**Zeitschrift:** Beiträge zur nordischen Philologie

**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

**Band:** 61 (2019)

**Artikel:** Bilderbuch - Lesebuch - Künstlerbuch : Elsa Beskows Ästhetik des Materiellen

**Autor:** Bäni Rigler, Petra

**Kapitel:** Einleitung

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-858132

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 11.07.2025

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

# Einleitung

> Un beau livre est sur toute chose une parfaite *machine à lire*, dont les conditions sont définissables et assez exactement par les lois et les méthodes de l'optique physiologiques; et il est en même temps un objet d'art, une chose, mais qui a sa personnalité, qui porte les marques d'une pensée particulière, qui suggère la noble intention d'une ordonnance heureuse et volontaire.
>
> Paul Valéry

Schelmisch lachend späht der Blaubeermann hinter einer Bühnenwand hervor. Oder will er gar die Seite des Bilderbuchs verlassen, als hätte er bereits genug vom Blaubeerenwald, von der Geschichte und diesem Bilderbuch? Kommt Ihnen dieses Bild bekannt vor? (Abb. 1) Was auf den ersten Blick wie eine Augentäuschung, das sogenannte *Trompe-l'œil* erscheint, zeigt sich auf den zweiten Blick als ein raffiniertes, wohl durchdachtes Spiel mit der Wahrnehmung des Betrachters und der Materialität des Buches. Denn was zeigt dem Leser[1] an, dass er es mit einer Buchseite und nicht etwa einem Bilderrahmen zu tun hat? Wo liegen die Grenzen zwischen der Seite und dem Buch als solchem und woher kommt die Figur und wohin verschwindet sie? Diesen Fragen wird anhand des Bilderbuchklassikers *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* (1901)[2] [Hänschen im Blaubeerenwald, 1903] nachgegangen, zu dem auch das eben beschriebene Bild gehört. Sie kennen ihn nicht? Die Geschichte, in welcher der Blaubeerkönig das durch Zauber verkleinerte Hänschen an die Hand nimmt und durch den Wald zu den Blaubeeren führt, während dem Leser selbst herrlich moosiger Waldduft in die Nase steigt und die satten, saftigen Blaubeeren schier im Munde zergehen. Die gemächlich kriechenden Schnecken wirken zum Greifen nahe. Es ist ein Bilderbuch, das die Erwachsenen in Kindheitserinnerungen versetzt, in denen die Stimme der vorlesenden Mutter erklingt und die von denselben tiefen sinnlichen Naturerlebnissen geprägt sind, wie sie hier geradezu aus den Buchdeckeln herausströmen.

Ein solches Sinnenfest hat Elsa Beskow, geborene Maartmann (1874–1953), die bekannteste Bilderbuchautorin in Schweden, mit *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* (1901) um 1900 geschaffen. Wem sie noch immer nicht bekannt ist, kennt vielleicht *Tomtebobarnen* (1910)[4] [Die Wichtelkinder] oder *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin* (1918)[5] [Tante Grün, Tante

1 Zur Vereinfachung der Lesbarkeit gilt in dieser Arbeit die männliche auch für die weibliche Form. In bestimmten Fällen wird das Geschlecht explizit ausgeschrieben.

2 Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*. Stockholm: Centraltryckeriet 1901. Das Bilderbuch wird im Kapitel „Blaubeeren lesen" eingehend analysiert.

**Abb. 1:** Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen.* Stockholm: Bonnier ca. 1950 [1901]. [15].[3] (s. S. 81)

Braun und Tante Lila], um nur ein paar wenige Bilderbuchtitel aus einer reichen Produktion der Buchkünstlerin zu nennen. Denn als solche soll die Autorin und Illustratorin in dieser Arbeit behandelt werden, was bislang noch nicht der Fall war. Zu ihrem Werk gehört eine facettenreiche Bilderbuchgestaltung von über dreissig Büchern, bei der sich die frühen Bilderbücher wesentlich von den späteren unterscheiden. Doch auch Märchen und sogar ein eigens zum Lesenlernen gestaltetes Lesebuch sind dazu zu zählen. Es sind Bücher, die im Vergleich zu vergleichbaren Büchern ihrer Zeit auffallen.

Nimmt man beispielsweise *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* zur Hand, fällt einem als erstes das bühnenartige Querformat auf, welches den Leser durch seine blosse Grösse[6] dazu auffordert, das Buch zu begreifen und sich zum Lesen entsprechend zu platzieren. Hat er sich

3 Die Seiten der nicht nummerierten Bilderbücher werden in eckigen Klammern [ ] angegeben.
4 Beskow, Elsa: *Tomtebobarnen.* Göteborg: Åhlén & Åkerlund 1910.
5 Beskow, Elsa: *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin.* Stockholm: Åhlén & Åkerlund 1918.
6 Die Bücher sind grösser als solche von zeitgleichen Buchkünstlern wie Ernst Kreidolf (1863–1956) (*Blumenmärchen,* 1898) oder Mili Weber (1891–1978) (*Frohe Märlein*, 1891?), um nur zwei Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum zu nennen.

hingesetzt, so wird der Betrachter über den Sehsinn vom Bild auf dem Einband eingeladen, in das Buch und damit in die Geschichte einzusteigen. Die Hand wird durch verschiedene Ornamente, welche zum rechten unteren Buchrand weisen, zum Blättern aufgefordert. Über die Haptik des samtig-weichen Papiers wird der Leser mit dem Inhalt, der Natur und damit dem Schauplatz vertraut gemacht. Dessen harmonische Atmosphäre wiederum wird durch die sorgfältig ausgewählten Farben sinnlich erfahrbar gemacht. So kann der Leser und Betrachter alleine über die Gestaltung und Aufmachung des Buches eine ganze Reihe an Wahrnehmungen erleben, die aus der konkreten Materialität (dem Papier, den Farben, dem Format und dem Einband) zu ihm sprechen. Es wird hier deutlich, dass sich der Akt des Lesens, mit dem verschiedene wahrnehmende Tätigkeiten einhergehen, nicht vom Buch und dessen Materialität trennen lässt.

Beskows Bücher regen nicht nur schon die kleinsten Kinder zum Lesenlernen an, so die Hypothese, sondern reflektieren gerade in ihrer besonderen Gestaltung und der bewusst eingesetzten Materialität eine Reihe von Themen, welche um 1900 in der Kunst, in der Pädagogik und auch in den Diskursen um verschiedene neue Medien[7] aktuell waren.

Dazu gehörte ein Paradigmenwechsel bezüglich der Produktion von Büchern, der sich in Schweden während des goldenen Zeitalters des Bilderbuchs (ca.1890–1920)[8] von maschinell gefertigten zu wieder mehr von Hand gearbeiteten Büchern vollzog. Die auf John Ruskin beruhende und sich in Walter Cranes und William Morris' Arbeit auswirkende Auffassung von einem Bilderbuch, das eine Ausgeglichenheit in Text und Bild aufweist, findet Niederschlag in den Avantgarde-Experimenten, zu denen auch die Bücher der schwedischen Buchkünstlerin gezählt werden dürfen.[9] Betrachtet man nämlich die von Beskow gestalteten Erstausgaben insbesondere ihrer Bilderbücher, so grenzen sie in ihrer ästhetischen, sinnlichen Gestaltung und materiellen Beschaffenheit vielmehr an Kunst-Objekte, die den Anspruch aufweisen, Gesamtkunstwerke zu sein. Somit sind es in ihrer Eigen-Art „andere" Bücher, die entsprechend auch ein „anderes" Lesen und ein erweitertes Verständnis für ihre Machart evozieren.

Des Weiteren lässt sich die zentrale Rolle, welche die Vermittlung der Kulturtechniken Lesen und Schreiben in Beskows Werk spielt, direkt an der Materialität der Bücher ablesen. Anhand von Lese- und Schreibszenen wird in den Büchern das Lesen und Schreiben über Bild und Text inszeniert und zu einem wichtigen Ereignis[10] stilisiert. Diese Inszenierungen sind wiederum stark von gesellschaftsrelevanten Fragen wie der Rolle der Mutter in der

7 Siehe: Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800–1900.* München: Wilhelm Fink 1995 [1985].

8 Siehe: Zweigbergk, Eva von: *Barnboken i Sverige 1750–1950.* Stockholm: Rabén & Sjögren 1965. S. 333ff.

9 Siehe: Olsson, Marylin S.: „John Ruskin and the mutual influences of children's literature and the avant-garde." In: Druker, Elina; Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hg.): *Children's Literature and the Avant-Garde.* Amsterdam/Philadelphia 2015. S. 35.

10 Zum Begriff ‚Ereignis' siehe: Strowick, Elisabeth: „Lesen als ‚material event'. Materialität in der Literatur und Literaturtheorie" In: Strässle Thomas; Torra-Mattenklott, Caroline (Hg.) *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie.* Freiburg i. Br.: Rombach Verlag 2005. S. 77–94. Strowick verwendet im genannten Artikel den Begriff des „Ereignisses" explizit im Zusammenhang mit Lesen. // Mersch, Dieter: *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis.* München: Wilhelm Fink 2002. // Hochkirchen, Britta; Kollar, Elke: *Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven.* Bielefeld: Transcript Verlag 2015.

Alphabetisierung, der Bedeutung des Bilderbuches für den Lernprozess und von pädagogischen Diskussionen rund um die Lektüre und die Kunsterziehung um 1900 geprägt.[11] Gleichzeitig werden sie von Erkenntnissen auf dem Gebiet der Entwicklungspsychologie des Kindes beeinflusst, welche ihren Niederschlag in Reformen des Zeichenunterrichts in dieser Zeit finden.[12]

In der Verschränkung der Themen der Buchgestaltung, sowie dem Lesen und Lesenlernen als solches, wie es für Beskows Werk evident ist, lässt sich schliesslich auch die Frage nach Beskows eigener Auffassung vom Medium Buch und seiner Bedeutung sowie nach ihrer Idee von Lektüre stellen. Denn an der Auflagengeschichte ihrer Bücher von beinahe 120 Jahren lässt sich nachvollziehen, wie sehr sich diese – auch wenn sie noch heute sowohl den kindlichen als auch den erwachsenen Leser in sinnliche Lesewelten zu versetzen vermögen – verändert haben. Solange Beskow lebte, war sie sehr darauf bedacht, die Prozesse im Verlag von der Herstellung der Druckvorlagen über das Format bis zur Farbwahl mitzubestimmen, was viele Briefe mit dem Albert Bonniers Verlag in Stockholm belegen, dem sie zeitlebens treu blieb. Retrospektiv betrachtet zeigen sich jedoch bei den frühen wie auch späten Bilderbüchern innerhalb der einzelnen Titel grosse materielle Unterschiede bezüglich Papier, Titelgestaltung, Titelseiten, Farbanwendung, u. v. m., was insbesondere Fragen nach der künstlerischen Vorstellung der Buchkünstlerin und dem Buch als Medium per se aufwirft. Denn gerade nach ihrem Tod vergrösserte sich die materielle Variation in den einzelnen Büchern in beinahe unübersichtlicher Weise. Nicht mehr die Buchkünstlerin selbst, sondern Familienangehörige, Verlagsmitarbeiter, Drucker, Grafiker und nicht zuletzt die technischen Möglichkeiten, die sich insbesondere seit der Digitalisierung enorm verändert haben, begannen die Produktion der Bücher zu bestimmen und darüber hinaus auch den Namen Elsa Beskow mit verschiedensten Artikeln zu vermarkten.[13] Zum Beispiel findet sich der Leser mit der Ausgabe von *Puttes äventyr i blåbärsskogen* (2009)[14] im Miniformat mit einem Büchlein konfrontiert, das, verglichen mit der Erstausgabe, aus literatur- und kunstwissenschaftlicher Perspektive nicht mehr dieselbe Geschichte erzählt. Zwar werden in der Ausgabe aus dem 21. Jahrhundert zum Teil noch dieselben Bilder verwendet, doch wird der Text weder in seinem äusseren Erscheinungsbild, also in der Typografie, noch in der Platzierung oder in der Ausschmückung so wiedergegeben, wie es der Erstausgabe entspricht. Den Bildern mangelt es aufgrund einer schlechten Papierqualität, die wiederum die Farbgebung beim Druck beeinflusst, an Ausdrucksstärke und so vermitteln sie dem Leser, der das „originale" Buch kennt, im besten Sinne ein neuartiges Leseerlebnis, oder eine Leseenttäuschung. Das Bewusstsein für das Buch als materielle Einheit, als bewusst gestaltetes Medium, wie es noch bei Beskow der Fall war, scheint in der (heutigen) Buch-

11 Gemeint ist die Periode zwischen 1895 und 1914, welche auch für spätere Bücher von Beskow prägend war, wie in der Arbeit gezeigt wird.

