

Materialität der Bilderbücher

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **61 (2019)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Materialität der Bilderbücher

Elsa Beskow hat schon die frühen Bilderbücher aufgrund von pädagogischen und künstlerischen Überlegungen bewusst so gestaltet, dass sie als Medien für das Lesenlernen eingesetzt werden können. Solange sie den Text und die Bilder selbst gestaltete, konnte sie bestimmen, wie die Elemente des Buches aussehen sollten. Sobald das Material an den Verlag ging, war sie jedoch nicht mehr die Alleinbestimmende; so waren der Verlagsleiter, die Lithografen, Drucker und andere am Prozess der Buchgestaltung mitbeteiligt. Anhand der Korrespondenz mit dem Verlag lässt sich nachvollvollziehen, wie sehr sich Beskow für die materiellen Aspekte ihrer Bücher einsetzte, damit diese weit möglichst ihren eigenen Vorstellungen entsprachen. Beispielsweise zeigt sich dies an einem Antwortschreiben, das sie dem Bonniers Verlag am 7. August 1942 zukommen lässt. Dieser hat der Buchkünstlerin vorgeschlagen, aus Kostengründen ihr neuestes Bilderbuch *Farbror Blås nya båt* (1942) teilweise nur mit schwarzen Bildern herauszugeben. Während sie die Vorschläge betreffend die Farbe geradeheraus ablehnt, lässt sie sich hingegen auf andere materielle Kompromisse in der Herstellung des neuen Buches ein, damit der Preis gesenkt werden kann. Sie schreibt dazu:

Däremot kan nog akvarellerna förminska till $\frac{3}{4}$ eller så omkring, utan skada. Bara det blir ordentliga marginaler omkring dem, och utrymme för tuscher på motsatta sidan. Jag har inte heller något emot att en del av upplagan säljes häftad till billigare pris. Omslaget på de häftade ex. kan väl då utgöras av styvt papper, så kan boken i alla fall bli något såhär hållbar [...]

[Dagegen können die Aquarelle auf $\frac{3}{4}$ verkleinert werden, ohne dass sie Schaden nehmen. Dass sie nur genügend Raum rundherum haben und auch auf der gegenüberliegenden Seite für die Tuschzeichnungen. Ich habe auch nichts dagegen, wenn ein Teil der Auflage geheftet und zu billigerem Preis verkauft wird. Die Umschläge der gehefteten Exemplare können ja mit steifem Papier hergestellt werden, so werden sie auf jeden Fall etwas haltbarer.]

Die Bereitwilligkeit, mit der die Buchkünstlerin bezüglich der materiellen Aspekte wie Format, Papier, Bindung und Bildeinsatz mit sich verhandeln lässt, mag überraschen. Doch bleibt ihr kaum eine Wahl, steigen doch in Schweden während den Krisenjahren des zweiten Weltkriegs die Buchpreise konstant, was sich insbesondere auf die Qualität der Bücher auswirkt.¹ Gerade diese ist für Beskow jedoch eines der wichtigsten Anliegen ihrer Arbeit. Sie schreibt im selben Brief: „Det viktigaste för mig är som sagt att boken blir bra framställd. Jag har mycket på denna bok, som jag har lust att ge ut på eget förlag, om Ni ej vågar Er på saken!“² Dieser Brief verdeutlicht die Haltung Beskows gegenüber dem Verlag. Nach vierzig Jahren Erfahrung weiss sie genau, wie die Bücher aussehen sollen, auch, welchen

1 Dies lässt sich aus der gesamten Korrespondenz zwischen Beskow und dem Verlag nachvollziehen.

2 [Das Wichtigste für mich ist, wie schon gesagt, dass das Buch gut hergestellt wird. Ich halte viel von dem Buch und ich hätte Lust, es im Eigenverlag herauszugeben, wenn Sie sich nicht an die Sache heranwagen!]

Wert sie ihrer eigenen Arbeit beimisst. Eher würde sie auf eine Zusammenarbeit verzichten, als dass ein Buch nicht nach ihren Vorstellungen hergestellt wird.

In diesem Fall kommt es nicht soweit. Dem Antwortschreiben vom 10. August 1942 ist zu entnehmen, dass der Verlag ihre Sorge über die Herstellung und Herausgabe des Buches ernstnimmt. Der Verleger Kaj Bonnier gibt seinerseits zu verstehen, dass der Verlag mit technischen Problemen zu kämpfen habe, welche die Herstellung und Qualität der Bilder beeinflussen. Er schreibt:

Jag försäkrar imellertid att det icke spelar någon roll, då för närvarande alla klichéanstalter³ äro absolut överbelastade med arbete. Vi ha talat med olika firmor i staden för att få klichéerna gjorda, men alla svara att för ögonblicket finns ingen möjlighet att börja med klichétillverkning. [...] Det finns så få kemigrafer i Sverige, som kunna göra färgklichéer så att de bli bra [...].

[Ich versichere, dass es [die Frage, ob die Bilder farbig oder schwarz gedruckt werden sollen] zurzeit keine Rolle spielt, da alle Klischeeanstalten im Moment absolut überlastet sind. Wir haben mit verschiedenen Firmen in der Stadt gesprochen und alle haben geantwortet, dass sie momentan keine Möglichkeit hätten, Farbklichees herzustellen. Es gibt so wenige chemiegraphische Institute in Schweden, welche gute Farbklichees machen können [...].]

Der Verlag selbst scheint von den Druckereien abhängig zu sein, welche zwar die neuen technischen Möglichkeiten wie Lithografieren und Vierfarbendruck beherrschen, jedoch in den Krisenjahren völlig überlastet sind. So zeigt dieser Korrespondenzwechsel zwar, dass der Buchkünstlerin eine gute Buchqualität, welche von den materiellen Aspekten wie Papier, Format, Bildgrösse und nicht zuletzt der Farbe abhängig ist, am meisten am Herzen lag, sie jedoch nicht alle Faktoren dahingehend beeinflussen konnte.

Wie am Beispiel des Bilderbuches *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* gezeigt, lässt sich auch an weiteren Bilderbüchern wie *Tomtebobarnen* (1910), *Tant Grön*, *Tant Brun och Tant Gredelin* (1918) und *ABC-resan* (1945)⁴ ablesen, wie Beskow das Kind an das Lesen und Schreiben heranführt und somit die Materialität des Buches mit einer eigenen Lesepädagogik verknüpft. Um nachzuvollziehen, wie sie dabei vorgeht, werden in diesem Kapitel die ausgewählten Bilderbücher auf die konkrete Materialität wie Paratexte, Format, Farbe und Papier untersucht.

3 Klischeeanstalt: Chemiegrafische Druckerei, welche die Möglichkeit hatte, Farbdrucke herzustellen. Durch ein chemiegrafisches Verfahren (Ätzen), wurden Druckklischees hergestellt, die als Druckvorlagen dienten (Hochdruckverfahren, besonders für Drucke von Illustrationen um 1900). Siehe auch: Ries, Hans: „Illustration im Kinder- und Jugendbuch“. In: Doderer, Klaus (Hg.): *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur, Ergänzungs- und Registrierband*. Weinheim/Basel: Beltz Verlag 1982. S. 303.

4 Beskow, Elsa: *ABC-resan*. Stockholm: Bonnier 1945.

Rahmenphänomene I

Bei Elsa Beskows Bildern und Texten spielen Paratexte, also Rahmen als Bestandteile des Buches, wie sie Gérard Genette versteht,⁵ sowie in Form von Bilderrahmen, wie sie Victor Stoichita⁶ und Uwe Wirth⁷ definieren, eine zentrale Rolle.

Genette definiert den in der Literaturwissenschaft gebräuchlichen Begriff der paratextuellen Rahmung, den Paratext, als „jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt“.⁸ Stoichita seinerseits versteht den Bilderrahmen in der Kunst wie folgt: „Der Rahmen trennt das Bild von allem, was Nicht-Bild ist. Er [Rahmen] definiert das Gerahmte im Gegensatz zu dem, was sich ausserhalb des Rahmens befindet, der Welt des blossen Alltags.“⁹ Fragt man sich, zu welcher Welt der Rahmen selbst gehört, antwortet Stoichita: „[Zu] allen beiden und keiner. Der Rahmen ist noch nicht Bild, und er ist nicht mehr einfaches Objekt des umgebenden Raumes.“¹⁰ Auch Uwe Wirth spricht sich, wie schon kurz erwähnt, für ein solch dynamisches oder „unfestes“ Konzept von Rahmen aus¹¹, welches er das *Paradox des Rahmens*¹² nennt. Er sieht in den Rahmen, die sich nicht immer eindeutig einer Realität zuordnen lassen, Gebilde, die dem Betrachter eine neue Sichtweise auf das Kunstwerk eröffnen können, insbesondere dann, wenn die Rahmen brechen.¹³ Diese kurz umrissenen Rahmenkonzepte werden mitgedacht, wenn im Folgenden Einbände, Bilderrahmen und Titelseiten der Bilderbücher untersucht werden.

Einbände

Schon den Einbänden der Bilderbücher lässt sich entnehmen, dass Beskow die Gestaltung lesepädagogischen Aspekten entsprechend vorgenommen hat. So ist beispielsweise den Einbänden der Bilderbücher *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*, *Tomtebobarnen*, *Tant Grön*, *Tant Brun och Tant Gredelin* und *ABC-resan* gemein, dass die Szenen in der Natur angesiedelt sind; Beskow offenbart hier ihr reformpädagogisches Erbe von Ellen Key (siehe Kapitel „Ellen Key und das Lesen“), bei der das Lernen überhaupt eng an die Erfahrungen mit der und durch die Natur geknüpft ist.¹⁴

5 Genette, 1989 [1987].

6 Stoichita, 1998.

7 Wirth, 2013. S. 15–57.

8 Genette, 1989 [1987]. S. 10. Genette unterscheidet den Paratext noch zwischen dem Peritext, den Anteilen des Buches, welche im „wesentlichen räumlich und materiell charakterisiert [sind]“ (S. 22) und worüber hauptsächlich der Verleger oder Drucker, eventuell unter Absprache mit dem Autor entscheidet, und dem Epitext, Mitteilungen, die sich „immer noch im Umfeld des Textes, aber in respektvollerer Entfernung“ befinden (S. 12). Er bringt schliesslich den Paratext auf eine formelhafte Definition, die besagt: Paratext = Peritext + Epitext. (S. 13)

9 Stoichita, 1998. S. 46.

10 Stoichita, 1998. S. 46.

11 Wirth, 2013. S. 18.

12 Damit meint Wirth, dass es zwischen Innen und Aussen einen fließenden Übergang gibt.

13 Wirth sieht in der neuen Betrachtungsweise eine sog. Neu-Rahmung. Wirth, 2013. S. 15.

14 Siehe: Key, 1992 [1900]. S. 186ff.

Die Natur wird auf den Einbänden als Raum stilisiert, den das Kind betreten soll, um in die Welt des Lesens zu gelangen. So symbolisiert sowohl der Einband von *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*, wie im Kapitel „Blaubeeren lesen“ gezeigt, wie auch jener von *Tomtebarnen* (1910) zum einen eine Einstiegstür in die Geschichte, die in der Natur angesiedelt ist, zum anderen kennzeichnet er eine Performance der Buchkünstlerin, die ihr Können zur Schau stellt, indem sie den Leser an der Perfektion und Durchdachtheit einer einzigen Seite teilhaben lässt. Bei beiden Büchern ist der Wald, den das Kind im Lernprozess durchschreiten muss, Hauptprotagonist. An dessen unterschiedlicher Gestaltung durch künstlerische Mittel wie Perspektive und Farben wird deutlich, dass sich Beskow jeweils an verschiedene Rezipienten richtet. Bei Putte wendet sie sich an das Kind in Puttes Alter, das schon ganz alleine in den Wald eintreten und bald lesen kann. Anders bei den hinter einem grossen moosbewachsenen Stein versteckten *Wichtelkindern*, die den Leser und Betrachter auf dem Einband (Abb. 13) anschauen und als Identifikationsfiguren fungieren: Hier wendet sich Beskow an das Kleinkind, dem eher noch vorgelesen wird. Um dies zu zeigen, wendet sie zum einen eine tiefgelegte Perspektive¹⁵ an, welche den Betrachter direkt auf die Mikrowelt des Waldbodens hinweist und somit die Sicht der Protagonisten wiederspiegelt. Zum anderen wählt sie dumpfe brauntonig-erdige Farben, welche dem Leser noch das Gefühl vermitteln, (von einem Mutterschoss) umhüllt zu sein. Es ist, als hätte sich Beskow bei diesem Buch im Vergleich zu Putte in allen Komponenten etwas zurückgenommen. So wie die Ornamente sparsam eingesetzt werden, sind auch die Farben gedämpfter, wodurch die Szene in ein weiches, etwas dämmriges Licht getaucht wird, als ginge es darum, die kleine Welt der Wichte abzuschliessen, sie zu beschützen. An beiden Einbänden wird deutlich, dass Beskow aufgrund ihrer pädagogischen Auffassung – dass Lernen, egal in welchem Alter, nur durch das Erkunden der Natur selbst geschehen kann – dem lesenlernenden Kind Einblick in die Natur geben will, damit diese metaphorisch und im besten Fall auch in realiter durchschritten werden kann.

In anderen Werken fokussiert sich Beskow noch mehr auf den Sehsinn als Lesesinn und auf die damit in Verbindung stehenden Medien. Am Einband von *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin* (1918) (Abb. 14) wird dieses „Einblick nehmen“ für den Leser noch deutlicher zum Ausdruck gebracht. Auf dem weissen Cover ist ein farbiges Oval zu sehen, das ähnlich einem Guckloch dem Betrachter einen Blick in eine andere Welt gewährt, wo die drei Tanten unter einem ausladenden Ast eines riesigen Baumes in ein Gespräch vertieft zu sehen sind. Das Bild zeigt ein in der Natur aufgenommenes Gruppenporträt. Wie schon bei *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* durch die Spinnenweben, wird auch hier das Auge des Betrachters in die Tiefe des Buchs gelenkt, und lädt den Betrachter ein, in die Geschichte einzusteigen. Mit der Tiefenperspektive, der ovalen Form des Gucklochs und dem Sujet der Porträtierten verweist Beskow auf das Medium der Fotografie. Es ist ein Verweis, der sich im Schlussbild (Abb. 15) dieses ersten Bandes gerade noch einmal findet: Die Geschichte endet mit einem Gruppenbild aller Protagonisten, im Hintergrund das Dorf, indem sich die Geschichte abspielt.

15 Eine erstmals von Beskow konsequent angewendete Konzeption in der schwedischen Kinderliteratur. Siehe: Bäni, 2009 (unveröffentlicht).

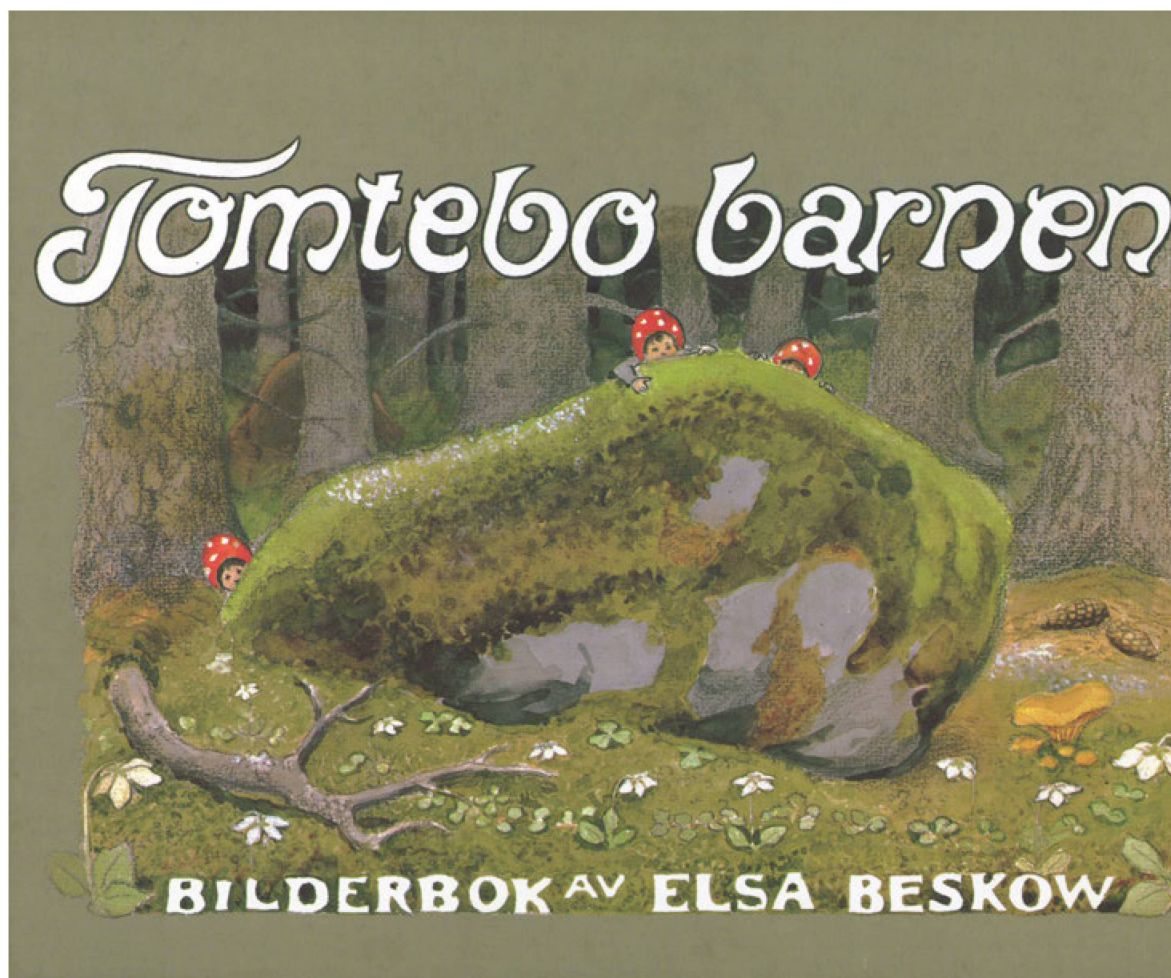


Abb. 13: Beskow, Elsa: *Tomtebobarnen*. Stockholm: Bonnier Carlsen 2009 [1910]. Cover.

