

Schriftkonzeptionen

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

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

PDF erstellt am: **24.06.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Schriftkonzeptionen

Typografie ist die Gestaltung eines Raumes, welcher sich aus Funktion und Materie ergibt. Die Bestimmung der *Funktion*, die Wahl der *Materie*, verbunden mit der Ordnung des Raumes sind die Aufgaben der Typografen. Sie bestimmen Form und Ausdruck einer Drucksache.

Max Bill, 1937

Die Aussage, welche der Schweizer Architekt und Industriedesigner Max Bill zwei Jahre nach Entstehen von *Vill du läsa?* I–III macht, steht eng im Kontext der Bauhaus-Ideen, der Neuen Typografie und der Werbegrafik und lässt sich gut auf die Bücher von Elsa Beskow anwenden. Zum einen bezwecken die Wahl der Typografie und des Materials in ihren Büchern eine bestimmte Funktion, zum anderen gehen die Anordnung und Gestaltung eines Raums (Blatt, Buch) gerade über die Idee der Funktion hinaus und dienen einem ästhetischen Prinzip.¹ Zu diesem Zweck greift die Buchkünstlerin selbst in die Gestaltung des typografischen Prozesses ein, was sich sowohl an den Lesebüchern als auch an einer Reihe von Bilderbüchern ablesen lässt, wie die folgenden Buchanfänge zeigen:

„I skogen gick Putte med korgar två“² (Abb. 11).

„Djupt under tallens rötter en tomte har sin bo“³ (Abb. 19).

„Det var en gång en liten stad“⁴ (Abb. 51).

„MOR. Mor! mor! O, mor! Orm!“⁵ (Abb. 32a).

Den ersten drei Textanfängen, die aus verschiedenen Bilderbücherbüchern stammen, ist eine künstlerische Ausgestaltung der Anfangsinitialen (hier kursiv dargestellt) gemein: Sie erinnern an die von Buchmalern kunstvoll ausgeschmückten Anfangsinitialen in mittelalterlichen Handschriften.⁶

Es dürfte kein Zufall sein, dass Beskow die Geschichtenanfänge so prägnant und auffallend in ihrer Typografie gestaltet hat, während die Haupttexte in einer moderneren Schrift erscheinen und durch ihren Charakter auf andere Erzähltraditionen und Medien ver-

-
- 1 Die Typografie als materieller Bestandteil eines Textes und eines ganzen Buchs rückte als Untersuchungsgegenstand erst vor kurzem in den Blick der Sprach- und Literaturwissenschaft, sie hat jedoch in der Werbung, der Plakat- und Buchgestaltung v. a. in der Schweiz eine längere Tradition. Siehe: die aktuellste Seite zum Wettbewerb „Die Schönsten Schweizer Bücher“: <http://www.swissdesignawards.ch/beautifulbooks/2017/index.html?lang=de>. Zuletzt eingesehen am 22.6.2018.
 - 2 Anfang von *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* (1901). [In den Wald ging Putte mit zwei Körben]
 - 3 Anfang von *Tomtebobarnen* (1910). [Tief unter den Wurzeln der Kiefern wohnt ein Wichtel]
 - 4 Anfang von *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin* (1918). [Es war einmal eine kleine Stadt]
 - 5 Anfang von *Vill du läsa?* I (1935). [Mutter. Mutter! Mutter! O, Mutter! Schlange!]
 - 6 Zur Buchmalerei siehe: Jakobi-Mirwald, Christine: *Buchmalerei. Terminologie in der Kunstgeschichte*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2008.

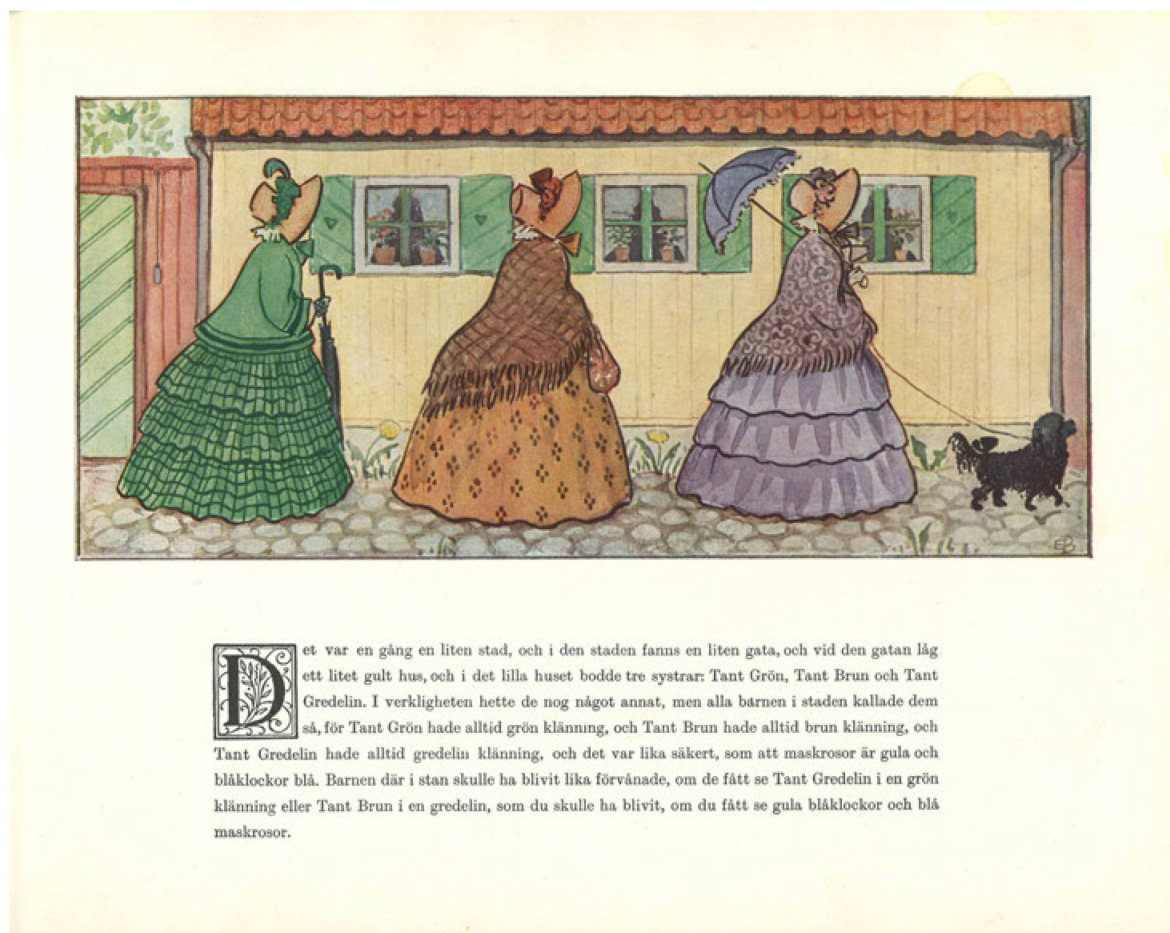


Abb. 51: Beskow, Elsa: *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin*. Stockholm: Åhlén & Åkerlund 1918. [1].

weisen.⁷ Zum einen manifestiert sich im Rückgriff auf eine ältere Zeit einmal mehr die bewusste Wahl Beskows, eine Spannung zwischen einer alten und neuen Zeitepoche zu schaffen, wie dies bereits im Kapitel „Lesekonzeptionen“ beobachtet wurde. Zum anderen nutzt die Buchkünstlerin die gegensätzliche Schrift dazu, um mit den Anfangsinitialen der hier genannten Bilderbücher Kernmotive der Geschichte und ihrer Schauplätze vorwegzunehmen. Der Wald ist gerade bei *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* und *Tomtebobarnen* ein zentrales Motiv, das sich „en detail“ in den Initialen zeigt. Beispielsweise weist der Buchstabenkörper des I („I skogen gick Putte“), in feinsten filigraner Ausgestaltung, einen Baum mit verschnörkelten Ranken und feinen Blättern auf und verweist damit auf das Moos und

7 Die Schrift des Textkorpus von *Tomtebobarnen* ist zwar nicht handgeschrieben, weist aber eine alte Druckschrift auf und erinnert mit ihren unterschiedlich dicken Auf- und Abstrichen an eine Frakturschrift, wie sie beispielsweise Volksmärchen eigen ist. In diesem Rückgriff auf eine ältere Erzähltradition materialisiert sich auch die undefinierbare Zeit, in der sich die Geschichte der Wichtelkinder abspielt. Bei der Tanten-Serie zeigt das Textkorpus eine *Times*-ähnliche Schrift auf und verweist damit auf weitere Erzählformen und Medien, wie die Zeitung, wobei die Narration in diesem textreichsten Bilderbuch Beskows wirklich im Vordergrund steht.

die Blätter im Wald, in dem sich die Geschichte abspielt. Ähnlich verhält es sich auch mit dem ausgefüllten D („Djupt under [...]“). Die Binnenmotive, welche den Buchstabenkörper ausfüllen, sind nicht wie in der Buchmalerei von den üblichen Motiven ausgefüllt,⁸ sondern mit profanen Kiefernzapfen, die den Wald der Wichtelkinder geradezu verkörpern. Beim ersten Tantenbuch verhält es sich etwas anders: Das in einer Vignette gehaltene, mit bauschigen Blattranken hinterlegte D verweist zum einen auf den Schauplatz, den Garten der Tanten, zum anderen aber ganz explizit auf die Materialität des Stoffes. Denn die Blätter erinnern an das Rauschen ihrer üppigen Kleider.⁹

Diese bewusst gestalteten Initialen zu Beginn der Geschichten funktionieren zum einen als Einbettung der Bücher in die handwerkliche Tradition der Buchmalerei, die gerade um 1900 in der Buchkunst wieder aufgenommen wird,¹⁰ zum anderen dienen sie dem Leser als erste Lenkung, in dem schon Motive der Schauplätze vorweggenommen werden. Die Spannung, welche zwischen den zwei Schriftarten, einer an Handschrift angelehnten und einer moderneren Maschinenschrift, entsteht und dadurch etwas „Neues“ generiert, findet man beim Anfang des Lesebuches nicht.

