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: Transmissionen und ihre Konsequenzen : eine Schlussfolgerung

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: 15.07.2025

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

Transmissionen und ihre Konsequenzen – eine Schlussfolgerung

„Det är ju fenomenalt med alla dessa omtryck av mina gamla bilderböcker!“[1]

Klingt dieser Ausruf Beskows nach reiner Begeisterung, kann in der Folge des zitierten Briefes gelesen werden, dass in der Aussage viel Ironie mitschwingt. Denn obwohl die Buchkünstlerin, solange sie lebte, in den Prozess der Anpassungen, der Auswahl der Bilder und Schriften, der Überarbeitungen und Umarbeitungen stark involviert war, waren die neu aufgelegten Bücher für Elsa Beskow dennoch oft eine Quelle der Enttäuschung, wie sie im selben Brief formuliert: „Måtte nu de nya omtrycken bli bättre än de mest föregående. Det är för det mesta en stor besvikelse för mig att se hur trycken försämras medan för undan hur de ursprungliga klara färgerna blir grådaskiga.“[2] Trotz enger Zusammenarbeit zwischen dem Verlag und der Buchkünstlerin fielen die schwedischen Ausgaben nicht immer nach deren Vorstellung aus, wofür meistens technische Umstände verantwortlich waren, wie im Kapitel zur Materialität der Bilderbücher gezeigt wurde. Weitaus grössere Veränderungen lassen sich – insbesondere nach Beskows Tod – anhand der Transmission ihrer Bücher in andere Sprache beobachten. An den Übertragungen und damit Veränderungen der materiellen Bestandteile von Beskows Büchern, die ausgehend von den Erstausgaben an den danach folgenden Auflagen vorgenommen wurden, werden Phänomene sichtbar gemacht, welche laut Georg Mein erst durch die Übertragungsbewegung selbst reflektiert werden. Er schreibt dazu: „Transmissionen markieren eben die Einlasspunkte, an denen Grenzen überschritten [werden], an denen die Medialität und die Materialität der Übertragungsbewegung selbst reflektiert wird.“[3] Während die enge Zusammenarbeit der Familie Beskow mit dem Verlag auch über den Tod der Buchkünstlerin hinaus anhält und Fragen zur Gestaltung ihrer Bücher oder den neuen Ausgaben gemeinsam angegangen werden,[4] geht die Herausgabe eines Buches doch in die Hand anderer „Mitgestalter“ über und die Autorschaft lässt sich auch nicht mehr alleine der Buchkünstlerin zuschreiben. Dennoch sind gerade die schwedischen Ausgaben noch unter einer gewissen Kontrolle, solange die Familie Beskows das Mitbestimmungsrecht einfordert.

---

1 Elsa Beskow im Brief vom 31. Mai 1949 an den Verleger Gerard Bonnier. [Das ist ja phänomenal mit all diesen „Umdrucken“ meiner alten Bilderbücher!]

2 Elsa Beskow im Brief vom 31. Mai 1949 an den Verleger Gerard Bonnier. [Mögen nun die neuen Drucke besser werden als die vorhergehenden. Es ist für mich meistens eine grosse Enttäuschung zu sehen, wie sich die Drucke verschlechtern und die vormals klaren Farben zunehmend gräulich werden.]

3 Mein, 2010. S. 8.

4 Davon zeugen die Korrespondenz der Verfasserin mit den zuständigen Verlegerinnen im Bonniers Verlag und ihre Gespräche mit Dag Beskow, dem Enkel Elsa Beskows.

Betrachtet man jedoch die unzähligen Übersetzungen und Umarbeitungen der Bücher, welche in viele Sprachen[5] übersetzt und unzählige Male neu aufgelegt wurden, so bleibt teilweise die Frage, ob die Buchkünstlerin noch für ihre Bücher einstehen wollte, gleichen manche Ausgaben doch kaum mehr der ursprünglichen Fassung eines bestimmten Titels. Verlage, Typografen und Layouter haben es sich zur Aufgabe gemacht, sich die Bücher anzueignen[6] und wiederaufzulegen.[7] Durch den Prozess der Wiederauflage entstanden gleiche, ähnliche und komplett andere Bücher, hergestellt aus dem Material von Beskows Originalausgaben. Vergleicht man insbesondere die Bilderbücher von der Erstausgabe bis zur neuesten Auflage miteinander, so lassen sich viele materielle Unterschiede festmachen, die von der Typografie, dem Papier und der Seitengestaltung über Formate bis zur Farbe im Besonderen reichen. Diese materiellen Unterschiede verkörpern den Prozess einer Umformung von Buchteilen, wie sie zuerst von der Buchkünstlerin, später vom Verlag oder den Mitgestaltern vorgenommen wurden. In der Transmission geschieht zum einen eine Verwandlung eines Mediums, zum anderen wird der Fokus des Lesers und Betrachters umgelenkt, oder wie der Literaturwissenschaftler Georg Mein die Transmission definiert: „In allen Fällen beschreibt der Begriff der Transmission also eine Übertragungsbewegung beziehungsweise stellt das mediale Kopplungsstück, durch das die Übertragung organisiert wird, in den Mittelpunkt."[8] Waren gewisse Veränderungen an den Büchern schon zu Lebzeiten Beskows unumgänglich, so stellt sich die Hauptfrage, wie ein Verlag mit hochwertigen bewusst gestalteten Büchern, wie es Beskows Künstlerbücher sind, mit dem Material umgeht. Welche Verlagsmechanismen spielen dabei eine Rolle, wer bestimmt schliesslich, wie ein Buch aussieht, und welche Auswirkungen hat dies auf die Rezipienten. In diesem sehr durchlässigen Prozess, den die Übertragung von einer Auflage zur nächsten in sich birgt, stellen sich des Weiteren Fragen wie, welche Konsequenzen die Übertragungen für das Buch als „Objekt" und „Artefakt" haben und was die materiellen Unterschiede eines Buches innerhalb eines Landes und im internationalen Kontext bedeuten. Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden. Wie Mein weiter oben hervorhebt, evozieren gerade die Unterschiede Grenzerfahrungen und veranlassen Reflexionen sowohl zur Medialität als auch zur Materialität als solche. Dabei können die Veränderungen an einem Text oder Buch in einer negativen Konnotation der Aneignung betrachtet werden, die besagt, dass es sich bei einer Umarbeitung um Plünderung, Raub, Wilderei oder gar Piratentum handelt, wie Anne Moeglin-Delcroix beschreibt.[9] Oder sie kann im besten Fall als Möglichkeit der Relektüre eines Buches aufgefasst werden, wie Annette Gilbert vorschlägt: „Letztlich provoziert solch intensive Relektüre, zu der eine Appropriation Anlass gibt, neue Sicht-

5 Elsa Beskows Bücher wurden ins Arabische, Chinesische, Dänische, Deutsche, Englische, Färöische, Finnische, Französische, Hebräische, Niederländische, Isländische, Japanische, Katalanische, Koreanische, Norwegische, Persische, Polnische, Russische, Spanische und Thailändische übersetzt. Siehe: https://elsabeskow.se/elsa-beskow-i-varlden/ eingesehen, am 29.6.18.

6 Inwiefern bei einem Verlag von einer Aneignung gesprochen werden kann, wird in diesem Kapitel noch nachgegangen.

7 Zur Aneignung von Büchern und Texten in Büchern siehe: Gilbert, 2012.

8 Mein, 2010. S. 7.

9 Siehe: Moeglin-Delcroix, 2012. S. 234.

und Zugangsweisen, die ihrerseits zu einer revidierten oder verfeinerten Interpretation der Werke führen können."[10]

Die Lektüre von Putte respektive Hänschen und Lasse[11] wird zeigen, in welche Richtung deren Interpretation den Leser führt. In dieser Arbeit wird weniger die Transmissionsgeschichte untersucht[12], als vielmehr die Transmission des konkreten Materials von Beskows Büchern. Es wird insbesondere auf die Variation der Bücher in einem bestimmten Sprachraum eingegangen und damit v. a. auf die materiellen Aspekte der Transmission geachtet.[13] So können an den Veränderungen der Bücher letztlich Erkenntnisse zur Rezeption und Wahrnehmung der Bücher Beskows gewonnen, aber auch Fragen zur Herstellung von „alten" Büchern innerhalb eines Verlages gestellt werden. Da sowohl die schwedischen wie auch die deutschen Ausgaben seit erstmaligem Erscheinen bis heute vom selben Verlag herausgegeben werden, dürften auch übergeordnete Strategien des Verlags einen starken Einfluss auf die Gestaltung der Bücher haben. Wie sich diese auf die schwedische Ausgabe auswirken, wird im ersten Teilkapitel exemplarisch an Beskows Kinderbuchklassiker *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* (1901) gezeigt. Dabei wird chronologisch vorgegangen.

Im zweiten Teilkapitel werden solche Verlagsstrategien anhand von verschiedenen Ausgaben der deutschen Fassung von *Hänschen im Blaubeerenwald* (ab 1903) aufgezeigt. In einem dritten Teil wird auf die kaum vorhandene Transmission des Lesebuchs *Vill du läsa?* und auf die Frage des „Warum" eingegangen.

Puttes äfventyr i blåbärsskogen (1901–2010)

Ruft man sich noch einmal kurz in Erinnerung, was die Analyse der Erstausgabe von *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* (1901) (Abb. 3) ergab, so zeigen sich daran verschiedene gestalterische Aspekte: Zum einen vermittelt Beskow dem Leser anhand der bewussten Gestaltung von Paratexten, Format, Farben und Papier über das Bilderbuch ihre eigene Lese- und Schreibpädagogik. Dabei übt gerade das Motiv der Natur einen starken Einfluss auf die Pädagogik sowie die Kunst aus. Über die Gestaltung von Cover, Schmutztitel sowie Rahmen und Schrift macht sie über das Thema Natur den Leser und Betrachter auf den Vorgang des Lesenlernens, gleichzeitig aber auch auf ihre Kunst, die Buchgestaltung aufmerksam. Über eine bewusst evozierte Ambivalenz zwischen alt und neu, die sich u. a. in der Gestaltung der Schrift zeigt, verweist Beskow auf aktuelle Diskurse ihrer Zeit zur Machart von Büchern. Sie nutzt das Buch, um auf zwei sich konkurrenzierende Bewegungen innerhalb des Buch-

10 Gilbert, 2012. S. 23.

11 Es handelt sich um Transmissionen des Namens des Protagonisten aus *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* aus dem Schwedischen ins Deutsche.

12 Siehe beispielsweise die Dissertation von: Richter, Anna Katharina: *Transmissionsgeschichten: Untersuchungen zur dänischen und schwedischen Erzählprosa in der frühen Neuzeit.* Tübingen: A. Francke Verlag 2009.

13 Ähnlich ging Jens Bjerring-Hansen vor, der über die Variationen eines einzigen Buches schreibt. Siehe: Bjerring-Hansen, Jens: *Ludvig Holberg på bogmarkedet : studier i Peder Paars og den litterære kultur i 1700- og 1800-tallet.* Kopenhagen: Königliche Bibliothek 2015. Siehe auch: Jelsbak, Torben: *Avantgardefilologi og teksttransmission: den historiske avantgardelitteratur som udfordring til moderne filologi og litteraturforskning.* Københavns Universitet 2008.

markts in Schweden um 1900 hinzuweisen. Auf der einen Seite schrie dieser gegen Ende des 19. Jahrhunderts im goldenen Zeitalter des schwedischen Bilderbuchs nach billigeren, massenproduzierten Büchern. Auf der anderen Seite tat sich mit der Arts-and-Crafts-Bewegung eine Gegenbewegung hervor, welche auf den Maschinendruck in Massen verzichtete, um das Handwerk der Künstler stärker ins Bewusstsein zu rücken. Eine Bewegung, an der sich auch Beskow orientierte.

Des Weiteren suggeriert die Buchkünstlerin über das Format und die Anordnung der Bilder beim Leser die Idee vom Buch als Bühne/Theater, womit sie sowohl auf die performativen Aspekte des (Vor-)Lesens von Bilderbüchern als auch auf die Leserwirkung des Buches verweist. Nicht zuletzt werden anhand der ganz frühen Ausgaben für Schweden wichtige Diskurse um 1900 deutlich: So etwa die Reformpädagogik und die Nationalromantik, welche sich im Bilderbuch über die Wahl von Perspektive, Farben und entsprechenden Motiven niederschlagen, wie es auch in der übrigen Literatur und Kunst in Schweden zur Zeit der Industrialisierung zu finden ist. Beskow hat ihre Bücher dermassen bewusst in ihrer Materialität gestaltet, dass man die eigens von ihr gestalteten Bücher durchaus als Künstlerbücher bezeichnen kann. Vergleicht man nun die Erstausgabe von *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* mit weiteren schwedischen Ausgaben, so sind die materiellen Unterschiede der Bücher teilweise sehr markant, obwohl die Herausgabe der Bücher auch nach dem Tod der Buchkünstlerin noch eng von der Zusammenarbeit zwischen Verlag und Familie der Autorin geprägt ist. Welche Bedeutung diese Unterschiede für die Bücher, den Leser als auch den Verlag im historischen Kontext haben, soll in diesem Kapitel anhand eines Vergleichs der Exemplare[14] von 1902, 1952, 1968, 1994 und 2009 mit der Erstausgabe von 1901 beleuchtet werden.