An der Gestaltung der Einbände zeigt sich, wie Beskow das Sehen, als wichtigste Voraussetzung für das Lesen, und die visuellen Medien verhandelt. Gerade mit der Einladung über das Bild auf dem Einband in die Geschichte einzusteigen und den Buchdeckel zu öffnen, zeigt sich eine Antizipation dessen, was später Buchkünstlerinnen wie u. a. Tove Jansson materiell noch verstärken. Jansson schneidet in ihrem berühmten *Hur gick det sen?* (1945)¹⁶ ein Loch ins Cover, um den Leser zum einen in die Geschichte hereinzulocken und zum anderen ganz klar auf die Materialität des Buches aufmerksam zu machen; Techniken welche Carole Scott auch an neueren Künstlerbüchern, den sogenannten Artists' Books feststellt: „These devices [square cut-outs, the circle as a camera representation] both suggest the idea that we can look through the cover into what is hidden within. The book, furthermore, features a mystical box including objects that enable the reader/viewer to enter alternate times, spaces and world, offering a direct thematic connection between the

16 Jansson, 1952.



Abb. 14: Beskow, Elsa: *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1954 [1918]. Cover.

container notion and the story within.¹⁷ Sie schreibt weiter: „Nonetheless, many picture-book artists, while limited to more traditional materials and techniques, are responding to the same kind of vision and aestheticism, and the cover as peritext is important as it aids in communicating the book’s message.“¹⁸ Auch Beskow bedient sich in ihren Bilderbüchern solchen Vorgehensweisen, die im weitesten Sinne jenen der sogenannten Künstlerbücher vorgreifen. Auf letztere wird im Kapitel „Das Künstlerbuch“ noch weiter eingegangen.

Allen drei besprochenen Bilderbüchern ist eine anhand von Titelüberschrift, Illustration und Untertitel dreigeteilte Seitengliederung des Covers gemein, welche vage an ein Emblem erinnert. Mit diesem Rückgriff auf eine alte Kunstgattung gibt Beskow nicht nur dem Buchkäufer und Leser wichtige Informationen über die Protagonisten, den Schauplatz und den Inhalt, sondern verleiht dem Buch etwas Rätselhaftes. Im Verweis auf die Emblematik widerspiegelt sich zum einen die enge Verbindung von Text und Bild, die in allen drei

17 Scott, 2014. S. 41. Scott vergleicht in ihrem Artikel die narrativen Komponenten von Künstlerbüchern, modifizierten Büchern und Bilderbüchern, wobei bei allen drei „Gattungen“ gerade die materiellen Aspekte eine wichtige Rolle spielen.

18 Scott, 2014. S. 42.



Abb. 15: Beskow, Elsa: *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1954 [1918]. Schlussbild [15].

Bilderbüchern zentral ist, zum anderen auch ein Verweis auf den in der Renaissance aufkommenden Buchdruck, der in der Folge für die Buch- und Bildproduktion einen Paradigmenwechsel einläutete, ähnlich jenem, in dem sich Beskow befand.¹⁹ Susanne Strätling, welche eine russische Fibel von 1692/93 unter dem Aspekt der Bedeutung der Schrift analysiert, sieht gerade in der emblematischen Einteilung einer Buchseite in einem pädagogisch motivierten Buch einen Anreiz dazu, über das Sehen lesen und schreiben zu lernen. Sie schreibt: „Die Welt der Bilder ist Prozessor für eine Welt des Textes, der Lesbarkeit, die den Kosmos der piktural dargestellten Sichtbarkeit in einen imaginär vorgestellten übersetzt.“²⁰

Die Lenkung des Blicks und damit des fürs Lesen so zentralen Sehsinns über das Bild auf dem Einband wird insbesondere über die Schriftgestaltung noch verstärkt. Alle besprochenen Bilderbücher weisen ähnlich lose handgeschriebene Schnörkelschriften auf, welche

19 Siehe Kapitel: „Hundra år med bilderböckerna“. In: Zweigbergk, 1965. S. 333ff.

20 Strätling, Susanne: „Das alphabetische Auge und die Ordnung der Schrift im Bild“. In: Grube, Gernot (Hg): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge und Maschine*. München: Wilhelm Fink 2005. S. 333.

den Eindruck erwecken, ein Kind hätte sich in Schönschrift geübt. Bei *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* sowie *Tomtebobarnen* dürften lesetechnische und ästhetische Überlegungen hinter der Schriftwahl stehen, während die Schnörkelschriften bei den Tanten-Büchern vielmehr als gemeinsames Wiedererkennungszeichen für diese Buchserie fungieren.

Mit der Gestaltung eines speziellen Covers verfolgt die Buchkünstlerin verschiedene Ziele: Zum einen lenkt sie den Leser über das Auge als Lesesinn, meist mittels Elementen der Natur, in das Buch hinein. Die Natur wird auf den Einbänden als Raum stilisiert, den es zu betreten gilt, um überhaupt in einen Lern- und Leseprozess eintauchen zu können. In dem Sinne verweist Beskow auf die Natur als eigentliche Pädagogin, welche das Kind zum Gebrauch der weiteren Sinne wie Riechen, Hören und Tasten anleitet, die beim Lesen (Lernen) so essentiell sind. Das Buch selbst erhält durch einen aufwendig gestalteten Einband einen wertvollen Charakter und einen Mehrwert als Artefakt. Und schliesslich tritt die Buchkünstlerin mit einem künstlerisch gestalteten Cover dem Betrachter und damit dem Publikum im Sinne Genettes gegenüber. Über den Paratext des Einbands als materiellen Bestandteil des Buches lenkt sie den Leser in das Buch hinein und reflektiert gleichzeitig audio-visuelle Medien wie Theater, Vorlesestücke, Fotografie und Mikroskopie, wie die Beispiele an den frühen Bilderbüchern zeigen.

In *ABC-resan* (1945) [Die ABC-Reise], einem der letzten Bilderbücher in Beskows Werk, nimmt der Einband eine etwas andere Funktion ein.

Wie bei den frühen Bilderbüchern ist das Coverbild²¹ (Abb. 16a) in Titel, Illustration und Untertitel geteilt, was den Blick auf die mittig gestaltete Landschaft lenkt. Diese wird von einem Flusslauf dominiert, der durch seine Biegungen, wie eine Strasse, die Seite in rechts und links einteilt und über das ganze Cover von oben nach unten verläuft. Die Coverszene, welche sich wiederum in der Natur abspielt, zeigt, wie ein Mädchen und ein Junge in einer Holzkiste sitzen und mit Paddel und Reisigbesen einen Flusslauf hinunter rudern, um sich auf eine Reise zu begeben – das eigentliche Thema des Buches. Gerade dieser Flusslauf nimmt auf dem Einband eine zentrale Stellung ein. An ihm wird eine „andere Art des Lesens“ aufgezeigt. Wie bei den oben beschriebenen Bilderbüchern nutzt Beskow diesen Flusslauf, um das Auge zu schulen und auf den Lesesinn aufmerksam zu machen. Der Flusslauf wird zu einem Gegenstand des Unterrichts, wie beispielsweise die exakt dargestellten Pflanzen, welche das Ufer säumen, verdeutlichen. Wasserlilien, Schilf und Gräser sind in Reih und Glied aufgeführt, als würden sie einem botanischen Unterricht dienen, während das rechte Ufer an eine grosse grüne Rasenfläche grenzt. Der hellgelbe Hintergrund in Kontrast zum hellblauen Wasser des Flusses evoziert eine sommerliche Leichtigkeit, welche durch die zarten Grüntöne unterstrichen wird und einen Kontrast zu den eher dunklen Wäldern von Putte und den Wichtelkindern bildet. Die Landschaft ist offener und weiter geworden, wie auch die Kleider der Kinder moderner geworden sind, woran sich erkennen lässt, dass das Buch fast dreissig Jahre jünger ist als die bisher besprochenen Bilderbücher. Die Modernität lässt sich auch daran erkennen, wie das Bild in die Seite eingelassen ist, was weniger den Anschein eines Gemäldes als eines Plakats erweckt. Der

21 Von *ABC-resan* existieren drei originale Bilder für das Coverbild. Abb. 16a wurde schliesslich als Cover für das Buch ausgewählt. Siehe zum Vergleich die beiden anderen Varianten (Abb. 16b und 16c).

Eindruck wird durch die Kombination von Aquarellfarben und Farbstift oder Kreide für den Bildhintergrund noch verstärkt.²² Diese bewusste Gestaltung des Einbandes mit ausgewählten Malmaterialien ging im Druck schliesslich verloren und ist für den Betrachter des Buches nicht mehr sichtbar. Es können jedoch dank Fotografien der Originalbilder durchaus Rückschlüsse auf die künstlerische Produktion der Buchkünstlerin gezogen werden.

Schliesslich vermittelt der Einband schon auf den ersten Blick viel Bewegung. Der Flusslauf und die Wellen im Wasser geben Tempo ins Bild und einen ersten Eindruck vom Charakter der Geschichte, welche davon erzählt, wie die beiden Kinder eine Reise unternehmen, um das ABC kennenzulernen. Der Einband hat in diesem Buch die Funktion, dem Leser sowohl Vorinformationen zum Inhalt als auch über die explizite Seitengestaltung zu geben. Die Anlehnung an die Plakatherstellung, welche auch das hohe Format des Buches erklärt, beinhaltet eine Reflexion zum bildnerischen Gestaltungsprozess und den verschiedenen Bildmedien, wie sie in Schweden gerade ab den 1930er Jahren unter dem Einfluss der Bauhaus-Ära stattfand.²³ Dies zeigt sich explizit daran, dass Beskow das Coverbild in leicht abgeänderter Version noch einmal in die Geschichte einfließt, wodurch das Bild eine narrative Komponente erhält. Dieses Bild (Abb. 17), welches im Buch auf der zweitletzten Buchseite²⁴, also fast am Ende der Reise der Kinder abgedruckt ist, wird von Textblöcken gesäumt, die sich in die Flussbiegungen einfügen. Dabei nimmt der Fluss in der Fließrichtung von oben nach unten die Funktion ein, das Reisen als Hauptmotiv visuell erfahrbar zu machen. Diese Augen-Schulung endet damit, dass die Buchstaben å, Ä, Å als letzte Buchstaben des Alphabets schliesslich als materielle Elemente teils an Land, teils aus dem Flusswasser auftauchen. Es ist, als würden die Buchstaben aus der Strömung an die Oberfläche, und damit, will man Sigmund Freud folgen, in den Fokus des Bewusstseins gelangen.²⁵ Das Wasser als Spiegel der Seele, bei den Kindern eher als Gradmesser des Lesenlernprozesses zu verstehen, nimmt daher im Buch materiell am meisten Anteil ein. Dies zeigt sich sowohl in der Schlusszene, als auch am ganzen Einband.

Entgegen der Coverszene, in der das Mädchen lächelnd mit dem Jungen spricht und ein Vogel über ihren Köpfen fliegt, wendet sich das Mädchen in dieser Szene, den Mund geöffnet und im Reden begriffen, dem Vogel zu, der über das rechte Flussufer fliegt, wo folgender Text steht: „Tänk i fall den skulle stjälpa! Här finns ingen som kann hjälpa. Fågel lilla, råd oss du: Vad ska bäst vi göra nu?“²⁶ Es ist, als würden sich die Gedanken des Mädchens in Sprache materialisieren, die schliesslich im Dialog mit dem Vogel münden. Das nur leicht abgeänderte Bild erhält innerhalb der Geschichte eine ganz neue Funktion.

Während das Cover dem Leser eine gefahrlose und lustvolle Reise in das Buch hinein verspricht, so gibt das Bild im Buch selbst ein Moment wieder, das ganz gegenteilig auf den Leser wirkt. Es ist ein Punkt der Unbestimmtheit. In der Gefahr und der Spannung verbirgt

22 Hätte man Zugang zu diesen Bildern, liesse sich anhand der Farben und des Papiers am Original eine noch viel genauere Analyse der Arbeitsweise Beskows eruieren.

23 Siehe: Bowallius, 2000. S. 212–227. // Druker, 2008.

24 Auch dieses Bilderbuch von Beskow weist keine Seitenzahlen auf.

25 Siehe: Freud, Sigmund. In: *Die Traumdeutung*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003 [1900]. S. 596ff.

26 [Denk nur, wenn wir kentern würden, es wäre niemand hier, der uns helfen könnte. Kleiner Vogel rate uns, was sollen wir nun machen?]

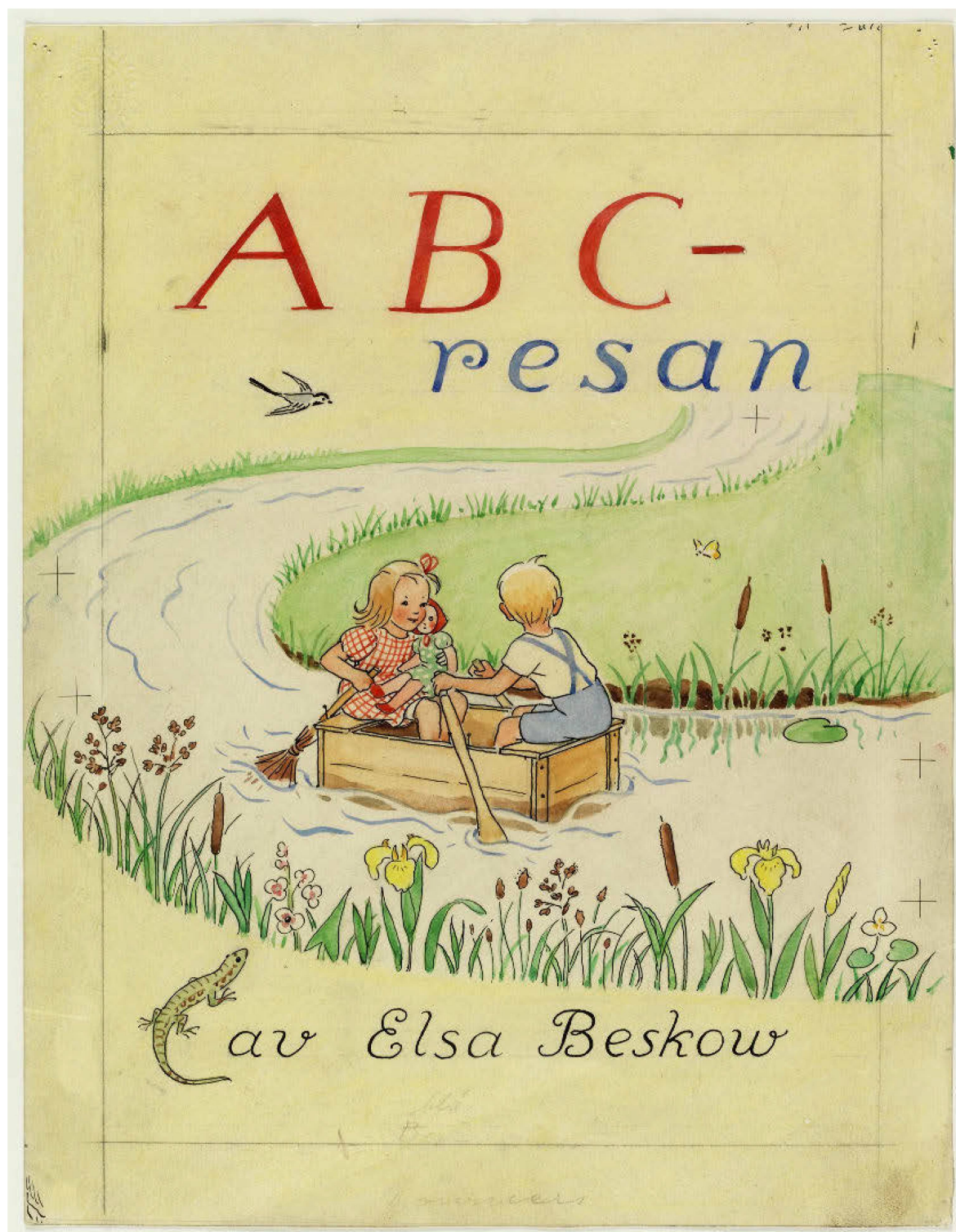


Abb. 16a: Beskow, Elsa: *ABC-resan*. 1945. Coverbild, welches für die Buchausgabe gewählt wurde. Original. Bankfach der Familie Beskow. Stockholm.