12 Siehe: Skladny, Helene: *Ästhetische Bildung und Erziehung in der Schule. Eine ideengeschichtliche Untersuchung von Pestalozzi bis zur Kunsterziehungsbewegung.* München: Kopaed 2001. Oelkers, Jürgen*: Reformpädagogik. Eine kritische Dogmengeschichte.* Weinheim und München: Juventa 2005. // Kiyonaga, Nobumasa: *Alfred Lichtwark. Kunsterziehung als Kulturpolitik.* München: Kopaed 2008.

13 Heute kann man in Schweden fast von einem „Elsa-Beskow-Boom" sprechen. Nebst den neuen Auflagen der Bilderbücher (in poppigen Farben und neuen Formaten) finden sich Gebrauchsartikel wie Kindergeschirr, Porzellantassen, Untersetzer u.v.m., die mit Beskow-Motiven bedruckt sind.

14 Beskow, Elsa: *Puttes äventyr i blåbärsskogen.* Stockholm: Bonnier Carlsen 2009.

produktion, in der Kette von Verlag, Druck und den dazugehörigen Mitarbeitern vielfach nur lose verankert zu sein und zu einem Umgang mit dem ursprünglichen Material zu führen, welcher von der vormals handwerklichen und gestalterischen Sorgfalt deutlich abweicht.

In diesem Sinne sind die entsprechenden Bücher zwar immer Kinder ihrer Zeit und widerspiegeln die historischen, sozialen und gesellschaftlichen Umstände, in denen diese hergestellt und wiederaufgelegt werden, doch handelt es sich bei ihnen auch um Neugestaltungen, die sich teilweise weit vom Ursprung entfernen. Der Bedeutung solcher Umarbeitungen und Neugestaltungen wird nun im Detail nachgegangen.

Aufgrund einer materiell reichen Ausgangslage, zu der nebst ihren Erstausgaben viele Neuauflagen, eine umfassende Korrespondenz mit dem Verlag, sowie ihre originalen Bilder zu zählen sind, bietet das Werk Beskows für die Analyse rund um die Frage der Materialität von Büchern einen grossen Fundus. Insbesondere anhand der Bilderbücher wie auch an den Lesebüchern *Vill du läsa?* I–III (1935/36)[15] lässt sich nachvollziehen, wie sehr gewisse materielle Eigenschaften eines Buches das Lesenlernen bestimmen und wie Veränderungen an Büchern wiederum das Lesen und das Leseverhalten beeinflussen können. Da viele Bücher das lesende Kind auch stets aufs Neue zum Kreativsein wie Zeichnen, Reimen und Basteln animieren, werfen die Analysen der Bücher sowohl Fragen zur Kreativität oder Art der Produktion des Kindes, als auch zu jener der Buchkünstlerin selbst auf. Denn über den Vermittlungsprozess von Geschichten sowie Lese- und Schreibfertigkeiten hinaus geben die Bücher in ihrer bewussten Gestaltung Einblick in den künstlerischen Schaffensprozess und die Ideen Beskows, welche nicht zuletzt um die Bedeutung des Buches in unserer Gesellschaft drehen: Was macht ein Buch aus und was bewirkt es? Ist der Kulturträger Buch bei Beskow „Produkt", „Medium" oder „Artefakt"? Die Betrachtung der materiellen Aspekte von Beskows Büchern, unter Beiziehung von Überlegungen zum sogenannten Künstlerbuch, erlaubt es, das Buch und das Bilderbuch im Besonderen aus einer neuen Perspektive zu sehen. Entgegen dem rein literaturwissenschaftlichen Vorgehen, den Fokus alleine auf die Narration zu richten, ermöglicht die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Kunst und der Produktion, das Buch in einer anderen Ganzheit zu erfassen, nämlich in jener, wie es gemacht wird (arte factum). Ausgehend von diesen Überlegungen wird daher der zentralen Frage nachgegangen, ob Beskow Künstlerbücher gestaltet hat.

Nicht nur sind das Buch und die Lektüre zentrale Themen, die man bei der Buchkünstlerin findet, sie werden auch gerade um die Jahrhundertwende mit einem speziellen Blick auf die Auffassung von Kindheit des Philosophen Walter Benjamin eingehend reflektiert. Beskows Zeitgenosse ordnet dabei die Lektüre, bei der insbesondere die kindliche Wahrnehmung eine zentrale Rolle spielt, sowohl in physiologische, künstlerische wie auch geis-

15 In die dreiteilige Serie gehen folgende Bücher ein: Beskow, Elsa; Siegvald, Herman: *Vill du läsa?* Första skolåret. Stockholm: Norstedt 1935. // Beskow, Elsa; Siegvald, Herman: *Vill du läsa?* Andra skolåret. Stockholm: Norstedt 1936. // Beskow, Elsa; Siegvald, Herman: *Vill du läsa?* Bredvid läsebok för de två första skolåren. Stockholm: Norstedt 1936. Die Lesebücher wurden von Beskow für die ersten beiden Schuljahre der schwedischen Volksschule gestaltet. Der Lesbarkeit halber werden sie im Folgenden *Vill du läsa?* I–III genannt.

tesgeschichtliche Facetten der Zeit ein.[16] Benjamins Überlegungen dienen in dieser Arbeit als Referenz, um Beskows Reflexionen in den geistesgeschichtlichen Zusammenhang der Moderne zu stellen.

Zu diesem Geist der Moderne gehören genauso die Auseinandersetzungen des französischen Philosophen Paul Valéry (1871–1945) mit dem Buch in seiner Materialität, wie das eingangs des Kapitels gewählte Zitat belegt. In dieser Passage aus seinem Essay *Les deux vertus d'un livre*, 1926 [Die beiden Tugenden eines Buches][17] steht wie bei Benjamin die Wahrnehmung im Zentrum, doch kommt noch deutlicher die Verschränkung von Lesen, Technik und Materialität anhand des Buches als Kunstgegenstand zum Ausdruck, wie es im Folgenden bei Beskow untersucht wird. In der Passage postuliert Valéry, dass das Buch und dessen Lektüre weder von seiner materiellen Beschaffenheit noch von den physiologischen Prozessen, die mit dem Lesen einhergehen, zu trennen sind. So sieht er im schönen Buch einerseits eine perfekte Lesemaschine, welche den optischen und physiologischen Gesetzen folge und andererseits einen Kunstgegenstand, ein Ding mit eigener Persönlichkeit, das den Stempel eines besonderen Geistes trage. Benjamin wie auch Valéry nehmen mit ihren Reflexionen etwas vorweg, was in der Literaturwissenschaft erst wieder mit dem Blick auf das Schlagwort der Materialität überhaupt in den Fokus des Interesses rückte. Es ist die Idee, dass Lesen als eine Aktivität des Sehsinns in enger Verknüpfung mit der Materialität der Zeichen und damit auch der materiellen Gestaltung des Buches steht. Während aus Valérys Text ein Denker spricht, bei dem das Sehen und die Wahrnehmung genauso wie die Technik und die ästhetischen gestalterischen Komponenten der Kulturtechnik des Lesens inhärent sind, so stellt sich die Frage, inwiefern auch bei Beskow von einer „Materialität des Lesens" gesprochen werden kann. Die Buchgestaltung und deren Auswirkungen auf das Lesen sowie auf das Buch selbst stehen im Zentrum der Untersuchung.

Das Ziel dieser Arbeit soll zum einen sein, Beskow als Buchkünstlerin zu präsentieren, und zum anderen, zu zeigen, wie sie die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Materialität der Bücher und den bewussten Umgang damit lenkt und dies mit einer eigenen Lese- und Schreibpädagogik verbindet. Im folgenden Teilkapitel wird zunächst auf die Buchkünstlerin eingegangen.

16 Siehe: Brüggemann, Heinz: *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie.* Würzburg: Königshausen und Neumann 2007.

17 Valéry, Paul: *Les deux vertus d'un livre.* Zürich: Johannespresse für die Zürcher Bibliophilen gedruckt 1952. [6].

## Elsa Beskow – Schaffen zwischen Kunst und Pädagogik

Elsa Beskow war Illustratorin und Autorin zugleich.[18] Die Buchkünstlerin schrieb und gestaltete ihre Bücher selbst und nahm in dem Sinne schon um 1900 eine Haltung ein, wie sie der mexikanische Schriftsteller und Künstler Ulises Carrión in seinem Manifest „The New Art of Making Books" 1985 beschreibt: „In the new art writing a text is only the first link in the chain going from the writer to the reader. In the new art the writer assumes the responsibility for the whole process."[19] Beskow hat zeitlebens die Verantwortung für den ganzen Prozess des Büchermachens übernommen.

An ihrem Werk lässt sich ablesen, wie sehr sie den Leser, insbesondere das lesende Kind, im Fokus ihrer Produktion hatte. Diese Zuwendung zum Kind wurzelt in der reformpädagogischen Philosophie Ellen Keys, die mit *Barnets Århundrade* (1900)[20], dem Jahrhundert des Kindes, eine auf das Kind ausgerichtete Pädagogik forderte. Beskow, selbst Elevin Keys, welche nach dem Tod ihres Vaters mit Mutter und Geschwistern bei ihren Tanten aufwuchs,[21] war zwar stark von einem künstlerisch-musisch-pädagogischen Umfeld geprägt, gibt aber selber als junge Lehrerin[22] vor, von Erziehung und Pädagogik nichts zu verstehen. So schreibt Stina Hammar:

> Den pedagogiska diskussionen i barndomshemmet satte spår. Elsa själv hade ingen lust att förfäkta teorier så som moster Mala och Ellen Key gjorde. Någon veckotidning bad henne att skriva en serie uppfostringsartiklar, och hon lovade, men strax därpå vändades hon – inte visste hon något om uppfostran, sa hon.[23]

> [Die pädagogischen Diskussionen aus dem Elternhaus haben Spuren hinterlassen. Elsa selber hatte keine Lust Theorien zu verfechten, wie es Tante Mala und Ellen Key taten. Eine Wochenzeitung

18 Auf eine ausführliche biografische Darstellung wird hier verzichtet. Es sei auf folgende Titel verwiesen: Hammar, Stina: *Elsa Beskow, en biografi.* Stockholm 1958. // Hammar, Stina: *Solägget. Fantasi och verklighet i Elsa Beskows konst.* Stockholm: Bonnier 2002. // Hammar, Stina: *Elsa Beskow i Djursholm. Fantasi och Verklighet.* Skrifter utgivna av Samfundet Djursholms Forntid och Framtid. Danderyd: Stockholms Läns Grafiska AB 2006. // Beskow, Natanael och Elsa. *Studier och Minnesbilder.* Stockholm: Norstedts 1954. // Sjögren, Margareta: *Elsa Beskow och hennes värld.* Stockholm: Bonnier Fakta 1983. // Zweigbergk, Eva von: „Elsa Beskow som gestalt" In: Ders. 1965. S. 357–365.

19 Carrión, Ulises: „The New Art of Making Books." In: Lyons, Joan (Hg.): *Artists' Books: A critical Anthology and Sourcebook.* Layton/Utah: Visual Studies Workshop Press 1985. S. 32.

20 Key, Ellen: *Das Jahrhundert des Kindes.* Weinheim/Basel: Beltz 1992 [1900].

21 Die Tanten, welche als *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin* [Tante Grün, Tante Braun und Tante Lila] Eingang in eine Bilderbuchserie von 1918–1947 fanden, führten eine der ersten Kleinkinderschulen nach reformpädagogischen Ansätzen, welche auch Beskow besuchte. Deren Heim im bürgerlichen Stadtteil Östermalm in Stockholm war ein beliebter Treffpunkt für die Intelligenzia und verschiedene KünstlerInnen Schwedens um 1900, wo u. a. August Strindberg, Ellen Key, Alice Tégner und Viktor Rydberg ein- und ausgingen. Siehe: Hammar, Stina. 2002. S. 178ff. // Bergman, Pär: *Studier kring Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin.* Skrifter utgivna av Svenska Barnboksinstitutet. Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1971.

22 Beskow unterrichtete selbst an der Kleinkinderschule von Amalia und Berta Fahlstadt. Siehe: Hammar, 2002. S. 325ff.

23 Hammar, 2002. S. 180. Die schwedischen Zitate wurden in der ganzen Arbeit durchwegs von Petra Bäni Rigler übersetzt.

bat sie einmal, eine Serie von Erziehungsartikeln zu verfassen, welchem sie zusagte, doch bald darauf entschied sie sich anders – sie wisse nichts über Erziehung, sagte sie.]

