität am Buch als eine Portalfigur für die kommende (berühmtere) Buchkünstlergeneration angesehen werden.

Betrachtet man auch die zwei letzten leeren weissen Seiten als bewusst eingesetzte Bestandteile des Buches, so dürften sie ganz im Sinne Walter Benjamins dazu dienen, dem Leser und Betrachter Zeit zu geben, das Erlebte, Gelesene und damit Gegessene zu verdauen, um noch einmal die Essensmetapher zu zitieren:

Bücher verschlingen. Eine merkwürdige Metapher. [...] Wir lesen nicht, um unsere Erfahrungen sondern um uns selber zu mehren. Ganz besonders aber und immer lesen die Kinder so: einverleibend, nicht sich einfühlend. Ihr Lesen steht im innigsten Verhältnis viel weniger zu ihrer Bildung und Welterkenntnis als zu ihrem Wachstum und ihrer Macht. Darum ist es etwas ebenso Grosses als alles Genie, das in den Büchern steckt, die sie vornehmen. Und das ist die besondere Bewandnis, die es mit dem Kinderbuch hat.⁵⁰

47 [Und hier kannst du nun die Körbe zusammen mit der Karte sehen, welche Putte selbst erfunden hat, obgleich ihm Fina mit Schreiben geholfen hat.]

48 [Und die Mutter freute sich so fest, wie sich nur eine Mutter freuen kann.]

49 Jansson, Tove: *Hur gick det sen?* Helsinki: Schildts Verlag 1952.

50 Benjamin. GS VII, Bd. 1. S. 256–257. Zum Buch als Nährstoff des Geistes, siehe auch: Assmann, Aleida: „Das Buch – Nährstoff des Geistes, politische Waffe und Lebensbegleiter.“ In: Eder/Kobenter/Plener, 2010. S. 150–162.

Fazit

Im Bilderbuch *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* (1901) zieht sich das Lesethema durch die ganze Geschichte hindurch. Dabei geht Putte in den Wald, um Blaubeeren zu lesen und nimmt das lesenlernende Kind respektive den Betrachter mit auf eine Lesereise. Die Analyse hat gezeigt, dass die Geschichte anhand der materiellen Aspekte des Buches hinsichtlich eines Leselernprozesses dargestellt werden kann.

Dies zeigt sich darin, dass das Lesen von der Umschlagseite weg durch viele Ornamente, welche die Leserichtung von links nach rechts und das Blättern zur nächsten Seite angeben, thematisiert wird. Durch die Gestaltung des Covers und durch die Titel und Titelschriften wird die Wahrnehmung auf den Sehsinn und damit auf den Lesesinn gelenkt. Durch die Haptik des Papiers, welche beim Blättern deutlich spürbar wird, wird der Tastsinn angesprochen, der für das Sammeln und somit für das Lesen so zentral ist. Über den bewussten Einsatz des Formats und der Grösse des Buches verweist Beskow auf die Leserichtung von links nach rechts sowie auf weitere Medien, wie etwa das Theater oder den Film, und zeigt damit eine frühe Reflexion über die Möglichkeiten des Mediums Buch auf. Zudem verweist sie durch das Querformat auf eine ausgewählte wie auch kostspielige Herstellungsart, welche den ästhetischen Sinn auf die künstlerische Machart eines Buches lenkt.

In der Auffassung des Buchs als Theater weist *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* eine Performativität auf, welche wiederum auf den Umgang mit dem Buch hinweist, insbesondere auf die Praxis des Vorlesens. Damit verweist Beskow vor allem auf das früheste Lesenlernen mit der Mutter als zentrale Figur. Auch in der Wahl der Textdarstellung im Verhältnis zum Bild werden Reflexionen zu weiteren Medien wie dem Film aufgenommen, liest man die eingerahmten Textflächen als Lesekasten oder Untertitel.