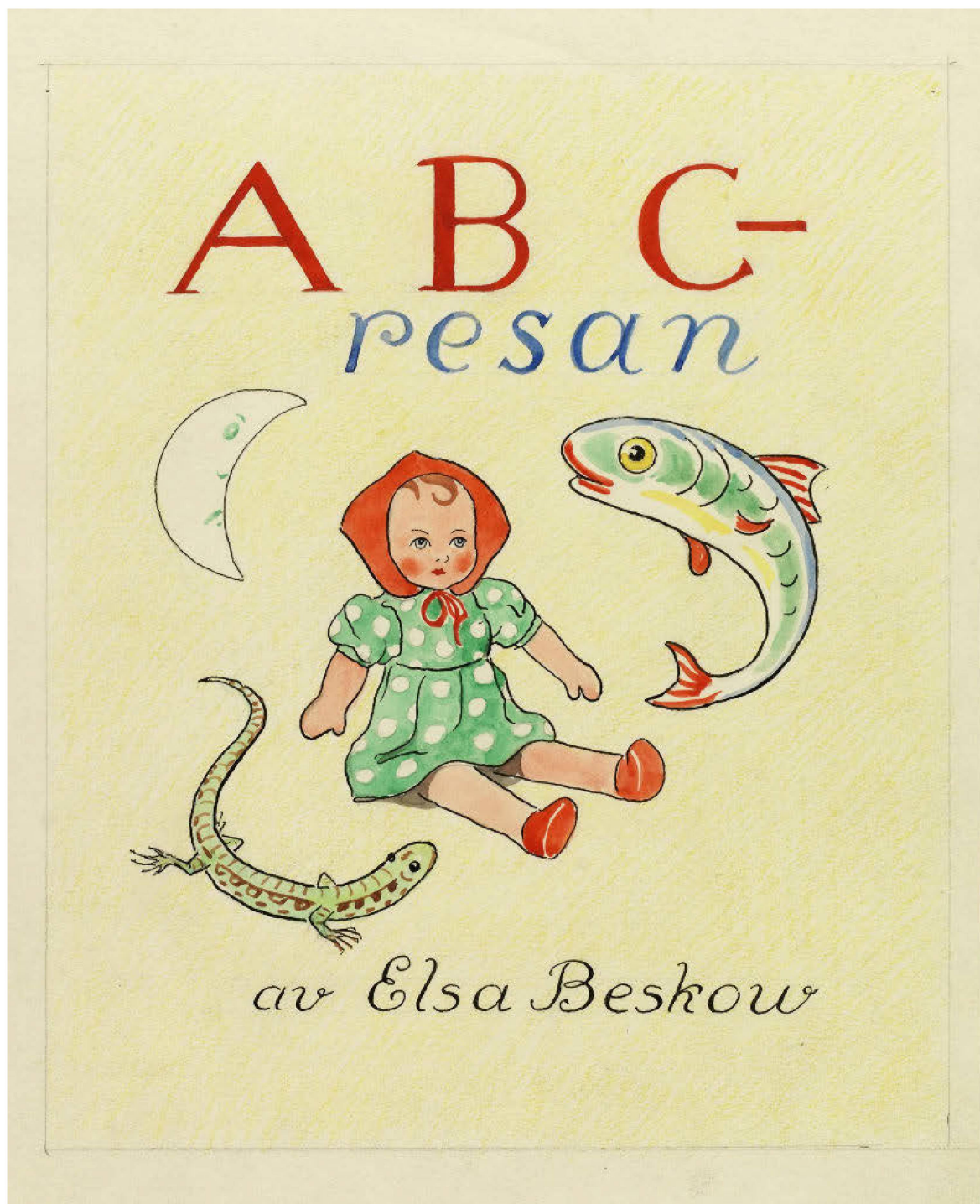


Abb. 16b: Beskow, Elsa: *ABC-resan*. 1945. Coverbild, Variante. Original. Bankfach der Familie Beskow. Stockholm.

sich ein Kippmoment im wörtlichen Sinne,²⁷ weil der Leser nicht weiss, ob das Boot kippt oder die Reise weitergeht. So wie die Ornamente in den frühen Bilderbüchern Schwellen-

27 Aleida Assmann braucht den Terminus der Kippfigur, um beim Lesen ein Moment zu beschreiben, in dem der Leser während der Lektüre über die Wahrnehmung der Buchstaben in „rezeptive Imagination“ versetzt wird. In: Assmann, 2015. S. 215ff.

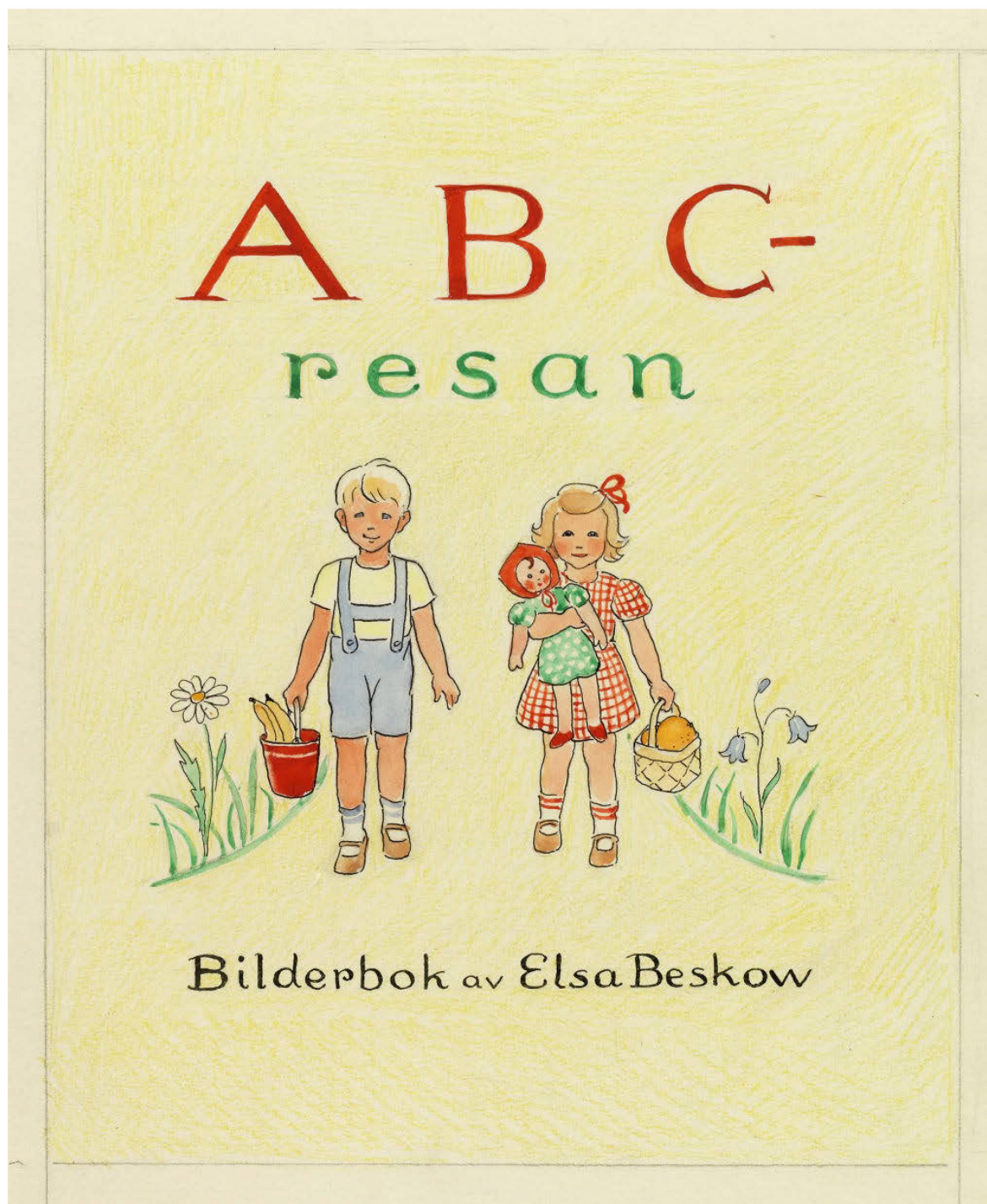


Abb. 16c: Beskow, Elsa: *ABC-resan*. 1945. Coverbild, Variante. Original. Bankfach der Familie Beskow. Stockholm.

übertritte anzeigen, um den Betrachter in einem Zwischenland zu belassen,²⁸ so kann auch der Dialog des Mädchens mit dem Vogel über das Flussufer hinaus als Grenzübertritt oder

28 Siehe: Wirth, 2013. S. 46.



Abb. 17: Beskow, Elsa: *ABC-resan*. 1945. [15]. Original. Bankfach der Familie Beskow. Stockholm.

laut Assmann als ein „Schwellensignal“ angesehen werden.²⁹ An diesem Punkt der Lese-
lern-Reise entscheidet sich, wie die Geschichte ihre Fortsetzung findet. Das Mädchen, von
Schiffbruchhängsten heimgesucht, überschreitet nun eine innerliche Grenze, indem sie sich

29 Assmann, 2015. S. 216.

mit einer hilfeschreitenden Frage an den Vogel wendet. Dadurch wird eine Verbindung zwischen Bild und Text hergestellt, wobei letzterer einen neuen Raum, ein Aussen darstellt. Im Überschreiten einer zwar imaginären Grenze im Bild (innere Beklemmung – Suche nach Hilfe bei höherer Macht), kann die Reise der Kinder schliesslich eine Fortsetzung finden. Denn die Antwort und damit das rettende Zeichen vom Erlvogel kommt prompt: „Cyklarna på strand finns kvar. Kliv ur låren med det samma, cykla sedan hem till mamma!“³⁰ In diesem Spiel mit den Dimensionen, bei dem von unten eine Katastrophe (Wasser) droht, von oben Hilfe (Vogel) naht und die Reise schliesslich vorangetrieben wird, zeigt sich der bewusste Umgang der Buchkünstlerin mit dem Einsatz der Möglichkeiten der Malerei. Mit der durch ein Detail leicht abgeänderten und bewusst eingesetzten Version eines Bildes in derselben Geschichte stellt die Buchkünstlerin nicht zur ihr Können zur Schau, sondern beweist vielmehr, dass sie über das Künstlerische hinaus versteht, die Bilder explizit als narrative Elemente zu nutzen, um – einmal mehr – das Lesenlernen als einen materiellen, körperlich erfahrbaren Prozess darzustellen.

Bilderrahmen

Wie bewusst Beskow mit dem Schwellenphänomen umgeht, bei dem sich für den Leser und Betrachter ein neuer Raum eröffnet, lässt sich auch anhand der Bilderrahmen innerhalb der Bilderbücher zeigen, welche in den Büchern unterschiedliche Funktionen einnehmen.

In *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* haben die Bilderrahmen die Funktion von Schwellen, welche von überlappenden Ornamenten in Form von Tieren, Pflanzen und Figuren übertreten werden und damit die Leserichtungen sowie das Lesetempo vorgeben. Sie fordern den Leser dazu auf, anhand von Rahmenbrüchen über die Struktur der Seiten des Buches und damit über die Materialität der Bilder sowie anderen Medien nachzudenken.³¹ Die Bilderrahmen in *Tomtebobarnen* hingegen nehmen eine etwas andere Funktion ein. Die Rahmen in Form von schwarzen, feinen Linien, welche jedes Aquarellbild auf der jeweils rechten Seite der Doppelseite umranden (Abb. 18), lassen die Bilder auf der weissen Buchseite wie ein Gemälde aussehen, was sie in realiter auch sind.³² Die undurchdringlichen Bilderrahmen schliessen zudem die von der Wirklichkeit abgeschiedene oder parallel existierende Welt der Wichtelkinder komplett ein. Es gibt zwischen der Buchseite und dem Bildinhalt keine Korrespondenz, wie etwa bei *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*. Es ist, als würde die rechte Bildseite viel eher von der linken Buchseite, welche sich durch Text und schwarz-weiße Tuschzeichnungen oder Scherenschnitte auszeichnet und nur selten schwarz umrandet ist (Abb. 19), beschrieben. Denn der Text links wirkt wie eine Erläuterung

30 [Die Räder stehen noch am Strand. Klettert rasch aus der Kiste und fährt nach Hause zu der Mutter.] In: Beskow, 1945. [15].

31 In *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* widerspiegeln die Rahmen beispielsweise auch die Zweiweltenstruktur, in der sich die Geschichte abspielt, und stellen damit dem Betrachter die Frage, welche Bildanteile zur Phantasie und welche zur Wirklichkeit gehören.

32 Die Aquarelle befinden sich im Magazin des Nationalmuseums in Stockholm, wo sie bei expliziten Ausstellungen gezeigt werden.

zum Bild, ähnlich der Beschriftung eines Gemäldes im Museum.³³ Diese Anordnung von Text und Bild verweist auf die Leserichtung von links nach rechts, und damit einmal mehr auf die Thematik des Lesens.³⁴ In dieser bewussten Gestaltung des Buches zeigt sich, wie sich Beskow über materielle Aspekte schon an die kleinsten Kinder richtet und ihnen in rudimentären Ansätzen, sei es auch nur im Wechsel der Blickrichtung von links nach rechts, ein Ahnung von Lesen vermittelt. Zudem impliziert sie mit der Anordnung des Bildes und mit dessen Rahmung den Aspekt eines Gemäldes, das ausgestellt wird, wodurch das Buch an sich zu einem Ort der Ausstellung wird, oder zu einer mobilen Kunstgalerie, wie Pia Huss vorschlägt.³⁵

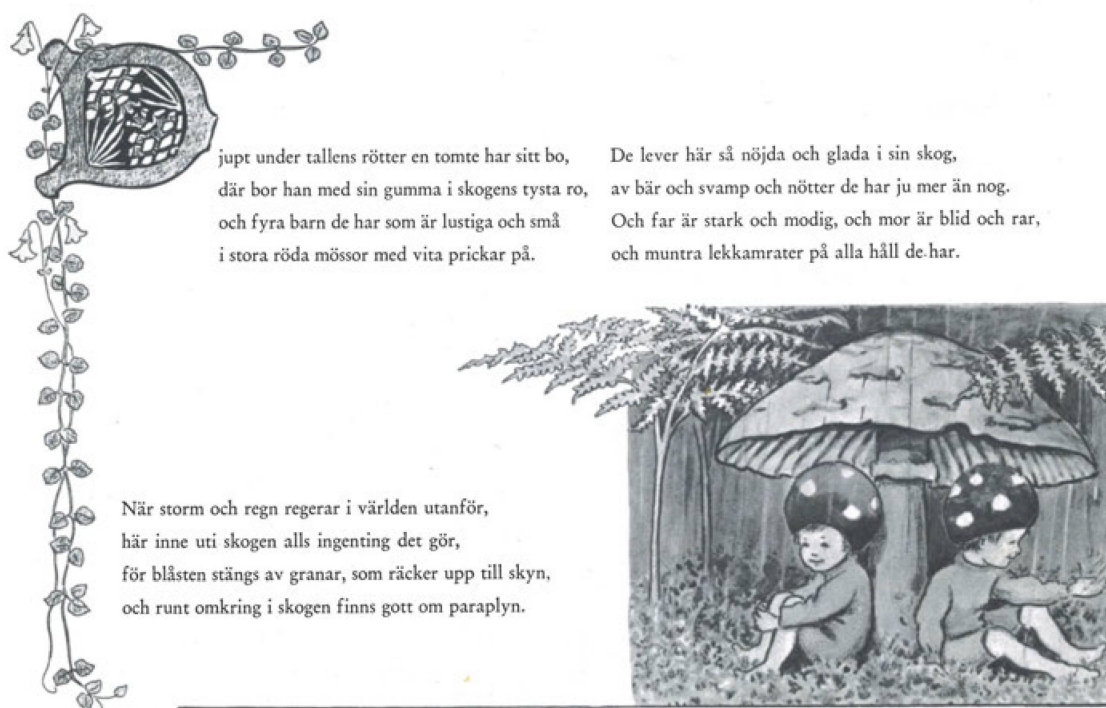


Abb. 18: Beskow, Elsa: *Tomtebobarnen*. Stockholm: Bonnier Carlsen 2009 [1910]. Erste Doppelseite, Bild rechts. [1].

33 Diese Geschichte würde auch funktionieren, wenn man den Text oder das Bild separat lesen/betrachten würde. Dennoch ist der Verlauf besser zu verstehen, wenn man den Text als ein auf das Bild verweisendes Medium auffasst.

34 Die Leserichtung vom Text zum Bild dürfte in diesem Bilderbuch für die Kleinsten explizit auf eine Vorlesepraxis angelegt sein, bei dem das Kind die Geschichte hört und simultan das Bild betrachten kann.

35 Huss, 2005. S. 16–25.



Utkom första gången 1919 • © Bonnier Carlsen Bokförlag • Printed in Belgium by Proost, 2009 • ISBN: 978-91-638-3257-4

Abb. 19: Beskow, Elsa: *Tomtebobarnen*. Stockholm: Bonnier Carlsen 2009 [1910]. Erste Doppelseite, Bild und Text links.