Diese Aussage stellt eine Untertreibung dar, wie sich alleine an ihren Büchern zeigt. Text, Bild und das Buch in seiner Gestalt weisen ein ausgeprägtes Bewusstsein Beskows für das Pädagogische wie auch für das Künstlerische auf. Die starke Prägung, welche Beskow in der Kindheit bezüglich der Themen Lernen und Lehren (im neuen Licht der Reformpädagogik) erlebte und selber als Zeichenlehrerin weiterführte,[24] manifestiert sich geradezu an ihren Büchern. Als Partnerin des bekannten Pfarrers und bildenden Künstlers Natanael Beskow (1865–1953)[25] bewegte sich die Buchkünstlerin zudem im Umfeld der geistigen Elite Schwedens um 1900, bei der Kunst und Pädagogik eine zentrale Rolle spielten. Es vermag zu erstaunen, dass sich trotz ihrer hohen sozialen Stellung und ihrer angesehenen Position im Zirkel der akademisch ausgebildeten Künstlerinnen wie Ottilia Adelborg (1855–1936), Jenny Nyström (1854–1946) und Alice Tegnér (1864–1943)[26] keine direkten Zeugnisse Beskows zu theoretischen Reflexionen in ihrem Schaffen finden lassen, womit sie mit ihrem vordergründigen Desinteresse (Zitat oben) wohl ein wenig recht behielt. Auch wenn Beskow laut Angelika Nix keine Theoretikerin im eigentlichen Sinne war,[27] führt dies zur These, dass sie weit mehr Überlegungen rund um das Medium Buch in ihre Kunst einfliessen liess, als dies bisher in der Forschung wahrgenommen wurde. Bei eingehender Betrachtung scheint ihr Werk durchaus von einem theoretischen Gedankengerüst durchdrungen zu sein, was sich insbesondere an materiellen Aspekten der Bücher wie der Gestaltung von Titelseiten, Titel, Einbänden, die verwendeten Farben, Typografie, Layout, Papier, usw. ablesen lässt. Die Analysen ihrer Bilder- und Lesebücher, welche sowohl (kunst-)historische, (inter-)mediale, künstlerische und insbesondere (inter-)materiale Diskurse ihrer Zeit widerspiegeln, vermitteln dem Leser ein erweitertes Bild Beskows und ihres Werks, das lange insbesondere mit Blick auf das Muttersein und das Malen interpretiert wurde.

In der Forschung fand sie als Buchkünstlerin, die ihre Bücher bewusst gestaltete und diese sowohl zu pädagogischen als auch zu künstlerischen Zwecken einsetzte, bis anhin wenig Beachtung. Ihre Bild- und Textwelt wird hauptsächlich auf ihre eigene Kindheit im Umkreis der ersten Reformpädagoginnen Schwedens zurückgeführt. Nix schreibt beispielsweise: „Nicht nur Putte – oder Hänschen – im Blaubeerwald ist ein Kind der Reformpädagogik, die Autorin selbst ist ein solches, möglicherweise das erste, das wiederum für Kinder schreibt."[28] Diese in der Forschung noch immer vorwiegend biografische Sicht auf das Werk der Buchkünstlerin greift jedoch für die vorliegende Fragestellung bezüglich einer materi-

24 Beskow liess sich an der *Högre Konstindustriella Skolan* [der heutigen Kunsthochschule] zur Zeichenlehrerin ausbilden. Siehe: Hammar, 2002. S. 307ff.

25 Natanael Beskow war sowohl bildender Künstler als auch Pfarrer der nahegelegenen Djursholmskapelle sowie Rektor der Gesamtschule von Djursholm. Vgl. Beskow, Natanael och Elsa. 1954.

26 Dennoch wurde Beskow lange nicht für ihre Arbeit gewürdigt, was das Fehlen eines eigenen Eintrages in der Frauenliteraturgeschichte Schwedens, der „Svenska kvinnornas litteraturhistoria" bezeugt, während im Gegenzug die an der Kunstakademie ausgebildeten Zeitgenossinnen Beskows, Ottilia Adelborg oder Jenny Nyström, genannt werden.

27 Siehe: Nix, Angelika: *Das Kind des Jahrhunderts im Jahrhundert des Kindes. Zur Entstehung der phantastischen Erzählung in der schwedischen Kinderliteratur.* Freiburg i. Br.: Rombach 2002. S. 109.

28 Nix, 2002. S. 106.

ellen Betrachtungsweise von Beskows Werk zu kurz. An dieser Stelle sei insbesondere auf die ausführliche Biografie von Stina Hammar *Elsa Beskow, en biografi*[29] verwiesen, die 1958 als Dissertation angenommen und 2002 in erweiterter Ausgabe unter dem Titel *Solägget. Fantasi och verklighet i Elsa Beskows konst*[30] neu aufgelegt wurde. Darin beleuchtet Hammar das Werk Beskows aus einer kunstwissenschaftlichen und pädagogischen Perspektive, die auf Briefen zwischen ihr und Natanael Beskow beruht.[31] Nebst der Interpretation ihres Werkes aus biografischer Sicht wurden insbesondere das bildnerische Schaffen der Künstlerin[32] sowie typische Themen, die im Werk vorherrschen, wie etwa die Natur, untersucht.[33] Auch in Nix' Dissertation *Das Kind des Jahrhunderts im Jahrhundert des Kindes* (2002)[34], in der die Skandinavistin hauptsächlich die Bedeutung der Fantasie in der schwedischen Kinderliteratur von Zacharias Topelius' Märchen bis Selma Lagerlöfs *Nils Holgersson* (1905/1906) beleuchtet, spielt die Natur eine zentrale Rolle. Nix hat dazu den Kontext zur Reformpädagogik und die Hintergründe zur ästhetischen Erziehung und Bildung um 1900 sehr sorgfältig aufgearbeitet, so dass an gegebener Stelle in dieser Arbeit auf die Skandinavistin verwiesen wird. Des Weiteren finden sich Forschungsarbeiten zum Durchbruchswerk *Puttes ävfentyr i blåbärsskogen* (1901), welches auch in dieser Arbeit eine wichtige Rolle spielt.[35] Ganz ausser Acht gelassen wurden von der Forschung bisher die Lesebücher *Vill du läsa?* I–III (1935–36)[36], welche jedoch gerade aus materialitätsspezifischer Sicht einen reichen Fundus an Material bieten und die These stützen, dass Lesen und Schreiben(-lernen) in Beskows Schaffen zentral war.

Findet sich wenig Forschungsmaterial zu Beskow im Allgemeinen, so findet sich im Zusammenhang mit ihr zur Materialität im Speziellen noch weniger. Sie wird zwar in einem Überblickswerk zu schwedischen Illustratoren (2013) genannt, aber über ihre Maltechnik hinaus wird nicht viel erwähnt.[37] Einzig Katarina Sjökvist stellt schon 1977 die Frage, weshalb manche Beskow-Ausgaben so unterschiedlich ausfallen, und bringt diese mit histori-

29 Hammar, 1958.

30 Hammar, 2002.

31 Die Briefe sind im Archiv der Universität Uppsala einzusehen.

32 Siehe dazu: Olin, Martin: „Bildkonstnären Elsa Beskow" In: Ausstellungskatalog zur Ausstellung: *Elsa Beskow: vår barndoms bildskatt.* Stockholm: Nationalmuseum 2002. S. 117–145. // Schildt, Margareta; Ørvig, Mary (Hg): *Elsa Beskow Sagobilder Åren 1894–1918.* Efterord av Per Kättström. Italy: Bonniers Junior Förlag AB 1988. // Bergstrand, Ulla: „Billedbokkunstens dronning: Elsa Beskow". In: *Bokvennen* 2000 (12:1), S. 20–27.

33 Westin, Boel: „Beskows biotoper, Skogen och djuren". In: Hansson, Jan; Eng, Gallie (Hg.): *Vänbok till Sonja Svensson.* Stockholm: Opal 2008 [1965]. S. 333–364. // Krusenstjerna, Edvard von: „Hur Elsa Beskow uppfattade naturen". In: Beskow, Natanael och Elsa. 1954. S. 191–199. // Halldén, Gunilla: *Barndomens skogar: om barn i natur och barns natur.* Stockholm: Carlsson 2011. // Andersson, Lena: „Beskows skog bäst". In: T*ecknaren* 1999:2, S. 25. // Bäni, Petra: „Naturen i Elsa Beskows tidiga bilderböcker *Puttes äventyr i blåbärsskogen* och *Tomtebobarnen* eller „Tillbaka till det förlorade paradiset"". Basel 2009 (unveröffentlicht).

34 Nix, 2002.

35 Siehe auch: Hammar, Stina: „Putte i Blåbärsskogen – lever han än?" In: *Barnboksnummer Ord och Bild.* 1964 S. 429–432. // Jansson, Tove: „Sagan inom verkligheten. Den ärliga Elsa Beskow". In: *Bonniers literära magasin*, 28. 1959. S. 419ff.

36 Beskow, Elsa; Siegvald, Herman: *Vill du läsa?* I–III. Stockholm: Norstedt 1935/36.

37 Berg, Andreas; Teleman, Sara (Hg.): *Svensk illustration: en visuell historia 1900–2000.* Malmö: Bokförlaget Arena 2013. S. 27–48.

schen Umständen in Verbindung.[38] Sjökvists Beobachtungen wird im Kapitel „Materialdefizit“ nachgegangen.

Der eher spärliche Befund an Forschungsarbeiten zu Elsa Beskow steht in einem gewaltigen Gegensatz zu dem Material der Buchkünstlerin, welches sich in verschiedenen Archiven, Bankfächern und Museen befindet und für die vorliegende Arbeit von unermesslichem Wert war. Das folgende Teilkapitel schafft dazu einen Überblick.

## Material und Transmission

Ab 1901 lebte Elsa Beskow siebenundvierzig Jahre lang mit ihrem Partner, der Familie und später mit den Grosskindern in der Villa Ekeliden – dem ehemaligen Haus von Viktor Rydberg – in Djursholm, einem Stadtteil wenig ausserhalb von Stockholm.[39] In dem riesigen Haus fanden sowohl die Buchkünstlerin als auch ihr Mann genügend Raum für eigene Ateliers, wo beide ihre (Bilder-)Bücher, Gemälde und Schriften produzierten. Nebst den eigenen Projekten setzte sich das Paar für die Begründung der ersten schwedischen Volkshochschulen und Kindergärten ein, welche v. a. für Arbeiterfamilien gedacht waren. Das heutige Seminarzentrum Marholmen, nahe von Norrtälje, zeugt von diesem sozialen Engagement des Paares, das wiederum Spuren in materieller Form (Schriften, Bücher, etc.) hinterlassen hat.[40] Nachdem die eigenen Kinder ausgezogen waren und das Haus für Elsa und Natanael zu gross wurde, zogen sie unweit der Villa in ein Haus am Ekebysjön, in dem sie bis zu ihrem Tod wohnten.[41]

Bei dieser Ausgangslage liesse sich denken, dass von diesem künstlerischen, sozial engagierten Paar viele Skizzen, Aufzeichnungen, Schriften, Bilder und unvollendete Werke sowie Bücher aus deren Bibliothek im Nachlass zu finden wären. Doch laut einem Interview mit einem Enkel von Elsa Beskow, Dag Beskow,[42] hat sich das materielle Erbe nach dem Tod des Paares auf die Familie verteilt, was auch das Material betrifft, das sich in ihren beiden Künstlerateliers befand. Für die vorliegende Arbeit, insbesondere für das Kapitel zu den Kunstkonzeptionen und Beskows künstlerischem Schaffen, wären gerade Skizzen und unvollendete Bilder von unerhörtem Wert, weil sich daran Prozesse des Arbeitens nachvollziehen liessen. Dag Beskow konnte sich im Interview weder daran erinnern, dass seine Grossmutter unfertige Bilder hinterlassen habe, noch wusste er, wo sich die Bücher aus der reich bestückten Bibliothek des Paares[43] befinden. Vermischen sich bezüglich der Materiallage Erinnerungen der Familienmitglieder sowohl an das einmal vorhandene Material wie an die Buchkünstlerin und ihren Mann, wie sie auch im Buch *Natanael och Elsa Beskow.*

38 Sjökvist, Katarina: *Elsa Beskow och bilderboken.* Fackuppsats. Stockholm: Grafiska Institutet 1977. S. 25.

39 Das Haus am Sveavägen steht nicht mehr.

40 Siehe: Beskow, Natanael: „En ny kvinnlig sommarkurs i Stockholms skärgård“. In: *Tidskrift för svenska folkhögskolan.* 1927(8):1. S. 84–86.

41 Vgl. Beskow, Gunnar: „Från Ekeliden till Ekebysjön“. In: Beskow, Natanael och Elsa. 1954. S. 54–67. // Hammar, 2006. S. 44–46.

42 Gespräch mit Dag Beskow in Göteborg am 16.6.2014.

43 Von der Existenz einer solchen Bibliothek kann man ausgehen, da sich beide Partner intensiv mit den Fragen der Zeit auseinandersetzten.

*Studier och minnesbilder* (1954)[44] zum Ausdruck kommen, so gibt es doch handfeste Quellen: namentlich Briefe an und vom Verlag, die noch auffindbaren Bilder und v. a. die Bücher, die Elsa Beskow gestaltet hat.

Die meisten Erstausgaben aus Beskows Werk befinden sich in der Kungliga Biblioteket in Stockholm oder im Archiv des Bonniers Förlag, dem Verlag, mit dem Elsa Beskow am längsten und engsten zusammenarbeitete.[45] Auch das Forschungsinstitut für Kinder- und Jugendliteratur in Schweden, das Barnboksinstitutet in Stockholm (SBI), weist in seiner Bibliothek viele Erst- sowie weitere Ausgaben auf. Zudem ist dort sämtliche Forschungsliteratur zu Beskow zugänglich.