Allgemein kann festgestellt werden, dass in den 109 Jahren stetiger Neuauflagen allen Büchern das für Beskows Bilderbücher typisch liegende Format gemein blieb. Dieses hat sich zwar leicht in der Grösse, jedoch nicht im Formattypus verändert, was für eine starke Eigenschaft des Formats für das Buch spricht. Des Weiteren zeigen die Bilderbücher (ausser der Ausgabe von 2009) denselben Aufbau einer Doppelseite mit Bild rechterhand und weisser Seite linkerhand auf. Die Ausgaben 1901 und 1902 heben sich von den übrigen insofern ab, als dass sie noch in einer alten schwedischen Schreibweise verfasst sind, welche 1906 in einer umfassenden Reform angepasst wurde.[15] Der Schriftstil des Textes blieb bis zur Ausgabe von 1961 derselbe. Im Folgenden wird auf markante Unterschiede eingegangen.

Die *Ausgabe von 1902* ist beinahe identisch mit der Erstausgabe und zeigt kaum Veränderungen auf. Dies dürfte mit der sofortigen Wiederausgabe zu tun haben, nachdem das Buch

14 Es wurden für die Untersuchung jene Ausgaben mit den stärksten Abweichungen gewählt. Christina Kerpner schreibt, dass die meist verkauften Bücher wie *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* und *Tomtebobarnen* an die dreissig Mal neu aufgelegt wurden. Siehe: Kerpner, Christina: „Beskowböcker får bättre bildkvalitet". In: *Svensk bokhandel* 2002(95):10, S. 22–23. Ein Vergleich aller bestehenden schwedischen Ausgaben steht noch aus, würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

15 Siehe auch: *Stavningsreform 1906.* In: *Nordisk Familjebok.* Band. 24. Stockholm: Nordisk familjeboks förlags aktiebolag 1916 . S. 115–116. Es wurde von der Schwedischen Akademie anerkannt und zugelassen, dass in der Schule auch der Gebrauch von *t* (*tt*) anstelle von *dt* und *v* von *f, fv, hv* erlaubt ist.

aufgrund des grossen Erfolgs rasch ausverkauft war. Während die schwedischen Ausgaben bis Ende der 1940er Jahre nur wenig von der Erstausgabe abweichen, zeigen sich ab den 1950er Jahren besonders bezüglich der Farben grosse Unterschiede. Die Veränderungen haben insbesondere eine starke Auswirkung darauf, wie der Rezipient ein Bild wahrnimmt und, im Falle des Betrachtens des Covers auch, wie er auf die Geschichte vorbereitet wird. Schaut man sich beispielsweise das Cover der *Ausgabe von 1952* (Abb. 56) an, so sieht man, dass der zarte Ecru-Ton des Einbandes einem hellen Gelb gewichen ist, während der zarte hellgrüne Pastellhintergrund ein knalliges Grün angenommen hat. Die Schnecken tragen nun fast gelb-rot gestreifte Häuser auf den dunkelgrauen Leibern und machen den Eindruck als schleppten sie sich nur schwerlich vom linken zum rechten Buchrand, während jene in der Erstausgabe dank den zarten Pastellfarben leicht dahinzugleiten scheinen. Insgesamt hat das Coverbild in dieser Ausgabe an Leichtigkeit verloren. Durch die knalligen Farben erhält das Buch einen etwas übernatürlichen Charakter, welcher der Geschichte zwar ein stückweit inhärent ist. Die ansonsten grosse Natürlichkeit, welche für die Geschichte und den Kontext so wichtig ist, geht hier jedoch verloren. Durch diese farblichen Änderungen wird der Blick des Lesers anders gelenkt als bei der Erstausgabe. Erwecken die Schnecken in der Erstausgabe noch den Eindruck vom Lesen als einfache Aufgabe, bei der der Blick des lesenden Kindes konstant von links nach rechts gelenkt wird und dieses nur so über das Papier gleiten kann, gerät der Blick in der jüngeren Ausgabe ins Stocken und verweilt in den knallig farbigen Büschen.

Abb. 56: Beskow, Elsa: *Puttes äventyr i blåbärsskogen.* Stockholm: Wahlström & Widstrand 1952. Cover.
Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen.* Stockholm: Centraltryckeriet 1901. Cover.

Dies hat zur Folge, dass der Betrachter, anstatt durch die Gucklöcher der Spinnweben in eine andere natürliche Welt einzutauchen, sich vielmehr in einem Märchen oder einer aparten Welt wähnt, was durch das kräftige Grün evoziert wird. Dabei stehen nicht mehr der Blick, der Sehsinn und damit das Lesen thematisch im Vordergrund, sondern viel mehr wird die Phantasie durch die knalligen Farben auf ein „Happening" vorbereitet. Auch dies ist wohlverstanden eine berechtigte Lesart der Geschichte. Dieser erste Eindruck von einem

Übermass an Energie, die durch das Bild vermittelt wird, bestätigt sich auch in der Form und Farbe der Preisel- und Blaubeeren. Übersatt in den Farben dargestellt, stechen sie schier aus dem Buch heraus, so dass sie nicht mehr Teile des klar durchkomponierten Eingangsbildes sind, sondern als alleinige Protagonisten herausragen. Das natürliche Material der Natur, welches in der Erstausgabe sehr ausgewogen dargestellt ist, erhält durch die veränderte, schier überschüssige Farbgebung einen unglaubwürdigen Charakter. So verhält es sich auch mit den Abschnitten des Waldbodens, welche Beskow laut dem Biologen Krusentjerna wirklich nach der Natur abbildete.[16] Vergleicht man ihn mit dem Kiefern- und Moosboden in der Erstausgabe, kann die Art des Waldes in dieser Ausgabe von 1952 nicht mehr eruiert werden. Durch das saftige Grün erscheint der Untergrund vielmehr wie eine Wiese, auf der Putte sicherlich keine Beeren finden würde (Abb. 57). Es wird hier schlicht eine andere Geschichte erzählt.

Wie schon mehrmals erwähnt, war Elsa Beskow nicht sehr erfreut über die Entwicklungen, die sich bezüglich der Farbe innerhalb des Drucks beim Bonniers Verlag vollzogen. Hat Beskow diese knalligen Farben zu Beginn der 1950er Jahre für ihre Produktion, wie etwa bei *Röda bussen, gröna bilen*, durchaus bewusst eingesetzt, dürfte die Farbwahl für die späteren Puttebücher nicht freiwillig gewesen sein. Christina Kerpner schreibt 2002 im Vorfeld zur grossen Beskow-Ausstellung im Nationalmuseum Stockholm, dass die Bücher teilweise eine miserable Bildqualität aufwiesen: „Bildkvaliteten i de Elsa Beksow-böcker som trycks idag är ibland under all kritik“[17] Was die Journalistin kritisiert, ist genau das, was insbesondere an den jüngeren Ausgaben der Bücher auffällt: Die Farben sind gegenüber den Erstausgaben unsorgfältig gewählt, verwaschen und teilweise matt. Dies habe, so Kerpner, mit den Drucktechniken zu tun, die sich in den vielen Ausgabejahren sehr verändert haben.

> Nutida tryckkonst innebär att man fotograferar av ett original, och fotot förs sedan över till en plåt. När sedan filmen används i ett oändligt antal tryckningar vilket är fallet med Elsa Beskows böcker som även trycks på en lång rad andra språk, kan små förskjutningar och försämringar uppstå – Det blir en viss avmattning. Därför kan det vara en ganska stor skillnad mellan den första och den 30:e, säger Bodil Forsberg [produktionschef vid Bonnier Carlsen].[18]

> [Die heutige Druckkunst beinhaltet, dass man das Original fotografiert und danach die Fotografie auf eine Platte überführt. Wenn man den Film in einer unendlichen Anzahl von Drucken angewendet hat, was bei Elsa Beskow der Fall ist, deren Bücher auch in einer Reihe anderer Sprachen gedruckt werden, können kleine Verschiebungen und Verschlechterungen entstehen – Es ergibt eine gewisse Abschwächung. Deshalb kann es grosse Unterschiede zwischen dem ersten und dem 30sten Druck geben, sagt Bodil Forsberg [Produktionschef bei Bonnier Carlsen.]]

Wie schon im Kapitel zur Materialität der Bilderbücher gezeigt, war die Farbgebung der Bilder in ihren Büchern für die Buchkünstlerin oft eine grosse Bekümmernis. Sie befand sich in einer Zeit, in der die Bilderbücher die Druckmethoden von der Lithografie (Flach-

16 Krusenstjerna, 1954. S. 191–199.
17 Kerpner, 2002. S. 22. [Die Bildqualität der Elsa-Beskow-Bücher, die heute gedruckt werden, sind manchmal jenseits aller Kritik.]
18 Kerpner, 2002. S. 22.

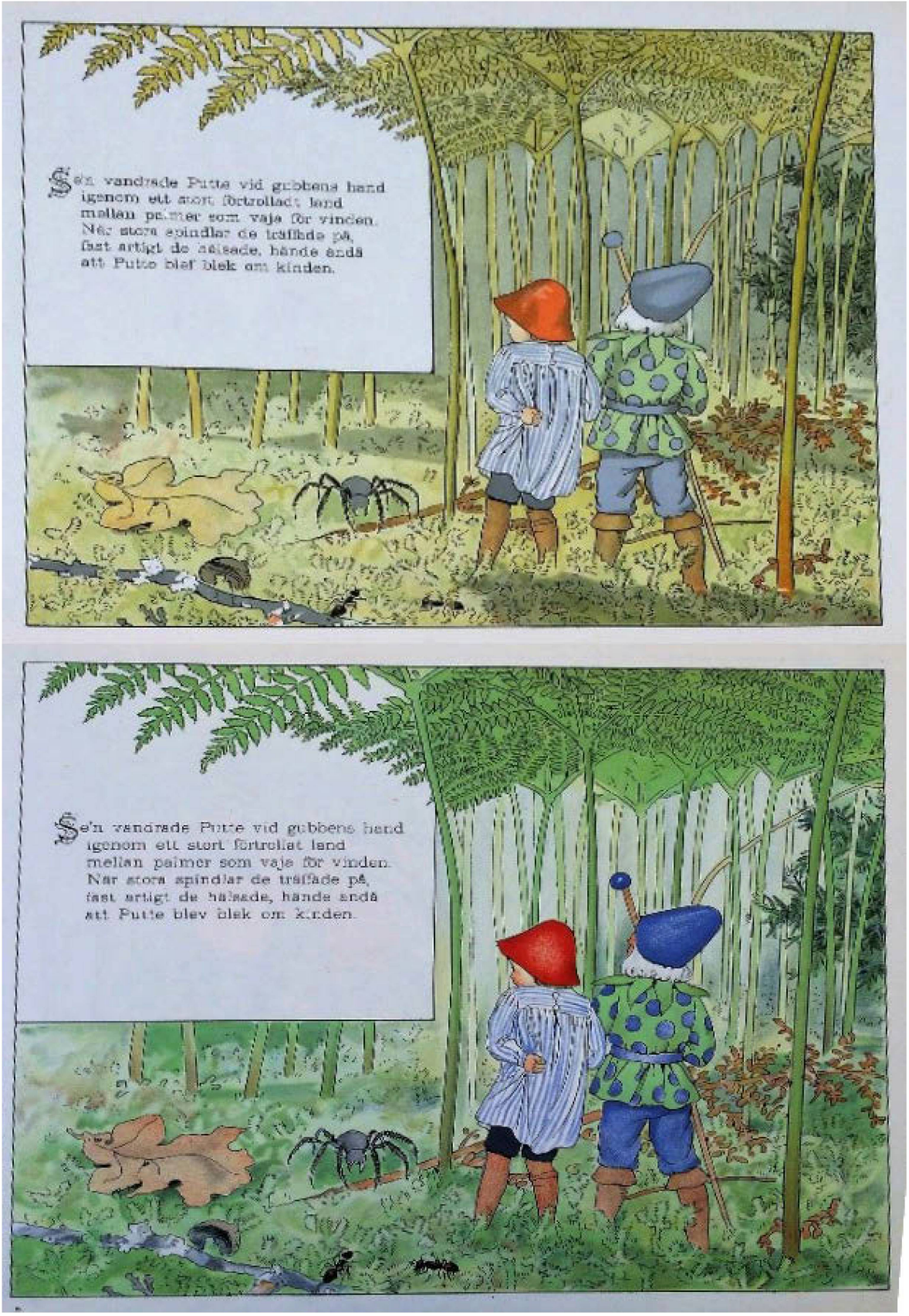

Abb. 57: Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärsskogen.* Stockholm: Centraltryckeriet 1901. [4] Beskow, Elsa: *Puttes äventyr i blåbärsskogen.* Stockholm: Wahlström & Widstrand 1952. [4].

druckverfahren) zum Klischeeverfahren (chemiegrafisches Hochdruckverfahren), über die Fotografie zum Offsetdruck (ein Flachdruckverfahren) durchliefen und zeitweise auch parallel existierten. Doch schon die ersten Drucke, welche von einem Lithografen zuerst auf Stein übertragen wurden, befriedigten Beskow nicht wirklich, schreibt sie doch zu ihrem ersten Bilderbuch *Sagan om en liten, liten gumma* (1897): „Inte tyckte jag att det blev precis som jag ritat."[19] Während die Lithografie immerhin noch einen 6- bis 8-farbigen Druck ermöglichte, so schrumpfte die Farbzusammensetzung schon ab den 1920ern, aber v. a. bei dem ab den 1950er Jahren aufkommenden Offsetdruck auf vier Farben,[20] was auch die reduzierte Farbpalette von *Puttes äventyr i blåbärsskogen* erklärt. Dieser Schritt von der Übertragung der Zeichnung auf ein weiteres Trägermaterial ist ein konkreter Transmissionsschritt, der oft vergessen geht, wenn die Bilderbücher gelesen/betrachtet werden. Die Buchkünstlerin hat nämlich wirklich Originale hergestellt, welche eine andere Person zuerst übertragen musste. Ihre Bücher waren im höchsten Grade von den drucktechnischen Möglichkeiten ihrer Zeit abhängig. Nicht zuletzt dürften im Verlag nach dem zweiten Weltkrieg auch Sparmassnahmen aufgrund von Materialdefiziten eine Rolle gespielt haben, wie dies im Kapitel „Materialdefizit" gezeigt wurde.