In *Vill du läsa?* I nimmt Beskow keine Unterscheidung zwischen der Anfangsinitiale M („Mor, mor“) und dem weiteren Text vor. Stattdessen fällt vielmehr die durchwegs serifenlose Schrift in ihrer dreidimensional wirkenden Ausgestaltung auf, die dem Leser beinahe entgegenspringt. Indem Beskow die Schrift, gemäss Spitzmüllers Definition, als materiellen und visuellen Bestandteil des Buches bewusst gestaltet¹¹, wendet sie sich auch an unterschiedliche Publika. Sie designt also das Lesebuch bezüglich der Typografie anders als die Bilderbücher. In diesem unterschiedlichen Umgang mit den Typen und der Typografie stellt sich die Frage nach der Intention der Buchkünstlerin.¹² Was bezweckt Beskow mit den speziell gestalteten Buchstaben und welchen Stellenwert misst sie der Schrift bei?

Die Frage nach der Gestaltung der Schrift und jener des Schriftbildes ist seit etwa zwanzig Jahren eine aktuelle innerhalb der Literaturwissenschaft. Für die Untersuchung von Beskows Büchern dürften jedoch viel eher Reflexionen aus der Literatur und Philosophie ziel-

8 Siehe: Jakobi-Mirwald, 2008. S. 54ff.

9 Mit Rauschen ist ein durch Material, namentlich den Stoff der Kleider, verursachtes Geräusch gemeint.

10 Siehe: Halbey, Hans A. (Hg.): *Scriptura: Meisterwerke der Schriftkunst und Typographie/Masterpieces of lettering art and typography*. Dortmund: Harenberg 1990. S. 11 und 15.

11 „[D]er Ausdruck Typographie (vom gr. *typos* „Buchstabe“ und *graphein* „Schrift“) [...] 1) ein typisches Verfahren zur Herstellung eines Druckwerkes, 2) die Gestaltung eines Druckwerkes, 3) die visuelle Darstellung eines Druckwerkes, und 4) die Lehre von der Gestaltung eines visuellen Druckwerkes.“ Siehe: Spitzmüller, Jürgen: „Typographie“. In: Dürscheid, Christa: *Einführung in die Schriftlinguistik*. Göttingen: Niemeyer 2006. S. 212. War man in der Schriftlinguistik lange der Meinung, dass die Textgestalt die Textrezeption nicht oder kaum beeinflusst, sind gerade Textgestalter gegenteiliger Ansicht. In der massenmedial geprägten Kultur dürften gezielt eingesetzte Schriften (Schriftart, -form, -grösse, -farbe) von grosser Bedeutung sein, wie ein Text aufgenommen wird. Typografie ist demnach ein wichtiger Bestandteil der schriftlichen Kommunikation. Die Erscheinungsform eines Textes ist eng mit dem Träger- und Zeichenmaterial, den Hintergrund- und Zeichenfarben und mit der Schrift verknüpft. Spitzmüller, 2006. S. 208–209.

12 Zum visuellen Design von Bildern, siehe: Kress, Gunther; Leeuwen, Theo van: *Reading images. The grammar of visual design*. London/New York: Routledge 2006. // Mareis, Claudia: „Vom ‚richtigen‘ Gebrauch des Materials. Materialästhetische Designtheorien um 1900“. In: Heibach, Christiane; Rohde Carsten: *Ästhetik der Materialität*. Paderborn: Wilhelm Fink 2016. S. 245–266.

führend sein, wenn es darum geht, ihre typografische Gestaltung bezüglich des Lesens zu untersuchen, da sich die theoretischen Positionen insbesondere am Text und wenig am Zusammenspiel von Text und Bild/Illustration orientieren.¹³ Zum Beispiel hat sich, wie auch Walter Benjamin, Paul Valéry (1871–1945) intensiv mit der Materialität der Literatur auseinandergesetzt. Ihn interessierte dabei insbesondere die Buchseite. In seinem Essay „Les deux vertus d’un livre“ (1926)¹⁴ [Die beiden Tugenden eines Buches] hält Valéry fest, dass das schöne Buch einerseits eine perfekte Lesemaschine sei, welche den optischen und physiologischen Gesetzen folge und andererseits sei sie ein Kunstgegenstand, ein Ding mit eigener Persönlichkeit, das den Stempel eines besonderen Geistes trage. („[...] 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.“¹⁵). Diese eingangs der Arbeit zitierte Passage spricht aus einem Denker, der das Buch aus einer Perspektive wahrnimmt, welche das Sehen und die Wahrnehmung, genauso wie die ästhetischen Komponenten, mitreflektiert. Es ist ein Geist der Moderne, welcher genauso aus Beskows Büchern strömt und sich insbesondere in der typographischen Gestaltung der Bücher zeigt, wie auch in den folgenden Teilkapiteln gezeigt wird.

Untersucht man Beskow als eine Künstlerin, die sich in beiden Sparten, der Literatur und der Kunst, bewegte, dürfte es des Weiteren sinnvoll sein, theoretische Ansätze, wie sie in der bildenden Kunst geführt werden, herbeizuziehen.¹⁶ Denn wie die einführende Analyse gezeigt hat, nutzt Beskow den Raum einer Seite und eine Schrift, um etwas „Neues“ zu

-
- 13 Zu nennen sind insbesondere: Raible, Wolfgang: *Die Semiotik der Textgestalt. Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses*. Heidelberg: Carl Winter 1991. // Krämer, Sybille, deren Ansatz auf der Untersuchung von Wolfgang Raible zur Semiotik der Textgestalt basiert und die den Begriff der Schriftbildlichkeit mit dem Artikel „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine fast vergessene Dimension der Schrift“ in die Sprachwissenschaft eingeführt hat. Darin schreibt die Philosophin, dass die „Schriftbildlichkeit“, verstanden als Hybridisierung von Sprache und Bild, einer der blinden Flecken sei, welcher eine materiale Ressource für den kulturtechnischen Umgang mit der Schrift bildet. Indem sie darauf hinweist, dass Schrift als Text immer von der Zweidimensionalität der Fläche Gebrauch macht, hält sie dem Verständnis von der Eindimensionalität der Schrift, als intermediales Phänomen zwischen Phoné und Graphé, und dem daraus resultierenden Konzept einer phonetischen Schrift eine operative Schrift entgegen. Laut Krämer stellen Texte, wie auch Bilder, eine zweidimensionale Ordnung im Raum dar. Diese Idee mündet in letzter Konsequenz in einer Kulturtechnik, welche Schrift als ein Medium mit Leerstellen berücksichtigt, das einen Symbolcharakter besitzt und mit dem etwas repräsentiert wird. Sie schreibt: „Die operative Schrift ist nicht nur ein Beschreibungsmittel, sondern zugleich ein Werkzeug des Geistes, eine Denktechnik und ein Intelligenzverstärker.“ Siehe: Krämer, 2003. S. 157–176. // Davide Giuriato und Stephan Kammer gehen etwas weiter und geben einen Überblick über die Forschungslage. Sie entheben dabei die Schrift ihrem „Phonozentrismus“ und führen sie über in die Reflexionen zu neueren, am „Schriftlichkeits“-Paradigma orientierten, sprachtheoretischen und -geschichtlichen Forschungspositionen. Siehe: Giuriato, Davide; Kammer, Stephan: *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld 2006. S. 11ff.
- 14 Valéry, 1952. Siehe auch: Spoerhase, Carlos: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und Moderne*. Göttingen: Wallstein 2016. S. 11ff. // Reuss, 2016. S. 5.
- 15 Valéry, 1952. [6].
- 16 Siehe Aufsätze im Sammelband: Strätling, Susanne; Witte, Georg (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München: Wilhelm Fink 2006.

schaffen. Was Giuriato und Kammer als „hybride Objekte“ zwischen Bild und Schrift, wie sie etwa der Künstler Cy Twombly geschaffen hatte, betiteln,¹⁷ liesse sich am ehesten auf den Begriff der Intermaterialität (zwischen Schriftbild und Illustration) ausweiten, wie ihn Christoph Kleinschmidt in die Literaturwissenschaft eingeführt hat.¹⁸ Anhand von *Vill du läsa? I, Puttes äfventyr i blåbärsskogen, Tomtebobarnen, und Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin*, sowie *ABC-resan und Herr Peter* wird im Folgenden genauer auf die Schrift und die Typografie eingegangen.

Materielle Pädagogik – Typografie in den Lesebüchern

Wie schon verschiedene Denker um 1900 hat auch Elsa Beskow sehr früh erkannt, wie wichtig die Gestaltung der einzelnen Buchstaben und des „Lesematerials“ für den Prozess des Lesen- und Schreibenlernens ist, ein Umstand, dem gerade im didaktischen Umfeld noch zu wenig Rechnung getragen wird. Jürgen Spitzmüller schreibt zu diesem Desiderat:

In der Didaktik schliesslich werden ebenfalls nur sehr spezifische Aspekte diskutiert, etwa Fragen der Eignung bestimmter Lese- und Schreibschriften oder der Lehrmittel-gestaltung. Die Diskussion der Möglichkeiten eines systematischen Einsatzes typographischer Mittel zur Verständnissicherung steht hingegen noch ganz am Anfang.¹⁹

Dies mag zwar erstaunen, hatte doch schon der Augenarzt Emile Javal um 1900 durch seine physiologisch-wahrnehmungszentrierten Experimente, die zur Optimierung der Schrift und des Alphabets dienten, über das Lesen als wahrnehmungsorientierten Prozess geschrieben und darauf aufmerksam gemacht, dass die Schrift dem Lesevorgang angepasst werden müsse. Kammer dazu:

Entsprechend ist das Layout seiner eigenen Abhandlung auf die darin vertretene Schriftoptimierung zugeschnitten. [...] Aber nicht nur in der Typografie sollen Javal zufolge die unterschiedlichen, oft genug divergierenden Ansprüche der Physiologie [...] vermittelt werden. Auch im Schreibunterricht werden die Materialitäten des Buchstabens, des Blatts und der am Schreibpult installierten Schüler zum Einsatzpunkt „hygienischer“ Bestrebungen. Mithilfe der George Sand zugeschriebenen Formel „gerade Schrift, gerades Papier und gerade Körperhaltung“ sollen Grundschüler/innen im Schreib- und Leseunterricht künftig von drohenden Gefahren von Kurzsichtigkeit und Rückgratverkrümmung gleichermassen bewahrt werden.²⁰