Beskows Bücher in ihren verschiedenen Erscheinungsformen und unterschiedlichen Auflagen werden den Hauptfundus für die vorliegende Arbeit stellen. An ihnen können die Veränderungen, die sich im Bereich der Druckkunst, der Drucktechnik, der Farbgebung, der Typografie und der Papiergestaltung vollzogen haben, abgelesen werden. Es handelt sich dabei um die Faktoren der konkreten tast-,sicht- und riechbaren Materialität.

Das Centrum för Näringslivshistoria (CfN) bewahrt Dokumente auf, die einen umfassenden Briefwechsel von Elsa Beskow mit dem Verlag aufweisen.[46] Diese dreiteilig gebündelte, in einer Kartonkiste aufbewahrte Korrespondenz reicht vom Jahre 1902 bis 1953 und wurde zuerst mit Albert Bonnier, ab 1939 mit dessen Sohn Kaj Bonnier und anschliessend mit Gerhard Bonnier geführt. Es sollte eine lebenslange Zusammenarbeit werden, bei der sich die Buchkünstlerin stets einbrachte. An ihren Bildern und Planchetten[47] wurden keine Veränderungen oder Handlungen vorgenommen, ohne ihre Meinung miteinzubeziehen. Die Resultate, also die fertigen Bücher, entsprachen laut den Briefen nicht immer Beskows Vorstellung. Dennoch konnten sich die beiden Korrespondenz- und Geschäftspartner immer auf einen gemeinsamen Weg einigen. Bei den Briefen[48] handelt es sich sowohl um Entschuldigungen zu – aus Arbeits-, Reise- oder Krankheitsgründen – verspäteten Abgabeterminen als auch um Fragen zu Vertragsunterzeichnungen, Verkaufspreisen, Abrechnungen, Anfragen für Neuauflagen oder für Übersetzungsrechte. So zeugen sie von einer intensiven Zusammenarbeit, bei der Elsa Beskow viel Mitspracherecht einforderte und auch erhielt.

Für die Kapitel zur Materialität der Bilderbücher und des Lesebuches sind insbesondere jene Briefe von grösstem Wert, welche Äusserungen zur Produktion ihrer Bücher beinhalten. Kommentare zu Drucktechnik, Papier, Format, Herstellungsqualität, Farbe oder Text-Bildrelationen lassen erkennen, wie sehr die Buchkünstlerin in den Gestaltungsprozess, also in die Produktion eines Buches, involviert war. Sie zeigen, wie Beskow mit dem

44 Beskow, Natanael och Elsa. 1954.

45 Das Archiv des Bonniers Förlag, dem noch laufend die neusten Ausgaben und Neuauflagen der Bücher von Beskows Werk zugehen, wurde 2014 in das Centrum för Närlingslivshistoria, CfN [Zentrum für Wirtschaftsgeschichte], ausgelagert.

46 Auch diese zuvor im Archiv des Bonniers Förlag untergebrachte Korrespondenz wurde 2014 vom Bonniers Förlag in das Centrum för Näringslivshistoria, CfN [Zentrum für Wirtschaftsgeschichte], ausgelagert.

47 Planchetten oder Druckklischees: Druckvorlagen, die von den Originalbildern für den Buchdruck gemacht wurden und mit den Jahren auch wieder ersetzt werden mussten.

48 Die Briefe Beskows sind in einer schwer leserlichen Handschrift verfasst, während jene des Verlags alle maschinengeschrieben sind.

konkreten Material arbeitete, und geben einen Eindruck von ihren Schaffensschritten. Dieser explizite Fokus auf das Materielle an Beskows Büchern eröffnet eine weitere Sicht auf das Schaffen der Künstlerin, enthebt sie ein stückweit dem Mythos der schreibenden und malenden Mutter und Partnerin und führt sie näher an die Wirklichkeit ihrer Zeit, die von anderen starken (Künstler-)Frauen geprägt ist.[49]

Weitere Briefe, insbesondere die Korrespondenz zwischen Elsa Beskow und ihrem Mann Natanael, befinden sich im Archiv der Universität Uppsala. Diese dienten Stina Hammar als Grundlage für ihre Dissertation (1958/2002)[50] und wurden daher für die vorliegende Arbeit nicht noch einmal aufgearbeitet.

Eine Quelle sind also die Briefe und die Bücher Beskows, eine andere ihre Bilder. Wenn es um ihre Originale ging, konnte sich die Buchkünstlerin gegenüber dem Verlag besonders umtriebig zeigen. So schreibt sie beispielsweise am 23. Februar 1942 an den Verleger Kaj Bonnier, der die Originale von *Tomtebobarnen* (1910) für eine Neuausgabe des Bilderbuches benötigt: „Jag är mycket rädd om dem [bilderna] och måste därför be att dem hanteras vänligt.“[51]

Die Angst Beskows um ihre Originale reicht noch in die heutige Zeit hinein und hat die Zugänglichkeit zu ihren Bildern sehr erschwert. Beispielsweise befinden sich fast alle Aquarelle zu *Tomtebobarnen* im Besitz des Nationalmuseums in Stockholm, wo sie momentan weder für die Öffentlichkeit noch für die Forschung zugänglich sind. Es können lediglich die im Bildarchiv gelagerten Dias zu den Originalen untersucht werden. Einzig für die Ausstellung *Elsa Beskow: vår barndoms bildskatt* (2002)[52] wurden die Bilder der Künstlerin der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Dem Nordiska Akvarellmuseet auf der Insel Tjörn gelang es zudem, im Jahre 2009 eine Ausstellung mit verschiedenen Gemälden zu gestalten, welche zwar in einem Ausstellungskatalog abgebildet sind, zu denen jedoch jegliche Angaben fehlen, wo sie sich befinden.[53] Laut Dag Beskow lagern die meisten Originale in einem privaten Bankfach der Familie in Stockholm, wurden verkauft oder verschenkt oder beim Wegzug einzelner Familienmitglieder (ins Ausland) mitgenommen. Auf Anfrage, ob die Bilder im Bankfach besichtigt werden dürften, wurde mit Händeringen abgewehrt. Weshalb um die Originale so ein Geheimnis gemacht wird, erscheint aus Forschersicht unverständlich. Die Bilder würden, gerade was das Materielle anbelangt, eine Fülle an Forschungsmaterial liefern und zudem zu einer kulturellen Bereicherung des öffentlichen Raums in Schweden führen.

Dem Bonniers Verlag gelang es vor ca. zwanzig Jahren immerhin, Fotografien von diesen Originalen herzustellen. Möglicherweise handelte es sich dabei um eine andere Familienkonstellation und Verantwortung für die Bilder. Der Verlag war so freundlich, für diese Arbeit relevante Bilder elektronisch zur Verfügung zu stellen. An diesen Bildern lassen sich

49 Dazu gehören u. a. die schon erwähnten Frauen wie Ellen Key, Alice Tégner, Jenny Nyström oder Ottilia Adelborg.

50 Hammar, 1958/2002.

51 Beskow an Kaj Bonnier: [Ich habe sehr Angst um sie [die Bilder] und bitte Sie, diese freundlich zu behandeln.]

52 Ausstellungskatalog zur Ausstellung: *Elsa Beskow: vår barndoms bildskatt*. Stockholm: Nationalmuseum 2002.

53 Ausstellungskatalog zur Ausstellung: *Elsa Beskow*. Skärhamn: Nordiska Akvarellmuseet 2009.

gerade Farbnuancen, Bildränder, Unterzeichnungen, Einzeichnungen und Lücken sehen, die für die Frage nach der Malarbeit wichtig sind.

Betrachtet man Beskows Gesamtwerk, so kristallisieren sich folgende Punkte heraus: Die Bücher zeigen inhaltlich eine starke Auseinandersetzung der Buchkünstlerin mit Themen aus der Pädagogik und der Kunst, insbesondere dem Lesen und Schreiben. Schon ihr Durchbruchswerk *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* (1901) ist geprägt von einem Lesebegriff, der dem Sammeln entspringt und gleichzeitig das Hand-Werk des Büchermachens hervorhebt, ganz im Sinne des Jugendstils und der Idee von William Morris. Das Buch wird zu einem Objekt stilisiert, dem die handwerklich-künstlerische Spur inhärent ist. Betrachtet man zudem die Lesebücher, welche bisher von der Forschung ausser Acht gelassen wurden, so zeigt sich an den Büchern nicht nur, dass diese um 1900 gängige pädagogische und künstlerische Diskurse beinhalten, sondern zugleich das Kind in seinem eigenen (künstlerischen) Schaffen anregen. Die genannten Aspekte lassen sich an der Materialität der Bücher selbst ablesen.

Das Desiderat einer neueren Forschungsarbeit zu Elsa Beskow wie auch die Lücke an Forschungsarbeiten zur Materialität innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur (in Skandinavien), gepaart mit der Fülle an realem Material zur Buchkünstlerin, haben mich dazu veranlasst, Beskows Werk nicht nur aus einer kunstwissenschaftlichen und pädagogischen Sicht zu betrachten, sondern diese mit dem materialitätsspezifischen Blick zu ergänzen und zu erweitern. Dazu wird im Folgenden ein Forschungsüberblick zum Thema Materialität gegeben.

## Materie, Material, Materialität – Ein Forschungsüberblick

„Was heisst lesen?“
Martin Heidegger

Christian Benne liefert in *Die Erfindung des Manuskripts*[54] im Kapitel „Aporie des Materialitätsbegriffs“ einen hervorragenden Überblick zu den vorherrschenden Materialitätsdebatten, auch zu ihren Desideraten.[55] So schreibt er, dass der Materialitätsbegriff bis heute nicht definitiv geklärt ist:

> Obwohl der Begriff der Materialität im Laufe des vergangenen Jahrzehnts zu einem der prägenden geisteswissenschaftlichen Schlagworte geworden ist und mittlerweile vor dem Durchbruch zum Mainstream steht, ist das Problem der Ontologieangst damit nicht gelöst. Das liegt nicht allein an der Frage, worin die eigentliche Signifikanz der „materialen“ Befunde denn bestehe. […] Der Grund

54 Benne, Christian: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit.* Berlin: Suhrkamp 2015.

55 Benne, 2015. S. 81–108. Darin stellt Benne die diskursive Veränderung der Materialität innerhalb der philologischen Diskussion dar. Er zeigt insbesondere auf, wie sich die Auffassung eines gegenständlichen Materialitätsbegriffs, der auf der Stofflichkeit des Materials beruht, zu einem körperlich-sinnlichen Materialitätsbegriff entwickelte, der vermehrt die Ästhetik und die Wahrnehmung ins Zentrum stellt.

> liegt vielmehr in der Verwendung des Materialitätsbegriffs selbst. Ein allgemein anerkanntes Grundverständnis existiert nicht.[56]

Dieser Umstand eines fehlenden Grundverständnisses führt dazu, den Materialitätsbegriff in diesem Kapitel dahingehend zu klären, wie er für die Untersuchung von Elsa Beskows Werk angewendet wird.

„Was heisst lesen?" Diese Frage stellte sich Marin Heidegger in einer Notiz im Jahre 1954, zusammengefasst in *Denkerfahrungen 1910–1976.*[57] Sie dürfte auch für Beskow zentral gewesen sein. Schon ihre Bilderbücher und insbesondere die Lesebücher *Vill du läsa?* I–III waren darauf ausgerichtet, das Kind an das Lesen und Schreiben heranzuführen, es über Bild und Text, Schrift, Papier und Farbe sowie über spezifische Leseanweisungen mit dem Medium Buch in Berührung zu bringen. Diese schulische Ausrichtung setzt voraus, dass die Buchkünstlerin Wissen zur Pädagogik in die Kreation der Bücher miteinbrachte und ihr künstlerisches Potential entsprechend einsetzte. Diese bewusste Gestaltung, welche sich an der Materialität der Bücher selbst ablesen lässt, legt die Vermutung nahe, dass die Buchkünstlerin weit mehr Reflexionen zum Medium Buch, über die Kunst und zum Umgang mit dem Buch zeigt, als bisher angenommen wurde. Wirft man gleichzeitig einen Blick auf ihren Zeitgenossen Walter Benjamin, der sich eingehend mit dem kindlichen Lesen, der Wahrnehmung und der Pädagogik befasst hat, stellt sich die Frage, ob sich an den Büchern der Buchkünstlerin ein eigenständiger Beitrag zum bestehenden Diskurs ihrer Zeit zum Lesen und Schreiben festmachen lässt. Im Zentrum der Untersuchung stehen folgende Leitfragen: Was heisst Lesen, Schreiben und Lernen für ein Kind? Wie nutzt Beskow die kindlichen Bedürfnisse für ihre Lese- und Schreibpädagogik und wie manifestiert sich diese schliesslich an den Büchern selbst?