Diese drucktechnisch bedingten Veränderungen der Farben in den wiederaufgelegten Ausgaben der Bilderbücher sind noch deutlicher an den jüngeren Ausgaben zu sehen. Die Farben der *Ausgabe von 1968* sind so satt und dicht gewählt, dass das Buch an Glaubwürdigkeit und Natürlichkeit verliert und damit auch an Charme. Die knalligen Farben (wie sie übrigens auch noch der neusten Ausgabe im Grossformat (2010) entsprechen und nicht unauffällig die blaugelben schwedischen Nationalfarben zur Schau tragen) übertünchen den einstig warmen Charakter, der den Holz- und Naturtönen der Erstausgabe entsprang, und weicht einer gewissen Kühle, wie sie erst den Büchern und Medien der 1990er Jahre eigen ist. Es ist, als würde in Schweden einem Trend vorgegriffen, wenn vielleicht auch eher unfreiwillig und vielmehr im Zusammenhang mit den technischen Umbrüchen in Druck und Grafik, wie sie Kerpner in ihrem Artikel dargelegt hat. In dieser Ausgabe bahnt sich nebst der Farbgebung zudem ein Paradigmenwechsel bezüglich der Schrift an. Die letzte mit der alten und etwas eigentümlichen Schrift verfasste Ausgabe wurde 1961 herausgegeben. Die 1968er Ausgabe erscheint in einer moderneren Serifendruckschrift, welche sich dem bisherigen Charakter einer alten Zeit und direkt in die Natur eingreifenden Stil vollständig entzieht.

An Aspekten wie dem *Format* und dem *Papier* lässt sich zeigen, dass materielle Veränderungen nicht nur den Einstieg in eine Geschichte, sondern auch deren Verlauf im Akt des Lesens stark beeinflussen. Während beispielsweise Format und Papier in der 1968er Ausgabe eine gewisse Raue und Dicke aufweisen und dadurch ein langsames Vorwärtsblättern erlauben, weichen diese materiellen Aspekte in den Ausgaben ab den 1990er Jahren einem komplett neuen Design.[21] Dies zeigt sich beispielsweise deutlich an der kleiner gewordenen

19 Beskow, in: Hammar, 2002. S. 142. [Ich fand nicht, dass es genauso wurde, wie ich es gezeichnet habe].
20 Kerpner, 2002. S. 23.
21 Die Ausgaben von 1968, 1972 und 1974 weisen sehr ähnliche Unterschiede zu den Ausgaben von 1952 und 1961 auf, wie im Lauftext dargestellt wurde.

Ausgabe von 1994.[22] Öffnet man das Buch, so wird sofort klar, dass sich bezüglich des Papiers eine grosse Änderung zugetragen hat, aus der vielmehr eine technische als natürliche Atmosphäre entströmt, die für die frühen Ausgaben so charakteristisch ist. Dies wird an mehreren Aspekten. Zum einen ist der einstige Kartoneinband einem Buchdeckel gewichen, dessen Äusseres sich durch den mit dickem Hochglanzpapier eingebundenen Karton fast gummiartig anfühlt und durch seine glatte Oberfläche kaum umschlagen lässt. Während sich der Leser schon am Einband kaum festhalten kann, erwecken die Schnecken den Anschein, als würden sie über den unteren Rand des Covers vorwärts kriechen, auch, ohne irgendwo Halt zu finden. Lesen und Lesenlernen wird, versucht man gemäss Kapitel „Blaubeeren lesen" den Übertrag zu machen, nicht als ein kontinuierlicher, sondern als ein willkürlicher Akt dargestellt, bei dem das Kind wenig Einfluss auf das Vorwärtsschreiten hat.

Zum anderen gibt der blaue schmale Buchrücken zwar den Anschein eines Leineneinbandes, ist aber in realiter eine Fotografie jenes wertvollen Materials, auf der die Weblinien noch zu sehen sind (gleichermassen sehen die Ausgaben von 1995, 2004, 2007 aus), was die Aufmerksamkeit auf die Technik noch erhöht. Am augenfälligsten sind diese technischen Aspekte in der Verlagsangabe, welche auf der Innenseite unterhalb des Titelbildes zu finden sind. Nebst dem Verlagsnamen (an dem nun ersichtlich wird, dass das grosse Verlagshaus Bonnier mit „Carlsen" eine spezielle Kinderabteilung gegründet hat), lassen sich ISBN und der Ort des Drucks ablesen. Letzterem kann man entnehmen, dass der Druck von Schweden nach Belgien ausgelagert wurde, womit sich die Gestaltung des Bilderbuchs definitiv mehr und mehr den Kreisen Beskows entzieht. Diesen technischen Auffälligkeiten begegnet man des Weiteren, wenn man die Titelseite umblättert und spürt, dass das Papier, einst rau und dick, einem glatten, fast schlüpfrigen Weiss gewichen ist. Die Seiten bleiben im Akt des Blätterns nicht mehr stehen, sondern wellen sich auf die linke Seite um. Man ist aufgefordert, das Papier gut zu halten und sorgfältig abzulegen, damit es nicht knickt. Entgegen dem steifen dicken Papier, das fast eine Trennwand zur rechten Seite bildete, gleitet einem diese Seite nun fast komplett aus den Fingern und verhindert, dass sich Putte langsam dem Betrachter zeigen kann. Der Bühneneffekt bleibt aus.

Wenig bereitet den Eintritt des Lesers in den Wald schon auf der haptischen oder visuellen Ebene vor, wie dies bei der Erstausgabe noch der Fall ist. Vielmehr wird man vom strahlenden Weiss des Hochglanzpapiers geblendet, während sich das Bild markant vom Weiss der Seitenfläche abhebt. An diesen augenfälligen materiellen Unterschieden lässt sich zeigen, dass das Leseerlebnis oder die Vorbereitung darauf bei einem so hochtechnischen Design ein anderes ist als bei den Erstausgaben, oder es bleibt gar gänzlich aus. Während gerade die warmen erdigen Farbtöne in den frühen Ausgaben das lesende Kind aufmuntern, sich mit Putte in ein Abenteuer zu begeben, strahlen die weissen glänzenden Seiten wenig Wärme aus. Der einst warme Waldboden ist einem schier weissen Untergrund gewichen und gleicht eher einer Eisfläche, was die anfänglich erwähnte technische Kühle noch verstärkt. Ähnlich verhält es sich mit dem knallroten Hütchen Puttes, das sich keck von seinem Kopf abhebt und natürlich sofort an Rotkäppchen erinnert, während das Original einen Hut in einem warmen orangebraunen Ton vorsah (vgl. Abb. 4). Wenn auch alle Assoziationen

22 Masse 29.5x23/24 cm anstatt 32x23/24 cm. Nach 1994 hat sich das Design bis zur letzten schwedischen grossformatigen Ausgabe (2010) kaum mehr verändert.

ihre Berechtigung haben, so wird der Leser durch die veränderten Farben anders gelenkt. Während ein raues dickes und bräunliches Papier den raschelnden Waldboden noch halbwegs haptisch hervorzurufen vermag, hat das weisse Hochglanzpapier nichts mehr mit dem Untergrund, der in der ursprünglichen Geschichte gemeint ist, zu tun. Dies wird deutlich, wenn es darum geht, wie sich Putte in der Geschichte fortbewegt. Die weisse linke Seite des Buches sowie der weisse Leerraum dürften, wie in der Analyse gezeigt, ein Raum sein, den Putte durchschreitet und in dem auch eine gewisse Lesezeit vergeht. Praktisch vollzieht sich dieses Fortschreiten im langsamen Fluss des Blätterns des expliziten Papiers. Dies gestaltet sich in dieser Ausgabe jedoch viel schneller. Da das Papier fast aus den Fingern gleitet, wird Putte auf der jeweiligen rechten Seite für den Betrachter auch schneller sichtbar. Es scheint, als würde er eher durch den Wald eilen, als ihn zu durchschreiten und staunend wahrzunehmen. Während in der Erstausgabe das Wellenspiel des Wassers und die Laufrichtung der Mäuse oder der Eichhörnchen Tempowechsel anzeigen, so schwinden diese in dieser Ausgabe fast gänzlich, da das Tempo konstant hoch ist. Das diese Ausgabe lesende und blätternde Kind dürfte die Geschichte anders wahrnehmen. An diesen konkreten Beispielen zeigt sich deutlich, dass sich eine Geschichte, wie der Bilderbuchklassiker *Puttes afventyr i blåbärsskogen,* durch Abänderung der materiellen Anteile des Buches selbst stark verändern kann. Sicherlich hat jede Buchform, die auch ein stückweit Kind ihrer Zeit ist, ihre Berechtigung, auch wenn sie damit weit von der Verfasserintention abweicht.

Bei der Ausgabe von 1994 bedeutet auch die Veränderung der *Schrift*, mit welcher der Text verfasst ist, einen grossen Einschnitt in das Leseerlebnis und die Wahrnehmung. Die fast serifenlose Schrift, welche einen etwas ambivalenten Charakter aufweist, wie im Kapitel „Schriftkonzeptionen" gezeigt, weicht in den Ausgaben nach 1961 gänzlich einer Maschinenschreibschrift, ähnlich der Times New Roman. Entgegen den filigranen luftigen Buchstaben der frühen Ausgaben, die mit dem Motiv des Waldes korrespondieren, heben sich nun Lettern mit einem dicken Strich knallschwarz vom weissen Hintergrund ab und geben Puttes Geschichte wieder. Vom handschriftlichen Flair, welches in den frühen Ausgaben aus den noch verzierten Anfangsinitialen entspringt, findet sich in den jüngeren Ausgaben nichts mehr. Es ist, als hätte nun die Maschine komplett die Überhand über das vormalig Handgedruckte und -geschriebene übernommen, worin sich nun eine Entwicklung abzeichnet, der Beskow eben mit ihrer Buchgestaltung so entgegenhalten wollte. Scheinbar hat Beskow diese Entwicklungen, eine Ablösung von der Handarbeit Richtung technischer Produktion, schon sehr früh vorausgesehen. Indem sie diese Ambivalenz zwischen alt und neu, alter Zeit und neuer Zeit, Handarbeit und Maschinenherstellung in den Büchern immer wieder thematisierte und visuell offenbar machte, stellte sie diese zur Diskussion.

Diese Veränderungen am Buch, welche anhand der Farbe, des Drucks und der Schrift deutlich werden und somit auch Konsequenzen haptischer, visueller und wahrnehmbarer Art für den Leser haben, zeigen sich in noch viel grösserem Ausmass in der *Ausgabe von 2009*. Diese Miniausgabe, welche nur noch eine Formatgrösse von 17x12.5 cm aufweist, erzählt durch eine Neuanordnung von Text und Bild die Geschichte von Putte neu und verhandelt gleichzeitig das Medium Buch. Hier kommt eine Ausgabe auf den Markt, die formal, materiell und inhaltlich weit von den Erstausgeben entfernt ist und fast ausschliesslich ein Experiment der technischen Möglichkeiten der Zeit darstellt.