Noch einmal anders funktionieren die Rahmen in den Tanten-Büchern. In den drei ersten Büchern *Tant Grön*, *Tant Brun* och *Tant Gredelin* (1918), *Tant Bruns Födelsedag* (1925) [Tante Brauns Geburtstag] und *Petter och Lotta på äventyr* (1927) [Petter und Lottas Abenteuer] folgt Beskow demselben Prinzip, indem sie sowohl die Texte auf der linken (Abb. 20) als auch die Bilder auf der rechten Buchseite (Abb. 21) mit einem schwarzen Rand versieht, und somit das Bild- und Textfeld jeweils umschließt. Dadurch erscheinen sowohl der Text als auch das Bild als Gemälde in der Buchseite, oder als austauschbare Tafeln. Während beispielsweise *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* ohne Text funktionieren würde – weil die Bilder und die Ornamente die Leserichtung angeben –, würden die Tanten-Bücher umgekehrt ohne Bilder funktionieren, wenn man die Tafel einfach entfernen würde. Die Bilderrahmen funktionieren demnach als Abgrenzung zur gegenüberliegenden Seite. Diese wird dann aufgehoben, wenn zum Text noch schwarze Tuschezeichnungen hinzukommen, die Beskow manchmal der linken Buchseite einfügt und welche die Bilder auf der rechten Seite teilweise narrativ unterlaufen. Bei Band vier und fünf der Serie wurden die Bilderrahmen auf der linken Buchseite gänzlich weggelassen, was nicht zum narrativen Konzept gehörte, sondern vielmehr den Umständen zum Opfer fiel. So mussten bei *Farbror Blås nya båt* (1942) [Onkel Blaus neues Boot] vom Verlag Veränderungen vorgenommen werden, damit der Buchpreis im Jahr 1942 billiger wurde, wobei die Rahmen um die Texte wie auch die Tuschezeichnungen völlig verschwanden. *Petter och Lottas Jul* (1947) [Peter und Lottas Weih-

nachten] weist zwar wieder Tuschzeichnungen auf, doch die Rahmen bleiben verschwunden, als wäre ein Verweis auf die Gemälde nicht mehr nötig. Dieses Rahmenkonzept verweist auf ein Lesen, das den Blick jeweils auf einer Seite festhält, wie es eher für Bücher ohne Bilder der Fall ist und auf ältere Rezipienten abzielt, was sich auch in der Textmenge widerspiegelt.³⁶

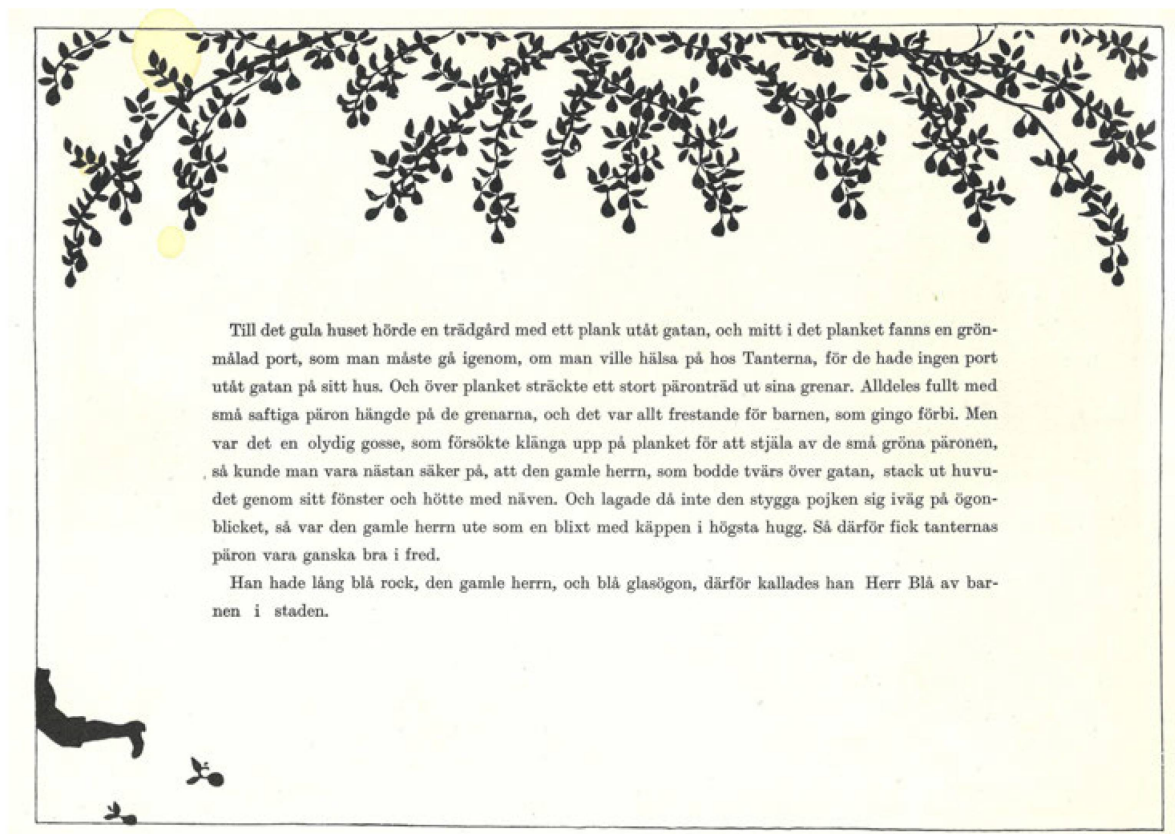


Abb. 20: Beskow, Elsa: *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1954 [1918]. Erste Doppelseite, Text und Tusche links.

Während der Paratext der Bilderrahmen bei Beskows Bilder und Texten zum Teil die Funktion einer Schwelle zwischen zwei Welten einnimmt oder auf weitere Medien verweist, so fungieren die Titelseiten in den Bilderbüchern als Schwellen zur Geschichte und damit zum Lesen selbst, wie im Folgenden gezeigt wird.

Titelseiten

Wirft man einen Blick auf die Innenseite des Buchdeckels, zeigen sich bei den Bilderbüchern unterschiedliche Titelblätter, die alle als Schwelle zur eigentlichen Geschichte funktio-

³⁶ Diese Bilderbücher weisen innerhalb von Beskows Werk am meisten Text auf.

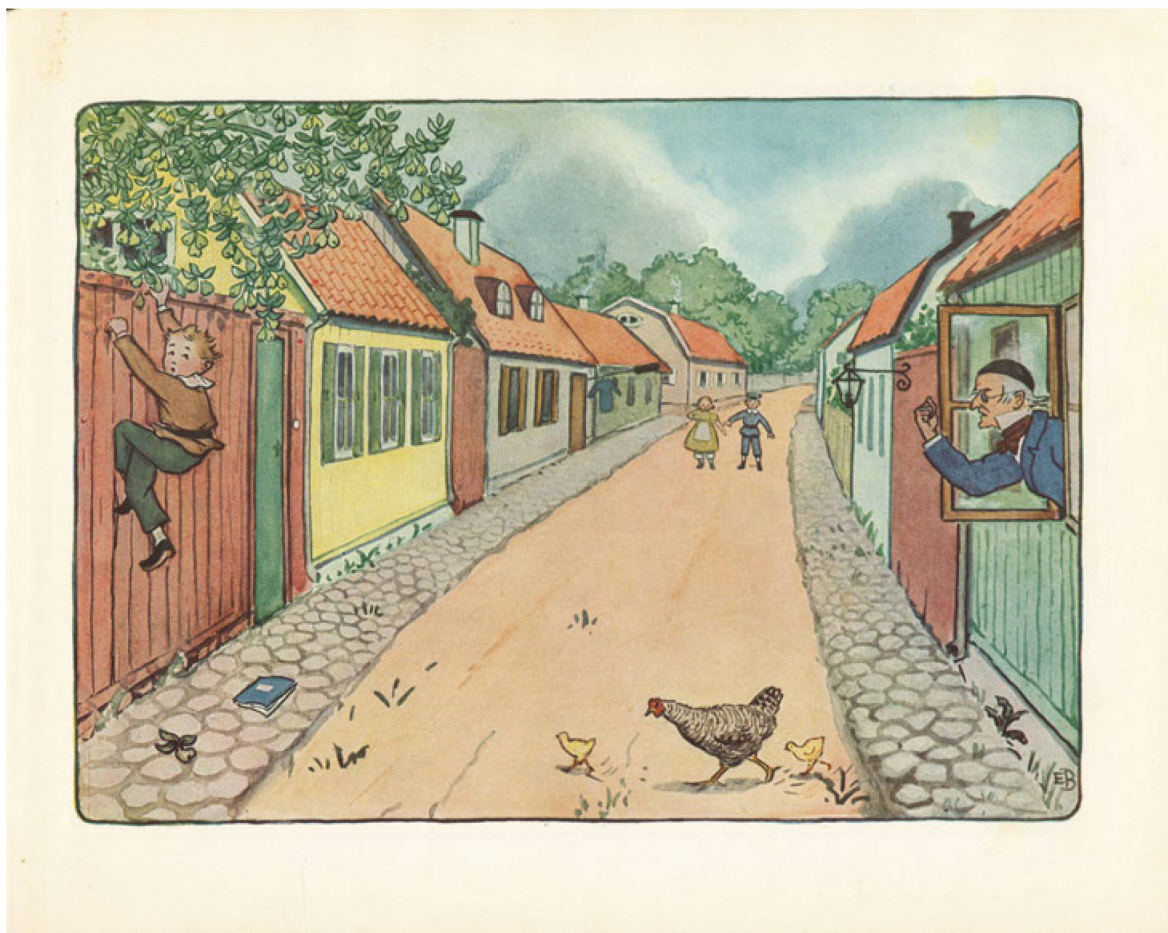


Abb. 21: Beskow, Elsa: *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1954 [1918]. [9].

nieren. Während das Titelblatt in *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* dasselbe Bild wie auf dem Einband zeigt, weisen die übrigen Bilderbücher Titelblätter mit anderen Bildern auf.

Die Titelseiten nehmen dabei verschiedene Funktionen ein. Zum einen dienen sie dazu, die Protagonisten näher vorzustellen und damit dem Leser mehr Informationen zukommen zu lassen, wie etwa bei den Tanten-Büchern. Beskow nutzt bei allen fünf Büchern den Platz einer zusätzlichen Seite vor eigentlichem Beginn der Geschichte, um ein Detail oder eine Randfigur in den Bildfokus und somit ins Bewusstsein des Lesers zu rücken. So wird beispielsweise der Hund Prick, der bei allen fünf Geschichten dabei ist, im ersten Band ins Zentrum des Titelbildes gestellt (Abb. 22). Der Hund, der alleine im oberen Drittel der schwarz-weißen Bildseite steht, trägt je eine Haarmasche in den Farben der Tanten an Ohren und Schwanz und blickt den Leser direkt an, als wäre er sich seiner Hauptrolle im Bild bewusst. Die auf Haarmaschen und Farben reduzierten und fragmentierten Tanten erscheinen erneut in der schnörkeligen Titelschrift, welche den Hund in einer Pyramidenform umgibt. Der Hund fungiert, ähnlich den Schnecken bei Putte, wie eine lebendige Leseanweisung für das Kind und führt dieses durch das ganze Buch hindurch.

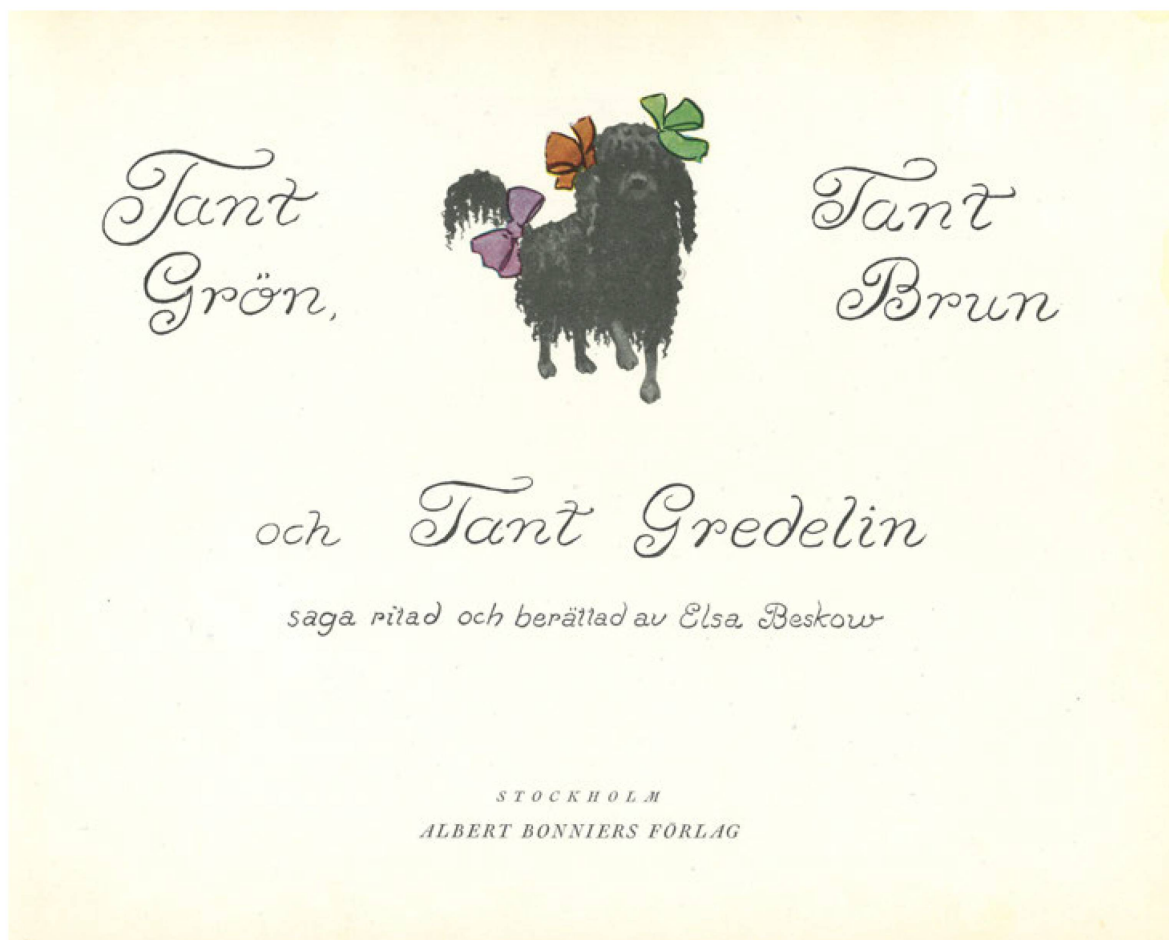


Abb. 22: Beskow, Elsa: *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin*. Stockholm: Åhlén & Åkerlund 1918. Titelseite.

Zum anderen nutzt Beskow die Titelseite auch als Raum der Selbstinszenierung, was sich beispielsweise an der Gestaltung der Überschrift der Titelseite sehen lässt. Im Gegensatz zur Coverseite setzt sie ihren eigenen Namen direkt unter den Titel des Buches und nicht an den unteren Bildrand und verleiht so ihrem Namen mehr Prominenz und Beachtung, indem sie den Leser insbesondere auf die Verfasserin und Gestalterin des Buches aufmerksam macht.

Schliesslich verwendet Beskow die Titelseite in *ABC-resan* explizit dazu, den Leser auf das Thema Lesen aufmerksam zu machen. So ziert die Blattmitte eine in Leserichtung über ein Grasstückchen von links nach rechts ziehende Weinbergschnecke (Abb. 23), die sehr an die Schnecken in *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* erinnert. Wie schon vierundvierzig Jahre früher beim Bestseller nimmt auch auf dieser Titelseite die Schnecke die Aufgabe ein, die Blickrichtung des Lesers an den nächsten Seitenrand zu lenken und ihn zum Weiterblättern aufzufordern oder gar sie selbst im Buch zu suchen. Der Leser findet das Tier schliesslich gegen Ende des Buches und des Alphabets über dem grünen Buchstaben S(nigel) turnen (Abb. 24), wo sie wiederum mit „tu tut“ signalisiert, dass sie weitermuss. Das Bild auf dem Titelblatt hat demnach die Funktion, den Leser dazu aufzufordern, auf das Buch einzugehen,

mit ihm zu interagieren, auf die nächste Seite weiterzublättern und die Details auf dem Titelblatt im Buch und in der Geschichte zu suchen. Die Schnecke, welche dem lesenlernenden Kind mit Bedächtigkeit zeigt, welche Zeit das Lernen des Alphabets in Anspruch nimmt, dürfte in *ABC-resan* gleichsam als Kontrapunkt gegen das rasante Tempo fungieren, welches in dem ABC-Abenteuer steckt.

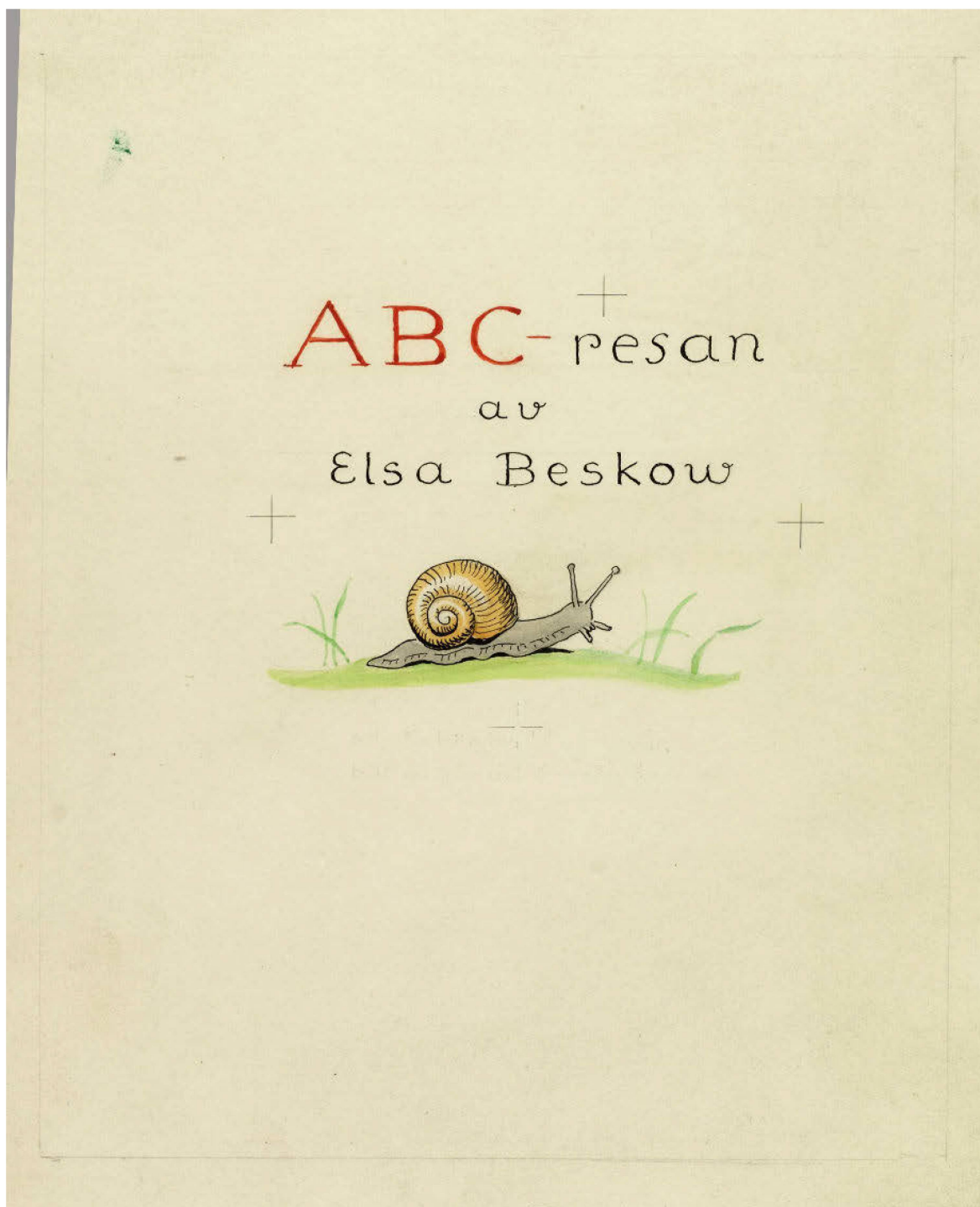


Abb. 23: Beskow, Elsa: *ABC-resan*. 1945. Titelseite. Original. Bankfach der Familie Beskow. Stockholm.