Diese für die vorliegende Arbeit zentrale Frage nach der Bedeutung des Lesens beantwortete Heidegger mit folgenden Worten: „Das Tragende und Leitende im Lesen ist die Sammlung. Worauf sammelt sie? Auf das Geschriebene, auf das in der Schrift Gesagte. […] Ohne das eigentliche Lesen vermögen wir auch nicht das uns Anblickende zu sehen und das Erscheinende und Scheinende zu schauen."[58] Kann man hinter den Worten Heideggers durchaus Verweise zum Materiellen (eines Textes) ablesen, kommentiert Dieter Mersch in *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis* (2002) diese Textstelle wie folgt: „Die Passage zeichnet neben dem „eigentlichen Lesen", der „Sammlung", das „Gesagte" aus. Sie kapriziert sich allein auf das „Lesbare", die *dictio,* den Inhalt einer Lektüre."[59]

Während Mersch von der Theorie ausgeht, dass dem Zeichen immer etwas vorausgeht, bevor es Materie wird, und gerade in dieser oft unbeschreiblichen Lücke in der Kunst, insbesondere bezüglich des Buches, etwas sieht, das auf ein „Anderes" verweist, sieht er Heideggers Überlegungen in Bezug auf eine Materialität des Lesens zu kurzgreifen. Mersch kritisiert Heideggers Auffassung von Lesen als zu hermeneutisch gefärbt, also zu sehr auf

56 Benne, 2015. S. 82.

57 Heidegger, Martin: „Was heisst lesen?" In: Ders. *Denkerfahrungen 1910–1976.* Frankfurt a. M.: Klostermann 1983. S. 61.

58 Heidegger, 1983. S. 61. Siehe auch: Mersch, Dieter: *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis.* München: Wilhelm Fink 2002. S. 16ff.

59 Mersch, 2002. S. 16.

den Inhalt und die Bedeutung des Textes fokussiert, ohne die Materialität der Zeichen, der Texte und des Buches selbst mitzuberücksichtigen.[60] Dabei hat gerade die Hermeneutik die heutige Materialitätsdebatte stark beeinflusst, worauf im Folgenden kurz eingegangen wird.

Zum Beispiel beschreibt die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann in „Metamorphosen der Hermeneutik" (1996)[61], wie sich diese als spezielle Form der Lektüre in verschiedenen Phasen verändert und damit die Literaturwissenschaft nachhaltig geprägt hat. Sie stellt dar, wie zuerst die sprach- und schriftphilosophischen Wenden die „Lektüre" beeinflussten[62] und wie in einer weiteren Phase die Aufmerksamkeit vermehrt auf das Zeichen gelenkt und damit erneut eine neue Wende eingeleitet wurde. Diese war von der Idee geprägt, dass

> man Wahrheit und Texte nicht mehr unabhängig von ihrem materiellen Gegebensein als Buchstaben einer Schrift zu denken vermag […]. Das neue Schlagwort von der Materialität der Zeichen lenkt den Blick vom Text als transparentem instrumentellem Kommunikationsmedium auf den Text als unhintergehbare Konfiguration von Zeichen.[63]

Assmann zeigt in ihrem Artikel auf, wie sich die Bedeutung des Lesens innerhalb der Literaturwissenschaft von einem reinen Interpretieren des Textes zugunsten einer Lektüre veränderte, die nicht nur das Ziel, sondern den Weg – also den Vorgang des Lesens selbst mitberücksichtigt.

> Nicht mehr das Ziel oder Produkt, sondern der Weg selbst, das operative Moment stehen im Mittelpunkt. Wo Lesen auf solche Weise zur zentralen Tätigkeit wird, ist es aus mit dem Traum vom Transzendieren der Lektüre, mit der Flucht von der Materialität der Zeichen in den Geist mit dem behenden Aufstieg vom Buchstabieren zum Deuten. […] Lesen ist zu einer reflexiven Tätigkeit geworden. […]. Lesen zum Grundbegriff der Literaturwissenschaft zu erheben heisst nicht zuletzt Verlangsamung, Radikalisierung und Absolutsetzung ihrer Basisaktivität, die als solche ebenso grundsätzlich und unhintergehbar ist, wie das Leben selbst.[64]

Erst wenn das Lesen als ein aktiver Prozess betrachtet wird, auf den man sich einlassen muss und der nicht alleine die Materialität der Zeichen, sondern die Materialität des ganzen Textes berücksichtigt, kann die Lektüre auch erfahrbar gemacht werden. Assmann schreibt:

> Die exemplarische Interpretation ist eine Form modellhafter, stellvertretender Lektüre. Im Akt des Lesens dagegen gibt es keine Übertragbarkeiten und Stellvertretungen mehr. Interpretationen

60 Mersch, 2002. S. 16ff.

61 Assmann, Aleida: „Metamorphosen der Hermeneutik". In: *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft.* Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1996. S. 7–26. Darin stellt Assmann dar, wie sich die Hermeneutik von einer „Ars Critica" oder „Philologie" – einem professionellen Lesen, das wiederum im Schreiben mündet – zu einem interpretierenden Lesen wandelte. Diese Tätigkeit wiederum bildet das methodische Fundament für die moderne Literaturwissenschaft, die Kunst des Lesens.

62 Assmann, 1996. S. 10–14.

63 Assmann, 1996. S. 17.

64 Assmann, 1996. S. 18.

> produzieren Deutungen, die man festhalten kann, Lektüren sind mögliche Erfahrungsformen, auf die man sich einlässt oder auch nicht.[65]

Assmanns Reflexionen zu einer „Lektüre als mögliche Erfahrungsform", die sich von einer reinen Interpretation entfernt und vielmehr den Akt des Lesens,[66] einschliesslich dem Erfassen der Materialität des Textes, berücksichtigt, zeugen von den Anfängen der Materialitätsforschung in der Literaturwissenschaft, welche ihren eigentlichen Beginn am Dubrovniker Kolloquium 1987 nahm und bei dem die Frage nach einer Materialität der Kommunikation ins Zentrum gestellt wurde. Damit wurde die philosophische Wende zum „material turn" antizipiert und ein neues Forschungsfeld eröffnet.[67] Wird seither die Materialitätsdebatte in vielen verschiedenen geisteswissenschaftlichen Sparten geführt, was eine enorme Fülle an Forschungsliteratur mit sich bringt, so wird im Folgenden vorerst der Materialitätsbegriff hinsichtlich des Lesens geklärt.

Ausgehend von einer anderen Disziplin kommt der angloamerikanische Editionswissenschaftler Jerome McGann zu ähnlichen Erkenntnissen wie Assmann. Er schreibt 1991, dass das Lesen als Phänomen nur dann verstanden werden kann, wenn man die spezifischen materiellen Bedingungen mitberücksichtigt. Er postuliert damit, dass das Lesen an einen physisch und gesellschaftlich definierten Text geknüpft ist, der wiederum mit seiner Materialität das Lesen selbst mitbeeinflusst. Lesen bedeutet in dem Sinne, nicht nur Inhalte zu interpretieren, sondern auch das Geschriebene in seiner Erscheinung mitzudenken. Er sieht einen zukunftsweisenden Ansatz mit Texten umzugehen darin, das Lesen als Akt der „Textuality" zu betrachten, und schreibt:

> Reading appears always and only as text, in one or another physically determinate as socially determined form. This is not to deny either the reality or the importance of silent and individual reading. It is merely to say that textuality cannot be understood except as a phenomenal event, and that reading itself can only be understood when it has assumed specific material constitutions.[68]

Mit seinem Buch *The Textual Condition* kritisiert McGann nicht nur die Textwissenschaft, die auf Hermeneutik und damit auf Interpretation und Varianz von sozio-historischen Bedingungen beruht, sondern zeigt v. a. auf, dass der Text auch in seiner geschriebenen Form, in seiner Materialität, begonnen beim Zeichen, wahrgenommen werden muss.

> Most important, in our present historical situation, is to demonstrate the operation of these variables at the most material (and apparently least „signifying" or significant) levels of the text: in the case of scripted texts, the physical form of books and manuscripts (paper, ink, typefaces, layouts) or their prices, advertising mechanisms, and distribution venues.[69]

---

65 Assmann, 1996. S. 19.

66 Zum Akt des Lesens, siehe auch: Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens.* Stuttgart: Wilhelm Fink 1984 [1976].

67 Siehe: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.

68 McGann, J. Jerome: *The Textual Condition.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1991. S. 4–5.

69 McGann, 1991. S. 12. Mehr zu soziohistorischen Bedingungen eines Textes, siehe: McKenzie, D.F.: *Bibliography and Sociology of Texts.* Cambridge: Cambridge University Press 1999.

Er schreibt, dass sowohl die materiellen Eigenschaften eines Textes als auch die Umstände der Entstehung und Verteilung im Buchmarkt nicht übersehen werden dürfen: Aspekte, die bei der Betrachtung der Bücher von Elsa Beskow eine grosse Rolle spielen. Während sich McGann von der Kommunikationstheorie absetzt, die besagt, dass jeder Text Lärm macht und so ein Medium der Transmission darstellt, plädiert er als einer der ersten Wissenschaftler viel mehr für eine Literaturwissenschaft, welche bei der Untersuchung von Sinn auch die Paratexte und Aspekte materieller Art wie Tinte, Papier etc. in die Reflexion miteinbezieht.

Mit der vorherrschenden Auffassung in der neueren Literaturwissenschaft, dass der „Text" weit mehr als Inhalt und Sinn eines Buches darstellt, wie es auch Stephan Kammer und Roger Lüdecke in der Einleitung zu *Texte zur Theorie des Textes*[70] beschreiben, rückt das Lesen in ein neues Spannungsfeld. Dieses eröffnet sich zwischen einer Materialitätsvergessenheit seit der Antike und einer Materialitätsversessenheit der Avantgarde wie sie Mersch im Aufsatz „Erscheinung des Un–scheinbaren. Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität"[71] beschreibt:

> Überall lässt sich dabei, so die These, eine Historie der „Materialitätsvergessenheit" nachweisen, um einzig bei Heidegger etwas Anderes aufblitzen zu sehen – eine Materialitätsvergessenheit wiederum, die in den hermeneutischen, semiotischen, strukturalistischen und konstruktivistischen Theoriebildungen des 20. Jahrhunderts ihr Korrelat findet und der die eklatante „Materialitätsbetonung" der Künste der Avantgarde vehement entgegensteht.[72]

Während Mersch zur Frage der Materialität in der aktuellen Literaturwissenschaft insbesondere auf die enge Verknüpfung zwischen Literatur- und Kunstwissenschaft verweist, zeigt Stephan Kammer im Aufsatz „Visualität und Materialität der Literatur"[73] zum einen verschiedene theoretische Ansätze auf, wie in der Literaturwissenschaft einer Material-

70 Kammer, Stephan; Lüdeke, Roger (Hg.): *Texte zur Theorie des Textes.* Stuttgart: Reclam 2005. S. 11ff. Kammer/Lüdecke stellen fest, dass es noch keine feste Definition von „Text" gibt und zeigen drei Ansätze aus der Literaturwissenschaft auf: Der erste geht beim Begriff des Textes von einem Werkganzen, einer Einheit aus (Antike, Strukturalismus, New Criticism und Rezeptionsästhetik). Es entsteht eine Gegenbewegung zum Einheitsbegriff des Textes im Poststrukturalismus durch Roland Barthes Position einer Unterscheidung zwischen Werk und Text (dynamisches Werkverständnis) Der Text gerät, in dem auf dem zweiten Modell basierenden Verständnis, „in seinem konkreten, materiell-medialen Objektstatus" in den Blick. In einer mediengeschichtlichen Perspektivierung gerät der „Text" schliesslich auch in den Blick unterschiedlicher Konstitutionsbedingungen, wie Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Druck oder elektronische Datenverarbeitung, und es bilden sich neue Forschungsanreize. Darüber hinaus werden an den Text auch produktionsästhetische Fragen gestellt, „die nicht primär autor- und subjektzentriert sind, sondern den materiellen und funktionalen Bedingungen der Schriftlichkeit und des Schreibens in ihrer jeweiligen historischen und diskursiven Situierung Rechnung tragen". S. 16.

71 Mersch, Dieter: „Erscheinung des Un–scheinbaren. Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität". In: Strässle, Thomas; Kleinschmidt, Christoph; Mohs, Johanne (Hg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven.* Bielefeld: Transcript 2013. S. 27–44. Zu einer Ästhetik der Materialität siehe auch: Heibach, Christiane; Rohde Carsten: *Ästhetik der Materialität.* Paderborn: Wilhelm Fink 2016.