Aus Javals Beobachtungen geht hervor, dass er die Wahrnehmung der Buchstaben sowohl auf die menschliche Physiologie wie auch auf die Beschaffenheit der Buchstaben zurückführt, welche wiederum einen Einfluss auf das Lesen und Schreiben haben. In Kammers Augen trifft Javal damit schon um 1900 auf eine bedeutende Erkenntnis, und er kommentiert diese wie folgt: „Javals Ansatz steht für eine erhöhte Aufmerksamkeit für die visuelle Materialität der Schrift, die man um 1900 zwar selten so grundsätzlich, aber doch in verschie-

17 Giuriato/Kammer, 2006. S. 15.

18 Siehe: Kleinschmidt, 2012. // Strässle/Kleinschmidt/Mohs, 2013.

19 Spitzmüller, 2006. S. 225.

20 Kammer, 2014. S. 35.

densten Zusammenhängen antrifft.“²¹ Auch Walter Benjamin befasste sich schon früh mit der Visualität der Schrift, insbesondere, wie deren Strukturen, Formen und Gebilde auf das Lesen und Lesenlernen als einen wahrnehmenden Prozess wirken.²²

Bestanden also schon um 1900 durchaus Bestrebungen, die Typografie in die Leselehre miteinzubeziehen, schien sie doch aus dem Fokus der Buchmacher verschwunden zu sein. Ein Grund mag in der Komplexität des Lesevorgangs selbst liegen: Sabine Gross schreibt, dass es sich beim Lesen nicht um ein lineares, sondern um ein von der räumlichen Struktur des Textes abhängiges Geschehen handle, bei dem das Auge ständig vor und zurück bewegt und Sprünge auch über die Zeilen hinweg macht.²³ Doch gerade weil das Lesen ein kulturspezifischer sowie individueller Akt ist, der in Abhängigkeit von Textgestalt und Lesege-wohnheit steht, kann dieser mit einer entsprechend eingesetzten Typografie unterstützt werden. Spitzmüller dazu: „Dekodiert werden [beim Lesen] in erster Linie Wörter (Wort-bilder); kleinere Einheiten (Silben, Buchstaben) helfen bei der Dekodierung unvertrauter Wortbilder.“²⁴ Den Vorgang der Dekodierung können Textgestalter mithilfe der Typografie, etwa mit entsprechenden Buchstaben- und Wortabständen sowie einem angemessenen Zeilenabstand unterstützen, so Spitzmüller weiter: „Auch die Buchstabengestalt (Serife, Grotteske) soll dem Auge helfen, in der Zeile zu bleiben. [...] Selbst der Vorgang des Blätterns, ein unterschätzter Teil des Leseprozesses, wird in die Überlegungen miteinbezogen.“²⁵

Untersucht man Beskows Lesebuch *Vill du läsa?* I–III auf die typographische Gestaltung, so zeigt sich, wie sehr sich die Buchkünstlerin in den 1930er Jahren auf gestalterische Prin-zipien beruft, welche das Lesenlernen erleichtern. Dies zeigt sich beispielsweise an der „Lesbarkeit“, laut Jim Williams und Gesine Hildbrandt einer der obersten Prämissen einer guten Typografie. Die Grafiker schreiben:

Ein Text ist gut lesbar, wenn der Leser nicht merkt, dass er liest. Ein Text ist dann schlecht lesbar, wenn – dem Leser unbewusst – ein noch so geringer Teil der Aufmerksamkeit von der Erfassung und gedanklichen Bearbeitung des Inhaltes ablenkt und der Entzifferung zugewendet werden muss.²⁶

Die Schrift in *Vill du läsa?* I ist von Beginn weg für das Kind gut lesbar gestaltet. So formt Beskow dem Sehen und Wahrnehmen des Kindes entsprechend die Buchstaben des Al-phabets sehr gross und deutlich, so dass sie dem Betrachter fast entgegenspringen – ein Gestaltungsprinzip, das Hans Ries im Lexikon für Kinder- und Jugendliteratur wie folgt beschreibt:

Je isolierter und grösser der einzelne Buchstabe ist, umso klarer prägt sich die abstrakt-tektonische Qualität seiner Form ein und umso mehr gewinnt aber auch seine Gestalt eigenen bildhaften Rang.

21 Kammer, 2014. S. 35.

22 Giuriato, Davide: „Wahrnehmen und Lesen. Ungelesenes in Walter Benjamins Notiz ‚Über die Wahrnehmung in sich‘“. In: Giuriato/Kammer, 2006. S. 183–202.

23 Gross, Sabine: „Psychophysiologie des Lesens“ In: Ders., 1994. S. 7–15.

24 Spitzmüller, 2006. S. 226.

25 Spitzmüller, 2006. S. 226. Zum Blättern, siehe auch: Gunia/Hermann, 2002 // Schulz, 2015.

26 Williams, Jim; Hildebrandt, Gesine: *Schrift wirkt! Einfache Tipps für den täglichen Umgang mit Schrift*. Mainz: Schmidt 2012. S. 60.

So kann es mitunter sogar, der Eigenart des kindlichen Sehens folgend, verkörperlicht und zu regelrechten Bildinhalten ausgeweitet werden.²⁷

Mit der Wahl der Buchstabengrösse verpflichtet sich Beskow einer Denkschule, wie sie Willberg/Forssman für Erstlesebücher beschreiben: „Die eine [Denkschule] plädiert bei Fibeln und Bilderbüchern für relativ grosse Schriftgrade, damit die Differenzierung der Buchstabenformen deutlich erkennbar bleibt. Erst im Fortschreiten der Leseroutine werden dann die Fibel- und Lesebuchschriften kleiner.“²⁸ Auch Beskow verwendet in *Vill du läsa?* I für die Vorstellung des Alphabets (bis Seite. 32) grosse Buchstaben und verkleinert diese im Verlauf des Buches allmählich, wie dies schon bei ABC-darien des 17. Jahrhunderts der Fall war.²⁹ Dabei wählt sie für die einzelnen Buchstaben des Alphabets eine Form aus dicken, fett gemalten Lettern, die sie mit den Farben Rot und Schwarz versieht, damit das Auge einen eindeutigen Eindruck erhalten kann. Die Vokale am Schluss der „Buchstaben-Vorstellung“³⁰ hebt sie extra aus einer Kombination von Rot mit schwarzer Umrandung hervor (Abb. 52). Bei der Schriftart hält sich Beskow wiederum an ein gängiges Prinzip, das bei Lesebüchern laut Willberg/Forssman üblich ist:

Beim Thema „Schrift für Kinder“ gibt es zwei Denkschulen. Die eine geht von der Überzeugung aus, dass Schriften für Leseanfänger möglichst einfach geformt sein müssen und wählen deshalb für Fibeln und Bilderbücher serifenlose Schriften. Die andere Denkschule geht davon aus, dass die Buchstaben nicht möglichst einfach, sondern möglichst eindeutig sein müssen und verwenden vor allem Antiquaschriften.³¹

Beskow folgt der erstgenannten Denkschule und wählt eine serifenlose Schrift mit einem fetten Schriftgrad. Dies gilt nicht nur für die Einzelbuchstaben des Alphabets, sondern gleichermassen für die Schrift, die im Lauftext verwendet wird. Während dieser auf den ersten Seiten nur von wenigen Worten wie „Mor, Mor, Orm“ [Mutter, Mutter, Schlange] bestimmt ist, werden die Lauftexte von Seite zu Seite und mit jedem weiteren Einzelbuchstaben länger. Bei der Textgestaltung hält sich Beskow an die Idee, dass Kinder relativ grosse Schriftgrößen bei Lesebüchern bevorzugen, Ries schreibt von einer Grösse von 12 Punkt und darüber,³² und sie setzt voraus, dass Lesenlernende gleichzeitig im Stande sind, schon in den Leseanfängen Wortbilder zu erkennen. Willberg/Forssman schreiben dazu: „Geübte Leser buchstabieren nicht mehr, sie erfassen Wortbilder. Diese sind bei den verschiedenen Schriften unterschiedlich einprägsam. Dabei spielen die verschiedenen Buchstabenkombinationen eine grosse Rolle.“³³

Beskow geht davon aus, wie im Kapitel zu den Lesekonzeptionen gezeigt, dass das kindliche Lesen nicht allein mit dem Erkennen der Buchstaben, sondern mit dem Wahrnehmen einer

27 Ries, 1982. S. 596.

28 Willberg/Forssman, 1999. S. 75. Siehe auch: Hans Ries: „Bei Fibeln war es üblich, den Schriftgrad entsprechend dem Lernfortschritt in zwei bis drei Schritten zu verringern.“ Ries, 1982. S. 596.