Dies lässt sich schon anhand der Gestaltung des Covers (Abb. 58) nachvollziehen. Die aus verschiedenen Szenen der Geschichte bunt zusammengewürfelte Collage, in der sich die Welten von Putte als Junge und als Zwerg komplett mischen, geben dem Leser ein Sammelsurium an Eindrücken auf den Weg, die er im Buch wiederfinden wird, und nimmt Elemente der Geschichte vorweg. Blättert man weiter, wird ersichtlich, dass die bis anhin leeren linken Seiten vollbebilderten Hochglanzseiten gewichen sind, die dem Leser kaum mehr Lese-Zeit geben, um Puttes Weg zu folgen. Die ursprünglichen Bilder samt Text rechterhand wiederum, die eine enge Verbindung beider Medien visualisieren, wurden nicht beibehalten, sondern der Text teilweise aus dem Rahmensystem entfernt und auf die gegenüberliegende Seite platziert (teilweise wohl mangels Platz in den Kästen). Das von Beskow einst so ausgeklügelte Rahmensystem wird gesprengt und der an anderer Stelle wiedergegebene Text entsprechend sinnentleert. Text und Bild erscheinen hier nicht mehr als Einheit, sondern als Splitterwerk, aus welchem der Leser den Sinn zusammensuchen muss. Wenn auch die Fragmentierung ein Kunstgriff ist, dessen sich Beskow insbesondere beim Lesebuch selbst bediente, so dürfte es sich bei dieser Fassung nicht als vorteilhaft erweisen. Denn von der ursprünglichen Fassung, deren Haptik, Visualität, und Umgang mit dem Format, geht der ästhetische Lesegenuss verloren, wozu auch das Hochglanzpapier beiträgt. Auf den ersten Blick scheint, als hätte sich der Verlag in der Herausgabe komplett vertan, ohne frühere Ausgaben zu berücksichtigen. Doch auf den zweiten Blick gibt dieses Exemplar gut jene Entwicklungen wider, wie sie für das 21. Jahrhundert nachvollziehbar sind: Es repräsentiert die technischen Möglichkeiten, wie Bilder anhand von „cut and paste" und mit Hilfe von Computerprogrammen ausgeschnitten und neu zusammengesetzt werden können und es orientiert sich formal mehr an den digitalen Medien überhaupt. Ob Elsa Beskow diesem Vorgehen zugestimmt hätte, ist fraglich. Aber das „Outfit" solcher Bücher demonstriert in letztlicher Konsequenz, was mit einem Buch alles „gemacht" werden kann.[23]

Aufgrund der Untersuchung der materiellen Transmission am Beispiel von *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* kann festgestellt werden, dass die Bücher seit der Erstausgabe bis heute einem enormen Wandel unterliegen. Anhand der Veränderungen von Paratexten, Farben, Papier und Format kann nachvollzogen werden, welch grosse Auswirkung die Materialität eines Bilderbuches auf die verschiedenen Sinneseindrücke des Lesers und Betrachters haben und wie insbesondere Veränderungen am Buch eine veränderte Wahrnehmung im Akt des Lesens bewirken. So vermitteln schon Bücher mit nur geringen materiellen Abweichungen dem Leser eine andere Geschichte und andere Leseerlebnisse, als es in der Erstausgabe der Fall ist.[24] Trotz formalen und farblich teilweise massiven Abweichungen – welche drucktechnischen Veränderungen, Krieg und neuen Möglichkeiten zugeschrieben werden können – kann der Bilderbuchklassiker in Schweden noch relativ nahe an der Erstausgabe und damit auch dem, was Beskow als „Artefakt" gestaltet hat, angesiedelt werden.[25]

23 Auf die vielen „Beskow-Artikel" wie Schals, Tassen, Untersetzer etc. wird hier erst gar nicht eingegangen.

24 Es wäre spannend, weiterführend eine Studie zu machen, wie die einzelnen Bücher von Kindern gelesen werden und welche Geschichten diese erzählen würden.

25 Dies ist sicherlich nicht zuletzt der engmaschigen Kontrolle der Familie Beskow über die Herausgabe von neuen Ausgaben, sowie der Überwachung der Originale im familieneigenen Bankfach zu verdanken.

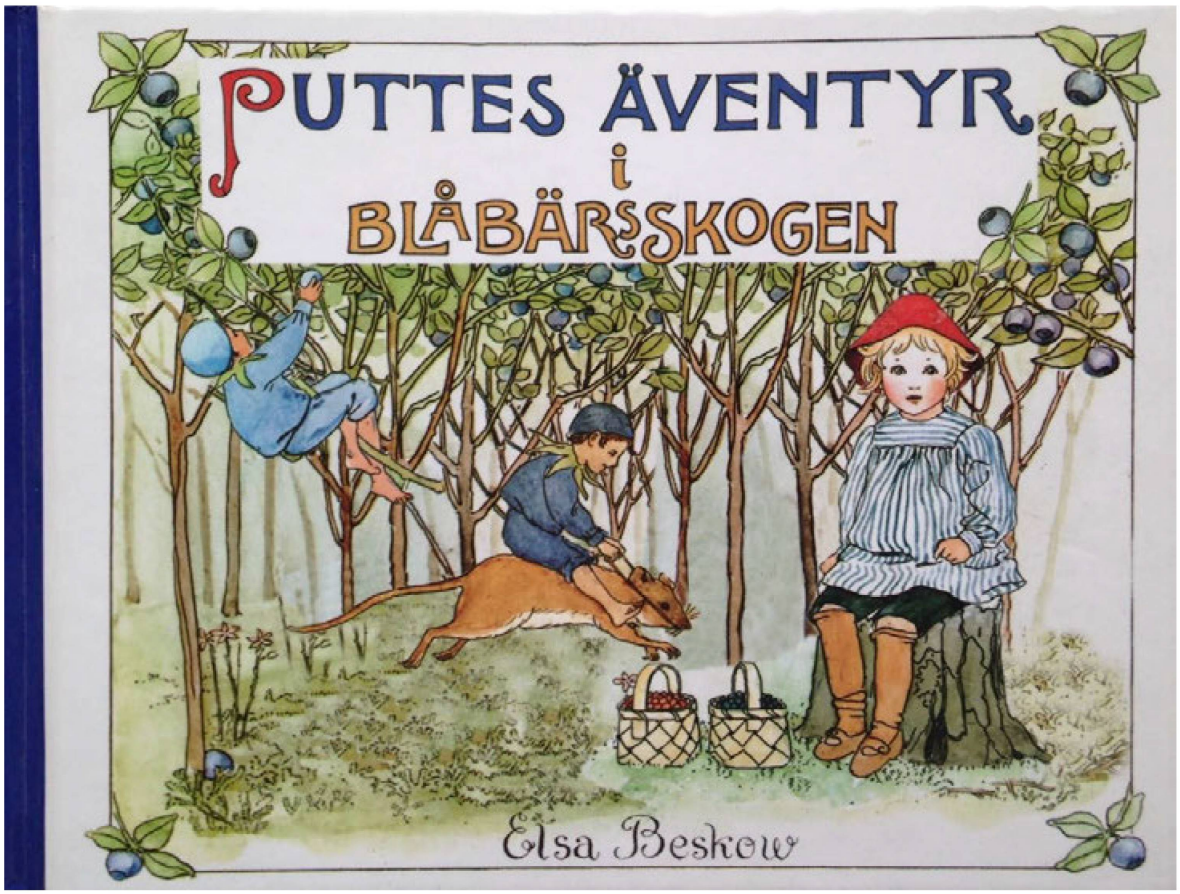

Abb. 58: Beskow, Elsa: *Puttes äventyr i blåbärsskogen.* Stockholm: Bonnier Carlsen 2009. Cover.

Im deutschsprachigen Raum sieht es jedoch anders aus. Wie sich der Kinderbuchklassiker *Hänschen im Blaubeerenwald* innerhalb von hundertzehn Jahren sowohl äusserlich als auch sprachlich verändert hat, wird im folgenden Kapitel dargestellt.

Hänschen im Blaubeerenwald (1903–2015)

Puttes äfventyr i blåbärsskogen wurde schon zwei Jahre nach Erscheinen in Schweden von Karsten Brandt ins Deutsche übersetzt und so erschien *Hänschen im Blaubeerenwald* zum ersten Mal 1903 beim Loewes Verlag in Stuttgart,[26] bei dem der Kinderbuchklassiker noch

26 Der Loewe Verlag wurde am 8. Juni 1863 vom Leipziger Buchhändler Friedrich Loewe gegründet und 1879 von Wilhelm Effenberger übernommen, der den Verlag schliesslich 1901 an Ferdinand Carl verkaufte. Dieser gab neben preisgünstigen Volksausgaben auch aufwändige Prachtbände heraus. Es bestand eine enge Zusammenarbeit mit der lithographischen Anstalt A. Gatternicht, mit der die Qualität der Illustrationen nochmals verbessert werden konnte. Der Verlag hatte von Beginn weg eine starke Ausrichtung auf das Kinder- und Jugendbuch.

heute aufgelegt wird.[27] Sowohl das Buch als auch der Verlag selbst haben in den gut 110 Jahren viele Änderungen, Neuanfänge und Wechsel erlebt, die sich auch an den Büchern und deren Gestaltung ablesen lassen. Doch schon bald wurde das Buch auch von anderen Verlagen herausgegeben. Dabei haben der Loewes Verlag, der Verlag des Rauhen Hauses in Hamburg-Altona sowie der anthroposophische Urachhausverlag verschiedene Konzepte verfolgt, die sich wiederum an der Materialität der Bücher ablesen lassen, wie sich im Folgenden zeigen wird.

Die Prachtausgabe

Mit dem *Hänschen im Blaubeerenwald*[28] wollte der Loewes Verlag 1903 der prächtigen schwedischen Erstausgabe von Elsa Beskow in nichts nachstehen. Der Verlag, welcher auch schon Heinrich Hoffmanns *Struwwelpeter* (1845) und Wilhelm Buschs *Max und Moritz* (1865) herausgegeben hat und sich allgemein stark auf die Herausgabe von Kinder- und Jugendbüchern ausrichtet, konnte also mit der Übersetzung einer Prachtausgabe einer noch jungen schwedischen Künstlerin auftrumpfen, was ihm in mancher Hinsicht auch gelungen ist. So zeigen sich die Bilder von der ersten Seite weg in einem wunderschönen Druck (Abb. 59). Die Farben sind etwas intensiver und weicher und mehr im Braunton gehalten als in der schwedischen Erstausgabe, geben aber dem Leser v. a. den Eindruck, ein sehr gut ausgearbeitetes Exemplar vor sich zu haben. Da das Papier noch faseriger ist als bei der schwedischen Ausgabe, sind auch die Farbpigmente deutlicher sichtbar, was das haptische Gefühl von moosig-weichem Waldboden verstärkt. Die Seiten weisen entgegen der schwedischen Ausgabe Seitenzahlen auf, was dem Buch etwas Kategorisierendes verleiht und dem Bilderbuch eher abträglich ist, weil dadurch die enge Verbindung zwischen Bild und Text leicht gebrochen wird und der Leser eher die Zahlen denn die Ornamente, Schnecken und Raupen als Anweisung zum Blättern wahrnimmt. Das kleinformatige (19.5x14.5 cm), jedoch mit einem Ledereinband gefasste, Buch unterscheidet sich bezüglich der Grösse erheblich von der schwedischen Ausgabe und damit wird gleichzeitig eine andere Strategie verfolgt: Anstatt den Leser über ein grossformatiges luftig gestaltetes Coverbild in die Geschichte einzuführen, konfrontiert der Verlag den Leser mit einem gewichtigen Äussern eines Buches, welches durch die lediglich mit einem Text versehenen und einer doppelten Rahmung gestalteten Titelseite in Frakturschrift[29] verstärkt wird. Diese deutsche Titelseite verweist entgegen der schwedischen nicht auf den kommenden Inhalt, sondern hebt mit dem prominent herausragenden Löwen im Signet den Verlag als „Produzenten" dieses Buches hervor: „Hänschen im Blaubeerenwald. Ein neues Bilderbuch mit 16 Bildern von Elsa Beskow. Mit Text von Karsten Brandt". Der Titel nennt die eigentliche Gestalterin des Buches nur noch im Untertitel. An diesem strategischen Vorgehen zeigt sich, dass sich in der Übersetzung eines Buches der Fokus von einem Buchgestalter oft auf den Verlag selbst

27 Siehe auch: Berger, Manfred: „Elsa Beskow starb vor 50 Jahren. Die deutsche Ausgabe ihres Hänschens im Blaubeerenwald feierte den 100. Geburtstag". In: *Beiträge Jugendliteratur und Medien*. Jg. 56., 2004. S. 40–42.

28 Beskow, Elsa: *Hänschen im Blaubeerenwald. Ein neues Bilderbuch mit sechzehn Bildern von Elsa Beskow.* Mit Text von Karsten Brandt. Stuttgart: Loewes Verlag Ferdinand Carl 1903.

29 Die Frakturschrift (auch gebrochene Schrift) war die meist verwendete Schrift im deutschen (und dänischen) Sprachraum bis Anfang des 20. Jahrhunderts. Siehe: Wehde, 2000. S. 216–327.

verschiebt, sofern die beiden Partner nicht eng zusammenarbeiten, wovon im vorliegenden Fall nichts bekannt ist.[30]

Abb. 59: Beskow, Elsa: *Hänschen im Blaubeerenwald. Ein neues Bilderbuch mit sechzehn Bildern von Elsa Beskow.* Mit Text von Karsten Brandt. Stuttgart: Loewes Verlag Ferdinand Carl 1903. S. 1.

Obwohl der Buchbeginn von einem altertümlich schweren Eindruck geprägt ist und noch verstärkt wird durch den mit rotbrauner Tinte geschriebenen Text, der eher an eine mönchische Kalligrafierstube erinnert, so wird dennoch ein ähnliches Konzept verfolgt, wie in den frühen schwedischen Ausgaben beobachtet werden kann: Durch den Rückgriff auf Schrift und Farbe, die an alte Schreibpraxen erinnern, sowie die Wahl des prächtigen Materials im Einband und der mit Papier und Farbe schön gedruckten Bilder, betont auch der deutsche Verlag den Wert der Handarbeit und verweist über das Material auf das Buch als Artefakt. Diesem Vorgehen muss beim Verlag dennoch eine intensive Auseinandersetzung mit den Wirkungsabsichten der Buchkünstlerin vorausgegangen sein. Denn das Buch als

30 Zu einer Zusammenarbeit von Beskow oder dem Bonniers Verlag mit dem Loewes Verlag finden sich in der Korrespondenz keine Hinweise.

Objekt, dem eine intensive Handarbeit vorausgegangen ist, ist wohl eine der Kernbotschaften, die sich im Kinderbuchklassiker verbergen.