72 Mersch, 2013. S. 29.

73 Kammer, Stephan: „Visualität und Materialität der Literatur". In: *Handbuch Literatur und visuelle Kultur.* Berlin: De Gruyter 2014. S. 31–47.

vergessenheit entgegengearbeitet wurde.[74] Zum anderen gibt er einen kurzen Abriss zu einer Geschichte der „Materialität der Literatur", die gerade den Aspekten der visuellen Materialität, der Wahrnehmung und dem buchstäblich Auffälligen wie Schriftformen, Tintenfarben, Drucktypen, Schreibwerkzeugen, Layout und Buchgestaltung viel Beachtung schenkt.[75] Weiter führt er die hinsichtlich des Lesens innerhalb der Materialitätsforschung wichtig gewordenen Parameter wie die Haptik von Pergament oder Papier, die Funktion des Raschelns, die Poesie der Schriftbildlichkeit sowie „mise-en-page-Phänomene" auf.[76]

Von den drei Gesichtspunkten „Literatur als optisches Medium", „Schreiben als grafische Praxis" und „Bedeutung des Zeichens", unter welchen Kammer die Literatur innerhalb des Materialitätsdiskurses zusammenfasst, sind besonders die ersten beiden Punkte für die Untersuchung von Beskows Lesekonzepten zentral. Dabei gehen beide Hand in Hand mit den Erkenntnissen, die man um 1900 zur Optik und zur Schrift gewann und welche die Leseforschung nachhaltig prägten.[77] Dazu gehören die Experimente des Augenarztes Emile Javal, welcher das Lesen als einen sprunghaften Vorgang des Auges nachwies[78] und schliesslich auf den Unterschied zwischen Sichtbarkeit und Lesbarkeit aufmerksam machte. Seine Messungen von Materialwiderständen unterschiedlicher Schriftformen und Alphabete angesichts der Sehschärfe und Beleuchtungsverhältnisse führten ihn zudem zur Grundeinsicht, dass sowohl die Strichstärke der Schrift, die Beleuchtung als auch die körperliche Haltung einen Einfluss auf das Lesenlernen haben. Mit den gewonnenen Erkenntnissen wollte er das Lesen- und Schreibenlernen erleichtern. Die Idee von einer „Literatur als optisches Medium" wurde gleichzeitig von der Buchkunstbewegung im 19. Jahrhundert gestärkt, welche eine erhöhte Aufmerksamkeit für Produktionsvorgänge und Produktionsprozesse bei der Gestaltung von Büchern an den Tag legte,[79] wie es auch dem eingangs gesetzten Zitat von Paul Valéry zu entnehmen ist. Was Kammer unter „Zeichen sehen und Zeichen lesen"[80] subsummiert, erörterte Assmann erstmals im Aufsatz „Die Sprache der Dinge: Der lange Blick und die wilde Semiose"[81], welcher für die vorliegende Arbeit einen Schlüsseltext darstellt. In diesem Text nimmt die Kulturwissenschaftlerin eine Unterscheidung zwischen dem schnellen und dem langen Blick, also dem Lesen und dem Starren, vor und postuliert mit der Aussage: „Der Blick muss die (gegenwärtige) Materialität des Zeichens durchstossen, um zur (abwesenden) Bedeutungsschicht gelangen zu können."[82], dass die Materialität eines Zeichens verschwinden muss, damit dieses überhaupt eine Bedeutung

74 Dazu gehören seit den 1980er Jahren: medientheoretisch-medienhistorische, sprachtheoretische und semiotische sowie produktions-entstehungsgeschichtliche Ansätze. Siehe: Kammer, 2014. S. 33.

75 Kammer, 2014. S. 34.

76 Kammer, 2014. S. 34.

77 Kammer, 2014. S. 35.

78 Jürgen Spitzmüller beschreibt den nichtlinearen Vorgang des Lesens ausführlich. Siehe: Spitzmüller, Jürgen: „Typographie". In: Dürscheid, Christa: *Einführung in die Schriftlinguistik.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. S. 226.

79 Kammer, 2014. S. 36. Siehe auch: Miller, Elizabeth Carolyn: „William Morris, Print Culture, and the Politics of Aestheticism". In: *Modernism/modernity,* Vol 15/1, January 2008. S. 477–502. // McGann, 1991. S. 85ff.

80 Kammer, 2014. S. 37ff.

81 Assmann, Aleida: „Die Sprache der Dinge: Der lange Blick und die wilde Semiose". In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig. 1988. S. 237–251.

82 Assmann, 1988. S. 238.

erhalten kann. Während sie im Lesen ein referentielles, transitorisches, transitives Verfahren sieht, das über die Geschwindigkeit und Erfassung von Bedeutung charakterisiert ist, definiert sie Starren [auf ein kompaktes Zeichen, das sich nicht in Signifikat und Signifikant auflösen lässt] als einen „medialen Akt", der das Subjekt „im Zuge der Kontemplation" verändert.[83] Dieser andere Modus [Starren], der sich als erhöhte Aufmerksamkeit oder zuweilen Staunen für ein Objekt äussert, „bezeugt die spezifische Bereitschaft, aus der Welt unmittelbare materiale Botschaften zu empfangen, welche über jegliches pragmatische Interesse hinausgehen."[84] Lesen als kontemplativen Akt zu betrachten, der eng mit der Wahrnehmung verknüpft ist, ist nicht nur Inhalt der Erweiterung von Assmanns eigenem Aufsatz, sondern nimmt auch hinsichtlich des Lesen lernenden Kindes eine zentrale Bedeutung ein.[85] Darin schreibt sie: „Erst wenn das Medium sich zurückzieht, kann es seine Macht über die Leser gewinnen. […] Bilder tauchen auf, sobald der Vorhang der Buchstaben aufgezogen ist."[86] Damit meint sie, dass die verdrängten Buchstaben wiederkehren und die Bildlichkeit der Schrift sich in den Text einmischt, „ihn stört, vertieft ergänzt oder mehrfach codiert."[87] Lesen wird laut Assmann zu einer „Kippfigur", bei der die „bildproduzierende Kraft der Imagination im Prozess der Lektüre anspringt", sich das „Dargestellte beginnt zu bewegen" und es schliesslich „zu einem temporären Verwischen der Grenzen zwischen Realität und Narration" kommt.[88] Im „Prozess der Umkippens der Lektüre", bei der sich die Zeichen des Textes mit der Imagination des Lesers verbinden, kann dieser nämlich temporär sogar in das Bild und damit in das Buch hinein geraten, wodurch sich ein Rahmenwechsel vollzieht. Assmanns Idee, das Lesen vor dem Hintergrund einer Materialität der Zeichen zu sehen, die eng an dem Wahrnehmungsprozess des Lesenden geknüpft ist, findet auch bei Elisabeth Strowick Anklang.

In ihrem Aufsatz „Lesen als „material event". Materialität in der Literatur und Literaturtheorie"[89] lehnt sich Strowick an Assmanns Idee an und postuliert, dass Lesen, ausgehend von einer Materialität der Schrift, auf verschiedenen Lesemodi basiert. Doch gleichzeitig kritisiert sie genau dieses dualistische Zeichenmodell.[90] Entgegen Assmanns kulturtheoretischen Ausführungen zum Lesen gründen Strowicks Ansätze zu einer Materialität des Lesens in der Literatur- und Performanztheorie.[91] Ausgehend von den transdisziplinären Überlegungen zu Materialität, wie die Beiträge im Sammelband *Prima Materia*[92] zeigen,

83 Assmann, 1988. S. 241–242.
84 Assmann, 1988. S. 242.
85 Siehe: Assmann, Aleida: „Lesen und Schauen." In: *Im Dickicht der Zeichen.* Berlin: Suhrkamp 2015. S. 209–231.
86 Assmann, 2015. S. 209.
87 Assmann. 2015. S. 209.
88 Assmann, 2015. S. 214–215.
89 Strowick, 2005. S. 77–94.
90 Siehe auch: Strowick, Elisabeth: „Materielle Ereignisse. Performanztheoretische Konzepte von Materialität." In: Köhler, Sigrid G.; Metzler, Jan Christian; Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg): *Prima Materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätstheorie.* Königstein, Taunus: Ulrike Heimer Verlag 2004. S. 27–45.
91 Siehe dazu: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014 [2004]. // Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung.* Bielefeld: Transcript Verlag 2012.
92 Köhler, Sigrid G.; Metzler, Jan Christian; Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg): *Prima Materia. Beiträge zur transdisziplinären Materialitätstheorie.* Königstein, Taunus: Ulrike Heimer Verlag 2004.

sieht Strowick in den literaturtheoretisch begründeten Materialitätstheorien insbesondere Theorien des Lesens und stellt sich daher im Aufsatz Fragen, wie: Wie liesse sich Lesen, ausgehend von der Materialität der Schrift, theoretisch formulieren? Oder: Wie wäre Lesen als materielles Ereignis zu fassen und wie lässt sich der spezifische Blickmodus des Lesens charakterisieren? Diese Fragen sind für die vorliegende Arbeit insbesondere für die Untersuchung verschiedener Lesekonzeptionen von zentraler Bedeutung.[93]

*Prima Materia* thematisiert in der Materialitätsdebatte nicht nur zum ersten Mal ein übergeordnetes Interesse der Geisteswissenschaften am Thema „Materie, Material und Materialität"[94], sondern vereint auch Texte zu den genderspezifischen Debatten rund um die Materialität des Körpers und damit des Buches[95]. Zwar steht die Kunsthistorikerin Andrea von Hülsen-Esch dieser begrifflichen Einteilung kritisch entgegen, wenn sie schreibt:

> In den Diskussionen der Geistes- und Kulturwissenschaften zur „Materialität" steht bislang oftmals der diskursive Bezug auf die dingliche „Realia" im Vordergrund oder der Begriff erscheint als Teil der Trias „Materie, Material, Materialität", ohne dass weitgehend geklärt würde, welche Rolle er in diesem Kontext spielt bzw. welche kulturgeschichtlichen Verschiebungen es diesbezüglich gegeben hat.[96]

Dennoch dürfte gerade diese Unterscheidung der genannten Begriffe in einem ersten Schritt zu einer Bestimmung führen, welcher Begriff für den vorliegenden Gegenstand am besten zutrifft. Die Einteilung selbst gründet zum einen in der Hinwendung zur „Materialität" der Dinge, also dem „Material" oder dem Stoff, aus dem die Dinge sind.[97] Sie gründet zum anderen in den aristotelisch basierten „Materie"-Konzepten, die auf der Dichotomie von Form und Stoff[98] beruhen und implizieren, dass „Material" etwas ist, das bearbeitet werden muss.[99] Dieser für die Literaturwissenschaft spezifische Zugang zur Materialität bestand gerade innerhalb der bildenden Kunst und der Kunstwissenschaft schon länger, wovon die Texte der Kunstwissenschaftlerin Monika Wagner zeugen.[100] Sie stellt konkret verschiedene

93 Lesekonzeptionen werden in dieser Arbeit unter dem gleichnamigen Kapitel ausführlich behandelt. Siehe auch: Grage, Joachim; Schröder, Stephan (Hg.): *Literarische Praktiken in Skandinavien um 1900.* Würzburg: Ergon 2012.

94 Dementsprechend wurde dieser Titel für das vorliegende Teilkapitel gewählt.

95 Zum Beispiel: Müller, Jan-Dirk: „Der Körper des Buches. Zum Medienwechsel zwischen Handschrift und Druck." In: Gumbrecht/Pfeiffer, 1988. S. 203–217.

96 Von Hülsen-Esch, Andrea (Hg.): *Materialität und Produktion. Standortbestimmungen.* Düsseldorf: University Press 2016. S. 8.

97 Köhler, Metzler, Wagner-Egelhaaf, 2004. S. 8. // Siehe auch: Naumann, Barbara; Strässle, Thomas; Torra-Mattenklott, Caroline (Hg.): *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften.* Zürich: Vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich 2006.

98 Siehe dazu: Didi-Huberman, Georges: „Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben". In: Kemp, Wolfang et al. (Hg.): *Vorträge aus dem Warburg-Haus.* Bd. 3. Berlin: Akademie Verlag 1999. S. 3–29.

99 Aristoteles sah in der Materie lediglich eine Potentialität, die erst geformt werden muss, womit sowohl ein relationaler als auch konzeptueller Status der Materie zum Ausdruck gebracht wird. Materie lässt sich somit nicht auf einen konkreten Stoff reduzieren, sondern ihm ist der Gedanke an das (konkrete) Material inhärent.

100 Siehe: Wagner, Monika: *Lexikon des künstlerischen Materials.* München: Beck 2010. // Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne.* München: Verlag C.H. Beck 2001.