Abb. 24: Beskow, Elsa: *ABC-resan*. 1945. [11]. Original. Bankfach der Familie Beskow. Stockholm.

Die Titelbilder haben in den verschiedenen Bilderbüchern unterschiedliche Aufgaben. Zum einen geben sie eine Vorschau auf die Geschichte und rücken ein Detail oder einen Nebendarsteller der Geschichte ins Zentrum, zum anderen bilden die extra eingeschobenen Seiten vor Beginn der Geschichte eine Schwelle, welche die Spannung erhöhen. Materiell gesehen bedeutet eine Titelseite nicht zuletzt eine Aufwertung des Buches selbst, da Druck und

Papier kostbare Materialien sind, während eine zweite Nennung der Buchkünstlerin im Titel eine weitere Plattform zur Selbstinszenierung bietet.

Fazit

In den bisher besprochenen Paratexten der Bilderbücher thematisiert Beskow anhand von Einbänden, Bilderrahmen und Titelseiten in erster Linie das Lesen und Lernen und präsentiert zudem ihre Kunst über einen bewussten Umgang mit dem Thema in der Buchgestaltung und Malerei. Während die frühen Bilderbücher von künstlerischer Selbstdarstellung der Buchkünstlerin betreffend Ornamentik, Rahmungen und Einsatz verschiedener Techniken wie Aquarell, Tusche und Scherenschnitt strotzen, bilden die Paratexte auch immer Schwellen zu anderen Welten und dienen einem Spiel zwischen Realität und Phantasie oder als Eintritt in die Geschichten, woran sich wiederum eine Reflexion über das Lesen selbst zeigt.

Diese Reflexionen lassen sich bei Beskows Büchern auch an weiteren Aspekten der Materialität, insbesondere an Format, Farbe und Papier ablesen.

Formate

Beim Durchsehen des Werks Beskows fallen insbesondere drei verschiedene Formate auf: Erstens das Querformat in Form einer Bühne, in der fast alle frühen Bilderbücher wie *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*, *Tomtebobarnen* oder die Tanten-Bücher gestaltet sind [32x24 cm]. Zweitens das grosse Hochformat wie bei *Herr Peter*³⁷ [25x31cm] (Abb. 25), *Årets saga* [26x32cm] (Abb. 26) und *Vad ska vi göra?* [23x29 cm] (Abb. 27) und drittens das hohe, jedoch etwas kleinere Format wie bei *ABC-resan* [23x26 cm] und *Röda bussen, gröna bilen* [21x26 cm] (Abb. 28).

Angesichts der unterschiedlichen Grössen der Bücher stellt sich die Frage nach dem Warum. Beskow verwendet die Bilderbücher teilweise, um ihr malerisches/künstlerisches Können darzustellen. Dies gelingt, wenn eine grössere Fläche zur Verfügung steht, auf der die Bilder als Gemälde dargestellt werden können. Die Bilder in *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* beispielsweise kommen gerade dadurch zur Geltung, dass jeweils die linke Buchseite in Weiss gehalten ist und den Leser dazu anhält, das Lese- und Betrachter-Tempo zu drosseln. Die weissen linksseitigen Blätter erlauben zudem eine Assoziation an die weissen Wände eines Museums. So werden die Bilder im Buch zu einer Ausstellung arrangiert, wie in einer Galerie. Müller schreibt über den Weissraum: „Die Weissraumbewirtschaftung der Neuen Typographie ist eine Nachbarin der weissen Galeriewände, der Helligkeitsemphase und der Transparenzideale der Architekten, der sozialutopischen Mythologie von Licht und Luft.“³⁸ Die Nähe, welche Elsa Beskows Werk zu benachbarten Künsten wie der Architektur birgt, wird im Kapitel zur Typografie noch erläutert. Mit den neuen Formen der Bauhausideale vertraut, die einen bewussten Einsatz der Schrift und der Anordnung der Elemente in der Seite erfordern, ist auch die Wahl nach einem bestimmten Format logisch. Aber auch

37 Beskow, Elsa: *Herr Peter*. Stockholm: Bonnier 1949.

38 Müller, 2012. S. 322.

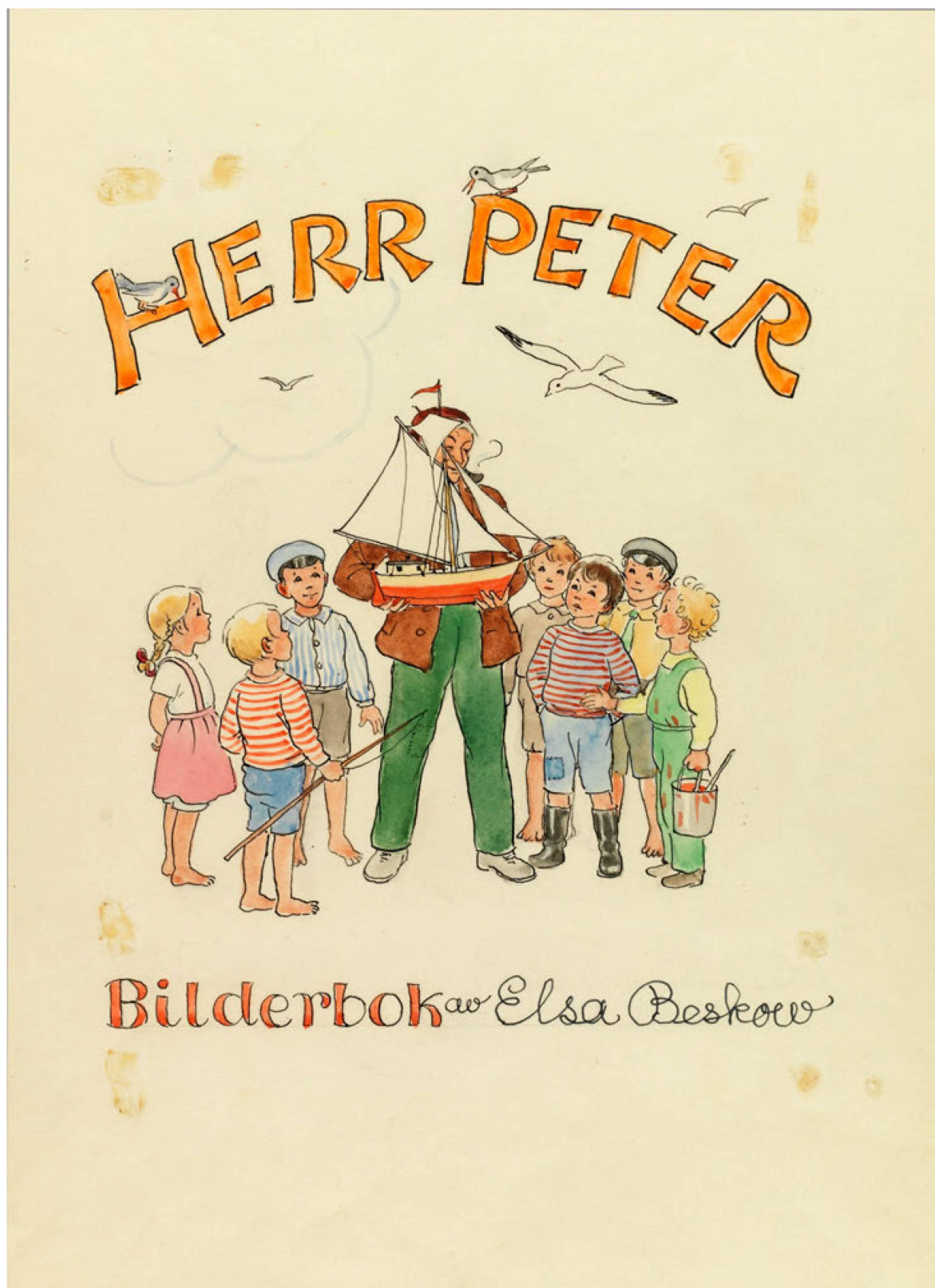


Abb. 25: Beskow, Elsa: *Herr Peter*. 1949. Cover. Original. Bankfach der Familie Beskow. Stockholm.

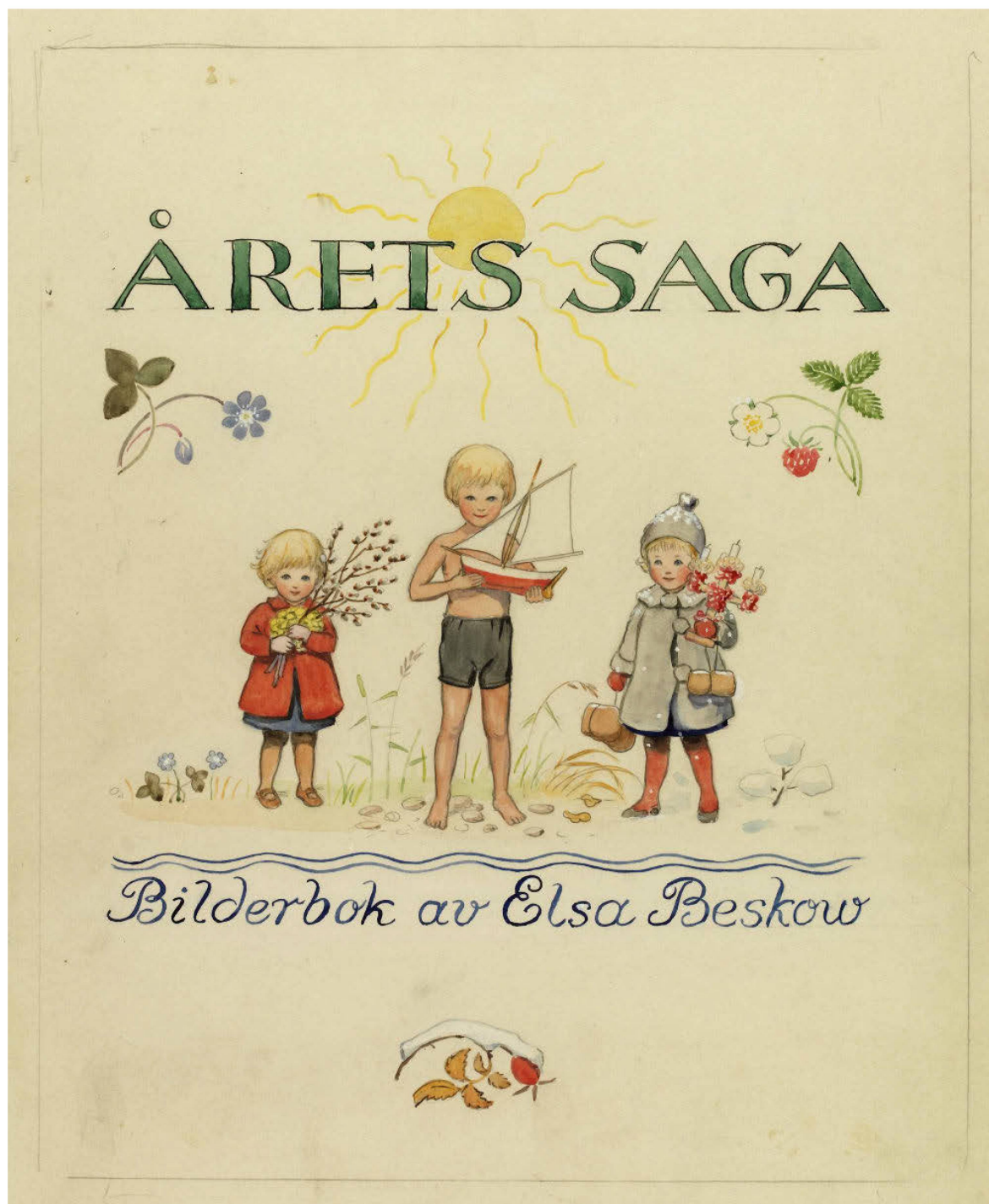


Abb. 26: Beskow, Elsa: *Årets saga*. 1927. Cover. Original. Bankfach der Familie Beskow. Stockholm.

die Nähe zum Theater, wie die Analyse von *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* gezeigt hat. Das grosse Querformat erlaubt ein Lesen, das dem Betrachten eines Theaterstückes oder eines Films gleicht.

Das grosse Querformat hat einen weiteren, sehr praktischen und praktikablen Grund: Bedenkt man, dass gerade die Bilderbücher ein Publikum ansprechen, das noch kaum in



Abb. 27: Warburg, Anna; Beskow, Elsa: *Vad ska vi göra?* Stockholm: Åhlén & Åkerlund 1917. Cover.

der Lage ist, selbst zu lesen, so hat das Format den Vorteil, dass es sowohl von einem auf dem Schoss sitzenden Kind als auch vom Vorlesenden gehalten und betrachtet werden kann. Dem Format sind also eine unterschiedliche Handhabung und ein unterschiedlicher körperlicher Umgang des Lesers mit dem Medium implizit. Es findet sich ansatzweise auch bei

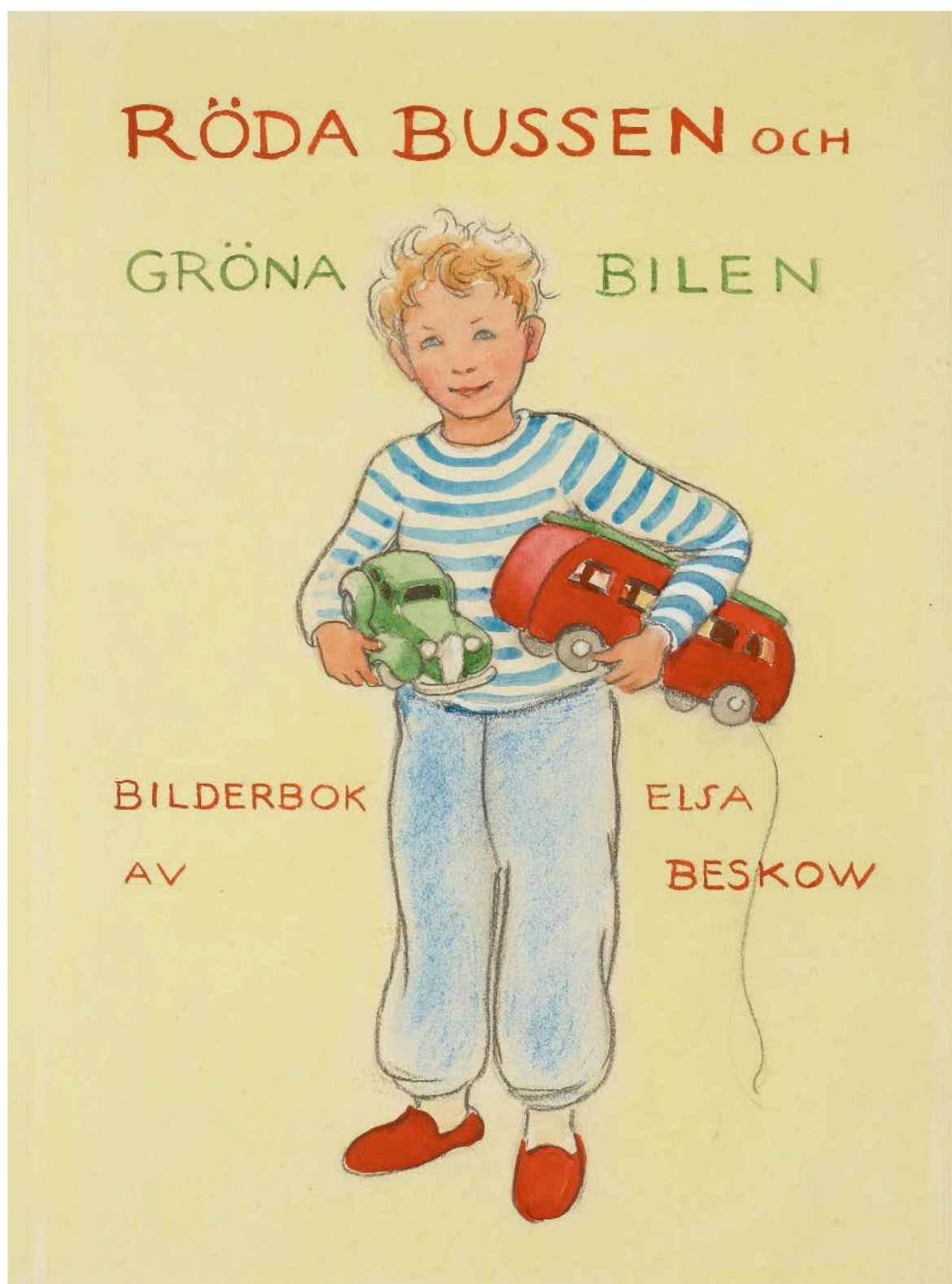


Abb. 28: Beskow, Elsa: *Röda bussen och gröna bilen: Bilderbok till Johan från farmor*. Stockholm: Bonnier 1952. Cover.

anderen Autoren wie Ernst Kreidolf, dessen Bühnenformat seiner *Blumenmärchen* (1898)³⁹ etwas kleiner ist, oder bei Mili Weber⁴⁰. Die Übergrösse bleibt jedoch eine Eigenheit Elsa Beskows, für die keine anderweitigen Referenzen gefunden wurden.⁴¹ Es kann gesagt werden, dass Beskows Bücher für die Zeit „grosse“ Bücher sind. Doch die Grösse, welche sowohl einen performativen als auch einen selbstreferentiellen Charakter hat, wird gegen Ende von Beskows Karriere für den Verlag aus ökonomischen Gründen zu einem Problem. Anfangs 1950er Jahre fallen die Buchpreise ständig und der Verlag sieht sich gezwungen, Massnahmen direkt an den Büchern von Beskow zu ergreifen, und will diese verkleinern. Gerhard Bonnier schreibt am 10. April 1952 an Beskow: „För närvarande är det nämligen så att alla framställnings-kostnader, både beträffande material och löner, har ökat kolossalt. [...] Vad som däremot knappast har stigit i lika hög grad är publikens vilja att betala dyra pengar ens för bra barnböcker.“⁴² Die Buchkünstlerin gibt sich diesmal geschlagen und antwortet: „Jag känner mig inte längre orolig för den framställningen av bilderboken, utan hoppas att den skall bli bra.“⁴³ Bei den Hochformaten wie *Årets saga* [26x32 cm] oder *Herr Peter* [25x31cm] dürften noch weitere Aspekte hinter der Formatwahl stehen. Das Jahreszeitenbuch *Årets saga* ist wie ein Kalender zusammengestellt und impliziert mit seinem Format dessen Aufhängung an einer Wand. Zudem erlaubt dieses Format dem betrachtenden Kind, wie an einem Plakat oder an einer Schiefertafel hochzuschauen, wie es der Junge in Abb. 29 tut. Das Hochformat evoziert die stehende Körperhaltung, während das liegende Format oder das Kleinformat eher für den Gebrauch auf einer Unterlage, also im Sitzen, Knien oder gar auf dem Bauch liegend geeignet sind.