Weniger gelungen scheint hingegen der Umgang mit der Schrift und dem Text innerhalb des von der Buchkünstlerin so ausgeklügelten Rahmensystems zu sein. Zum einen wirkt die Frakturschrift im Textkästchen entgegen der ornamentalen und bewusst ambivalent gestalteten Schrift der schwedischen Erstausgabe grob und klobig. Die Buchstaben weisen dabei wenig Kontakt mit dem Walduntergrund auf, wodurch die enge Verknüpfung zwischen Text und Bild innerhalb des Bildes verschwindet, wie dies bei *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* von 1901 der Fall ist.

Zum anderen sprengt der für einen Kasten vorgesehene Text in der deutschen Fassung an gewissen Stellen den Rahmen, was wiederum zum einem Bruch der intendierten Einheit von Text und Bild führt (welche insbesondere im Jugendstil so zentral ist). Beispielsweise läuft der Text auf Seite zwei über den Kasten auf die Seite drei hinaus. Anstelle von Ornamenten und Tieren wird der Text selbst zum Pageturner, wenn er mit einem unvollendeten Satz des Blaubeerenkönigs konfrontiert wird: „Ich muss dich nur noch verwandeln damit du so klein wirst wie……“[31] Der Text fordert den Leser zum Blättern auf, damit dieser den Fortgang der Geschichte erfahren kann. Dadurch entsteht nicht nur ein Unterbruch im Lesefluss, sondern auch auf der Ebene der Textwahrnehmung entsteht für den Leser eine Störung, weil die beiden Teilmedien nicht mehr miteinander kongruent sind: Auf der visuellen wie inhaltlichen Ebene kommt es zu einer Verschiebung. Denn während sich die Protagonisten Putte und der Blaubeerkönig schon in einer neuen Szenerie befinden, läuft für den Leser noch immer der zum vorigen Bild gehörende Text weiter („…ich bin, sonst kann ich dich nicht mit in mein Reich nehmen“[32]) und lenkt den Betrachter von der vorliegenden Seite ab. An diesem Phänomen zeigt sich, dass der Verlag entweder das Spiel, das Beskow über die Rahmen mit einem Innen und Aussen betreibt, nicht wahrgenommen hat, oder dass die Format- und Textformwahl diesem Grenzen setzt. Denn zum einen wird ersichtlich, dass durch die kleine Buchformatwahl die Textkasten zu klein geraten sind, als dass der ganze Text einer Seite darin Platz fände. Zum anderen dürfte die Wahl der Prosaform, die im Deutschen ziemlich holprig wirkt, zum Platzproblem beigetragen haben. Der übersetzte Text muss demnach über die Rahmung hinaus in einen neuen Bedeutungsraum greifen, was sich wiederum auf die Wahrnehmung des Lesers und des Lesens störend auswirkt. Des Weiteren geht bei der Wahl der Prosaform auch die Bedeutung des Vorlesens verloren, das insbesondere durch das Rhythmische und Regelmässige in der Versform betont wird. Durch die Textform wie auch eine Übersetzung, die den Inhalt zwar korrekt widergibt, wobei wortwörtliche Übersetzung im Fokus gestanden haben dürfte, verliert das Buch ein stückweit den Adressatenbezug des kleinen oder Lesen lernenden Kindes. An diesen Aspekten zeigt sich, dass nur minime Veränderungen eines konkreten materiellen Buchanteils (wie Format oder Schriftwahl) eine grosse Auswirkung auf den Inhalt wie auch auf die Wahrnehmung haben. Denn explizit über Grenzübertritte wie weiterlaufende Texte, die nicht den ursprünglichen Zusammenhängen entsprechen, untergräbt der Verlag ein stückweit die Idee und die Absicht der Buchkünstlerin vom Buch als Gesamtkunstwerk, im

31 Beskow, 1903. S. 2.
32 Beskow, 1903. S. 3.

Sinne einer Einheit der verschiedenen Künste (Bild und Text). Solche Inkongruenzen finden sich durch das ganze Buch hindurch und sie betreffen sowohl sprachliche als auch kulturspezifische Übertragungen, was sich bis heute an der Übersetzung vom schwedischen Namenstag zeigt („Det skall bli namnsdagspresent åt mor […]“[33]), dem Grund, weshalb Hänschen in den Wald geht. Während in allen schwedischen Ausgaben der Namenstag beibehalten wird, so ändert sich dies – wie sich noch an anderen Beispielen zeigen wird – in der deutschen Ausgabe, scheinbar etwas willkürlich, was wahrscheinlich in der unterschiedlichen Bedeutungsausprägung des Namenstages in den beiden Ländern gründet und eine Uneinigkeit in der Übersetzung bis in die heutigen Ausgaben zur Folge hat. In dieser Ausgabe steht: „Zum Geburtstag will Hänschen der lieben Mutter Beeren pflücken.“[34] Solche kulturellen Unterschiede finden sich auch im Blick auf das Kind und darin, wie Kindheit aufgefasst wird. Dies zeigt sich in der Szene auf der dritt- und zweitletzten Seite. Während in der schwedischen Ausgabe die Kinder so sehr ins Spiel vertieft sind und der Blaubeermann mit Blick auf die Uhr Putte schliesslich auf den Heimweg schickt („Men blåbärsfar säger: „Putte ska hem ty klockan ju redan är över fem, och mamma kunde dig banna!“[35]), muss das deutsche Hänschen ein vernünftiges Kind sein und den Zeitpunkt der Heimkehr selbst bestimmen: „Ich darf nicht! [Auf den Wunsch der Blaubeerjungen, doch noch zu bleiben.] Meine Mutter weiss nicht wo ich bin und würde sich gar zu sehr ängstigen“[36] (Auch hier korrespondieren die Texte im Deutschen und Schwedischen nicht mit den Bildern). Der Unterschied besteht darin, dass Putte, versunken in das phantastische Spiel, sich von einer Autoritätsperson in Figur des Blaubeervaters wieder in seine Welt und damit in seine Grösse zurückführen lässt. Bei Hänschen hingegen ist spürbar, dass er gar nie ganz weg von seiner realen Welt war, ohne die Mutter zu vergessen. Puttes phantastischer Ausflug ist einer in eine kindliche, nur kindliche Welt, die von den Idealen Ellen Keys geprägt ist. Der Blick auf Putte besteht aus der Perspektive des Kindes, was beim vernünftigen Hänschen noch immer diejenige einer erwachsenen Person ist, welche schliesslich den Zauber der Phantasiewelt bricht. An dieser Stelle zeigt sich deutlich die Ausprägung der schwedischen Reformpädagogik, wie sie zu Beginn dieser Arbeit dargestellt wurde. Dies zeigt sich noch deutlicher im Text des Schlussbildes. Die Übersetzung von Puttes selbstgemalter und -geschriebener Karte lautet: „Muttchen wird gratuliert von Hänschen.“ […] „Eine Karte bemalte er mit den Bildern der freundlichen Waldgeisterchen“ und „Schreiben konnte er freilich noch nicht: seine Schwester hat ihm die Hand geführt.“[37] In dieser Aussage kommt entgegen dem Schwedischen, bei dem das Selbstproduzieren im Zentrum steht und wo es heisst: „med kortet som Putte själf hittat på, fast Fina hjälpt honom att skrifva.“[38] (vgl. Abb. 12) Beskows Konzept von Lesen- und Schreibenlernen im Sinne von Sammeln, wie im Analysekapitel zu *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* aufgezeigt wurde, gar nicht zum Ausdruck. Vielmehr zeigen sich pädagogische Unterschiede, wie etwa das Schreibenlernen über

33 Beskow, 1901. [1]. [Es sollte ein Namenstagsgeschenk für die Mutter werden.]
34 Beskow, 1903. S. 1.
35 [Aber der Blaubeervater sagt: „Putte muss nach Hause, sonst könnte ihn die Mutter bestrafen!“] In: Beskow, Elsa: *Puttes äfventyr i blåbärskogen.* Stockholm: Centraltryckeriet 1901. [14].
36 Beskow, 1903. S. 15.
37 Beskow, 1903. S. 16.
38 [mit der Karte, die Putte selbst erfunden hat, wobei ihm Fina mit dem Schreiben half.]

eine geführte Hand, was in Anlehnung an Pestalozzis Methode steht, welche dem Selbstexperimentieren und Gestalten (wenn auch mit Hilfe) entgegensteht. Diese Selbsttätigkeit des Kindes, die sich sowohl bei Beskows Bilder- als auch Lesebüchern so stark manifestiert und sich über Konzepte von Basteln, Zeichnen und Kneten ausdrückt, kann in dieser Übersetzung nicht nachvollzogen werden. Dabei kann dem Verlag gar kein Vorwurf gemacht werden, denn für diesen gab es zu dem Zeitpunkt noch fast kein Vergleichsmaterial, weil das Werk Beskows noch sehr jung war.

Im Vergleich der beiden Erstausgaben kann festgestellt werden, dass der konkret materielle Übertrag vom Schwedischen ins Deutsche insgesamt gut gelungen ist, was sich auch in der beibehaltenen Seitenanordnung (links weiss, rechts bebildert) zeigt. Bezüglich einer Text-Bild-Einheit respektiert diese Ausgabe die Idee eines Gesamtkunstwerks zu wenig, wofür das gewählte Kleinformat und die Prosaform mitverantwortlich sein dürften.

Bezüglich ideeller, kultureller und pädagogischer Aspekte gibt es Unterschiede, welchen das kostbar und schön ausgestattete Büchlein nicht gleichermassen nachkommt. Zum einen wird das Kind nicht gleichermassen wie im Schwedischen als Kind zelebriert: Nicht Spiel und Vergnügen alleine stehen im Vordergrund, sondern der Fokus richtet sich auf die Aufgabe des Beerenfindens. Die in der schwedischen Ausgabe so deutlich nachvollziehbare Zweiweltenstruktur sowohl auf der inhaltlichen wie auch materiellen Ebene (Ambivalenz zwischen Alt und Neu, Spiel zwischen Innen und Aussen), kommt bei der deutschen Ausgabe nicht gleichermassen zum Ausdruck. Dabei ist das Hänschen auch kein so selbstbestimmtes und freies spielendes Kind wie Putte, sondern viel eher ein denkendes, vernünftiges, was sich sowohl am Aufbruch nach Hause wie an der Schreibszene im Schlussbild zeigt. In diesem detaillierten Vergleich zwischen der schwedischen und deutschen Erstausgabe zeigt sich, dass die Wiedergabe einer Prachtausgabe teilweise gelungen ist. Dennoch beeinflussen sowohl konkret materielle Abänderungen sowie kulturelle Auffassungen von geistesgeschichtlichen Ideen wie der Kunst und der Kindheit die Erscheinung des Buches massiv. Somit erhält das deutsche Hänschen sowohl als Buch als auch als Kind eine andere Bedeutung.

Nach dieser ausführlichen Analyse einer deutschen Fassung wird bei den folgenden Ausgaben nur noch exemplarisch auf materielle Auffälligkeiten eingegangen.

Das Coverbild der 1920er Ausgabe

Entgegen der deutschen Erstausgabe, bei der sich der Verlag mit einem prächtig und teuer ausgestatteten Buch selbst zur Schau stellte, dürften beim Verlagshaus „Agentur des Rauhen Hauses, Hamburg“[39] andere Konzepte hinter der Herausgabe des *Hänschen im Blaubeerenwald* (um 1920)[40] (Abb. 60) stehen. Diese Ausgabe lehnt sich in der Gestaltung eng an die schwedische Erstausgabe an, was sich insbesondere an der Beibehaltung des grossen lie-

39 Die „Agentur des Rauhen Hauses“ war ein Verlagshaus und eine Buchhandlung (bis 1998), die dem sozialpädagogischen Institut „Rauhes Haus“ in Altona Hamburg zugehörig war. Das Institut bestand seit 1833 und widmete sich der Aufnahme und Erziehung verwaister Kinder. Die Buchhandlung verkaufte entsprechend Materialien und Bücher christlicher und überkonfessioneller Literatur.

40 Beskow, Elsa: *Hänschen im Blaubeerenwald. Ein neues Bilderbuch mit sechzehn Bildern von Elsa Beskow.* Mit Reimen von Karsten Brandt. Hamburg- Altona: Agentur des Rauhen Hauses 1920.

genden Formats von 30x23 cm, der Seitenanordnung mit nichtnummerierten Seiten, einer Übersetzung des Textes in Versform und einer engeren Text-Bild-Relation ausdrückt, welche die Rahmen und damit das Konzept von Einheit und Gesamtheit respektiert. Auch die Gestaltung der Schrift mit einer eigens hervorgehobenen Anfangsinitiale, welche dem Buch den Charakter eines von Hand gearbeiteten Stücks verleiht, wird berücksichtigt.

Abb. 60: Beskow, Elsa: *Hänschen im Blaubeerenwald. Ein neues Bilderbuch mit sechzehn Bildern von Elsa Beskow.* Mit Reimen von Karsten Brandt. Hamburg- Altona: Agentur des Rauhen Hauses 1920. Cover.

Ein grosser Unterschied zur schwedischen Erstausgabe stellt jedoch der Buchdeckel dar, der alle deutschen Fassungen bis heute ziert. Dieser zeigt ein neues Bild, das weder eine schwedische Ausgabe schmückt, noch in der Geschichte selbst vorkommt, und daher von einem Verlag eigens für die deutsche Ausgabe hergestellt worden sein muss.[41] Es scheint als würde ein Verschnitt verschiedener Motive aus der Geschichte wiedergegeben, was ein stückweit das computergesteuerte „cut and paste“ antizipiert.