29 Ries, 1982. S. 596.

30 Auf Seite. 32 tragen kleine Kinder die Buchstaben wie über eine Bühne und zeigen sie dem Lesen lernenden Kind.

31 Willberg/Forssman, 1999. S. 74.

32 Siehe: Ries, 1982. S. 596.

33 Willberg/Forssman, 1999. S. 75.

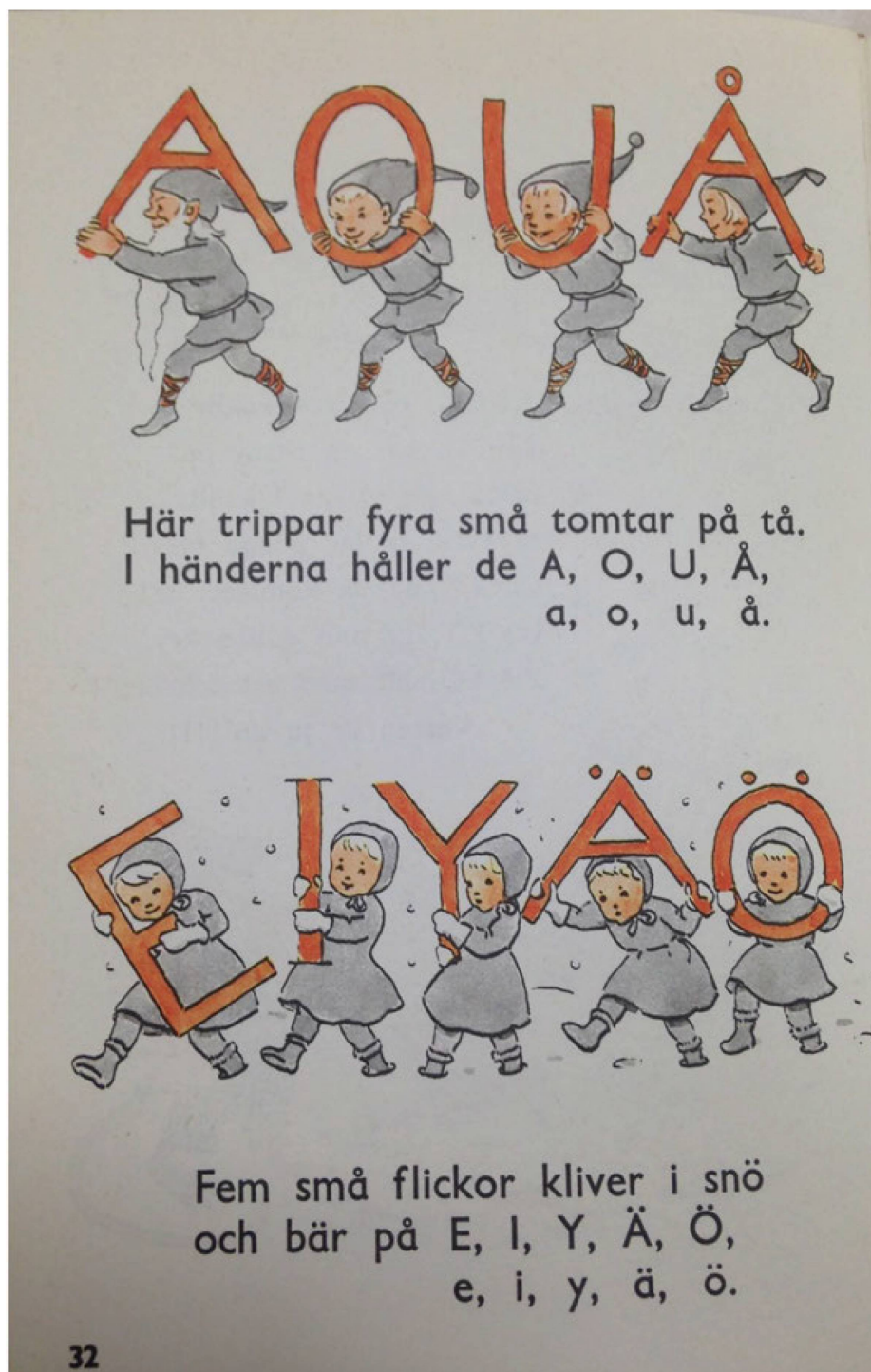


Abb. 52: Beskow, Elsa; Siegvold, Herman: *Vill du läsa? Första skolåret*. Stockholm: Norstedt 1976 [1935]. S. 32.

Ganzheit von Wort, Bild und Laut zu tun hat, die mit Assmanns Auffassung von Lesen verglichen werden kann, wie sie in der Einleitung dargestellt wurde.³⁴ Assmann versteht

34 Vgl. „Einleitung“ Fussnote 81. Überarbeitete Version des Artikels, siehe: Assmann, 2015. S. 11–27.

Lesen sowohl als ein Verschwinden–Müssen der materiellen Zeichen: „Damit ein Zeichen in seiner Bedeutung wahrgenommen werden kann, muss es zugleich materiell verschwinden.“³⁵ – als auch in einer anderen Wahrnehmungsform, die sie ‚Schauen‘ nennt:

‚Schauen‘ (*gazing*) beginnt mit einer gesteigerten Aufmerksamkeit auf das Zeichen selbst. Es setzt nicht nur als flüchtiger Impuls einen Verstehensprozess in Gang, sondern haftet an der Oberfläche des Zeichens selbst. [...] Die Steigerung der Sichtbarkeit des ästhetischen Zeichens wird durch künstlerische Verfahren wie Schönheit und handwerkliche Vollkommenheit erreicht.³⁶

[...]

Durch die Annäherung von Buchstaben an Bilder verändern sich die Wahrnehmungsformen. Mit der Verdichtung des Zeichens verwandelt sich das dahingleitende und dabei flüchtig die Oberfläche abtastende Lesen in den kontemplativen Akt des Schauens.³⁷

Denkt man noch einmal an die verschiedenen Buchanfänge, die zu Beginn dieses Kapitels betrachtet wurden, dürfte ersichtlich werden, dass gerade diese handwerklich ästhetisch ausgearbeiteten Komponenten von Buchstaben als Bildern, welche beim Leser diese „andere“ Art von Wahrnehmung beim Lesen ansprechen, bei Beskows Einsatz der Typografie eine zentrale Rolle spielen. In diesen mittelalterlich anmutenden Initialen findet der Leser eine Spannung, bei der nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist, woher sie kommt. Er muss die „Wortbilder“ einfach auf sich wirken lassen, um darin eine Bedeutung zu finden. Dabei ist der Sinn davon abhängig, wie das Wortbild geschaffen ist, oder laut der Linguistin Susanne Wehde: „Die visuelle Erfassbarkeit eines Wortes – jenseits buchstabierenden Entzifferns – ist abhängig von der Ausprägung seiner gestalthaften Merkmale, dem Wortbild.“³⁸ Indem Beskow schon die Geschichtenanfänge mit der Wahl einer bestimmten Typografie versieht und diese mit Bedeutung auflädt, versetzt sie den Leser in eine Lesehaltung, die über den einzelnen Buchstaben hinaus in die Geschichte hineinführt: eine Leserlenkung, die schon bei den kleinsten Betrachtern ihre Wirkung finden kann und wiederum ganz im Geiste Benjamins und Valéry's steht.

Ein weiteres visuelles Gestaltungselement, dessen sich Beskow bedient, um die Lesbarkeit eines Textes für das Kind zu erhöhen, ist der Trennstrich.³⁹ Mit diesem einfachen Element werden im Lesebuch zu Beginn sämtliche zusammengesetzten Wörter unterteilt, damit das Kind Wörter und Sätze wie *Mor-mor är rar*⁴⁰ besser erfassen kann. Dabei fungieren Trennstriche als gestalterisch und didaktisch bewusst eingesetzte typographisch-visuelle Textstrukturierung.

Nebst einer bestimmten Grösse und Form, welche die Lesbarkeit eines Textes für das Kind vereinfachen können, spielen laut Bettine Menke auch der bewusste Einsatz von Zeile

35 Assmann, 2015. S. 20.

36 Assmann, 2015. S. 24.

37 Assmann, 2015. S. 25.

38 Wehde, Susanne: *Typographische Kultur: eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen: Niemeyer 2000. S. 209.

39 Bettine Menke nennt solche Interpunktionen „graphische Interventionen in die Folge der Buchstaben“. Siehe: Menke, Bettine: „Auslassungszeichen, Operationen der Spatialisierung – was ‚Gedankenstriche‘ tun.“ In: Giertler, Mareike; Köppel, Rea (Hg.): *Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz*. München: Wilhelm Fink 2012. S. 73.

40 Beskow/Sieghvald, 1935. S. 7. [Die Gross-mutter ist lieb]

und Absatz als strukturierende Prinzipien eine wichtige Rolle.⁴¹ Sie schreibt dazu: „Durch die spatiale Organisation wird das Lesen nicht nur beschleunigt, sondern im figurierenden Bezug auf die Seite (des Buches) als dem *Schauplatz* der Organisiertheit der Schrift auch innehaltend festgehalten.“⁴² Folgt man Menke, so bedient sich Beskow einer Seite als Schauplatz, um zum einen mit den gängigen typografischen Gestaltungselementen wie Trennstrichen, anderen alphabetischen Interpunktionszeichen und Absätzen eine Buchseite räumlich zu gestalten, zum anderen nutzt sie diese genauso, um ästhetisch künstlerische Prinzipien sichtbar zu machen. Beides setzt sie zugunsten ihrer Lesevermittlung ein.⁴³ Dazu gehören weitere typografische Elemente, wie die Zeilenlänge und -brechung sowie die Wort- und Zeilenabstände.⁴⁴ Plädieren Willberg/Forssman betreffend Erstlesealtertexte dafür, bei den Wortbildern auf Eindeutigkeit und grosse Wort- und Zeilenabstände zu achten, so weisen Beskows Lesebuchtexte eine entsprechende Gestaltung auf (wobei das Kind am Ende jeder Zeile einen Abschluss findet). Hingegen wählt die Buchkünstlerin entgegen einer heutigen Empfehlung den Satzspiegel frei. Während Willberg/Forssman dafürsprechen, den Blocksatz aus Lesbarkeitsgründen erst gegen Ende des dritten Schuljahres einzusetzen, findet man diesen bei Beskow schon im Lesebuch I für die erste Klasse.

Beskow und Siegvold schreiben im Nachwort an die Lehrerin, dass sie die Buchstabenform und die Typografie bewusst nach Erkenntnissen der Pädagogik gewählt haben.⁴⁵ Die kurze Analyse hat gezeigt, dass ihre Wahl bezüglich der typographischen Elemente tatsächlich in mancher Hinsicht den gängigen Grundsätzen der Gestaltung von Lesebüchern entspricht. Insbesondere trifft dies für die Empfehlungen einer kindgerechten Typografie betreffend Schriftgrösse, Zeilenabständen und Zeilenlänge zu. In der Wahl von Wortbildern, Absatzstrukturierung und Satzspiegel⁴⁶ mutet die Buchkünstlerin dem Lesen lernenden Kind in *Vill du läsa?* jedoch mehr zu, als empfohlen wird. Dieses Sichdarüberhinwegsetzen dürfte in ihrer eigenen Auffassung von Lernen bestehen, die dem Kind „etwas“ mehr zutraut. Eine Auffassung, die nicht alleine an den typografischen Elementen selbst festgemacht werden kann, sondern viel mehr an dem, was zwischen den Zeilen geschieht und wiederum mit dem „anderen“ oder „wahrnehmenden“ Lesen zu tun hat, welches viel näher an der Wahrnehmung von Bildern liegt. Zieht man noch einmal Valéry herbei, so sagte er: „Une page est une image. Elle donne une impression totale, présente un bloc ou un système de bloc et de strates, de noirs et de blanc, ou une tache de figure et d'intensité plus ou moins heureuse.“⁴⁷