Materialien wie Farbe, Glas, Wachs etc. ins Zentrum ihrer Untersuchung und beschreibt und verortet diese historisch. Die oft komplexen philosophischen Diskurse, welche sich hinter dem „Material" verbergen, ergänzt sie mit einer praxisorientierten Sicht.[101]

Fragt man sich, welche Art von Materialitätsbegriff sich auf Beskows Werk anwenden lässt, so muss man es in einem Spannungsfeld zwischen Literatur und bildender Kunst ansiedeln. Wurden ihre Bücher bisher höchstens unter intermedialen Aspekten zwischen den Medien Text und Bild betrachtet,[102] so kann eine solche Sichtweise, wie sie die Intermedialitätsforschung[103] einnimmt, für die vorliegende Fragestellung nur zu kurz greifen. Hinsichtlich der Materialitätsdebatte und der Tatsache, dass man es bei Beskow mit verschiedenen Künsten zu tun hat, die sie vereint, könnte ihr Werk viel eher unter dem erweiterten „intermateriellen" Aspekt betrachtet werden, wie ihn Christoph Kleinschmidt in seiner Reflexion über das Zusammenspiel von Materialien in unterschiedlichen Sparten der Kunst anwendet.[104] Im Aufsatz „Die Literatur, das Material und die Künste. Intermaterialität aus literaturwissenschaftlicher Perspektive"[105], der in einem weiteren Sammelband zum Zusammenspiel der Künste[106] verortet ist, nähert sich Kleinschmidt einer Definition des Begriffes an.

Beskows Bücher werfen in materieller Hinsicht – wie Schrift, Layout, Typografie, Paratexte[107] – nicht nur Fragen bezüglich des Lesens und Schreibens auf, sondern hinterfragen das Kulturgut „Buch" als solches; Was ist ein Buch, wie verstehen wir es als Kulturträger und welche Bedeutung hat es für das Lesen(-lernen)?

---

101 Für die Betrachtung von Elsa Beskows Werk spielt die konkrete Materialität insbesondere ihrer Bilder bezüglich der künstlerischen Materialien wie Farbe, Papier, Wachsabdrücke etc. eine übergeordnete Rolle. // Assmann geht im Aufsatz „Aspekte einer Materialgeschichte des Lesens" insbesondere auf die konkreten Materialien des Lesens und des Buches ein. Siehe: Assmann, Aleida. In: Hoffmann, Hilmar (Hg.): *Gestern begann die Zukunft. Entwicklung und gesellschaftliche Bedeutung der Medien-vielf*alt. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1994. S. 3–16.

102 Siehe Fussnote 117 (schwedische Kinderliteraturexpertinnen).

103 Zum Beispiel: Willems, Gottfried: „Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven". In: Harms, Wolfgang (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text.* DFG Symposion 1988. Stuttgart: Metzler 1988. S. 414–429. // Müller, Jürgen E.*: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation.* Münster: Nodus Publ. 1996. // Heitmann, Annegret (Hg.): *Intermedialität im Durchbruch. Bildkunstreferenzen in der skandinavischen Literatur der frühen Moderne.* Freiburg i. Br.: Rombach 2003. // Lilja, Eva: „Metrik och intermedialitet". In: Lund, Hans (Hg.): *Intermedialitet. Ord, bild, ton i samspel.* Lund: Studentlitteratur 2002. S. 39–148.

104 Der Begriff der „Intermaterialität" entspringt Kleinschmidts Reflexionen. Siehe: Kleinschmidt, Christoph: *Intermaterialität.* Bielefeld: Transcript 2012.

105 Kleinschmidt, Christoph: „Die Literatur, das Material und die Künste. Intermaterialität aus literaturwissenschaftlicher Perspektive". In: Strässle/Kleinschmidt/Mohs, 2013. S. 69–84.

106 Strässle/Kleinschmidt/Mohs, 2013.

107 In der vorliegenden Arbeit bildet das Standardwerk von Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Frankfurt/New York: Suhrkamp 1989 [1987], die Basis f ür die Untersuchung von Paratexten in Beskows Werk.

Solchen Fragen sind Forscher und Forscherinnen aus verschiedenen Disziplinen im Sammelband *Seitenweise. Was das Buch ist*[108] nachgegangen.[109] Die Texte gehen über einschlägige Definitionen und enge Sichtweisen zur Frage, was ein Buch ist hinaus und beleuchten Aspekte der Materialität, der Lektüre, der Produktion, des Blätterns, der Sammelsucht u.v.m.

Jürgen Nelles schreibt in *Bücher über Bücher*[110] explizit ein Kapitel zur Materialität von Büchern und gibt gleichzeitig einen kurzen historischen Überblick zur Materialitätsforschung. Er geht v. a. auf den Begriff der materiellen Einheit des Buches ein, der bei Foucault, Genette und Derrida verschieden aufgefasst wird. Wo beginnt ein Buch, wo endet es und was bestimmt die Einheit?[111] Diesen Fragen wird nachgegangen.

Hat sich die Materialitätsforschung in der Literaturwissenschaft allmählich etabliert, was die Menge an Forschungsarbeiten zeigt, so beschäftigt man sich innerhalb der Kunstwissenschaft schon länger mit Fragen zur Materialität, insbesondere jener des Buches. Denn betrachtet man das Buch als Objekt, als Kunst- oder Künstlerbuch, kommt man nicht umhin, sich Fragen zu dessen Materialität zu stellen. Die Literatur dazu findet sich jedoch nicht nur in Forschungsschriften, sondern genauso in Ausstellungskatalogen und Büchern von und über die Künstler selbst.[112]

Elsa Beskows Werk legt nahe, dass sie das Buch als etwas auffasst, das sowohl künstlerisch geschaffen wird, als auch dazu anregt, künstlerisch tätig zu werden, also einen kunstvermittelnden Charakter aufweist. Die Frage nach dem materiellen Charakter eines Buches

108 Eder, Thomas; Kobenter, Samo; Plener, Peter (Hg.): *Seitenweise. Was das Buch ist.* Wien: edition atelier 2010.

109 So schrieb Kant beispielsweise 1797 in der Metaphysik der Sitten auf die Frage „Was ist ein Buch?": „Ein Buch ist eine Schrift (ob mit Feder oder durch Typen, auf viel oder wenig Blättern verzeichnet ist hier gleichgültig), welche eine Rede vorstellt, die jemand durch sichtbare Sprachzeichen an das Publikum hält." In: Kant, Immanuel: „Die Metaphysik der Sitten". In: Ders.: Werke in zwölf Bänden. Hg. v. Willhelm Weischedel. Bd. 8. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 388–406. Hier. S. 404.

110 Nelles. Jürgen: *Bücher über Bücher. Das Medium Buch in Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts.* Würzburg: Königshausen und Neumann 2002.

111 Nelles, 2002. S. 59–73.

112 Siehe: Drucker, Johanna: *The Century of Artists' Books.* New York: Granary Books 1995/2004. // Garrett, Stewart: *Bookwork. Medium to Object to Concept to Art.* Chicago/London: University of Chicago Press. 2010. // Lyons, 1985. // Milon, Alain; Perelman, Marc (Hg.): *L'esthétique du livre.* Paris: Presses universitaires de Paris Ouest 1997. // Moeglin-Delcroix, Anne: *Esthétique du livre d'artiste*, 1960–1980. Paris: Bibliothèque Nationale de France 1997. // Moeglin-Delcroix, Anne: *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de Circonstance (1981–2005).* Marseille: Le mot et le reste 2006. // Moeglin-Delcroix, Anne: „Von der künstlerischen Aneignung literarischer Werke in Künstlerbüchern: zwischen Zerstörung und Einverleibung". In: Gilbert, Annette (Hg.): *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern.* Bielefeld: Transcript 2012. S. 233–264. // Moldehn, Dominique: *Buchwerke. Künstlerbücher und Buchobjekte 1960–1994.* Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1996. [Diss.] // Hubert, Renée Riese; Hubert, Judd D.: *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books.* New York City: Granary Books 1999. Wasserman, Krystyna: *The Book as Art. Artists' Books from the National Museum of Women in the Arts.* With essays by Johanna Drucker and Audrey Niffenegger. New York: Princeton Architectural Press 2007. Explizit zum Vergleich von Bilderbüchern mit Künstlerbüchern, siehe: Thiele, Jens: „Kunst für Kinder? Zur Bedeutung des Bilderbuchs in der bildnerisch-literarischen Sozialisation des Kindes". In: Steitz-Kallenbach, Jörg (Hg.): *Kinder- und Jugendliteraturforschung interdisziplinär.* Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 2001. S. 31–57. // Thiele, Jens: „Das Buch als Objekt, das Objekt als Buch." In: Tausend und ein Buch. Heft 1/2007.

stellt sich demnach nicht nur hinsichtlich der Produktion von Büchern, sondern genauso in der Transmission, der Übertragung und Übersetzung der Bücher.[113] Was geschieht mit Büchern, die wiederaufgelegt, neuaufgelegt, übersetzt und gar umgestaltet werden, wie es bei Elsa Beskow seit bald 120 Jahren der Fall ist? Annette Gilbert ist in ihrem Sammelband *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern* (2012)[114] diesem Phänomen nachgegangen. Sie gibt einen historisch-systematischen Überblick, wie bestehende Texte wiederaufgelegt werden und eröffnet damit Fragen zu „Original" und „Autorschaft" dieser „neuen" Bücher. So auch Georg Mein in *Transmission. Übersetzung – Übertragung – Vermittlung* (2010).[115]

Die Fülle an Forschungsmaterial zur Materialität verringert sich, sobald man den Blick nach Schweden und insbesondere in Richtung Kinder- und Jugendliteratur lenkt. Haben sich Literaturwissenschaftler in Skandinavien vor allem mit der Materialität hinsichtlich editionsphilologischer und buchgeschichtlicher Fragestellungen, selten einmal mit Formfragen auseinandergesetzt,[116] so finden sich im Bereich, in dem auch Beskows Werk anzusiedeln ist, insbesondere Arbeiten der führenden Kinder- und Jugendliteraturforscherinnen[117] der 1990er Jahre zu Fragen hinsichtlich dem Zusammenspiel von Text und Bild in Bilderbüchern.[118] In *Möte med bilderboken, ett studiematerial* (1990) streifen die Literaturwissenschaftlerinnen Lena Kåreland und Barbro Werkmäster zwar die Thematik rund um das konkrete Material des Buches, vertiefen den Aspekt aber nicht weiter.[119] Ulla Rhedin schliesst in *Bilderboken: På väg mot en teori* (1992)[120] als einzige Wissenschaftlerin Formate, Cover, Schlussseiten etc. als narrative Elemente in ihre Untersuchung von Bilderbüchern ein, wie auch Maria Nikolajeva und Carole Scott in *How Picturebooks Work* (2001)[121] konstatieren. Interessant ist derweil, dass die Materialität des (Kinder-)Buches als Thema aus

113 In dieser Arbeit wird v. a. die materielle Transmission untersucht. Es stellen sich Fragen, wie materielle Anteile von Beskows Bücher von einer schwedischen Auflage zur nächsten im Produktionsprozess übertragen und wie diese auch in einen anderen Sprach- und Kulturkreis übersetzt werden. Vgl. Kapitel „Transmissionen und ihre Konsequenzen".

114 Gilbert, 2012.

115 Mein, Georg (Hg.): *Transmission. Übersetzung – Übertragung – Vermittlung.* Wien/Berlin: Turia + Kant 2010.

116 Malm, Mats; Sjönell Ståhle, Barbro; Söderland, Petra (Hg.): *Bokens materialitet: bokhistoria och bibliografi.* Bidrag till en konferens anordnad av nordiskt nätverk för editionsfilologer, 14–16 september 2007. S. 65–95. // Ridderstad, Per S.: *Textens ansikte i seklernas spegel. Om litterära texter och typografisk form.* Stockholm: Svenska Vitterhertssamfundet 1999. S. 3–28.

117 Es handelt sich vorwiegend um weibliche Forschende.

118 Bowallius, Marie-Louise: „Tradition och förnyelse i svensk grafisk form 1910–1990". In: Widenheim Cecilia; Rudberg, Eva (Hg.): *Utopi och verklighet. Svensk modernism 1900–1960.* Stockholm: Moderna Museet 2000. S. 212–227. // Edström, Vivi (Hg.): *Vår moderna bilderbok.* Stockholm: Rabén & Sjögren 1991. // Eriksson, Yvonne: *Bildens tysta budskap. Interaktion mellan bild och text.* Falun: Norstedts Akademiska Förlag 2009. // Fridell, Lena (Hg.): *Bilden i barnboken.* Göteborg: Stegelands 1978. // Furuland, Lars; Ørvig, Mary (Hg.): „Barnbokens bilder". In: Dies.: *Barnlitteraturen* Bd. I. Stockholm: Rabén &Sjögren 1990. S. 337–402. // Hallberg, Kristin; Westin, Boel: *Bilderbokens värld. 1880–1980.* Stockholm: Liber Förlag 1985. // Lagerroth, Ulla-Britt; Lund, Hans; Luthersson; Mortensen, Anders (Hg.): *I musernas tjänst. Studierna i konstarternas relationer.* Stockholm: Stehag 1993.