41 Ob es genau der Verlag dieser Ausgabe war ist nicht bekannt, denn die deutschen Ausgaben von verschiedenen Verlagen weisen fast alle dasselbe Coverbild auf.

Während Putte im Schwedischen auf dem Cover noch unsichtbar ist und lediglich durch ein rotgefärbtes P angedeutet wird, so tritt einem auf dem Coverbild dieser deutschen Ausgabe der Protagonist schon entgegen. Das Bild zeigt ein Hänschen, das mit zu Boden gerichtetem Gesicht und einer Trauermiene vom rechten Buchrand dem Betrachter entgegenschreitet und vielmehr den Wald zu verlassen scheint, als hinein zu treten. In der Tat zeigt das Cover eine Spiegelverkehrung des ersten Bildes der Geschichte, in der Putte in den Wald hineingeht. An den Grössenverhältnissen des Jungen zeigt sich, dass das Bild nicht von Beskow stammen kann, denn Putte ist (auch gemäss seinem Alter) viel zu lang. Dem Buchdeckel in seinen tristen militärisch anmutenden Grau-Braun-Grüntönen entströmt eine gewisse Melancholie, welche dem luftig-leichten-Coverbild der schwedischen Ausgabe diametral gegenübersteht. Das Hänschen scheint geknickt von der erfolglosen Beerensuche den dunklen bedrohlichen Wald verlassen zu wollen, während der Leser im Schwedischen geradezu eingeladen wird, Puttes Abenteuer zu begleiten. Welch ein Unterschied, wie der Leser auf die Geschichte vorbereitet wird!

Über dieses Cover wird der Leser nicht etwa an das initiale Gesamtkunstwerk heran- und in die Geschichte hineingeführt, die von Phantasie, kindlichem Abenteuer und Lesenlernen handelt, sondern es werden offenbar Probleme thematisiert. Die ursprüngliche Sinnenvielfalt, die aus dem mit bewussten Materialien gestalteten stilisierten Jugendstilcover der schwedischen Ausgabe strömt, geht bei diesem Cover gänzlich verloren. Wie der Verlag zu diesem Bild kam, wer es gestaltet hat und welche Überlegungen hinter der Wahl eines solchen liegen, ist offen. Dem Bild lässt sich zwar entnehmen, dass der Verlag einen Moment aus der Geschichte, oder das Gefühl des verzweifelten Hänschens aufgreift und zum Einstieg der Geschichte macht, eine Auseinandersetzung mit der Bedeutung der materiellen Eigenheiten des Covers scheint jedoch kaum stattgefunden zu haben. Nicht zuletzt bleibt auch die Frage offen, ob die Ersetzung dieses Coverbildes nicht auch historische Gründe hat. Denn die Farbwahl erinnert eher an Krieg als an ein Fest, was als Hinweis auf den noch naheliegenden Ersten Weltkrieg in Deutschland aufgefasst werden könnte. Eine solche Interpretation für ein Kinderbuch wäre jedoch schon wieder revolutionär.

An der Wahl und Produktion dieses Coverbildes zeigt sich lediglich, dass viele Hinweise, Diskurse und Anleitungen, welche dem von der Buchkünstlerin geschaffenen Cover inhärent sind, nicht eingelöst werden. Das vom Verlag eingefügte Bild vermag lediglich einen kleinen Ausschnitt von dem wiederzugeben, was das Buch insgesamt sein soll. Wiederum ist es kleine materielle Abwandlung, welche schliesslich die Bedeutung des Buches und des Lesens in einem anderen soziokulturellen Umfeld bestimmen. Am Cover des deutschen Hänschens wird deutlich, wie sehr sich die Bücher, einmal dem Wirkungskreis der Autoren, Illustratoren, und Buchkünstler entzogen, gemäss Bestimmungen anderer Gestalter und Umständen verändern, was auch das folgende Beispiel zeigt.

25 Jahre Hänschen – Die Extratitelseite von Loewes Jubel-Ausgabe

Zum 25-jährigen Bestehen der deutschen Hänschen-Ausgabe gibt der Loewes Verlag 1928 eine Jubelausgabe (Abb. 61) heraus und schafft dafür eine eigens gestaltete Titelseite.[42] Diese festliche Ausgabe, bei welcher der Verlag sich und dem Hänschen wortwörtlich ein Kränz-

42 Beskow, Elsa: *Hänschen im Blaubeerenwald.* Stuttgart: Loewes Verlag Ferdinand Carl 1928.

chen windet, was sich gleich zeigen wird, kommt in einem bedeutend frischeren Kleid daher als die Ausgabe aus Hamburg-Altona (1920)[43], was sich insbesondere an den freundlicheren, nun mehr rotbraunen Farben zeigt, die das Coverbild beherrschen. Die ornamental mit saftigen Blaubeeren ausgeschmückten Ecken des Bildes und der von Pilzen und Moos bedeckte Waldboden lassen in dieser Ausgabe viel mehr Details erkennen, welche in der älteren Ausgabe einfach von einer graugrünen Fläche übertüncht waren. Als hätte diese Welt einen neuen Anstrich erhalten, prangt auch die Titelschrift in Lettern einer neuen Schrift über dem Bild. An den schlichten serifenlosen Blockbuchstaben, welche dennoch jugendstilgemäss in einem hellgrauen Kasten erscheinen, lässt sich auf der Schriftebene eine Modernisierung erkennen, welche dem ganzen Einband einen neuen frischen Charakter gibt. Es ist eine Schrift, die sowohl für die Titelseiten wie auch für den Text der Geschichte verwendet wird.

Abb. 61: Beskow, Elsa: *Hänschen im Blaubeerenwald.* Stuttgart: Loewes Verlag Ferdinand Carl 1928. Cover.

Die erste Titelseite (Abb. 62), die sich einem nach Öffnen des Covers präsentiert, ist entsprechend jener der ersten deutschen Ausgabe gestaltet und verweist wiederum haupt-

43 Das Coverbild muss innerhalb der Verlage von Deutschland herumgereicht worden sein.

sächlich auf den Verlag als Produzenten dieser Ausgabe. Blättert man jedoch weiter, erscheint die für diese Jubelausgabe vom Verlag gemalte und geschriebene Extraseite, welche ganz entsprechend den Bildseiten in der schwedischen Ausgabe von einem feinen schwarzen Rahmen umsäumt wird (Abb. 63). Die Seite offenbart einen Text, der von Preiselbeermädchen und Blaubeerjungen mit einer Blättergirlande umkränzt wird, wobei die Kinder auf einem Holzgestell turnen, das einen weiteren Rahmen bildet. Als Hauptperson der Geschichte sowie dieses Buches sieht man in der Mitte dieses Rahmens das Hänschen, das einen Blätterkranz mit einer mittig platzierten 25-er Zahl hält, welche die Anzahl Jubeljahre für das Buch anzeigt. Rechts und links stehen der Blaubeerkönig und die Preiselbeermutter und schauen dem Treiben der Kinder zu. Den Grund für diese Jubelausgabe kann man dem in einer runden, dicken, Arial-ähnlichen Schrift verfassten Text entnehmen:

> Geschmückt mit dem Jubelkranz seines 25-jährigen Bestehens begrüsst das „Hänschen im Blaubeerenwald" festlich seine vielen lieben Freunde. / Der deutschen Familie ist es ein lieber Gast geworden. / Hunderttausende haben seinen frischfrohen Erlebnissen gelauscht, und was Väter und Mütter in ihrer eigenen Kindheit damals als Betrachter dieses Jubelbuches empfunden, das strahlt ihnen heute in aller Innigkeit aus den Augen der eigenen Kinder von neuem wieder entgegen, wenn diese das Hänschen auf seinen Pfaden staunend begleiten. / Mög' es bleiben so, – dann wird das Hänschen lebenskräftig auch noch im goldenen Jubelkranz erscheinen.[44]

Während sich der Text sowohl an das vorhergehende wie zukünftige Publikum des Buches richtet, wird vom Verlag die Hoffnung ausgedrückt, dass sich das Bilderbuch noch weiterer Generationen erfreuen wird. Mit der Titelseite als einem paratextuellen Einschub des Verlags wird dem Buchtitel für sein 25-jähriges Bestehen eine Würde verliehen.[45] Die Buchgestalterin wird mit keinem Wort erwähnt. Durch diese Rahmung eines festlichen Aktes, der eigens von den Kindern vorgeführt wird, wird explizit die deutsche Hänschen-Ausgabe gefeiert. Während durch dieses Einlageblatt zum einen eine Distanz zur schwedischen Originalvorlage geschaffen wird, zeigt sich zum anderen, wie sich die Geschichte im deutschen Sprachraum verselbständigt hat. Nicht mehr die Buchkünstlerin wird gefeiert, sondern das Buch und damit nicht zuletzt das Hänschen. Der Erfolg, den das Hänschen auch in den weiteren neunzig Jahren hatte, wurde vom Verlag zwar als Hoffnung ausgedrückt, voraussehbar war dieser dennoch nicht.

Hänschen 1928 bis heute

Das *Hänschen im Blaubeerenwald* wurde vom Loewes Verlag zwischen 1928 und 2013 immer wieder neu aufgelegt, ähnlich wie der Putte beim Bonniers Verlag.[46] Die fortwährende Ausgabe der deutschsprachigen Übersetzung des Kinderbuchklassikers bei einem Verlag verweist zum einen auf dessen Popularität, zum anderen, dass der Verlag mit dem Medium eigentlich machen kann, was er will – das Buch wird im Laden trotzdem verlangt, gekauft und gelesen. Auch wenn die Veränderungen, welche manchmal an den Büchern durch den Verlag, die Druckerei und die Grafiker vorgenommen werden, kann es dem Titel erstaun-

44 Beskow, Elsa: *Hänschen im Blaubeerenwald.* Stuttgart: Loewes Verlag Ferdinand Carl 1928. [Zweites Titelblatt].

45 Siehe: Genette, 1989 [1987]. S. 37–38.

46 Im Zeitraum von 1928–2013 änderte sich der Name des Verlags von Loewes auf Loewe.

Abb. 62: Beskow, Elsa: *Hänschen im Blaubeerenwald.* Stuttgart: Loewes Verlag Ferdinand Carl 1928. Erste Titelseite.

licherweise nichts anhaben. So lassen sich Leser von diesen Variationen selten abhalten, vielmehr sind sie auch noch 118 Jahre nach Verfassen willens, sich immer neu auf die Geschichte einzulassen. Dies mag insbesondere dann erstaunen, wenn man eine Ausgabe vom Hänschen wie jene des Loewe Verlags von 2013 in Händen hält (Abb. 64).[47]

Das Buch mit seinen formal reduzierten Massen (von 30x24 cm auf 27.5x22 cm) und der haptisch kaum fassbaren billig gemachten Oberfläche vermittelt den Eindruck, als wäre die Ausgabe auf ein Minimum von allem reduziert worden. Dies zeigt sich sowohl an einer platzsparenden doppelseitigen Bilderabfolge, wobei paradoxerweise die 1,5 mm dicken Kartonseiten dem Buch den Charakter eines komprimierten Klotzes verleihen, welcher einen im weitesten Sinne noch an Holz und damit an Wald und an Papier erinnern könnte, als auch an einem reduktiven Gebrauch von ausschliesslich knalligen Farben. Das Buch, das sich doch an Kinder richtet, die im Begriff sind lesen zu lernen, erweckt durch sein Äusseres viel mehr die Ähnlichkeit mit einem ersten Pappbilderbuch für die Kleinsten, das weder Text noch viele Bilder beinhaltet. Mit dieser „Erscheinung" richtet sich das Buch an eine Klientel, welcher die Geschichte initial nicht zugedacht war. Anhand dieser materiellen

47 Beskow, Elsa: *Hänschen im Blaubeerenwald.* Stuttgart: Loewe 2013.

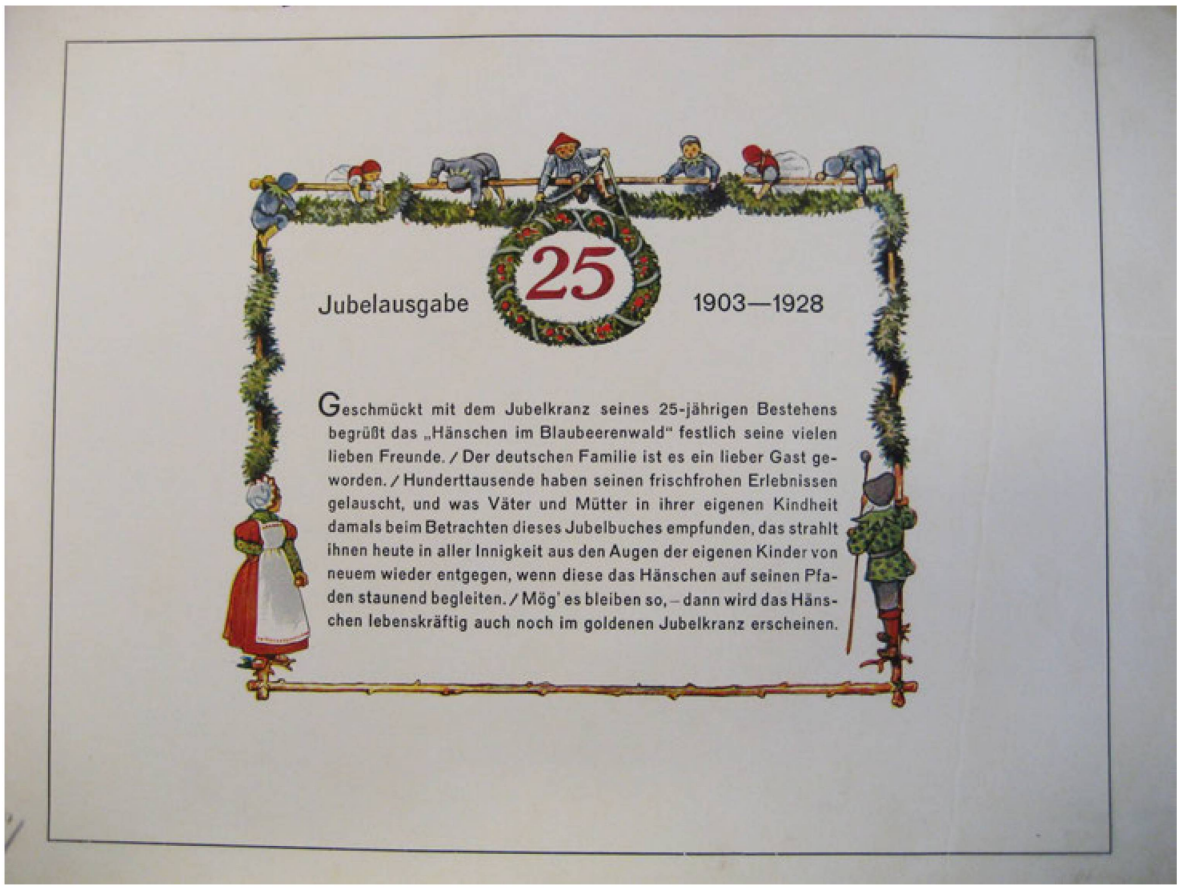

Abb. 63: Beskow, Elsa: *Hänschen im Blaubeerenwald.* Stuttgart: Loewes Verlag Ferdinand Carl 1928. Zweite Titelseite, Extrablatt.