Diese bewusste Wahl materieller Elemente der Typografie bei Beskow lässt sich anhand der Wahl der Schriftart, wie sie oben kurz erwähnt wurde, noch verdeutlichen. Die serifenlose geometrische Druckschrift, welche Beskow als Erstlese- und Erstschrift für *Vill du läsa?* wählt, lehnt sich an verschiedene Strömungen an. Zum einen kamen zwar

41 Wehde, 2000. S. 110–111.

42 Menke, 2012. S. 73.

43 Zu Sonderzeichen und Blindmaterial in der Typografie, siehe auch: Wehde, 2000. S. 101ff.

44 Willberg/Forssman, 1999. S. 76.

45 Beskow/Siegvold, I. 1935 S. 160.

46 Zum Gesamtbild einer Seite, Satzspiegel, Satzart und Papierformat siehe: Wehde, 2000. S. 110–111.

47 Valéry, 1952. [2]. Siehe auch: Spoerhase, 2016. S. 13.

im 19. Jahrhundert in Deutschland verschiedene Schriften zur Verwendung⁴⁸, doch gerade um 1900 war es eine serifenlose Groteskschrift,⁴⁹ mit der die Kinder schreiben lernten. Zum anderen dürfte Beskow um die Entstehungszeit des Lesebuches in den 1930er Jahren stark von der Bauhausströmung mitbeeinflusst gewesen sein, wie der kontextuelle Beitrag zur Typografie in Schweden um 1900 zeigen wird. Laut Fachkenntnissen⁵⁰ können darüber hinaus auch Schriftsätze und Typen aus Russland und dem Baltikum Einfluss genommen haben, weil die Schriftsetzer in Europa reisten und daher Schriftsätze oft in grösserem Umkreis herumgereicht wurden. Es sei schwierig, die Schrift ganz genau zu benennen. Die Deutungen reichen von der Schrift „Gill Sans“ (Eric Gill, 1928–30) bis zu einer Schrift, die nahe an der „Futura“ (Paul Renner, 1927) anzusetzen sei. Sie weise sogar Ähnlichkeiten mit Schriften baltischer und russischer Kinderbücher um 1900 auf.⁵¹ Auch wenn es schwierig ist, die im Lesebuch bis Seite 126 verwendete Schrift genau zu bestimmen, ist es für schwedische Betrachter und Leser eine für Elsa Beskow typische Schrift. Am Beispiel der Schrift wird deutlich, dass Beskow mit dem Lesebuch auch nationale Konzepte verfolgte, die sich in anderen Ländern kaum hätten übertragen lassen, wie noch im Kapitel „Typografie in Schweden um 1900“ deutlich gemacht wird.

Wie Beskow das Thema Schrift im Lesebuch für die Schreibvermittlung einsetzt, lässt sich anhand zweier gleichnamiger Texte, die im Kontext der Schule angesiedelt sind, nachvollziehen: Beide Texte, namens „I Skolan“⁵², welche sich im Buch in einem Abstand von ca. 80 Seiten befinden, zeigen wichtige Entwicklungsschritte an, welche das Kind im Unterricht vollzieht. Am ersten Text zeigt sich durch die Schrift, dass das Kind nach gelerntem Alphabet erstmals befähigt ist, einen Text zwar mit derselben Schrift, jedoch in kleinerer Schriftgrösse, zu lesen und diesen auch ohne Illustrationen zu verstehen. Der ganzseitige, in drei gut lesbare Abschnitte eingeteilte und in Flattersatz gehaltene Text ist erstmalig weder illustriert noch mit Zeichnungen versehen. Beskow verfasst diesen ersten „In der Schule“-Text nach den oben besprochenen Kriterien, so dass er für das lesenlernende Kind gut lesbar wird. Auch inhaltlich wird das lernende Kind direkt angesprochen. Es kann sich in der Erzählung von Hans und Lisa wiedererkennen, wenn es zum ersten Mal in die Schule geht. Über die Schrift und die Buchstabengrösse wird demnach im Buch ein Fortschritt im Leseverstehen markiert, was sich inhaltlich zum Schluss wie ein Werbeslogan für die Institution Schule präsentiert: Denn dank der netten Lehrerin geht auch Hans nach erstem Widerwillen gerne zur Schule.⁵³ Indem Beskow das Lesebuch mit einer grafisch modernen Schrift versieht und sich damit an die Werbung anlehnt (siehe Kapitel „Typografie in Schweden um 1900“), baut sie die gängigen Diskussionen rund um die grafisch-künstle-

48 Ries, 1982. S. 597.

49 Ein Beispiel dafür ist die *Akzident-Grotesk*-Schrift, eine der ersten serifenlosen Groteskschriften, die von der H. Berthold AG in Berlin um 1896 designiert wurde und auch die *Helvetica* nachhaltig beeinflusst hat. Dazu siehe: Müller, Lars: *Helvetica – Hommage to a Typeface*. Baden 2002. Oder Müller, Lars (Hg.): *100 Jahre Schweizer Grafik*. Zürich: Lars Müller Publishers 2014.

50 Ich berufe mich erneut auf Petra Gurtner und Patrick Savolainen.

51 Zur Schriftkunst und den Buchstabentypen der einzelnen Schriftkünstler/Typografen, siehe: Bertram, Axel: *Das wohltemperierte Alphabet. Eine Kulturgeschichte*. Leipzig: Faber & Faber 2005.

52 Beskow/Siegvald, I. 1935. S. 49 und S. 126. [In der Schule]

53 „För hon var så snäll och trevlig och berättade så mycket roligt för dem.“ [Sie war so lieb und nett und erzählte ihnen so viele lustige Dinge]. In: Beskow/Siegvald, I. 1935. S. 49.

rische Gestaltung im Kontext der Schule ein, womit ein Stückweit auch schwedische Gesellschaftsgeschichte ins Lesebuch einfließt.

Auf den Seiten zwischen den beiden „I-Skolan“-Texten wurde dieselbe Typografie verwendet, um – laut Nachwort – das Einüben der Buchstabenformen zu vereinfachen. Dort steht:

Den t.o.m. s. 126 använda stilsorten har vid omfattande vetenskapliga undersökningar befunnits mest lämplig för barn, och dess bokstavstyper äro lätta att texta vid de arbetsövningar, som avse att underlätta inlärandet av bokstavsformerna.⁵⁴

[Die bis und mit S. 126 angewendete Stilsorte wurde nach umfassenden wissenschaftlichen Untersuchungen als die für Kinder geeignetste befunden, und mit diesen Buchstabentypen (Typografie) lässt es sich am besten in jenen Arbeitsübungen texten, welche darauf abzielen, das Erlernen der Buchstabenformen zu erleichtern.]

Auch am zweiten „I-Skolan“-Text wird wiederum ein Entwicklungsschritt des Kindes im Unterricht vorbereitet. Dabei handelt es sich um einen Dialog zwischen Lisa und der Lehrerin, der zum Thema unterschiedliche Schriftarten von gleichlautenden Buchstaben hat. In diesem wiederum unebilderten Text stellt Lisa nämlich fest, dass sie die Buchstaben a, å, ä und g (im Text fett hervorgehoben und dadurch von Beskow visuell markiert) in Texten ausserhalb des Lesebuches auch in anderer Formausprägung gesehen hat, als sie es in der Schule gelernt hat. Die Lehrerin fordert Lisa auf, an der Tafel die fremden Buchstabenformen aufzuzeichnen. Während auch die anderen Kinder bestätigen, dass sie diese Formen schon gesehen haben, erklärt die Lehrerin: „Ser ni, vi började med sådana här a och g, för att ni lättare skulle kunna skriva dem.“⁵⁵ Hier wird dem Leser wortwörtlich vor Augen geführt, wie das Kind über die Wahl bestimmter Buchstabenformen via Lesen zum Schreiben aufgefordert wird. Dabei rückt der Aspekt der schreibenden Tätigkeit besonders im Schwedischen in den Fokus, wenn die Lehrerin am Schluss des Textes sagt: „Det är så bra, att ni har ögonen med er och lär er saker på egen hand.“⁵⁶ Der Ausdruck „på egen hand“⁵⁷ zeigt dieses Tätigsein deutlich an. Der Text endet mit einer Frage von Seiten der Klasse: „Ska vi nu alla för-söka rita sådana här svåra a, å, ä och g i våra böcker?“⁵⁸ Sinnigerweise fragen sie nicht nach dem Schreiben, sondern nach dem Zeichnendürfen, was – wie schon gezeigt wurde – beweist, dass Beskow vom Lesen zum Schreiben bewusst einen Zwischenschritt über das Zeichnen vornimmt.

Der Text endet mit dieser Frage, ohne dass die Kinder eine Antwort erhalten. Die Antwort zeigt sich stattdessen im folgenden Text auf Seite. 127 im Buch. Dieser erscheint in einer neuen Typografie.

54 Beskow/Siegvald, I. 1935. S. 160.

55 Beskow/Siegvald, I. 1935. S. 126. [Seht ihr, wir haben mit diesem a und g begonnen, damit ihr diese einfacher schreiben könnt].

56 [Es ist gut, dass ihr eigene Augen habt und Dinge von selbst lernt].

57 [auf eigene Faust, selbst]

58 [Dürfen wir nun alle versuchen, diese schwierigen a, å, ä und g in unsere Bücher zu zeichnen?]

An dieser Stelle geschieht nicht nur ein Bruch von Schrift, der den Kindern (berechtigterweise) zumutet, andere Buchstabenformen zu erkennen und zu lesen.⁵⁹ Vielmehr sind diesem typografischen Umbruch deutlich auch ideelle Überlegungen implizit, wie in Kapitel „Typografie in Schweden um 1900“ noch verdeutlicht wird. Denn Beskow geht an dieser Stelle von einer geometrischen Groteskschrift zur älteren Schriftform mit geringen Serifen und kleineren Strichstärkeunterschieden, einer Antiquaschrift, über.⁶⁰ Während das ganze Buch *Vill du läsa? II* in dieser Antiquaschrift gehalten ist, zeigt sich im Lesebuch für zuhause noch einmal eine solche Schriftzäsur. Darin erscheint die Schrift ab Seite 162 in Anlehnung an das *Läsebok för Folkskolan*⁶¹. Im Nachwort zu *Vill du läsa? III* steht dazu: „Därefter följer ännu svårare texter – huvudsakligen klassiska sagor – tryckta med den stilsort, som användes i första delen av *Folkskolans läsebok*.“⁶² Mit dem bewusst vorgenommenen typographischen Verweis auf ein älteres Medium, und damit auf die Geschichte des schwedischen Lesebuchs überhaupt, setzt sich Beskow mit ihrem eigenen „andersartigen“ Lesebuch vom *Läsebok för Folkskolan* ab und inszeniert sich selbst einmal mehr über einen materiellen Aspekt im Buch.