Zudem verbirgt sich hinter der Schrift, die sehr an der Naturthematik als auch an der Darstellung einer modernen Schrift anknüpft, die Ambivalenz sowohl des Büchermachens um 1900, als auch jene, welche der phantastischen Geschichte mit seiner Zweiweltenstruktur inhärent ist. Des Weiteren sind die Paratexte der Rahmen weitere materielle Aspekte, welche die Möglichkeiten des Lesens durch die Blickrichtungen aufzeigen (und Tempo als narratologisches Element erhöhen oder drosseln) und gleichzeitig erlauben, über die Selbstreferentialität des Buches nachzudenken. Über die Farbe als konkretes Material des Bildes erfährt der Betrachter etwas über den diskursiven Rahmen der Pädagogik und der nationalen Bewegung, welche sich um 1900 und im Werk Beskows immer wieder deutlich manifestiert. In der Farbe wird der natürliche Rahmen der Geschichte definiert und auf die Kostbarkeit der Beeren sowie des Buches aufmerksam gemacht. Die Kulmination und Bedeutung des Lesens offenbart das Buch im letzten Bild, einem Epilog (Paratext). In einem Erleuchtungsfest wird sowohl die reiche Beerenernte als auch die Fähigkeit der Erlangung der Kulturtechniken und nicht zuletzt die Rolle der Mutter als Alphabetisiererin zelebriert.

Elsa Beskow gibt, unter Berücksichtigung von nationalen, künstlerischen und pädagogischen Diskursen zu Beginn des „Jahrhunderts des Kindes“, dem Sammeln hinsichtlich der materiellen Aspekte eines Buches die Bedeutung des Lesens. Sie markiert in ihrem Werk damit einen Anfang, der sich noch durch weitere Bilder- und Lesebücher hindurchziehen wird. Die Bücher, welche in dieser Arbeit auch auf eine Materialität des Lesens untersucht werden, werden im folgenden Kapitel in einem Korpus kurz dargestellt.

Korpus und Buchauswahl

Zwischen 1897 und 1953 hat Elsa Beskow ein variantenreiches Werk aus über vierzig Titeln und Büchern in unterschiedlichen Formaten, Grössen und Gattungen geschaffen.⁵¹ Dazu gehören die bekannten Jugendstilbilderbücher wie *Sagan om den lilla lilla gumman* (1897), *Puttes ävventyr i blåbärsskogen* (1901), *Olles Skidfärd* (1909) oder *Tomtebobarnen* (1910). Aber auch die Bilderbücher *Tant Grön*, *Tant Brun och Tant Gredelin* (1918), *Årets saga* (1927), *Solägget* (1932), *Sagan om den nyfikna aborren* (1933) oder *ABC-resan* (1945) entstammen ihrer Werkstatt, um nur einige Titel zu nennen. Bekannt und auch typisch für die Zeit sind die Bücher mit den kindlichen Blumengestalten wie *Blommornas bok* (1905) oder *Blomsterfesten i täppan* (1914), welche Ähnlichkeiten mit den Figuren aus Walter Cranes *Floras Feast* (1889) oder Kreidolfs *Blumenmärchen* (1898) aufweisen.