Variationen eines Titels, bei dem der Text und die Übersetzung, die Schrift und die Farben in den letzten 80 Jahren beinahe gleichgeblieben sind, stellt sich die Frage, inwieweit sich der Verlag noch mit dem Ausgangswerk der Autorin beschäftigt (hat) und was er damit macht. Welche Mechanismen wirken, wenn „Produzenten" einen Kinderbuchklassiker umgestalten (müssen)? Was bedeutet es für das heutige Buch und dessen Inhalt, wenn ein einst stilisiertes Jugendstilbilderbuch, welches in seiner prachtvollen Aufmachung an ein teures wertvolles Buch erinnert, einem billigen Kartonbuch von minderer Qualität weichen muss? Oder wo zeigt sich der Inhalt noch am Äusseren des Buches? Diesen Fragen sind wohl viele „alte" Bücher, die noch immer aufgelegt werden, unterworfen. Wie die Analysen gezeigt haben, ist es gerade das Äussere eines Buches, das sowohl etwas über den Inhalt und den Rezipienten als auch über die Zeit aussagt. Zeigen die späten Ausgaben dieses Verlages eine wenig sorgfältige Umsetzung der Geschichte und geben eher die Marktgedanken einer auf billige Produktion ausgerichtete Buchhandelsökonomie wieder, so ist der anthroposophische Urachhaus-Verlag bei der Übersetzung und Umsetzung von Putte ins Deutsche etwas anders vorgegangen, wie die folgende Analyse zeigen wird.

Abb. 64: Beskow, Elsa: *Hänschen im Blaubeerenwald.* Stuttgart: Loewe 2013. Cover.

Lasse im Blaubeerland

Lasse im Blaubeerland erscheint 2015 in vierter Auflage.[48] Allein der Titel unterscheidet sich von den Loewe-Ausgaben. Der Name des Protagonisten, Lasse, erinnert zunächst eher an Astrid Lindgren, der Name scheint zu modern für Putte. Dennoch wird sofort ein Konnex zu Schweden hergestellt, und damit wird für den Leser das Umfeld der Geschichte definiert.

Das Buch ist im Format ganz nahe an der schwedischen Erstausgabe dran: es misst 29x23.5 cm und ist am Rücken von einem schönen, echten blauen Leineneinband zusammengehalten. Diesen zieren goldene Lettern, welche die Autorin (was bei Loewe nicht der Fall ist) und den Titel wiedergeben und dem Buch ein wertvolles Äusseres zusprechen. Schon beim ersten Blick, der in einer Bibliothek direkt auf den Einbandrücken fällt, wird einem bewusst, dass der äusseren Erscheinung des Buches viel Wert beigemessen wird. Dies zeigt sich auch am Cover des Buches. Die Mitte ziert ein Bild aus der Geschichte, auf dem Lasse von den Mäusen am Karren und den Blaubeerjungen zurück zum Blaubeerkönig gefahren wird (Abb. 65). Während der Leser noch nicht weiss, dass sich Lasse, der stolz sein

48 Beskow, Elsa: *Lasse im Blaubeerwald.* Stuttgart: Urachhaus 2015.

rotes Hütchen schwenkt und neben den noch übergrossen Beerenkörben sitzt, auf dem Heimweg befindet, erhält er einen ersten Eindruck vom Protagonisten, dem Hauptschauplatz und den Grössendimensionen im Buch. Anstatt ein Titelbild zu erfinden, bedient sich der Verlag eines Bildes, das die Buchkünstlerin selbst gemalt hat. Damit bleibt für diese Ausgabe etwas Authentisches erhalten und die Autorin bleibt im übertragenen Sinn „im Bild". Es scheint von Beginn weg, als wäre dem Verlag daran gelegen, das Buch sowie die Geschichte im Sinne der Künstlerin aufzulegen. In der linken oberen Ecke steht in moderater Schriftgrösse in Schwarz der Name der Autorin, welcher mit dem Verlagsnamen, in derselben Schrift rechts unten gehalten, korrespondiert. Das Bild in der Mitte des Covers steht in einem Spannungsverhältnis zwischen den beiden Namen, als würden beide Anteile einen gewissen Anspruch über das Bild erheben, was effektiv eine Realität darstellt. Rechts über dem Bild steht in grosser Schrift mit Serifen in roter Farbe: *Lasse im Blaubeerland*. In der deutschen Übersetzung musste „das Abenteuer" von Hänschen oder Lasse schwinden, und der Titel kommt deshalb etwas nüchterner daher als im Schwedischen, wo das Abenteuer[49] im Titel betont wird. Das Buch ist, mit einer Dicke von ca.1 cm, ähnlich dick wie im Schwedischen, die Seiten aus feinem, weissem mattem Papier. Öffnet man den Buchdeckel, so zieren einzig zwei Blaubeerzweiglein in der rechten und linken unteren Ecke die Titelseite und bilden damit ein Pendant zu den Ornamenten auf dem Buchdeckel, als würden sie in den weissen Seiten einen fiktiven Bilderrahmen bilden, den sich der Leser selbst vorstellen muss. Diese feinen Details, welche zwar so nicht in der schwedischen Erstausgabe vorkommen, aber irgendwie im Geiste Beskows fungieren, sind sehr überraschend und spielen mit der Lesererwartung. So auch die Seite mit dem Schmutztitel (Abb. 66), die noch die wesentlichen Dinge auf den Punkt bringt. Sie zeigt dieselbe Rahmung wie auf der zweitletzten Seite abgebildet. In den Ecken turnen oben links und rechts ein Blaubeerjunge und ein Preiselbeermädchen, unten links schaut der Blaubeerkönig hinter dem Rahmen hervor und rechts guckt eine Maus in die Seite. Dieses Spiel mit den Rahmen, das der Verlag schon vor der Geschichte vorzieht, zeigt, dass er das subtile Spiel der Buchkünstlerin bezüglich der Frage, wo denn nun die Buchgrenze oder die wirkliche Grenze der Geschichte sei, verstanden hat. Die Rahmung auf der Titelseite steht explizit für die Autorin und den Buchtitel, welche übereinander im oberen Drittel der Seite stehen. Blättert man die Titelseite um, gibt es entgegen der schwedischen Ausgabe keine reine linke weisse Seite, sondern stehen dort die Verlagsangaben, der Name der Übersetzerin sowie die Auflagenzahl. Rechts prangt das erste Bild der Geschichte. Blättert man weiter, findet der Leser überraschenderweise zwei Bilder, d. h. ein Bild auf jeder Seite vor. Dadurch unterscheidet sich diese Ausgabe vom schwedischen Original wie auch von der vorherigen Urachhaus-Ausgabe von 2008. Wie in früheren Analysen gezeigt, nimmt die Seitenanordnung mit Doppelseiten dem Leser Zeit weg, sich mit Lasse intensiv auf den Wald und die vielen Details einzulassen. Die Doppelseiten bieten viel mehr Leseeindrücke, die auch verarbeitet werden müssen, da bleibt keine Zeit zum Verweilen.

Der Text ist wie im Schwedischen in Versform, die Übersetzung ganz nahe an der Erstausgabe gehalten. Sogar die Verszeilen entsprechen der Ursprungssprache. Was immer An-

49 [äfventyr].

Abb. 65: Beskow, Elsa: *Lasse im Blaubeerwald.* Stuttgart: Urachhaus 2015. Cover.

lass für Änderungen gibt, ist der „Namenstag" im Schwedischen. Auch in dieser Ausgabe wird stattdessen der Geburtstag der Mutter als Anlass für Lasses Beerensuche genannt.

In dieser sehr sorgfältig gestalteten Ausgabe wurden auch die Bilder in den Farben schön gedruckt, so dass ihr auch das Helle und Lichte, welches v. a. die erste schwedische Ausgabe prägt, entspricht, was sich wiederum im Weiss des matten Papiers niederschlägt, das anstelle eines Hochglanzpapiers verwendet wurde und dem Buch einen angemessen „alten" Charakter verleiht.

Insgesamt kommt diese Ausgabe der schwedischen Erstausgabe am nächsten, sieht man von der Seitenanordnung und von der Thematik des Lesens ab. In dieser Hinsicht funktionieren die deutschen Fassungen nicht gleichermassen wie im Schwedischen. Weil Details wie Schnecken und Ornamente auf der Coverseite als Blätteranweisungen fehlen und der Seitenanordnung, Zeit und Versform nicht gleichviel Beachtung geschenkt wird, wird der Leser und Betrachter nicht gleichermassen und in solcher Deutlichkeit mit dem Lesen konfrontiert wie in den schwedischen Ausgaben. Dies zeigt sich deutlich in der Schlussszene (Abb. 67), bei der Lasses selbstgemalte Karte mit „Für MAMA" lediglich noch eine schlichte

Abb. 66: Beskow, Elsa: *Lasse im Blaubeerwald.* Stuttgart: Urachhaus 2015. Titelseite.

handgeschriebene Widmung enthält, aber keine Gratulationen. Aus dieser modernsten Version spricht schon vieles, was aus den digitalen Medien bekannt ist: Für Abenteuer ist keine Zeit mehr, auch nicht zum Sammeln, Lesen- und Schreibenlernen. So hat auch im schwedischen Beerenwald die Modernität Einzug gehalten.

Im Gegensatz zum Loewe Verlag, so zeigen diese Analysen, hat sich der anthroposophische Urachhaus-Verlag vielmehr um eine gestalterische Ausführung im Sinne der Buchkünstlerin bemüht. Das Buch *Lasse im Blaubeerwald* gibt den reformerischen und reformpädagogischen Geist wieder, der die Themen Bildung, Kunst und handwerkliche Gestaltung vereint, welche als Markenzeichen Beskows anhand der materiellen Aspekte an ihren originalen Bilderbüchern abgelesen werden können.[50]

50 Dies lässt sich nicht zuletzt auch ganz stark an der schön gestalteten Ausgabe des Schweizer Francke Verlags nachvollziehen. Die schweizerdeutsche Ausgabe, explizit verfasst für angehende Kindergärtnerinnen, ist ein Beispiel für ein Buch, das in seiner materiellen Ausgestaltung ganz den reformpädagogischen Gedanken verpflichtet ist. Dieses hier anzuschauen würde den Rahmen jedoch sprengen. Siehe: Beskow, Elsa: *Dr Hansi im Heitiwald.* Bern: Francke Verlag 1950.