Fasst man an dieser Stelle das bereits Erwähnte kurz zusammen, so wird deutlich, dass Elsa Beskow eine bestimmte Typografie bewusst sowohl für pädagogische und ästhetische Zwecke als auch für ideelle Anspielungen nutzt und einsetzt. Zudem kann sie sich gerade über die Typografie als Buchkünstlerin und Verfasserin eines neuartigen Lesebuches deutlich vom „alten“ schwedischen Lesebuch der Schule abheben, indem sie auf die Andersartigkeit der Schrift verweist. Das Textbeispiel von „I-Skolan“ II zeigt, wie die Buchkünstlerin mittels typographischer Variationen im Lesebuch das Medium Schrift reflektiert. Dabei reichen ihre Reflexionen von gesellschaftlich-ideologischen über kunsthistorische und kulturgeschichtliche Aspekte und manifestieren sich nicht zuletzt in dem, was „ihr“ Lesebuch ist: die Schrift im Einsatz für eine Werbekampagne zugunsten der Schule als Bildungsort für alle. Dieser Umgang mit der Typografie zeigt sich in den Bilderbüchern auf etwas andere Art.

Materielle Ästhetik – Typografie in den Bilderbüchern

„Typografiska laboreringar används ofta tematiskt och konkret i bilderböcker. Som vi redan har sett hos Tove Jansson eller Eva Billow, kan text och bokstäver infogas i illustrationer

59 Willberg/Forssman schreiben im Kapitel zur Typografie für Kinder, dass Kinder mit zunehmendem Lesevermögen Schriften lesen und wahrnehmen können, die einen geringeren Zeilenabstand, eine kleinere Schrift und schliesslich auch einen Blocksatz aufweisen. Willberg/Forssman, 1999. S. 76–77.

60 Willberg/Forssman, 1999. S. 19. Um welche Schrift es sich genau handelt, ist aus den oben gemachten Überlegungen kaum nachvollziehbar.

61 *Läsebok för Folkskolan*. Stockholm: Norstedt 1868.

62 [Danach [nach S. 161] folgen noch schwierigere Texte – hauptsächlich klassische Märchen –, die im Stil gedruckt sind, welcher im ersten Teil von *Folkskolans läsebok* angewendet wurde.]

på olika sätt: på brev, skyltar eller till och med rullgardiner.⁶³ In dieser Aussage über die Anwendung der Typografie in Bilderbüchern, macht Elina Druker insbesondere auf Beispiele der schwedischen Buchkünstlerinnen Tove Jansson oder Eva Billow aufmerksam.⁶⁴ Aber auch bei Elsa Beskows Bilderbüchern kann ein bewusster Umgang mit der Typografie im Bilderbuch verzeichnet werden, die eine andere Funktion als bei den Lesebüchern einnimmt. Beskow arbeitet bei den Bilderbüchern *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* (1901), *Tomtebobarnen* (1910), *Tant Grön*, *Tant Brun och Tant Gredelin* (1918), *Årets saga* (1927), *ABC-resan* (1945) und *Herr Peter* (1949), die in diesem Kapitel besprochen werden, nämlich mit verschiedenen Verfahren, um die Visualität eines Textes hervorzuheben.⁶⁵ Während Druker dabei v. a. auf die Funktion von speziell hervorgehobenen Buchstaben und Worten verweist, nutzt Beskow beispielsweise gerade für Titel, und teilweise ganze Erzähltexte, die Handschrift als visuell markantes Merkmal. Zur Anwendung von Handschrift in Bilderbüchern schreibt Druker:

Ett annat sätt att uppmärksamma textens visualitet är att använda handtextad skrift. Textens uttryck ändras markant beroende på om den är tryckt eller handtextad. Den handtextade skriften är ett brott mot läsnormen. Ofta anknyter naiva och skrangliga bokstäver till ett barns handstil. Men den handtextade texten har också använts för att ge uttryck för det konstnärligt avvikande, för experimentella konstnärliga ambitioner. I avantgardets konstnärsböcker, *artists' books*, stod de handpräntade typsnitten för det omedelbara och direkta till skillnad från den tryckta texten som följer noggranna formregler. Att undvika den konventionella skriften är en demonstration av vitalitet och signalerar en avvikande och experimentell attityd.⁶⁶

[Eine andere Art, auf die Visualität des Textes aufmerksam zu machen, ist eine handgeschriebene Schrift anzuwenden. Der Ausdruck des Textes ändert sich markant, abhängig davon, ob ein Text in Druck- oder Handschrift erscheint. Die Handschrift ist ein Bruch gegen die Lesenorm. Oft knüpfen naive und wackelige Buchstaben an die Handschrift eines Kindes an. Aber die handschriftlichen Texte wurden für das künstlerisch Abweichende und für experimentelle künstlerische Ambitionen angewendet. In den Künstlerbüchern der Avantgarde, den *Artists' Books*, standen die handschriftlichen Typschnitte für das Unmittelbare und Direkte, im Unterschied zum gedruckten Text, der genauen Formregeln folgt. Die konventionelle Schrift zu vermeiden ist eine Demonstration von Vitalität und signalisiert eine abweichende und experimentelle Haltung.]

63 [Typografische Ausarbeitungen werden oft thematisch und konkret in Bilderbüchern angewendet. Wie früher bei Tove Jansson oder Eva Billow gezeigt, können Text oder Buchstaben auf unterschiedliche Weise in Illustrationen eingesetzt werden: auf Briefen, Schildern oder sogar auf Vorhängen.] Druker, 2008. S. 99.

64 Zur Bilderbuchkunst und insbesondere der typografischen Ausgestaltung der Bücher Eva Billows, siehe: Druker, 2011. S. 219–230.

65 Denn gerade das Sichtbarmachen von Buchstaben und ganzen Worten als wichtigen Teilen der Materialität des Buches nimmt laut Druker beim Bilderbuch verschiedene Funktionen ein. Sie schreibt: „Ytterligare en aspekt av bokens materialitet är textens visualitet. Att visualisera bokstäver och ord har olika funktioner i bilderboken.“ [Ein weiterer Aspekt der Materialität des Buches ist die Visualität des Textes. Buchstaben und Worte zu visualisieren nimmt beim Bilderbuch unterschiedliche Funktionen ein.] Druker, 2008. S. 99.

66 Druker, 2008. S. 100.

Bei Elsa Beskow dürften hinter der Anwendung von Handschrift verschiedene Funktionen stehen, wie sie von Druker beschrieben werden.

Zum einen verwendet die Buchkünstlerin die stilisierte Handschrift in den Titeln von *Puttes äfventyr i blåbärsskogen*, *Tomtebobarnen* und *Tant Grön, Tant Brun och Tant Gredelin* dazu, mit einer visuell markanten und eher unerwarteten Schrift den Leser und dessen Aufmerksamkeit für die Geschichte zu gewinnen. Dabei wendet sich Beskow mit einer an eine kindliche Handschrift erinnernden Schrift direkt an den kindlichen Rezipienten. Dies kommt insbesondere bei den Tantenbüchern stark zum Ausdruck, welche alle eine mit feinem Strich ausgeführte „Schnürlischrift“⁶⁷ im Titel aufweisen und dadurch das Schreiben lernende Kind ansprechen, wie es etwa die Protagonisten Petter und Lotta bei Onkel Blau erlernen. Gleichzeitig dient derselbe Schriftzug über allen Tantenbüchern dem lesenlernenden Kind als Wiedererkennungseffekt (auch wenn es noch nicht lesen kann), womit Beskow, wie bei den Lesebüchern, gerade über die spezielle Hervorhebung der Schrift die Methode der Wortbildererkennung als lesepädagogischen Schachzug einsetzt.

Bei *Puttes äfventyr i blåbärsskogen* nimmt die kunstvoll gemalte Handschrift mit ihren Anfangs- und Schlussschnörkeln und ihren mit feinen Linien umrandeten Jugendstilbuchstaben im Titel hingegen vielmehr jene Funktion ein, die Druker in Anlehnung an die Künstlerbücher, die Artists' Books, sieht und die klar auf das Handwerk und das künstlerisch Abweichende verweist (Abb. 3). Denn gerade „im Umfeld des Jugendstils und der Kunstgewerbebewegung um 1900“ fand „die Ausarbeitung des typographischen Buchschmuckbestandes unter malerisch-künstlerischen Gesichtspunkten“⁶⁸ einen Höhepunkt, schreibt Wehde. Für solche künstlerischen Experimente, wie sie Beskow mit ihrem Durchbruchsbuch anstellte, ist laut Ries das Bilderbuch genau das „richtige“ Medium. Er schreibt:

Für kunstvoll von Hand geschriebene Schrift ist das Bilderbuch bis heute immer wieder Schauplatz, weil sich dabei in der Verbindung von Text und Illustration eine andere Geschlossenheit erreichen lässt als beim Typensatz. Zudem bot der Flachdruck am frühesten auch technisch die Möglichkeit, Schrift und Farbillustration im selben Vorgang zu drucken.⁶⁹

Nebst lesepädagogischen und künstlerischen Funktionen wird bei den frühen Bilderbüchern schon vor der eigentlichen Geschichte über die handgeschriebenen Titelschriften diese Spannung zwischen einer alten und neuen Epoche angebahnt, wie sie anhand der Darstellung von Anfangsinitialen und Textkorpus zum Ausdruck gebracht wird (siehe Beginn „Schriftkonzeptionen“). Denn die handgeschriebenen Titel geben dem Leser den Eindruck, es mit einem alten Medium oder einer alten Zeit zu tun zu haben, welcher sich jedoch durch die in Druckschrift geschriebenen Textpassagen fast gänzlich wieder auflöst. Elsa Beskow verwendet dabei die Typografie nicht nur, um über speziell markierte Textteile an pädagogische und ideelle Reflexionen anzuknüpfen, sondern genauso, um mit den Erwartungen des Lesers zu spielen.