119 Kåreland, Lena, Werkmäster, Barbro: *Möte med bilderboken, ett studiematerial.* Malmö: Liber Förlag 1990. S. 19–29.

120 Rhedin, Ulla: *Bilderboken på väg mot en teori.* Stockholm: Alfabeta 1992.

121 Nikolajeva, Maria; Scott, Carole: *How Picturebooks Work.* New York: Routledge 2006 [2001]. S. 256.

einem weniger forschungszentrierten Umfeld aufgenommen wird. Im Artikel „Trappknirr och strössel“ (2009)[122] weist die Autorin und Literaturkritikerin Anna Hallberg als eine von Wenigen auf die Bedeutung der Form eines Bilderbuches hinsichtlich des Lesenlernens hin. Sie stellt das Buch als Objekt, an dem das Kind erste Erfahrungen mit Kunst erleben kann, ins Zentrum ihrer Reflexionen und fasst zusammen, worum es in der vorliegenden Arbeit geht, wenn sie schreibt: „Bokens sinnlighet, dess material och färger, bilder och former – i kombination med situationens rum, kropp och röst; utgör basen för en tillägnelse som är multiestetisk, rörlig och kommunikativ.“[123]

Eine ähnliche Position vertritt Elina Druker, welche mit ihrer Dissertation *Modernismens bilder* (2008)[124] die zurzeit umfassendste vorhandene Forschungsarbeit zur Materialität bei (Kinder-)Büchern vorgelegt hat. Darin widmet sich die Literaturwissenschaftlerin zwar auch Bilderbüchern (und fokussiert v. a. die Bilderbuchproduktion im Norden der 1940er und 1950er Jahre). Doch geht sie als eine der wenigen Literaturwissenschaftlerinnen über Fragen zur Bild-Text-Konstellation hinaus und betrachtet das Bilderbuch als Kunstobjekt für Kinder und zieht somit Fragen zur konkreten Materialität des Buches in ihre Untersuchung mit ein. Sie analysiert Schrift, Typografie[125] und Papier, Farbe sowie Produktionsweise und stellt fest, dass gewisse Buchkünstler mit dem Bilderbuch ein ästhetisches Objekt schafften: „Konstnärer […] behandlar bilderboken som ett estetiskt objekt – ett konceptuellt grepp, som ligger nära det modernistiska utforskandet av konstverkets status och gränserna mellan olika medier.“[126]

Betrachtet man diese einzige Arbeit, welche sich vertieft mit materiellen Aspekten in Kinder- und Jugendbüchern auseinandersetzt, eröffnet sich eine Lücke in der Materialitätsforschung, welche sich umso mehr weitet, wenn man noch einmal an Beskows Biografie sowie an die Forschungslage zu ihrem Schaffen zurückdenkt. Diese Lücke soll mit dieser Arbeit gefüllt werden.

Mögen die Exkurse zur abstrakten Philosophie Heideggers und Merschs zu Beginn des Kapitels etwas überraschen, so können doch einige Bezüge zu Beskows Werk geschaffen werden. Greift man zum Schluss noch einmal Heideggers Antwort nach der Frage zur Bedeutung des Lesens auf „Das Tragende und Leitende im Lesen ist die Sammlung. Worauf sammelt sie? Auf das Geschriebene, auf das in der Schrift Gesagte. […] Ohne das eigentliche Lesen vermögen wir auch nicht das uns Anblickende zu sehen und das Erscheinende und

122 Hallberg, Anna: „Trappknirr och strössel: om barnbokens materialitet“. In: *Kritiker.* 2009 (92), 13. S. [95] – 100.

123 Hallberg, 2009. S. 95. [Die Sinnlichkeit des Buches, dessen Material, die Farben, Bilder und Formen – in Kombination mit der Situation durch Raum, Körper und Stimme macht die Basis für eine Aneignung aus, die multiästhetisch, beweglich und kommunikativ ist.]

124 Druker, Elina: *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden.* Göteborg/Stockholm: Makadam Förlag 2008.

125 Im Artikel „„Konfettaskar“ och „typografiska läckerbitar“ eller funktionalistisk formgivning? Om Eva Billow som Bilderbokskonstnär och grafiker.“ geht Druker speziell auf die Typografie als materieller Bestandteil des Bilderbuchs ein. In: Hansson, Jan (Hg.): *Aktuell nordisk barnlitteraturforskning*, specialutgåva, Nr. 1, 2011. S. 219–230.

126 Druker, 2008. S. 22. [Künstler behandeln das Bilderbuch wie ein ästhetisches Objekt – ein konzeptueller Griff, der nahe der modernistischen Erforschung des Status eines Kunstwerks und derjenigen der Grenzen zwischen verschiedenen Medien liegt.]

Scheinende zu schauen."[127] und ergänzt diese mit Merschs Argumentation, dass das Lesen mit dem Materiellen erweitert werden muss, könnte man für Elsa Beskow Folgendes konstatieren: Ihr lebenslanges Engagement für das Lesen und Schreiben hat sie zu einer Produktion veranlasst, die wiederum im Lesen ihrer Bücher mündet. In Betrachtung ihres Werks hiesse Lesen gleich Sammeln (ganz im Sinne des lateinischen Ursprungs), wie es viele ihrer Buchprotagonisten tun und was sich im und am Buch ausdrückt. Dahingehend käme auch der künstlerischen Gestaltung und Produktion von (Bilder-)Büchern die Bedeutung des Sammelns, Sortierens und neu Zusammenfügens zu. Das Bilderbuch wird damit zu einem Objekt der Sammlung, der Reflexion und gleichzeitig der Ausstellung und trägt somit als Kunst-Stück, Artefakt, und als Museum zu einem kulturellen Verständnis vom Buch bei.[128] Wie sich dieses in einer Zeit der multimodalen Erscheinungsformen des Mediums ausdrückt, sei dem Leser und Betrachter selbst überlassen.

## Kapitelübersicht

Im ersten Kapitel **Historischer Kontext** wird das Bilderbuch in seinen geschichtlichen Kontext und in seine Bedeutung für die Lesesozialisation eingebettet. Anhand der Analyse einer Vorleseszene wird der Frage nachgegangen, welche besondere Bedeutung das komplexe Medium „Bilderbuch" innerhalb Beskows Werk einnimmt. Es wird sowohl auf Geschichte des Bilderbuches als auch auf die Bedeutung des Lesens innerhalb gängiger Lesedebatten in Schweden um 1900 eingegangen. Des Weiteren wird das Rollenverständnis in der Alphabetisierung beleuchtet. Denn gerade die Rolle der Mutter als Alphabetisiererin – ein typisches Konstrukt der frühen Aufklärung – fand genauso Eingang in die Diskussion der literarischen Sozialisation um 1900, die wiederum stark Beskows eigene Idee von Zeichen- und Schreibunterricht beeinflusste. Dieser historische Rahmen soll dazu dienen, das Bilderbuch wie auch das Lesen und das Buch um 1900 in Schweden in die Diskurse der Kunst und Pädagogik einzubetten.

Das folgende Kapitel **Walter Benjamin – das Lesen, das Schreiben und die Bücher** bildet den theoretischen und methodischen Rahmen zu dieser Arbeit. Anhand von Walter Benjamins Reflexionen zum kindlichen Lesen und seiner Auffassung über das Buch, die Kunst und die Wahrnehmung werden die Analysekriterien zur Untersuchung von Beskows Büchern definiert. Die Gedanken des Zeitgenossen Beskows sollen dazu dienen, der Frage nachzugehen, ob anhand ihres Werks ein eigenständiger Beitrag zum Lese- und Schreibdiskurs ihrer Zeit ausgemacht werden kann.

127 Heidegger, 1983. S. 61.

128 Zum Buch als Ort der Sammlung siehe auch die Aufsätze von: Goga, Nina: „Å lese et inventar. Om boksamlinger i bildebøker som kulturelt ladet og litterært dannede topos". In: Markussen, Bjarne; Berseth, Kaj; Sletten, Svein (Hg.): *Navigasjoner i Barne- og ungdomslitteraturen.* Kristiansand: Portal 2011. S. 165–178. // Goga, Nina: „Learn to Read, learn to Live. The role of Books and Book Collections in Picturebooks." In: Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hg.): *Picturebooks. Representation and Narration.* New York/London: Routledge 2014. S. 201–212. // Huss, Pia: „Bilderboken ett mobilt konstgalleri". In*: Opsis kalposis*: Om barn- och ungdomskultur 4 (2005). S. 16–25.

In **„Blaubeeren lesen" – Beispiel für eine Materialität des Lesens** wird am Beispiel des Kinderbuchklassikers *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* ein Bilderbuch auf seine konkreten materiellen Aspekte wie Papier, Format, Paratexte, Farbe etc. unter dem Aspekt des Lesens und Lesenlernens analysiert. Diese Analyse gilt als Vorlage und Vergleichsreferenz für die weiteren Analysen, welche in den Kapiteln zur Materialität der Bilder- und Lesebücher und den Lesekonzeptionen folgen. Zudem wird der Korpus der für die Untersuchung ausgewählten Bücher kurz vorgestellt.

Im Kapitel **Materialität der Bilderbücher** wird explizit auf die Materialität (Paratexte, Formate, Farben und Papier) ausgewählter Bilderbücher eingegangen. Anhand der Analyse geht es darum aufzuzeigen, wie sehr Beskow ihre Bücher bewusst gestaltet hat und wo sie an (technische, sozialgeschichtliche oder personelle) Grenzen gestossen ist. Gleichzeitig wird auch an diese Bücher die Frage gestellt, an welchen materiellen Parametern das Lesen(-lernen) auszumachen ist.

Im Kapitel **Lesekonzeptionen** werden Beskows unterschiedlichen Konzeptionen des Lesens, sowohl im Bilder- als auch im Lesebuch, genau beleuchtet. Die Erkenntnisse aus diesem Kapitel fliessen direkt ins nächste Kapitel, **Materialität der Lesebücher**, ein, in dem die Lesebücher analog zu den Bilderbüchern auf ihre Materialität (Paratexte und Farben) untersucht werden.

Im Kapitel **Schriftkonzeptionen** wird explizit auf die Typografie als materieller Aspekt der Bücher eingegangen. Es wird vor allem die Frage gestellt, inwiefern die Typografie in den Bilder- wie auch Lesebüchern typisch für Elsa Beskow ist. Dahingehend wird ein Blick in die schwedische Geschichte der Typografie geworfen und mit internationalen, zeitgleichen Strömungen verglichen.

Im Kapitel **Kunstkonzeptionen** wird, ausgehend von Benjamins Überlegungen zum „Kind als Künstler", der Frage nachgegangen, inwiefern Beskow durch ihre Zeichen-, Bastel-,und Modellieranregungen in ihren Büchern das Kind zum Künstlersein anregen will. Oder wird in den Büchern lediglich eine Stilisierung des Kindes vorgenommen? In einem zweiten Teil wird auf ihre eigene Produktion unter dem Aspekt einer „schaffenden Frau" eingegangen und die zentrale Frage gestellt, ob ihre Bilderbücher auch Künstlerbücher sind.

Im letzten Kapitel **Transmission** wird die materielle Transmission des Kinderbuchklassikers *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* anhand der auffallendsten Ausgaben der letzten 116 Jahre in Schweden erörtert und der Frage nachgegangen, wie sich die Bücher in einer historischen Betrachtungsweise verändert haben und wie sich diese Veränderungen auf den Leser und das Buch auswirken. In einem zweiten Teil werden Strategien von deutschen Verlagen bezüglich desselben Buches in deutscher Fassung, *Hänschen im Blaubeerenwald*, untersucht und auf die Wichtigkeit einer genauen Übertragung befragt.

Zum Schluss folgt ein **Fazit der Arbeit** mit einem Ausblick.

Bevor zum ersten Kapitel übergegangen wird, sollen hier noch einmal die wichtigsten Thesen und Fragen im Überblick zusammengefasst werden: Unter dem neuen Schlagwort der Materialität in der Literaturwissenschaft stellt sich zu Elsa Beskows Werk die Frage, inwiefern sie eine eigene Lese- und Schreibpädagogik entwickelte, die sich an der Materialität der Bücher (Paratexte, Formate, Farben, Papier) ablesen lässt.

An Konzepten des Lesens, des Schreibens und der Kunst um 1900, sowie an konkreten Untersuchungen der materiellen Transmission innerhalb von fast 120 Auflagejahren ihrer Bücher stellt sich zudem die Frage, ob die bewusst gestalteten Bücher, welchen eine Reihe an sozialen, historischen und nationalen Diskursen eingeschrieben sind, auch als Künstlerbücher gelesen werden können.

Wie sollen diese Bücher schliesslich genannt werden? Sind es „Medien", „Produkte" oder „Artefakte"? Was sind die Erkenntnisse einer Betrachtung der Bilder- und Lesebücher aus einer materiellen Sicht? Was bedeuten diese für das Buch als Kulturgut, die Lektüre und schliesslich für Beskows Werk, das auch „anders" gelesen werden kann?

Da sich die Analysen in dieser Arbeit sowohl um die Materialität der Bücher, als auch um Lesekonzeptionen drehen, muss die Fragestellung nach der Bedeutung des Mediums Bilderbuch im Leselernprozess vorerst in einem historischen Kontext erörtert werden. Es wird demnach im folgenden Kapitel sowohl auf die Geschichte des Bilderbuches (insbesondere in Schweden), wie auch der Geschichte des (Vor-)Lesens eingegangen.