Nebst den Bilderbüchern, welche den grössten Werkanteil einnehmen, hat Beskow ab 1915 verschiedene Märchenbücher wie *Bubbelmuck och andra sagor* (1921) oder *Sagor och sagospel* (1923) gestaltet und das Lesebuch *Vill du läsa?* (ab 1935) für die Schwedische Volksschule geschaffen. Den grössten Teil der Bücher hat die Buchkünstlerin alleine gestaltet. Sie hat sowohl die Texte geschrieben, als auch die Bilder dazu geschaffen. Doch gibt es auch durchaus Bücher, bei denen Beskow eine Zusammenarbeit mit anderen Künstlern und Künstlerinnen gesucht hat. So entstanden beispielsweise die Liederbücher *Mors lilla Olle* (1903) und *Borgmästar munte* (1922) mit Liedern und Musikstücken von der Musikerin Alice Tegnér, oder *Blommornas bok* (1905) mit Liedern von Jeanna Oterdahl. Sie gestaltete aber auch bestehende Märchen und Geschichten illustrativ, wie etwa das Märchen *Tummelisa* (1908) von Hans Christian Andersen. Für die vorliegende Arbeit war die Zusammenarbeit zwischen Beskow und Hans Siegvold bei den Lesebüchern *Vill du läsa I–III* (ab 1935) von grösster Wichtigkeit, so auch jene mit der Fröbel-Kindergärtnerin Anna Warburg bei der Gestaltung des Bastelbuches *Vad ska vi göra?* (1917). Die Buchkünstlerin hat also sowohl Bilder-, Lese- und Märchenbücher gestaltet als auch Bücher mit Anleitungen und Anregungen zum Basteln und Malen (*Vill du måla?*, ab 1898) geschaffen, was zeigt, wie vielfältig ihr Werk ist. Untersucht man dieses speziell in Hinsicht auf seine Materialität, fällt auf, dass die genannten Bücher eine hohe gestalterische Komposition betreffend die Farb-, Papier-, Format- und Schriftwahl aufweisen. Beskow hat ihre Bücher diesbezüglich sehr bewusst gestaltet und den Druck und die Ausgaben zusammen mit dem Verlag minutiös geplant. Dies steht einem Leser besonders dann deutlich vor Augen, wenn er Bücher in Übersetzung in den Händen hält, die von den Erstausgaben in Format-, Papier-, Farb- und Schriftwahl oft deutlich abweichen. Dies ist in einer historisch-technischen Hinsicht auch nicht verwunderlich, da gerade viele Bilderbücher seit 1900 bis heute immer wieder neu aufgelegt werden.⁵²

In den folgenden Kapiteln wird eingehend auf die Frage der Materialität von Beskows Büchern, sowie jener nach der Lese- und Schreibtheorie der Buchkünstlerin eingegangen. Dabei werden die Bücher auf die aufgestellten Parameter hin geprüft. Für die Analyse wurden angesichts der Fülle an Titeln und Ausgaben, jene Bücher aus Beskows Werk aus-

51 Die schwedischen Titel ihres Werks sind am Schluss der Arbeit in einem Werkverzeichnis aufgeführt.

52 Auf die Aspekte der unterschiedlichen Auflagen wird im Kapitel „Transmission“ eingegangen.

gewählt, an welchen sich die entsprechenden Parameter am besten nachweisen und sich die expliziten Aspekte besonders gut zeigen lassen.⁵³

Zum untersuchten Korpus gehören folgende Bücher:

<i>Vill du måla?</i>	Beskow, Elsa	1898–1934
<i>Puttes äfventyr i blåbärsskogen</i>	Beskow, Elsa	1901
<i>Tomtebobarnen</i>	Beskow, Elsa	1910
<i>Diverse Märchen</i>	Beskow, Elsa	Ab 1915
<i>Vad ska vi göra?</i>	Beskow, Elsa // Warburg, Anna	1917
<i>Tantenbücher</i>	Beskow, Elsa	1918–1947
<i>Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin</i>	Beskow, Elsa	1918
<i>Tant Bruns Födelsedag</i>	Beskow, Elsa	1925
<i>Petter och Lotta på äventyr</i>	Beskow, Elsa	1927
<i>Årets saga</i>	Beskow, Elsa	1927
<i>Vill du läsa? I–III</i>	Beskow/Siegvald	1935/36
<i>Farbror Blås nya båt</i>	Beskow, Elsa	1942
<i>Petter och Lottas jul</i>	Beskow, Elsa	1947
<i>ABC-resan</i>	Beskow, Elsa	1945
<i>Herr Peter</i>	Beskow, Elsa	1949
<i>Röda bussen och gröna bilen</i>	Beskow, Elsa	1952

53 Im Wissen darum, dass der Korpus fast auf das ganze Werk hin ausgeweitet werden könnte.