Können also Beskows frühe Bilderbücher mit ihren handgeschriebenen Titelschriften als Ausdruck für das Handwerk und die Handfertigkeit entsprechend den Idealen des Arts and

67 „Schnürlischrift“ bezeichnet eine Schreibschrift und steht umgangssprachlich für die „Schweizer Schulschrift“.

68 Wehde, 2000. S. 103.

69 Ries, 1982. S. 598.

Crafts Movement gedeutet werden, welche dem Leser gleichzeitig die Botschaft vom Buch als Kunstobjekt vermitteln, so änderte sich die Auffassung zur Typografie ab den 1920er Jahren deutlich. Wehde schreibt:

In den 20-er Jahren setzten Funktionalismus und Konstruktivismus die gestalterischen Bemühungen um das nicht-sprachliche-visuelle Zeichenrepertoire von Typographie fort, allerdings unter neuen formal-ästhetischen Vorzeichen: Sie arbeiten den Bestand an elementar-geometrischen graphischen Formenelementen (Kreis, Quadrat, Dreieck) aus.⁷⁰

Diese neuen formal-ästhetischen Vorzeichen lassen sich nun bei Beskow vielmehr an den späteren Bilderbüchern festmachen, bei denen die Buchkünstlerin bezüglich Titelschrift und Textkorpus mit dem umgekehrten Prinzip arbeitet. In *ABC-resan* und *Herr Peter* sind die Titelzüge in einer modernen Druckschrift gehalten, während der Text im Buch handschrieben ist. In beiden Büchern spielt Beskow mit dem Spannungselement zwischen alt und neu unter umgekehrten Vorzeichen. Doch sowohl bei den älteren wie auch neueren Bilderbüchern arbeitet Beskow mit der Typografie der Handschrift als einem experimentellen Medium, das geradezu auf das Produzieren der Bücher und auf ihre Materialität hinweist und somit umso mehr den Charakter von aus Künstlerhand geschaffenen Büchern hervorhebt.

Typografie in Schweden um 1900

Elsa Beskows Auseinandersetzung mit der Typografie, insbesondere in ihrem Lesebuch, dürfte von verschiedenen herrschenden Strömungen innerhalb der Kunstbewegung beeinflusst sein. Gerade um 1900 wurde die durch die Industrialisierung und damit einhergehenden Massenproduktion hervorgerufene, auch für das Gebiet der Buchproduktion geltende Rückbesinnung auf das Handwerk und die alte Form der Buchkunst zentral. War das Setzen der Schrift lange dem Verleger und dem Drucker überlassen, änderte sich dies mit Walter Crane und Eugène Grasse, die als Buchkünstler auch die Typografie mitbestimmen wollten.⁷¹ Einen wesentlichen Beitrag zu dieser Entwicklung leistete der britische Typograf, Sozialist und Kleinpressen-Verleger William Morris, sowie das sich auf ihn berufende Arts and Crafts Movement, das auch Elsa Beskow nachhaltig beeinflusste.⁷² Laut Kammer wurden um 1900 die Buchgestalt und die Typografie in der Buchkunstbewegung durch Morris erst aufgewertet.⁷³ Während sich die kunstgewerblich ausgerichtete Bewegung in der Typografie v. a. auf Antiqua-Modelle der Renaissance zurück besann und in der Buchillustration für Klarheit und Einfachheit plädierte, so standen für sie bei der Erstellung von Drucksachen überschaubare handwerkliche Prozesse im Mittelpunkt des Produktionsvorgangs. Die Entstehung einer Kleinpressenbewegung, die den Produktionsvorgang im Sinne von Morris'scher eigener Druckerei (Kelmcott Press) hervorhebt, und die Ablehnung der industriellen Verfertigung von Druckerzeugnissen kann, folgt man Kammer, „als materia-

70 Wehde, 2000. S. 103.

71 Ries, 1982. S. 595.

72 Hammar, 2002. S. 307ff. // S. 348ff.

73 Kammer, 2014. S. 36.

listisch-utopische Umbesetzung und Reinszenierung einer revolutionären Zäsur verstanden werden.“⁷⁴ Während Morris dem *mechanical age* mit einem manufaktuellen Wissen entgegenhält, so Kammer, würden die Vertreter der „Neuen Typografie“ der 1920er Jahre „eine Buchkunst entwickeln, die „Handwerk und Maschine“ gleichermassen in den Dienst nimmt“, und von einer totalen Ablehnung der Technik zum „Sowohl als auch“ reicht.⁷⁵

Dieser Ansatz erscheint sehr interessant, wenn man Beskows Bücher in einem diachronen Verlauf betrachtet. Weisen die frühen Bilderbücher noch deutliche Spuren und sogar Übernahmen aus dem Gedankengut der Arts-and-Crafts-Bewegung auf (z. B. *Puttes äfventyr i blåbärsskogen, Tomtebobarnen*), so lassen sich die Lesebücher vielmehr Richtung „Neue Typografie“ einordnen. Die Kunsttheoretikerin Johanna Drucker vermag dem, was in der vorliegenden Arbeit an Beskows Büchern beobachtet wurde, Ausdruck zu geben. Sie schreibt in ihrem Buch *The Visible Word. Experimental, Typography and Modern Art, 1909–1923* (1994), dass das Bewusstsein bezüglich Design, ein Diskurs, der das 20. Jahrhundert charakterisiert, mit dem Arts and Crafts Movement begann und später Einfluss auf den Konstruktivismus und die Kunst des Bauhaus ausübte: „The self-consciousness about design as a discourse which characterizes the twentieth century only began with the influence of the Arts and Crafts movement and became conspicuous in the Constructivist and later Bauhaus institutionalization of design.“⁷⁶ Sie schreibt, dass gerade William Morris das Buch durch die Drucktechnik und die Schrift von einem reinen Textvehikel zu einem Kunstobjekt zu transformieren vermochte. „In the process, he made intense investigations of every element of the book as an object – type, ink, paper, threads, illustrations etc.“⁷⁷ Weiter schreibt sie:

The ultimate importance of the Arts and Crafts movement as an influence on early twentieth-century experimental typography was not stylistic influence, but its self-conscious attention to the visual form in which literary texts were represented and the demonstration that, even in their „unmarked“ form, type gave text a distinctly visual form and character.⁷⁸

Nicht nur fand durch die Arts-and-Crafts-Bewegung das Buch in der Avantgarde eine neue Bestimmung als Kunstobjekt, sondern durch die Typografie und die visuelle Form wurde ein Bewusstsein für den eigenen Charakter, oder laut Valéry die Persönlichkeit (*personnalité*), eines Textes geweckt.

Es war jedoch in Schweden nicht nur die Rückbesinnung auf die alte Herstellungsart von Büchern, welche auch die Typografen-Szene beeinflusste. Vielmehr machte sich, wie Drucker beschreibt, in der Zeit der 1920er Jahre eine Avantgarde im Bereich des Designs und der Buchkunst auch innerhalb der Typografie stark, welche sehr mit den Konzepten des Bauhauses und der Neuen (und elementaren) Typografie verbunden waren. 1923 schreibt Laszlo Moholy-Nagy einen programmatischen Aufsatz im Bauhausbuch, für das er die ty-

74 Kammer, 2014. S. 37.

75 Kammer, 2014. S. 37. Zu Morris' Ästhetik, siehe auch: Miller, 2008. S. 477–502.

76 Zur Materialität und Typografie der Avantgarde siehe: Drucker, Johanna: *The Visible Word. Experimental, Typography and Modern Art, 1909–1923*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1994. S. 97.

77 Drucker, 1994. S. 97.

78 Drucker, 1994. S. 98.

pographische Anordnung gemacht hat. Darin schreibt er: „Die Typographie ist ein Instrument der Mitteilung. Sie muss eine klare Mitteilung in der eindringlichsten Form sein.“⁷⁹ Diesem Postulat folgten weitere Künstler.

Zu den Verfechtern der neuen Typografie gehörten nebst Moholy-Nagy und Jan Tschichold auch Künstler wie Kandinsky und Klee, welche die Ideen einer neuen Kunst in den Unterricht am Bauhaus in Weimar sowie in die Kunsterziehungsbewegung einbrachten. Die Ideen dieser führenden Künstlerpersönlichkeiten dürften auch Elsa Beskow stark beeinflusst haben, die sich mit ihrem Mann innerhalb der Arbeiterbewegung in Schweden und der Einrichtung von Bildungsstätten für alle (Birkagård und Marholmen) einsetzte.⁸⁰ Die Fragen um die Form und ihre Mitteilung beschäftigten interessanterweise Schwedens Buchdrucker und Typografen genau um die Zeit der Entstehung des Lesebuches besonders. Sie waren auf der Suche nach einer nationalen Type, die der Sprache und dem Charakter des Landes besonderen Ausdruck verleihen könnte.⁸¹ Während 1886 der erste Fachverband *Svenska typografförbundet*⁸² der Drucksetzer und deren Lehrlinge gegründet wurde und auf dem Gebiet der Typografie eine Neuausrichtung einleitete, schrieb der Buchdrucker Hugo Lagerström 1920 in *Svensk Bokkonst*⁸³, dass es für den schwedischen Buchdruck an der Zeit wäre, eine dem Land und der Sprache angepasste Buchstabenform zu entwickeln. Er schreibt: „Det är först och främst språkets egenart, som i det synliga uttrycket, tytrycket, ger detsamma dess nationella särdrag eller stil.“⁸⁴ Lagerström kreist in seinem Aufsatz um die Frage, was eine künstlerisch-ästhetische Schrift in Anlehnung an einen typisch schwedischen Stil beinhalten müsste, und sieht diese Forderungen in der Grundform Antiqua⁸⁵ vereint, macht aber selbst keinen Vorschlag für eine neue Buchstabenform.⁸⁶ Die Kunst-

79 Fleischmann, Gerd (Hg.): *Bauhaus Typografie. Drucksachen, Typografie, Reklame*. Stuttgart: Oktagon 1995. S. 15.

80 Siehe: Beskow, 1927(8):1, S. 84–86. // Nilsson, Karl-Ola: *Selma Blombergs Resa till Marholmen. Arbetarnas holme och dess historia*. Utgiven av Marholmen Fritids- och Koneferenscenter, Norrtälje. Kalmar: Sydost Tryck 1994.

81 Lagerström, 1920.

82 Siehe: Björklund, Bertil: *Svenska typografförbundet: studier rörande Sveriges äldsta fackförbund*. Stockholm: Tiden 1965.