In der Geschichte von *Herr Peter* entspricht das Format sowohl dem Charakter des Hauses, das neu in Stand gesetzt wird, als auch den Tätigkeiten Renovieren, Bauen, Malen und Zimmern, welche eine aufrechte Körperhaltung erfordern. Dies kommt im Hochformat des Buches besser zum Ausdruck, als es in einem liegenden Format der Fall wäre.

Beskow wählt die Formate für ihre Bücher bewusst, so dass diese eine Lesegewohnheit und -praxis erleichtern als auch den Inhalt widerspiegeln. Das Format ermöglicht und vereinfacht es dem Leser und Betrachter, sich direkt in das Geschehen und damit ins Buch und in die Geschichte hineinzubegeben. Nicht zuletzt zeigt sich durch das jeweils gewählte Format auch eine Eigenheit der Buchkünstlerin selbst, ihr künstlerisches Schaffen so optimal als möglich darzustellen. Durch das Format setzt sie sich selbst in Szene und nicht zuletzt werden die Bücher im Laden als ihre erkannt.

39 Kreidolf, Ernst: *Blumenmärchen*. Zürich: Rotapfelverlag 1978 [1898].

40 Siehe beispielsweise: Weber, Mili: *Frohe Märlein*. Disentis: COSA-Verlag. [Verlagsjahr unbestimmt].

41 Grosse Bilderbücher finden sich auch bei Lothar Meggendorfer, einem Vorläufer der heutigen Pop-Up Kinderbuchkünstler. Seine Bilderbücher (um 1870) entstanden jedoch als Bogen und Blätter für verschiedene Zeitschriften und weisen daher das grosse hohe Format auf. Selbst erwähnt Beskow die grossformatigen BABAR-Bücher in einem Schreiben an den Verlag (siehe am Ende dieses Kapitels). Als Gegenmodell könnten die kleinformatigen Bilderbücher wie *The Tale of Peter Rabbit*, 1902 (10x14cm) von Beatrix Potter genannt werden.

42 [Im Moment ist es so, dass die Herstellungskosten, sowohl für das Material als auch für die Löhne kolossal gestiegen sind. [...] Was nicht gleichermassen gestiegen ist, ist der Wille des Publikums, teures Geld für gute Kinderbücher zu bezahlen.]

43 [Ich beunruhige mich nicht mehr wegen der Herausgabe des Bilderbuches, sondern hoffe nur noch, dass es gut wird.]



Abb. 29: Beskow, Elsa: *Årets saga*. Stockholm: Bonnier Carlsen 2010 [1927]. S. 6.

Farben

In den Biografien⁴⁴ steht ausführlich geschrieben, wie Beskow eigentlich Malerin werden wollte. Obwohl sie über das Können verfügte, um sich als bildende Künstlerin an der Akademie ausbilden zu lassen, fehlten der Familie die Mittel, so dass sie stattdessen Zeichenlehrerin wurde. Dennoch behielt Beskow stets ein starkes Gefühl für die Farben. Sie wusste genau, wie diese sowohl im Bild als später auch im Druckprozess bei der Herausgabe eines Buches ausfallen sollten. Als Buchkünstlerin setzte sich Beskow zeit ihres Lebens, doch insbesondere am Ende ihrer Karriere, beim Verlag dafür ein, dass ihre Bücher in einer hohen Qualität ausgeführt wurden, wozu sie insbesondere die Farbgebung zählte. Wegen steigender Produktionskosten während des Zweiten Weltkriegs, die zu einer grundsätzlichen Verschlechterung der Drucksituation der Bücher führte, entsprachen die Resultate bei weitem nicht immer den Vorstellungen der Buchkünstlerin. In der Korrespondenz mit dem Verlag ist nachzulesen, dass Beskow manches Mal vom Druckergebnis enttäuscht war, v. a. wenn die Farben in den Büchern aufgrund technischer Umstände nicht nach ihren Ideen ausfielen.

Auszüge aus Briefen an den Verlag, sowie Vergleiche verschiedener Buchausgaben bilden die Basis für dieses Kapitel, welches zum Ziel hat, die Bedeutung der Farbe als Material in Beskows Buchkunst zu beleuchten.

Farben sehen

Der Kunsthistoriker Martin Olin schreibt im Ausstellungskatalog zur Beskow-Ausstellung im Nationalmuseum Stockholm (2002) über die Künstlerin:

Om prins Eugens monumentala panoramamålningar av svenska landskap i skymningsljus finner sig i ena ändan av en tänkt skala över sekelskiftets naturinspirerade konst, hamnar Elsa Beskow i den andra. Hennes skog är studerad på mikronivå, men det är den som Bruno Liljefors skildrar.⁴⁵

[Wenn die Landschaftsbilder mit einer schwedischen Landschaft im Dämmerlicht von Prinz Eugen auf der einen Seite einer gedachten Skala zur naturinspirierten Kunst um die Jahrhundertwende stehen, dann landet Elsa Beskow auf der anderen Seite. Ihr Wald ist auf Mikroniveau durchdacht, aber es ist derselbe, den Bruno Liljefors darstellt.]

Der Vergleich von Beskow mit dem Naturmaler Bruno Liljefors hat nicht nur mit der Präzision zu tun, welche Beskow bei ihrer Detailtreue zur Natur aufweist, sondern auch mit der Farbwahl. Beispielsweise sind in *Tomtebobarnen* die Farben durchs Buch hinweg in weichem moosigem Grau und erdigen Brauntönen gehalten, welche einerseits die Stimmung im Wald gekonnt wiedergeben und andererseits auf den Diskurs zu einem spezifisch kindlichen Sehen verweisen. In den Diskussionen um das Sehen, welche in Skandinavien

44 Siehe insbesondere Hammar, 1958/2002.

45 Ausstellungskatalog zur Ausstellung: *Elsa Beskow: vår barndoms bildskatt*. Stockholm: Nationalmuseum 2002. S. 132.

um 1900 sowohl Literaten als Maler beschäftigte⁴⁶ und welche durch die medizinischen und technischen Erfindungen in Folge der Industrialisierung einen Höhepunkt erfuhren, stellte sich in der Kunst die Frage, wie Kinder Bilder auffassen und welche Bilder als kindgerecht angesehen werden können. So lässt sich beispielsweise in der Art, wie Beskow malte, die Theorie von Konrad Lange (1855–1921) ablesen. Der deutsche Kunsthistoriker und Mitbegründer der Kunsterziehungsbewegung in Hamburg ging nämlich davon aus, dass runde Formen und graue bis warme Farbtöne zum physiologischen Vermögen des kindlichen Sehens bis zum siebten Lebensjahr passen und dass die Wahl von natürlichen Farben und Formen insbesondere in Bilderbüchern von grosser Bedeutung für das Kind sei,⁴⁷ was sich gut an *Tomtebobarnen* nachvollziehen lässt. Stellt man dem Bilderbuch *Puttes ävfentyr i blåbärsskogen* entgegen, in welchem vermehrt hellere Farben verwendet wurden, so würde dieses laut Lange eher den Sehsinn von älteren Kindern ansprechen.⁴⁸

Diese Beispiele verdeutlichen wie die Buchkünstlerin die Farben für ihre Bilder bewusst wählt, um ein spezifisches Publikum anzusprechen. Dies zeigt sich auch an der Wahl ihrer Maltechnik, die in *Tomtebobarnen* eine spezielle ist. Olin schreibt dazu: „Skogens stoffer – den fuktiga mossan, tallens glatta bark, svamparnas slemmighet – fångas skickligt.“⁴⁹ Bei diesem Bilderbuch zeichnet Beskow die Bilder mit weichem Bleistift vor und übermalt sie mit Aquarellfarben, so dass die Konturen der Gegenstände zum Teil verwischen. Dadurch erscheint der Waldboden trocken oder moosbewachsen und die Landschaft hügelig und die Körper der Wichtelkinder wirken rund und weich. Auch in Beskows Maltechnik widerspiegelt sich Langes Theorie, die ausserdem besagt, dass Kinder bis zu sieben Jahren keine gute Tiefensicht hätten und somit besser grosse Flächen voneinander unterscheiden könnten.⁵⁰

Die bewusste Wahl der Farben und Maltechnik entsprechend dem Alter der Rezipienten zeigt, dass Beskow ein grosses Wissen sowohl über die künstlerischen Produktionsmittel als auch über gängige Diskurse über Entwicklungspsychologie und Pädagogik besass, welche sie in ihrer Bildproduktion gekonnt einsetzte. Daher scheint der folgende Eintrag zu Beskows Umgang mit Farbe im schwedischen Künstlerlexikon von 1952 etwas pauschal gehalten: „Med sin naturlighet och idylliska solskenstämning taler B:s bilderboksakva-

46 Siehe: Fechner-Smarsly: „Der Künstler als Medium. Zu August Strindbergs Auseinandersetzung mit Malerei, Fotografie und Naturwissenschaft“. In: Ders. (Hg.), 1998. S. 259–297.

47 Lange, Konrad: *Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend*. Darmstadt: Verlag von Arnold Bergsträsser 1893. S. 36–52.

48 Diese altersspezifische Adressierung lässt sich auch am Alter der dargestellten Kinder (Putte und Wichtelkinder) nachvollziehen. Nikolajeva/Scott schreiben dazu: „Picturebooks are traditionally regarded as reading matter for small children; it is also assumed that child readers prefer stories about characters of their own age or slightly older.“ Siehe: Nikolajeva/Scott, 2006 [2001]. S. 132.

49 Ausstellungskatalog, Stockholm: Nationalmuseum 2002. S. 126. [Das Material des Waldes – das feuchte Moos, die glatte Rinde der Kiefern, die Schleimigkeit der Pilze – werden geschickt wiedergegeben.]

50 Lange, 1893. S. 36–52. Zur Bildwahrnehmung von Kindern, siehe auch: Ries, 1982. S. 296.

reller i blonda, glada färger direkt till barnens hjärtan och skapar i deras sinnen ljusa intryck och minnen av barndomens blommor, djur och människor.“⁵¹

Die präzise Farb- und Technikwahl kann zwar an ihren Originalen nachvollzogen werden, sie zeigt sich jedoch insbesondere im Herstellungsprozess der Bücher selbst. Beskow wollte, dass die Abdrucke der Bilder so originalgetreu als möglich erscheinen.⁵² So schreibt sie beispielsweise am 23. Februar 1942 in einem Brief an den Verlag, der eine Neuauflage von *Tomtebobarnen* herausgeben will, dass die Farbqualität so hoch als möglich sein soll. Dazu bietet sie dem Verlag an, die Originalbilder zur Verfügung zu stellen. Sie schreibt:

Snälla Herr Bonnier, hjälp mig [?] att boken blir så bra tryckt som det är möjligt. Det är så ledsamt att se den gradvisa frikänningen av trycket i den [?] upplagorna av mina böcker. Jag får från alla håll beklagander över att de sista upplagorna ej är så fina tryckta. Jag skulle vara så tacksam om Ni ville hjälpa mig [?] på detta!

[Lieber Herr Bonnier, helfen Sie mir, dass das Buch so gut als möglich gedruckt wird. Es tut mir so leid zu sehen, wie der Druck der Auflagen meiner Bücher gradweise abnimmt. Ich erhalte von allen Seiten Klagen, dass die letzten Auflagen nicht schön gedruckt seien. Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie mir in dieser Sache helfen könnten.]

Die Buchkünstlerin scheint offenbar Qualen zu leiden, wenn die Bücher farblich im Druck nicht nach den Originalen geraten, was auch auf die Umstände der Zeit zurückzuführen ist, was im Folgenden an der Antwort des Verlegers zu entnehmen ist.

Materialdefizit

Beskows Beobachtung zur nachlassenden Farbqualität in den Büchern Anfang der 1940er Jahre, lässt sich in der Korrespondenz zwischen der Buchkünstlerin und dem Verlag weiterverfolgen. So teilt ihr der Verlag am 4. August 1942 mit, dass der Preis für die Herstellung des neusten Tanten-Buches *Farbror Blås nya båt* viel höher ausfallen würde als angedacht, da die Herstellungskosten so enorm gestiegen seien. Der Verleger Kaj Bonnier stellt Überlegungen an, wie er den Preis senken könnte, und schlägt vor, das Format zu verkleinern (was bedeutet, dass das Bühnenformat sehr teuer in der Herstellung ist), den kartonierten Einband durch eine Heftung und schliesslich die farbigen Bilder zum Teil durch schwarz-weiße Fotoreproduktionen zu ersetzen. Er schreibt:

Jag vet inte riktigt, vad vi ha att göra för att komma ned i pris. Dels kan man naturligtvis tänka sig att minska formatet, det gör en del även om man inte kommer så långt på den vägen, dels kanrn

51 *Svensk konstnärslexikon*. Första Bandet. Malmö: Allhems Förlag 1952. S. 172. [Mit ihrer Natürlichkeit und ihrer idyllischen Sonnenschein-Stimmung sprechen Beskows Bilderbuch-Aquarelle in blonden und glücklichen Farben direkt zu den Kinderherzen und schaffen in deren Sinnen einen hellen Eindruck und Erinnerungen an die Blumen, Tiere und die Menschen aus der Kindheit.]

52 Für den Druckprozess im Verlag wurden von den originalen Bildern Schablonen, sogenannte Klischeeabdrücke, hergestellt, welche ein mehrmaliges Drucken der Bilder ermöglichten. Doch auch diese mussten in den vielen Jahren, in denen Beskows Bilderbücher neu aufgelegt wurden, immer wieder ersetzt werden, was sowohl zeit- als auch kostenaufwändig war, weshalb das Resultat bei der Buchkünstlerin nicht immer Gefallen fand. Zu den unterschiedlichen Techniken in der Bilderbuchherstellung in der Geschichte, siehe auch: Ries, 1982. S. 298–303.

man också tänka sig att man inte håller den bara kartonerad utan även häftad så att man även på det viset kunde få ned priset det mesta skulle man kunna göra en del av bilderna endast i svart. Fru Beskow skulle inte alls behöva ha något extra arberite härmed. Vi skulle göra en mellanfotografiering och reproducera denna direkt i svart. För att i emellertid få ned priset väsentligt den vägen, så fick man lov att tänka sig åtminstone halva antal kanske flera i svart och resten i färg.

[Ich weiss nicht richtig, was wir machen müssen, um den Preis zu senken. Teilweise könnten wir uns natürlich denken, das Format zu verkleinern, das macht schon etwas aus, aber so weit kommt man damit auch nicht, oder man könnte sich auch vorstellen die Bücher statt zu kartonieren, zu heften, um auch auf diese Weise den Preis zu senken und schliesslich könnte man sich denken, einen Teil der Bilder ausschliesslich in Schwarz zu machen. Frau Beskow hätte damit überhaupt keine extra Arbeit. Wir könnten in einem Zwischenschritt die Bilder fotografieren und diese direkt in Schwarz reproduzieren. Um inzwischen den Preis senken zu können, so könnte man sich auch denken, wenigstens einige oder sogar den grösseren Teil der Bilder in Schwarz und die restlichen farbig zu drucken.]

Am 7. August 1942 antwortet Beskow diplomatisch: „Det viktigaste för mig i den saken är att boken blir bra framställd.“⁵³ Aber zu den Vorschlägen von Herrn Bonnier lautet ihre Antwort: „Nein!“

Det kan jag omöjligt gå in på! Om jag vetat på förhand att Ni inte kunde trycka på färg på alla bildsidorna, då skulle jag ha utfört en del endast i svart, men då i ett helt annat manér [...]. Jag vet hur jämriga och tråkiga sådana reproduktioner bli. Allt charm försvinner, mina akvareller fotograferas på detta sätt endast i svart. Det kan jag således inte alls vara med om.

[Auf diese Vorschläge kann ich unmöglich eingehen! Wenn ich zum Vornherein gewusst hätte, dass Sie nicht farbig drucken können, hätte ich die Bilder schwarz gemalt, aber in einem anderen Stil. Ich weiss wie jämmerlich und langweilig solche Reproduktionen werden. Aller Charme verschwindet, meine Aquarelle werden nur schwarz fotografiert. Auf so etwas kann ich nicht eingehen.]

Was die Farbe betrifft, lässt sich die Buchkünstlerin nicht auf die Vorschläge des Verlages ein, was zeigt, dass sie die farbigen Bilder für das Buch in einer speziellen Weise geplant und gestaltet hat und diese nicht durch billigere Schwarz-Weiss-Reproduktionen mittels Fotografien ersetzen will. Die Farbe ist für sie ein bewusst eingesetztes Gestaltungsmittel, dessen sie sich als Künstlerin bedient und für die entsprechende Umsetzung im Druck beim Verlag auch einsetzt.