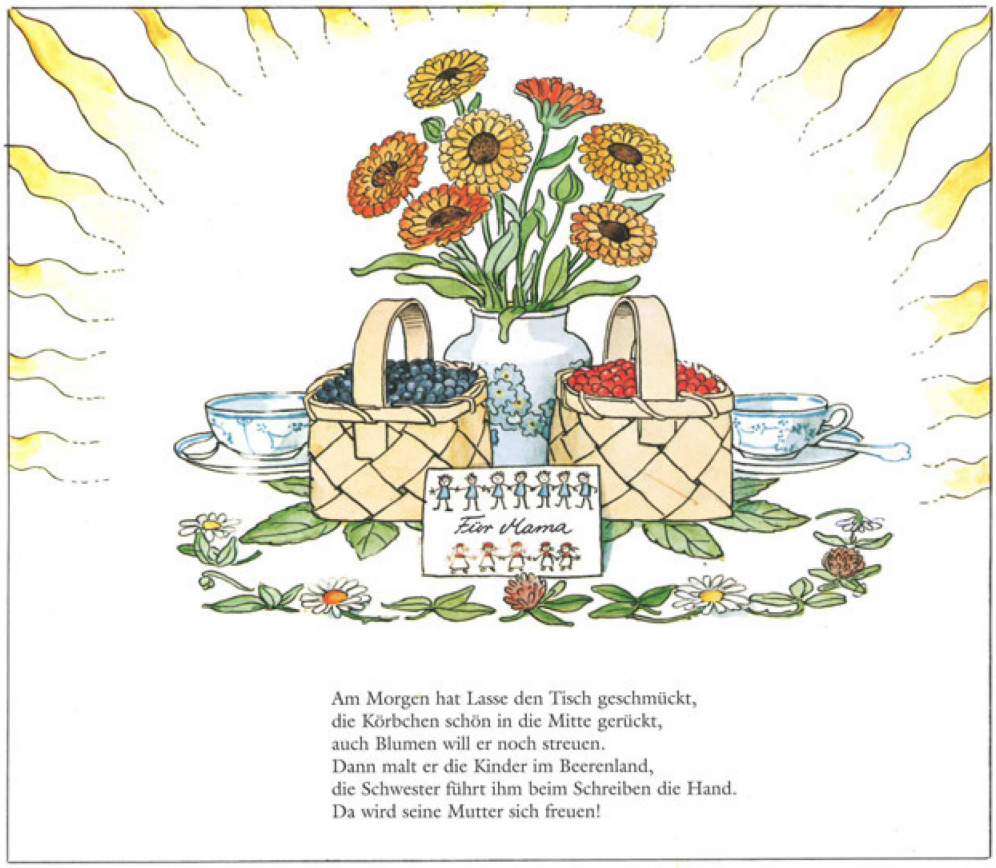

Abb. 67: Beskow, Elsa: *Lasse im Blaubeerwald.* Stuttgart: Urachhaus 2015. [16].

Fazit

Elsa Beskows Kinderbuchklassiker wurde in fast 120 Auflagejahren sowohl im Schwedischen wie im Deutschen viele Male neu herausgegeben, dabei weisen die Bücher in ihrer Gestaltung und Erscheinung oft eine grosse Variation auf, welche von konkret materiellen über sprachliche bis hin zu kulturell-geschichtlichen Unterschieden reicht.[51] Während in den schwedischen Ausgaben noch immer versucht wird, eine grosse Nähe zu Elsa Beskow als Buchkünstlerin zu schaffen – was auch ein stückweit der noch stets engen Kontrolle der Familie Beskow über Originale und Rechte beim Verlag unterliegt –, so ist es im Deutschen, als hätte Beskow kaum etwas mit dem Hänschen zu tun. Auf keinem einzigen Cover erscheint ihr Name, lediglich im Untertitel auf der Titelseite. Daran wird deutlich, wie der

51 Eine Untersuchung anderer Übersetzungen würde den Rahmen der Arbeit sprengen. Um nur ein spannendes Beispiel zu nennen, kann die polnische Autorin Maria Konopnicka (1842–1910) genannt werden, welche für die polnische Ausgabe von *Puttes äfventyr i blåbärskogen* zwar Beskows Bilder verwendete, jedoch einen eigenen Text schrieb. Siehe: https://elsabeskow.se/elsa-beskow-i-varlden/, eingesehen am 29.6.18.

Übertrag eines Titels in einen anderen Sprach- als auch Kulturraum auch bedeuten kann, dass das Buch neuen Gestaltern unterliegt, die damit teilweise machen, was sie wollen. Im Falle des Loewe Verlags wurde deutlich, dass sich der Verlag mit einer Prachtausgabe und in der Folge eigens von ihm gestalteten Seiten wie Cover oder Titelblatt in weiteren Ausgaben selbst als Produzent auszuweisen versucht, wodurch eine Distanz sowohl zur Buchkünstlerin als auch zur Erstausgabe eines Buches geschaffen wird. Solange das Material eines Buchkünstlers sorgfältig bearbeitet und die gestalterischen initialen Beweggründe für ein Buch mitbedacht werden, wie etwa im Falle von *Lasse im Blaubeerenwald* des Urachhaus-Verlags, kann das Buch effektiv im Sinne Annette Gilberts zu einer Relektüre und damit zu neuen Sicht- und Zugangsweisen in der Interpretation führen.[52] Trifft man jedoch auf Ausgaben wie etwa der jüngsten von Loewe (2013), dann ähnelt die Strategie des Verlags vielmehr „Raub und Plünderei", wie Anne Moeglin-Delcroix die schlimmsten Auswüchse von Wiederauflagen betitelt.[53] Denn der Verlag respektiert mit einem keineswegs umsichtigen und unsorgfältigen Umgang des ursprünglichen Materials weder den Namen der Buchkünstlerin noch das im Sinne eines Gesamtkunstwerks gestaltete Buch. Mögen solchen Strategien der Komplexitätsreduktion, der Nichtbeachtung von Autoren, Illustratoren und Buchkünstlern, der wenig präzisen Übersetzungen und der Missachtung der ursprünglichen Gestaltungsintention eines Buches beim Verlag sowohl drucktechnische wie ökonomische und personelle Ursachen zu Grunde liegen, so zeigt sich nicht zuletzt, welche immens wichtige und zentrale Rolle die Materialität eines Buches einnimmt. Wie wir Beskows Bücher lesen, wahrnehmen und be-greifen, ist nicht zuletzt von ihrer Machart und Beschaffenheit abhängig. Im letzten Teilkapitel wird die Transmission der Lesebücher thematisiert, die gegenüber den Bilderbüchern kaum stattgefunden hat.

Vill du läsa? I–III (1935/36–1993)

Eigentlich wäre man fast geneigt dieses Kapitel wegzulassen, weisen doch die Lesebücher seit ihrem ersten Erscheinen bis in die 1990er Jahre kaum merkliche Veränderungen auf. So sind bei *Vill du läsa?* I (1935) und *Vill du läsa?* II und III (1936) sowohl das Format, die Typografie, die Bilder und die Textabfolgen wie auch die Seitenzahlen, die Einbände (abgesehen von den Umschlägen, die dem Verlag unterstehen) und die Schrift durchwegs gleichgeblieben. Materielle Unterschiede zeigen die Bücher lediglich in der Farbe und in der Papierqualität. Während *Vill du läsa* I ein dünnes Papier aufweist, welches dem Lesebuch etwas Bibelartiges verleiht und sich in dieser Aufmachung an die früheren Lesefibeln, etwa dem *Läsebok för Folkskolan* von 1868 lehnt, weisen die beiden anderen Bücher von Beginn weg bis zur jüngsten Ausgabe ein dickeres Papier auf, was in der Handhabung handlicher und angenehmer ist und damit auch besser in den Kontext der Schule passt.

Vergleicht man die ungeheure Vielfalt an materieller Transmission der Bilderbücher, welche mit vielen Übersetzungen in verschiedene Sprachen und unzähligen Umarbeitungen der Bücher einhergeht, mit der bescheidenen des Lesebuchs, stellt sich die Frage nach dem

52 Gilbert, 2012. S. 23.
53 Moeglin-Delcroix, 2012. S. 234.

„Warum". Weshalb wurde das Lesebuch nicht übersetzt, weshalb wurde es nicht umgearbeitet und nicht neu zusammengestellt? Es können nur Antworten aufgrund von Vermutungen gegeben werden, die jedoch stark mit der Materialität der Bücher (wenn man auch Sprache als Material begreift) in Zusammenhang stehen.

Zum einen wurde das Buch als Lesebuch für die schwedische Volksschule konzipiert, nachdem der Ruf nach einem kindgerechten Buch für den Leseunterricht laut wurde (siehe die ganze Lesedebatte in Schweden um 1900). Somit wurzelt das Buch schon in der Geschichte eines Landes, das schliesslich eine Buchkünstlerin für die Schaffung eines Lesebuches auswählt, die den Idealen der Pädagogik vom Kinde aus und der Kunst selbst entspricht und diese auch selbst als Schülerin von Ellen Key am eigenen Leib erlernt hat. Durch die Popularität, welche die Bilderbücher Beskows dank billigeren Druck- und Herstellungsmöglichkeiten von Beginn weg in den Kinderstuben erlangten, konnte Beskow im Lesebuch auch von der Kenntnis ihres Werks bei den schwedischen Familien und Kindern ausgehen, die sie geschickt im Lesebuch einbaute. Denn wählte sie zwar laut Hammar[54] für das Lesebuch aus Zeitmangel Geschichten aus bestehenden Bilderbüchern aus, so scheint mir dies nur ein Grund zu sein. Ein anderer wäre, dass die Kinder auf Grund der Kenntnis von bekanntem Bild- und Wortmaterial aus den Bilderbüchern besser lesen lernen. Somit wäre die Wahl von bestehendem Bildmaterial eine bewusste Wahl der Buchkünstlerin. Das Buch ist somit explizit nach „schwedischen Ansprüchen" gestaltet worden. Dies zeigt sich insbesondere in der Themen- und Motivwahl, sowie der Bildgestaltung, die sich auf die schwedische Kultur in Form von Liedern, Bräuchen, Landschaft und Architektur richtet. Dies sind alles Gründe, welche es einem internationalen Verlag erschweren würden, ein Buch mit solch stark nationalen Charakterzügen in einem anderen Land funktionsgemäss als Schulbuch aufzulegen.

Zum anderen kommt die ganze Übersetzung der Leselehre dazu, die ja explizit mit Worten und Lauten aus dem Schwedischen spielt und für das schwedische lesenlernende Kind entwickelt wurde, was sich kaum in eine andere Sprache übertragen lässt. Es sei denn, die Leselehre würde ganz neu erfunden. Eine wortwörtliche Übersetzung kann, wie schon am Beispiel von „MOR. Mor! Mor! O, mor! Orm!"[55] gezeigt, gar nicht geleistet werden, ohne den Sinn und die Spielerei zu verlieren.

Dies dürften einige Gründe sein, weshalb das Lesebuch nicht in andere Sprachen übersetzt wurde. *Vill du läsa?* I–III ist in seiner Funktion ein „schwedisches" Gesamtkonzept, welches mit der „Pädagogik vom Kinde aus", gepaart mit den zeichenpädagogischen Ansätzen aus Deutschland sowie dem Morris'schen Ideal des Kunsthandwerks, im Medium des Lesebuches einen ästhetischen Ausdruck findet.

Wie sich gezeigt hat, lassen sich aus der materiellen Transmission fundamentale Erkenntnisse zur Übertragbarkeit materieller Aspekte von künstlerisch hochstehenden Büchern schöpfen. Im Fokus dieser Studie stand jedoch die Analyse dieser Bücher Elsa Beskows im Hinblick auf ihre konkrete Materialität – wie Paratexte, Formate, Farbe und Papier – sowie auf der Grundlage von Archivmaterial (Bücher und Briefe) und deren Kontextualisierung mit gängigen Lese- und Schreibdiskursen.

54 Hammar, 2002. S. 65.

55 Beskow/Siegvald, I. 1935. S. 5. [Mutter. Mitter! Mutter! O Mutter! Schlange!]

Aufgrund der Untersuchung von Beskows Werk aus einer materialitätstheoretischen Perspektive wird hier eine neue Sicht auf die wichtigste Bilderbuchautorin in Schweden um 1900 gewonnen. Die Analysen der im Korpus genannten Bücher zeigen, dass es sich bei Beskow nicht nur um eine Autorin/Illustratorin, sondern vielmehr um eine Buchkünstlerin handelt, die ihre Bücher auch in materieller Hinsicht bewusst gestaltet hat, was auch ihre intensive Korrespondenz mit dem Bonniers Verlag belegt.

Im Kontext der zeithistorischen Diskurse um Volksbildung und Erziehung, am explizitesten in den reformpädagogischen Schriften der Schwedin Ellen Key formuliert, zeigt sich, wie sich Beskows Auseinandersetzung mit den Kulturtechniken in eine eigene Richtung entwickelt hat. Ihre Lese- und Schreibpädagogik, welche aus einer Kombination einer Wort-,Bild-,Lautmethode besteht, ist zwar noch sehr von (einer) Mündlichkeit geprägt, worauf in der Alphabetisierung um 1800 besonders Wert gelegt wurde, doch geht es bei ihr nicht mehr um das blosse Nachahmen von Lauten und Silben, sondern der Fokus liegt auf dem selbstständigen Lesen.

Die wissenschaftliche Untersuchung von Bilderbüchern ist ein Feld, in dem noch viel Arbeit wartet. Die Analysen in dieser Arbeit haben gezeigt, wie substantiell die Beachtung der Materialität von Bilderbüchern ist – aus der Perspektive der Forschung, vor allem aber in der Produktion. Ohne eine solche scheint es schier unmöglich, auch in der Kette von Verlag, Druckerei und Buchhandel noch qualitativ hochwertige, die Sinne ansprechende Bilderbücher auf den Markt zu bringen, die einen Mehrwert in sich bergen, nämlich jenen des Kunststücks selbst.

Lesen und Kunst sind bei Beskow untrennbar verwoben. An ihren Büchern offenbart sich das Phänomen vom Buch als Lesemaschine, wie sie Paul Valéry im Zitat eingangs dieser Arbeit beschrieben hat: Das Buch ist eine Maschine, bei der das Lesen auf den physiologischen Gesetzen der Optik basiert. Gleichzeitig ist es ein Kunstobjekt. Bei Elsa Beskow wird das Lesen gemäss seiner Natur zu einem „materiellen Event."