83 Lagerström, Hugo: *Svensk bokkonst. Studier och anteckningar över särdragen i svensk bokstavsform och svenskt tytryck; med omkring 140 avbildningar av äldre och nyare tytryck*. Stockholm: Bröderna Lagerström 1920.

84 Lagerström, 1920. S. 67. [Es ist v. a. die Eigenart der Sprache, welche im sichtbaren Ausdruck, namentlich in der Type, dieser einen nationalen Charakterzug oder Stil verleiht.]

85 Lagerström beschreibt die Antiquaform als jene, „Av det ovan anförda kan alldeles bestämt dragas slutsatsen, att den upprättstående bokstavsformen med rund schattering är den som kraftigast ger uttryck för svensk tradition och stil i fråga o bokstävernas form.“ [Aus dem oben Angeführten kann der Schlusssatz gezogen werden, dass die aufrechtstehende Buchstabenform mit einer runden Schattierung der schwedischen Tradition und ihrem Stil bezüglich einer Buchstabenform am besten Ausdruck verleihen kann.]. Lagerström, 1920. S. 72.

86 Dies holten indes Typografen 2013 mit der Schrift „Sweden sans“ nach, welche für die Regierung eine neue Schrift ohne Serifen in Anlehnung an eine Schrift der 1950er Jahre designten. Die Ähnlichkeit mit der Schrift von Elsa Beskows Lesebuch ist unübersehbar. Siehe: https://en.wikipedia.org/wiki/Sweden_Sans#/media/File:Sample_Sweden_Sans_typeface.tif, eingesehen am 22.6.18

historikerin Magdalena Gram schreibt in ihrem Aufsatz „När typografin blev modern“⁸⁷, dass sich gerade um 1900 Künstlerkreise um eine Typografie entsprechend der Industrialisierung bemühten, hingegen die Buchdrucker vermehrt die Tradition einer Schrift bewahren wollten, die der Lesbarkeit und Funktion diene. Gram schreibt, dass insbesondere die Formlehre von Jan Tschichold eine Übergangsperiode von ornamental-historischen zu mehr elementaren Formen bildete: „Inom typografin fick övergången från historiska eller ornamentala former, till elementära sitt mest uppmärksammade uttryck i Jan Tschicholds formlära.“⁸⁸ Sie führt weiter aus, dass Lagerström in den theoretischen Diskussionen um die Typografie in Schweden Ende der 1920er Jahre eine sehr ambivalente Stellung einnahm. Plädierte er einerseits für eine traditionelle Typografie, die aus einem reinen, natürlichen Stil mit gut „gezüchteten Buchstabenformen“ bestehen sollte, so bezweifelte er andererseits, dass überhaupt ein neuer Stil in die schwedische Typografie Einzug halten könne. Seine Ambivalenz fand erst in den 1930er Jahren ein Ende, nachdem sich die Grotesk-Type zur Gestaltung der Plakate für die Werbung der Stockholmausstellung 1930⁸⁹ durchsetzen konnte.⁹⁰ Zwar bot die Ausstellung Anlass zur Auseinandersetzung mit neuen Strömungen auf dem Gebiet der Architektur, des Kunsthandwerks und des Designs und damit auch der Typografie, welche ab Ende 1920er Jahren insbesondere von Jan Tschichold geprägt wurde. Jedoch konnten sich die Ideen, die er in seiner Programmschrift „Die neue Typographie“⁹¹ kundtat, in Schweden nicht vollständig durchsetzen, u. a. auch, weil das Programm nie ins Schwedische übersetzt wurde. Die Neue Typografie, wie sie Tschichold verstand⁹², war in der Art zu radikal und fand sich zu sehr im Gegensatz zur historischen Typografie, die ihren Fokus auf die Mittelachse und eine axiale Gliederung legt. Daher sprach sich Lagerström schliesslich nach langem Zögern für die Grotesk-Type aus, die Buchstabenform, die mit ihrer breiteren Form an die historische Tradition anknüpft und massgeblich zum Durchbruch des Modernismus bezüglich Formgestaltung und Architektur in Schweden beitrug.⁹³ Schweden fand in der Folge im „Bucharchitekten“ Anders Billow eine direkte Antwort auf die Strömungen und die Künstler rund um das Bauhaus.⁹⁴

87 Gram, Magdalena: „När typografin blev modern: Om modernismens genombrott i svensk typografi“. In: *Biblis*. 2006 (34). S. 51–63.

88 Gram, 2006. S. 51. [Innerhalb der Typografie erhielt der Übergang von historischen oder ornamentalen zu elementaren Formen seinen stärksten Ausdruck in Jan Tschichold Formlehre.]

89 Die Stockholmausstellung 1930 wurde vom Chef des „Svenska Slöjdföreningen“ (Schwedischer Handwerksverein) Gregor Paulsson und einigen radikalen Architekten ins Leben gerufen. Durchführender Direktor wurde der Architekt Gunnar Asplund. Gezeigt wurde Kunsthandwerk, Architektur und Design. Die Ausstellung bedeutete für Schweden den Durchbruch des Modernismus und des Funktionalismus.

90 Zur Plakat- und Kunstindustrie in Schweden ab 1910 siehe auch: Bowallius, 2000. S. 212–227.

91 Tschichold, Jan: *Die neue Typographie*. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker 1928.

92 „Befreiung von Tradition und Vorurteilen, Auswahl von Typen vollkommener klar lesbarer und geometrisch einfacher Zeichnung, Erfassung des Zwecks und Erfüllung der Aufgabe, harmonische Ausgewogenheit der Fläche und der Satzanordnung nach objektiven und optischen Gesetzen, Verbindung von Bild und Satz durch Typo-Photo, Engste Zusammenarbeit des entwerfenden Grafikers mit Fachleuten in der Setzerei...“. Siehe Zusammenfassung von Fleischmann, 1995. S. 346.

93 Gram, 2006. S. 57.

94 Mehr zu Anders und Eva Billow und deren Formgebung in der schwedischen Buchgestaltung, siehe: Druker, 2011. S. 219–230.

Fazit

Es hat sich gezeigt, dass Elsa Beskow insbesondere bei der typografischen Gestaltung des Lesebuches sowohl die Grösse der Buchstaben und Wortbilder als auch die Platzierung von Interpunktionen bewusst in der Seitengestaltung einsetzt, um dabei eine grösstmögliche Lesbarkeit zu erzielen, die den Kindern das Lesenlernen vereinfacht. Um die Wahrnehmung des lesenlernenden Kindes zu erhöhen, verstärkt die Buchkünstlerin, welche wie etwa Valéry oder Benjamin von einem wahrnehmenden Lesen ausgeht, die Konturen der Buchstaben mit entsprechenden Farben und einer ausgewählten Schrift. Mit der Grotesk-Type zu Beginn des Lesebuches hat Beskow für ein Erstlesebuch eine klare, bewusste Wahl getroffen, welche die nationalen, sozialen, bildungspolitischen und künstlerischen Aspekte vereint. Es ist innerhalb des Lesebuches eine Schrift, die in Schweden als eine für Elsa Beskow typische erkannt wird. Die Frage, ob diese Groteskschrift eine allgemeine nationale Bildungsabsicht beinhalte, kann nach den gemachten Analysen mit Ja beantwortet werden. Es ist eine Schrift im Dienste der Wohlfahrt, Programm für das Schweden der 1930er Jahre, welche, wenn auch moderat, die künstlerisch-typografische Bewegung innerhalb des Buchdrucks in Europa nachzeichnet, sich gleichzeitig im Dienste von Modernismus und Funktionalismus bewährte und sich bis in die 1970er Jahre in Schweden zu halten vermochte. Dabei setzt Beskow im Lesebuch nicht nur eine neue Schrift ein, sondern verweist gleichzeitig mit Verwendung einer Antiquaschrift für längere Texte auf *Läsebok för Folkskolan*, das erste Lesebuch Schwedens, sowie auf die Schriftdebatten, welche für ihre Zeit aktuell waren.⁹⁵ Der bewusste Einsatz der Typografie, wie er von Elsa Beskow geleistet wird, dürfte in der Funktion sowohl als Lesehilfe als auch als Bedeutungsträger gesehen werden.⁹⁶

Bei den Bilderbüchern hingegen dürften hinter der Wahl der Typografie weniger die pädagogischen Überlegungen zum Lesen- und Schreibenlernen stehen, als wirklich die Wahl der Schrift als bewusster Bestandteil des Buches als Kunstwerk oder in Druckers Worten: „För experimentella konstnärliga ambitioner.“⁹⁷ Elsa Beskows Überlegungen zu Schrift sind daher sowohl medien- als auch schrifttheoretische, künstlerische wie pädagogische Aspekte inhärent. Gerade letzteren müssen hinsichtlich der Reflexionen zum lesen- und schreibenlernenden Kind besonders Beachtung geschenkt werden. Zum einen ist es in der Lernphase essentiell, wie die Buchstaben typographisch aussehen und wie „lesbar“ ein Text ist. Zum anderen nimmt Schrift im Prozess des Schreibenlernens einen wichtigen Stellenwert ein. Dieser beginnt, zieht man sowohl pädagogische als auch kunstwissenschaftliche Literatur herbei⁹⁸, mit der Kritzelphase, einem ersten Ausdruck kindlichen Zeichnens. Bei Elsa Beskow lassen sich Zusammenhänge zwischen Lesen und Schreiben sowie Schreiben und Zeichnen exemplarisch nachvollziehen. Dabei kommt man nicht umhin, auf die Bedeutung des Zeichnens innerhalb der reformpädagogischen Bestrebungen

95 Zum Schriftstreit (zwischen Fraktur- und Antiquaschrift) siehe: Wehde, 2000. S. 216–327.

96 Zur Funktion der Typografie siehe auch: Kress/Leeuwen, 2006. // Illich, Ivan: *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand: ein Kommentar zu Hugos "Didascalicon"*. München: C.H.Beck 2010 // Raible, Wolfgang: *Zur Entwicklung von alphabetischen Schrift-Systemen. Is fecit cui prodest*. Heidelberg: Carl Winter 1991.

97 Druker, 2008. S. 100. [für künstlerisch experimentelle Ambitionen.]

98 Siehe beispielsweise: Seitz, 2006. // Kemp, 1979.

und damit verbunden auf den Topos vom Kind als Künstler einzugehen, was im nächsten Kapitel folgt.