Bezüglich der weiteren Sparmassnahmen am Bilderbuch *Farbror Blås nya båt* musste Beskow jedoch materielle Kompromisse eingehen. Der Grafikerin Katarina Sjökvist fiel bei einer Untersuchung der Bilder schon 1977 auf, dass dieses Bilderbuch im Gegensatz zu den ersten drei reich ausgeschmückten Tanten-Büchern, die mehr als dreizehn Jahre zuvor erschienen sind, etwas mager daherkommt. Sie schreibt: „I *Farbror Blås nya båt* är dessutom

53 [Das wichtigste ist für mich, dass das Buch gut hergestellt wird].

bildytan nedtagen och marginalerna större på färgplanschererna.“⁵⁴ Zur verkleinerten Bildfläche und den vergrößerten Bildrändern kommt hinzu, dass die Rahmen um den Text als auch die Tuschzeichnungen auf der linken Buchseite gänzlich weggelassen wurden. Sjökvist: „Textsidorna har helt förlorat såväl silhuettbilder som inramning. Och färgbilderna på högersidan har, som tidigare sagts, minskats ned. Är det kanske beroende på kristidens brist på material, tryckfärg o.s.v.? Det var ju krig i världen 1942.“⁵⁵ Aus Sjökvists Beobachtungen geht hervor, dass Beskow sich den Wünschen des Verlags beugen musste und dass die Sparmassnahmen am Buch auf den Krieg zurückzuführen sind. Auch an einigen Ausgaben von *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* ist zu sehen, dass beim Verlag in den 1940er Jahren ein Einbruch in der Entwicklung des Drucks geschehen sein muss. Diese Unterschiede werden im Kapitel zur Transmission deutlich gemacht.

Die farbigen Tanten

Die fünfteilige Tanten-Serie zeichnet sich durch die Namen der Tanten „Grün“, „Braun“ und „Lila“ aus, welche in Wirklichkeit wohl anders hiessen, aber alle Kinder in der Stadt nannten sie so, wie es auf der ersten Textseite von *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin* (1918) steht: „I verkligheten hette de nog något annat, men alla barnen i staden kallade dem så“.⁵⁶

Während Sjökvist und Pär Bergman, der die Tanten-Bücher in *Studier kring Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin* (1971)⁵⁷ unter gesellschaftskritischen Vorzeichen literaturwissenschaftlich analysiert hat, in den Büchern von Beginn weg ein Experimentierfeld für die neuen Reproduktionsmöglichkeiten ansahen, die seit Anfang 1900 existierten, dürfte Beskow die Namen der Tanten auch als narrative Elemente in den Geschichten verwendet haben. Sjökvist schreibt:

Den nya reproduktionstekniken utnyttjade hon [Elsa Beskow]. I boken *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin* har hon själv sagt, att hon arbetade med färgexperiment. Hon var trött på att bilderböckerna skulle bara göras i blått och rött, och ville försöka med färgblandningar, som nu var möjliga, t.ex. brunt, grönt och gredelint.⁵⁸

[Sie [Elsa Beskow] nutzte die neue Produktionstechnik aus. Zum Buch *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin* hat sie selbst gesagt, dass sie mit einem Farbexperiment arbeite. Sie wäre die herkömmlichen Farben Blau und Rot so überdrüssig. Sie wolle es nun mit den Farbmischungen, die nun möglich seien z. B. Braun, Grün und Lila, versuchen.]

54 Sjökvist, Katarina: *Elsa Beskow och bilderboken*. Fackuppsats. Stockholm: Grafiska Institutet 1977. S. 25. [In *Farbror Blås nya båt* wurde die Bildfläche verkleinert und die Ränder sind bei den Farbbildern grösser.] Sjökvist hat als erste schwedische Forscherin das Werk Beskows auf materielle Aspekte, insbesondere auf Farbunterschiede, untersucht. Sie bleibt jedoch bei einer beschreibenden Darstellung der Unterschiede.

55 [Die Textseiten haben ja gänzlich sowohl die Silhouetten-Bilder als auch die Rahmung verloren. Und die Farbbilder auf der rechten Seite wurden, wie schon früher erwähnt, verkleinert. Ist dies vielleicht auf den Mangel von Material, Druckfarbe usw. aufgrund der Krisenzeit zurückzuführen? Es herrschte ja um 1942 Krieg in der Welt.]

56 Beskow, 1918. Die Seiten des Bilderbuches sind nicht paginiert. Hier [1].

57 Bergman, 1971.

58 Sjökvist, 1977. S. 30.

Auch Bergman schreibt: „Vi vet, att Elsa Beskow i hög grad betraktat den första boken om tanterna som ett färgexperiment och det är väl troligt, att personbenämningarna då för konstnären Elsa Beskow infann sig spontant, men självfallet kan även sagonamn av typ „Snövit“ och smeknamn av typ „Rosengull“ ha påverkat henne som författare.“⁵⁹ Bergman interpretiert das erste Tanten-Buch, welches formal als Märchen aufgezogen ist und mit „Det var en gång“⁶⁰ beginnt, auch hinsichtlich der Namensgebung als Märchen. Aus einer materialitätsästhetischen Perspektive dürfte Beskow mit den Tanten als personifizierte Farben aber vielmehr beabsichtigt haben, aufzuzeigen, welche Möglichkeiten sich durch die neuen Reproduktionsmöglichkeiten, namentlich durch den Offset-Druck, der das Mischen von Farben erlaubte, für die Buchgestaltung und somit für die eigene Kunst eröffneten.⁶¹

Auch für die Tanten-Serie als Ganzes hat sich die Drucksituation im Verlag verschlechtert. Der Brief vom 19. April 1949 zeugt von Beskows Unzufriedenheit mit den Farbergebnissen der Drucke der Neuauflagen von *Petter och Lotta på äventyr* und *Farbror Blås nya båt*. Sie schreibt:

Bästa disponent Brolin

Den sista upplagan av *Petter och Lotta på äventyr* gjorde mig mycket ledsen, ty den är ej alls så bra tryckt och så klar i färgen som den föregående upplagan av denna bok. Varför ska det behöva försämrats? Det är den där gråa skimmer, som ligger över det hela och gör alla färger blekare. Allting blir gråaktigt. Varken dem norska eller de danska upplagorna har denna gråton över sig utan är klara och friska i färger. [...]

Den sista upplagan av *Farbror Blås nya båt* gjorde mig också förtvivlad, men den boken har redan från början haft dåliga reproduktioner, vilket ej den här haft. Jag vet att det är några svarigheter i Eder [?] därför tycker jag är det så tråkigt att komma igen och igen med mina klagemål. Men vad ska jag göra? Kan jag hjälpa till med något sätt genom att komma och se [?], innan böckerna går i tryck, och genom att sända originalen till Er nån gång en ny upplaga ska tryckas? Jag gör gärna vad jag kan för att nå ett bättre resultat.

[Bester Herr Direktor Brolin

Die letzte Auflage von *Petter och Lotta på äventyr* hat mich wirklich traurig gemacht, denn sie ist wirklich nicht gut gedruckt und nicht so klar in den Farben wie die letzte Auflage dieses Buches. Weshalb muss es schlechter werden? Es ist dieser graue Schimmer, der über allem liegt und alle Farben bleicher erscheinen lässt. Alles wird so grau. Weder die norwegischen noch die dänischen Auflagen haben diesen Grauton an sich, sondern sind in den Farben klar und frisch.

[...]

Die letzte Auflage von *Farbror Blås nya båt* machte mich auch verzweifelt, aber dieses Buch hatte von Beginn weg schlechte Reproduktionen, welche dieses hier nicht hatte. Ich weiss, da gibt es einige Schwierigkeiten in Ihrem [im Original unleserlich], daher finde ich es bedauerenswert, dass

59 Bergman, 1971. S. 69. [Wir wissen, dass Elsa Beskow das erste Tanten-Buch als Farbexperiment ansah und es ist wahrscheinlich, dass die Namensbezeichnung [der Tanten] Elsa Beskow spontan in den Sinn kam, aber auch Märchennamen wie „Schneewittchen“ und Kosenamen in der Art von „Rosenrot“ könnten die Autorin inspiriert haben.]

60 [Es war einmal]

61 Ab 1900 sind Farbdrucke in Offsetdruck möglich.

ich immer und immer wieder mit meinen Klagen komme. Aber was soll ich tun? Kann ich irgendwie behilflich sein, indem ich komme und [im Original unleserlich] sehe, bevor die Bücher gedruckt werden, und indem ich Ihnen die Originale schicke, wenn eine neue Auflage gedruckt werden soll? Ich mache gerne, was ich kann, um ein besseres Resultat zu erzielen.]

Elsa Beskow bietet dem Verlag ihre Hilfe in Form von Beratung oder Begutachtung der Bilder vor dem Druck an, um ein besseres Resultat, also eine bessere Buchqualität zu erreichen. Diese Debatten führt Beskow bis zum Ende ihrer Karriere. Auf die grossen Unterschiede im Druck zwischen den 1920er Jahren und 1949 weist auch Katarina Sjökvist hin, wenn sie schreibt: „En jämförelse mellan en utgåva av *Lasse liten i trädgården* från 1920-talet och en tryckt 1949 visar också att den senare är betydligt blekare i färger. Även fast de gjorts efter samma original.“⁶² An diesen Beispielen zeigt sich zweierlei betreffend Beskows Umgang mit Farbe; zum einen verändert sie die Narration zugunsten von Farben (Namen der Tanten), zum anderen verändern sich die Geschichten durch die Jahre hindurch aufgrund der veränderten Farben im Herstellungsprozess. Was durch die Buchkünstlerin vordergründig bewusst gestaltet wurde, erfährt mit den Jahren eine eigene Dynamik, beeinflusst durch Druckerei, Verlag, Personaländerung und nicht zuletzt durch die sozial-historischen Umstände.

Papier

Wie schon mehrfach in der Korrespondenz zwischen Beskow und dem Verlag gelesen werden konnte, ist der Buchkünstlerin auch die Wahl des Papiers ein grosses Anliegen. Das Papier der Tanten-Bücher beispielsweise ist glatt und fein und widerspiegelt die zarten Farben der Tanten-Kleider. Das Papier von *Herr Peter* (1949) hingegen ist dick und fest und verweist mit seinem kartonartigen Charakter auf den Inhalt.⁶³ Im Zentrum der Geschichte stehen die Farbe und das Malen, was sich in Papier und Farben des Buches widerspiegelt. Da der Protagonist Rulle sowohl die Funktion eines Malers einnimmt, der die Fassaden von Herrn Peter malt, als auch zum Schluss des Buches sich als Erzähler und Maler des Buches herausstellt, weisen die Buchseiten einen festen Malgrund auf und verweisen so auf die Hauswand. Des Weiteren dürfte ein praktischer Grund für die Wahl von festem Papier darin liegen, dass Papier mit einer gewissen Dicke während des Drucks mehr Farbe aufziehen kann, was diese satter und leuchtender erscheinen lässt. Nicht zuletzt bildet, laut Lothar Müller, das Büttenpapier im Zeitalter des massenhaft produzierten, billigen Papiers eine Insel der Erinnerung an die Zeit, als das Papier noch knapp und relativ teuer war und an

62 Sjökvist, 1977. S. 31. [Ein Vergleich zwischen einer Ausgabe von *Lasse liten i trädgården* von 1920 und einem Druck von 1949 zeigt auch, dass die Letztere in den Farben deutlich bleicher ist. Auch wenn sie nach demselben Original gemacht wurden.]

63 In dieser Hinsicht entsprach der Verlag Beskows Wunsch, für dieses Bilderbuch ein gutes Papier zu wählen. Sie schreibt am 3. Februar 1949: „Eftersom boken [*Herr Peter*] endast innehåller 12 färgbilder [...], så bör den ej bli alltför dyr att framställa, även om Ni kostar på ett riktigt gott papper.“ [Weil das Buch nur 12 Farbbilder [...] enthält, sollte es nicht allzu teuer in der Herstellung werden, auch wenn Sie ein richtig gutes Papier verwenden].

das Handwerk der Buchkunst gemahnte.⁶⁴ Diese retrospektive Haltung, welche sich bei Elsa Beskow, sei es beispielweise in der Darstellung der Frauen beim Vorlesen oder in der Wahl einer bestimmten Schrift, immer wieder findet, kommt schliesslich auch bei der Anwendung einer bestimmten Papiersorte zum Ausdruck. Indem sie gerade für *Herr Peter* ein dickes Papier wählt, lehnt sie sich nicht zuletzt an die Ideen der Vertreter der „fine printing“-Bewegung, wie William Morris, „der die Arbeit durch die Rückführung aufs Handwerk befreien wollte“⁶⁵, an und erweckt damit beim Leser den Eindruck, ein handgemachtes Buch in den Händen zu halten.

In dieser Hinsicht scheint sich in ihrem Werk ein Kreis zu schliessen. *Herr Peter* erscheint achtundvierzig Jahre nach dem Durchbruchwerk *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*, doch zielen die Werte der Buchkünstlerin noch immer in die gleiche Richtung. Sie gestaltet das Buch zu einem Medium, das sowohl Inhalte transportiert und das Kind zum Lesen animiert als auch gleichzeitig mit seiner Materialität auf die Umstände der Herstellung aufmerksam macht. So lange Beskow also konnte, bestimmte sie auch die Wahl des Papiers selbst.⁶⁶ So zeichnen sich insbesondere ihre Erstausgaben durch ein écrufarbenes Papier aus, das als weisses Papier bezeichnet wurde und mit dem sie sowohl ästhetische als auch bestimmte Lesefunktionen erzielte. Lothar Müller dazu: „Wenn man früher lobend von „weissem Papier“ sprach, so meinte man den leicht écrufarbenen Ton, den das ungebleichte Papier vom Leinen und der Schafwolle erhielt, welche die eigentlichen Ausgangsstoffe alles alten Papiers waren.“⁶⁷ Während Müller die Vorzüge des ungebleichten Papiers gegenüber dem gebleichten weissen vorstellt, das weniger dauerhaft ist und auch in seiner ästhetischen Erscheinung Einbusse erleidet, erläutern Willberg und Forssman weiter, dass Papier mit matter Oberfläche und aus ganz leicht gebrochenem Weiss am lesefreundlichsten sei. „Die Verwendung von Papieren mit deutlicher Elfenbein-Tönung oder leicht gelblicher Färbung ist keine Entscheidung in Sachen Lesbarkeit, sondern eine ästhetische Frage.“⁶⁸ Beachtet man, dass Beskow zeitlebens ihre Bilder als Gemälde und die Bücher als Hand-Werke verstanden haben wollte, dürfte auch die ästhetische Komponente, die sie dem Papier beimass, verständlich werden.

Während die Papierwahl auch einen grossen Einfluss auf die Wirkung der Schrift hat, wie Willberg und Forssmann zeigen,⁶⁹ geht es Elsa Beskow bezüglich der Papierwahl für ihre Bücher interessanterweise immer um ihre Bilder, was sich in der Korrespondenz mit dem Verlag nachlesen lässt. Es scheint, als würde ihr das Papier für die Schrift, also den Text ihrer Bücher kein Problem bereiten, wie die folgenden Beispiele zeigen.

Während beispielsweise das Papier von *ABC-resan* (1945) rau und grob ist und sich dadurch bestens eignet, um die explizit klar gewählten und satt aufgetragenen Farben wiederzugeben, zeigt sich im Bastelbuch *Vad ska vi göra* (1917)⁷⁰ ein anderes Papierkonzept. In

64 Müller, 2012. S. 317.

65 Müller, 2012. S. 318.

66 Während den Kriegsjahren hatte Beskow nicht immer die Wahl, die Papiersorten selbst zu bestimmen.

67 Müller, 2012. S. 323.

68 Willberg/Forssman, 1999. S. 32.

69 Willberg/Forssman, 1999. S. 39–40.

70 Warburg, Anna; Beskow, Elsa: *Vad ska vi göra?* Stockholm: Åhlén & Åkerlund 1917. [Was sollen wir machen?]

diesem Buch, in dem das Papier eine zentrale Rolle einnimmt und sowohl inhaltlich als auch ästhetisch thematisiert wird, besteht der Buchdeckel aus einem blauen leichten Karton, als ob dieser den Inhalt schützen müsste, während die Buchseiten selbst ein ganz seidiges, feines und glattes Papier aufweisen, das an Bastelbogenpapier erinnert. Dabei versinnbildlicht das Papier den Inhalt des Buches, denn in *Vad ska vi göra?* geht es um das erlebende Tun, um „enkla, lustiga sysselsättningar, som farmödrar och mormödrar tiderna genom roat barnbarnen med“⁷¹ Dieses Buch, welches Beskow zusammen mit der Fröbel-Kindergärtnerin Anna Warburg konzipiert und geschrieben hat, gibt Kindern zum einen Ideen, was sie mit Papier alles basteln können. Beispielsweise wird im Kapitel „Vad man kan göra av bara papper och snören utan verktyg“⁷² gezeigt, wie eine Puppe samt Kleidern aus Papier entsteht und welches Papier sich dafür eignet. „Ett mjukt papper blir mönster till klädning“ oder „Kläderna kunna även göras utmärkt av crepppapper.“⁷³ Das Buch vermittelt sowohl einen Überblick über verschiedene Papiersorten und Bearbeitungsformen als auch dazu, wie diese verarbeitet werden können, wie in den Kapiteln „Vikning av papper“, „papper och sax“, „en hel by av papper“, „julgranssaker“ und „dockrum“⁷⁴ zu lesen ist. Die „Objekte“, welche durch die Anleitungen im Buch entstehen, erinnern an die japanische Papierfaltkunst, das Origami. Solche Papierarbeiten wiederum finden Ausdruck in neueren Künstlerbüchern, wie Scott schreibt:

The genre of picturebooks and artists' and altered books share many more design techniques when it comes to arranging, folding and cutting pages. [...] Tunnels, fans, shadow boxes, windows, doors, and drawers are other forms to use, besides an assortment of Shepard's Purse and related folds, some of which may be drawn from the origami tradition, and which might be opened like a map, or form a pocket holding inserts.⁷⁵

Zum anderen wird das Kind im handlichen und handwerklichen Umgang mit dem Papier auf das Lesen vorbereitet, indem es mit dem Hauptbestandteil „Papier“ von Büchern umgeht, blättert und, nicht zuletzt, indem es beim Basteln neue Inhalte, im weitesten Sinne Geschichten generiert. Weshalb dieses feine, anregende Buch nur bis 1943 herausgegeben wird und dann aus dem Buchsortiment verschwindet, ist aus Sicht der Bedeutung des Bastelns mit Papier für die Lesevermittlung nicht nachvollziehbar. Festzuhalten bleibt, dass das Papier sowohl eine ästhetische Komponente für das Buch als solches bildet als auch dem Kind im Umgang damit zu einem ästhetischen, haptischen und visuellen Erlebnis verhilft.

71 Warburg/Beskow, 1917. Einleitung. [einfache und lustige Beschäftigungen, mit welchen Grossmütter ihre Grosskinder durch die Zeiten hindurch beruhigt haben].

72 Warburg/Beskow, 1917. S. 5. [Was man lediglich aus Papier, Schnur und ohne Werkzeug machen kann.]

73 [Ein weiches Papier eignet sich als Muster für ein Kleid] oder [Die Kleider können auch ausgezeichnet mit Krepppapier gemacht werden.]

74 [Papierfalten], [Papier und Schere], [ein ganzes Dorf aus Papier], [Weihnachtsschmuck aus Papier], [Puppenhaus].

75 Scott, 2014. S. 42.

Die späten Bilderbücher

In den vielen Jahren, in denen Beskow Bilderbücher produzierte, veränderten sich nicht nur das materielle Design, sondern auch die Inhalte, welche sich zunehmend in einer städtischen Umgebung abzuspielen begannen. Beskow reagierte auf diese Veränderungen und adaptierte die Gestaltung der Bücher bewusst an die neuen Gegebenheiten. Dies lässt sich insbesondere in der Anwendung der Farben in den späten Bilderbüchern nachvollziehen.

Während Beskow in ihren frühen Bilderbüchern v. a. mit Mischfarben experimentiert, fällt die Wahl in den späteren Büchern wieder auf kräftigere Farbtöne, es herrschen die reinen Farben Rot, Gelb und Blau vor. Die Bücher gleichen eher einer Retrospektive der Druckmöglichkeiten vor dem Vielfarbindruck. Dieser Umstand ist nicht zwangsläufig den schlechter gewordenen Druckbedingungen zuzuschreiben, wie sie etwa Sjökvist beurteilt,⁷⁶ vielmehr sind die letzten Bücher, *ABC-resan* (1945), *Herr Peter* (1949) und *Röda bussen och gröna bilen* (1952) bewusst in ihrer Farbigkeit gestaltet. Insbesondere in *Herr Peter* und *Röda bussen och gröna bilen* wird Farbe von der Titelseite weg zum Hauptthema der Geschichte gemacht.

Die Titelseite von *Herr Peter* zeigt einen kleinen Jungen mit einem Malerkessel, der den Leser durch die Geschichte führt. Diese handelt von Herrn Peter, einem vielgereisten Mann, der in den Augen der Kinder des Dorfes alles kann: Er erzählt Geschichten von seinen Reisen, er kann verschiedene Instrumente spielen und mit den Vögeln sprechen, er kann den Kindern Boote schnitzen und er kann sogar kranke Menschen im Dorf verarzten und deren kaputte Gegenstände in Stand setzen. Alle Bewohner des Dorfes haben Herrn Peter gern, nur denkt niemand daran, ihn auch für seine Arbeiten zu bezahlen. Als die Polizei eines Tages vor der Tür steht und droht, das Haus von Herrn Peter, das in einem sehr schäbigen Zustand ist, abzureissen, werden die Kinder des Dorfes aktiv: „Men snickarns kvicka Kalle och murarns runda Knut och smedens Lars och handelsmannens Pelle de tänkte: Har Herr Peter oss alltid hjälpt förut så måste han en gång få hjälp iställe. Och åkarns båda flickor de togo i sitt lag och målarmästerns Rulle – för Rulle det var jag.“⁷⁷ Wird auf den ersten sechs Farbtafeln, die immer auf der rechten Buchseite angebracht sind und in die auch der handgeschriebene Text eingelassen ist, gezeigt, was Herr Peter alles kann, so kehren sich in der Mitte des Buches die Rollen um und die Kinder werden zu den kleinen Könnern. Unter Anweisung von Herrn Peter zwar, kommen sie mit allen Materialien an, um Herrn Peters Haus zu renovieren. Die Kinder arbeiten, setzen neue Fenster ein, legen

76 „Elsa Beskow tycks ha fogat sig i den förgrovning av färgerna som ständigt av ekonomiska själ måste ske vid framställningen av böckerna. De böcker hon gjorde efter arbetet med småskolans läsebok *Vill du läsa?* på 1930-talet visar en större förenkling av färg och form. Hon försöker tillmötesgå tekniken och tidens smak.“ [Elsa Beskow scheint sich der Vergrößerungen der Farben, die aus ökonomischen Gründen bei der Herstellung ihrer Bücher ständig schlechter wurden, ergeben zu haben. Diese Bücher, welche sie nach der Arbeit mit dem Lesebuch für Anfänger *Vill du läsa?* in den 1930er Jahren gestaltet hat, weisen eine Vereinfachung der Farben und der Form auf. Sie versucht der Technik und dem Geschmack der Zeit entgegenzukommen.] In: Sjökvist, 1977. S. 31.

77 [Aber der gescheite Kalle vom Zimmermann und der runde Knut vom Maurer und Lars vom Schmid und Pelle vom Kaufmann dachten: Nun hat Herr Peter uns immer geholfen, da müssen wir diesmal ihm helfen. Und sie nahmen auch die beiden Mädchen vom Fuhrmann in das Team und auch Rulle, den Jungen vom Malermeister, denn Rulle bin ich.]

neue Ziegel aufs Dach, malen die Wände und die Fassaden und zum Schluss gibt das neue Haus Anlass für ein Fest, zu dem das ganze Dorf auffährt und feiert.

Die Geschichte endet damit, dass der Polizeimeister verwundert auf dem Platz auftaucht und Herrn Peter nichts anhaben kann, während dieser wieder mit den Jungen Boote schnitzt. Dann macht die Geschichte einen Sprung: Der Junge mit dem Malerkessel ist einem Mann mit Farbkessel gewichen, welcher sich direkt an den Leser richtet und sagt: „Och Peters gamla stuga, den står allt kära du, fast Peter själv har gått till sina fäder. Den lyser som en fyrbåk, och är så grann ännu i färg som trotsat himlens alla väder. Ty riktigt äkta färger kan ej av tidens nås, och själv så har jag blandat den färgen, det förstås, sa Rulle.“⁷⁸ Die Geschichte von Herrn Peter ist eine Reflexion über das Geschichtenerzählen, die Farbe und das Malen. Also eine Geschichte, die von Literatur und Kunst handelt. Es ist das zweitletzte Buch, das Elsa Beskow herstellt, und es scheint, also wolle sie noch einmal mit ihrem Können auftrumpfen. Das Buch ist eines der wenig Bekannten ihres Werkes. Laut Stina Hammar schreibt Beskow darin über ihren Mann Natanael, alias den Prediger Petrus, also Herrn Peter. Während Hammars biografische Deutung durchaus nachvollziehbar ist,⁷⁹ könnte sie aus materieller Sicht erweitert werden. Wo Hammar die echten Farben, die Rulle als erwachsener Mann in seinem Schlusswort erwähnt, als intertextuellen Hinweis auf Viktor Rydbergs „Kantate“ interpretiert, denke ich vielmehr, dass Beskow auf die wirkliche Farbe, die sie selbst angewendet hat, hinweist. Rulle ist Elsa Beskow, die die Farben selbst gemischt hat, welche auch mit der Zeit nicht vergehen, wenn sie echt sind, und welche einer Geschichte einen neuen Anstrich geben können.

Denn ist nicht der kleine Malerjunge derjenige, welcher in der Mitte des Buches die Rollen umkehrt? Während auf den ersten sechs Seiten, der Hälfte des Buches, von Herrn Peters Taten berichtet wird, taucht Rulle auf Seite Sieben mit dem Farbkessel auf. Dank ihm kann die Geschichte eine Fortsetzung unter neuen Vorzeichen finden und erhält einen neuen Anstrich, wie das Haus von Herrn Peter. Dieses wird von den Kindern innen und aussen gestrichen, so dass die Farben auch für den Betrachter leuchten. Nicht nur die Wände werden bestrichen, sondern auch das Papier. Im Gegensatz zu den Tanten-Büchern arbeitet Beskow in diesem Buch mit satt aufgetragenen Farben, so dass diese dank einer festen Papierwahl fast fassbar werden und einen haptischen Eindruck hinterlassen, wie es im letzten Teilkapitel beschrieben wurde. In Person von Rulle und den Kindern zeigt Beskow dem Leser, wie die Wände gemalt werden, aber auch, wie sie selbst in diesem Buch arbeitet: Das Bauen des Hauses oder das Erstellen eines Buches ist Handwerk und Handarbeit, wie es die Handwerkerkinder verkörpern. Monika Wagner schreibt in *Das Material der Kunst; eine andere Geschichte der Moderne* (2001), dass die Malerei in der Hierarchie der Künste immer auf der niedrigsten Stufe betrachtet wurde, da sie noch sehr nahe dem Handwerk war. „Die Verteilung des Materials (Schiller) ist seit der Renaissance verquickt mit der „intellektuellen Aufladung der Hand“ und der Aufwertung künstlerischer Tätigkeit von handwerklicher zu

78 [Und Peters altes Haus, steht noch immer, lieber [Leser], aber Peter selbst ist zu seinen Vätern zurückgekehrt. Es [Haus] leuchtet wie ein Leuchtturm, ist noch immer so prächtig in der Farbe, die allem Himmelswetter getrotzt hat. Denn echter Farbe kann die Zeit nichts anhaben und selbst habe ich die Farbe gemischt, das versteht sich von selbst, sagte Rulle.]

79 Hammar, 2002. S. 60ff.

geistiger Arbeit.“⁸⁰ Nachdem seit der nachmittelalterlichen Kunst die Auffassung gegolten hatte, dass das Medium Farbe als solches gar nicht sichtbar, sondern zur Idee des Künstlers würde und mit der Farbe lediglich Gegenstände oder Licht in Erscheinung treten, nicht jedoch das Malmaterial (die Pigmente, Leim, Erde etc.) selbst, ging es den Künstlern ab dem 19. Jahrhundert darum, die Materialität und die Herkunft der Farbe, sowie die Arbeit des Künstlers auf der Leinwand sichtbar zu machen.⁸¹

Nicht nur in der Geschichte wird der Herstellungsprozess eines Werks zum Thema gemacht, auch beim Verlag setzt sich Beskow sehr dafür ein, dass dieses Buch „gut“ gemacht wird.

Am 3. Februar 1949 schreibt sie an den Verlag:

Härmed den nya [*Herr Peter*] bilderboken. Nu hoppas jag att Ni ger den riktigt gott utförande, lika gott som det i *ABC-resan*. Jag vill helst ha den utförd i detta reproduktionsätt, som nog passar denna bok bäst. Jag har tänkt mig att bilderna ska gå långt ut i randen på sidorna, ungefär som på „BABAR“. I alla händelser mycket lite marginal, så att boken ej blir för stor. [...] Eftersom boken endast innehåller 12 färgbilder mot 16 i *Petters och Lottas Jul* och *ABC-boken*, så bör den ej bli alltför dyr att framställa, även om Ni kostar på ett riktigt gott papper. Jag blev så ledsen i julas, för jag fick se det mycket dåliga utsmycket av *Farbror blås nya båt*, *Blommornas bok* (se de suddiga mörkgråa bilder av [...] en ren skandal) och *Tant Grön*, *Tant Brun* och *Tant Gredelin*. Jag skäms så när sådant släpps ut i bokhandeln.

[Hier das neue Bilderbuch. Ich hoffe, dass Sie es richtig gut herausgeben, genauso gut wie *ABC-resan*. Ich will es am liebsten in der Reproduktionsweise so ausgeführt haben, wie es sich am besten für das Buch geziemt. Ich habe gedacht, dass die Bilder weit nach aussen an den Rand gezogen werden, ungefähr so wie in „BABAR“. Bei allen Handlungen soll nur ein kleiner Rand vorhanden sein, damit das Buch nicht zu gross wird. [...]. Da das Buch nur 12 Farbbilder, entgegen den 16 bei *Petters och Lottas Jul* und dem *ABC-boken* aufweist, sollte es nicht allzu teuer in der Herstellung ausfallen, auch wenn Sie ein richtig gutes Papier verwenden. Ich wurde so traurig an Weihnachten, als ich die schlechte Ausschmückung von *Farbror blås nya båt*, *Blommornas bok* (diese verwaschenen, grauen Bilder zu sehen [...] ein reiner Skandal) und *Tant Grön*, *Tant Brun* och *Tant Gredelin* sah. Ich schäme mich ja, dass so etwas überhaupt in den Buchhandel kommt.]

Nachdem die Kinder in der Geschichte das Haus fertig gemalt haben, stellen sie ein Schild mit dem Hinweis: „Nymålat!“⁸² an den Gartenzaun, womit sie sowohl die Dorfbevölkerung als auch den Leser und Betrachter auf die Malerei verweisen – zum einen am Haus und zum anderen im Buch – und so die Hauptthematik des Buches, die Farbe, grad doppelt vor Augen führen.

Das Farbenmischen, das Rulle anspricht, hat aber nicht nur eine künstlerisch bildende Funktion, um das Haus zu erstellen. Wie schon angetönt, nimmt die Farbe in diesem Bilderbuch eine narrative Funktion ein, die auf der letzten Seite deutlich werden lässt, dass die Geschichte, welche sich in einer früheren/unbestimmten Zeit abspielt (retrospektiver Blick), eben eine Geschichte ist. Auch wenn das Haus noch steht und Herr Peter gestorben

80 Wagner, 2001. S. 21.

81 Wagner, 2001. S. 21ff.

82 [Frisch gestrichen!]

ist, so leben die Erinnerungen als prächtige, farbige Leuchttürme, die einst mit echter Farbe angemalt wurden, weiter. Mag Beskow mit diesem Buch vielleicht auf ihr Leben zurückblicken, so ist es dennoch ihr Werk, sind es ihre Bilder, die dank echter materieller Farbe noch Bestand haben und auch uns Lesern und Betrachtern noch nach beinahe 70 Jahren ermöglichen ihre Geschichten zu lesen und v. a. zu betrachten. In dem Sinne dürften, will man das Buch biografisch deuten, sowohl Natanael als auch Elsa darin vereint sein: der eine als Prediger über das Wort, die andere durch das Bild. *Herr Peter* vereint Literatur und Kunst in einem Artefakt, das sich bis heute in der Ausgestaltung von Farbe, Form und Fassung kaum verändert hat.

Wie in *Herr Peter*, wird auch in *Röda bussen och gröna bilen* die Farbe wie ein Protagonist thematisiert. Dieses letzte Buch der Buchkünstlerin ist gleichzeitig das erste und damit einzige in ihrem Werk, welches sich in einer Stadt abspielt. Das Buch stellt auf sechs Doppelseiten und einer Einzelseite sowie einer Titelseite in schwarz-weiß zwei Geschichten vor. Die eine handelt von einer Mutter, die mit ihren Kindern Bus fahren will. Während ihr der Buschauffeur alle Haltestellen aufzählt, stellt sich schliesslich heraus, dass sie zum Zirkus gehen können und gar nicht fahren müssen. Die zweite Geschichte erzählt sehr gesellschaftskritisch und metaphorisch von einem grünen Auto, welches so viel Benzin getrunken hat, dass ihm schwindlig wird und es schliesslich in einen Teich hineinfährt.

Sorgte die Farbgebung bei den gedruckten Bilderbüchern bei der Buchkünstlerin in den Nachkriegsjahren doch immer wieder für Unmut, so können die letzten beiden Bücher auch so gedeutet werden, dass Beskow den Lesern und Betrachtern in der Bildsprache aufzeigen wollte, wie zentral Farben für die Bildproduktion, also das Malen und die Kunst, sind.

Fazit

In diesem Kapitel wurden die Bilderbücher Beskows auf konkrete materielle Aspekte wie Paratexte als Rahmenphänomene, Formate, Farben und Papier analysiert. Die Untersuchung hat gezeigt, wie sehr Beskow nach Möglichkeit in die Prozesse der Herstellung ihrer Bücher mitinvolviert sein wollte und es auch war. In der Zusammenarbeit mit dem Bonniers Verlag konnte sie zwar ihre Wünsche bezüglich der Farb- und Papierwahl nicht immer durchsetzen, auch weil ihre Bücher den Schwankungen des Buchmarkts, insbesondere einer Baisse und einem Materialmanko an Papier und Farbe nach dem zweiten Weltkrieg, unterworfen waren. Dennoch hat sie sich, laut der Korrespondenz, zeitlebens wo immer möglich für eine gute Buchqualität eingesetzt. Diese war für sie insbesondere von den richtigen Farben wie auch von einer guten Papierqualität abhängig. Die materiellen Komponenten ihrer Bilderbücher spielen vor allen Dingen dahingehend eine wichtige Rolle, weil die Bücher darauf angelegt sind, das Kleinkind ans Lesen heranzuführen. Dabei setzt Beskow Rahmen, Formate, Farben und Papier entsprechend ein, damit das Kind eine sinnliche Erfahrung mit dem Medium Buch machen kann, die vom Sehen, übers Tasten und Blättern, bis hin zum Riechen reicht und dadurch Erinnerungen auslösen oder der Phantasie Platz machen kann. Damit kann auch gesagt werden, dass die Wahrnehmung ganz im Zentrum von Beskows „Lesepädagogik“ steht, bedingt durch die Materialität des Buches. Die besondere Gestaltungsweise der Bücher mit ausgesuchten Materialien geschieht fast ausschliesslich im Hinblick darauf, das Kind sinnlich/mit allen Sinnen an das Lesen heranzuführen.

Welche Konzeptionen die Buchkünstlerin dazu verfolgte wird im folgenden Kapitel aufgezeigt.