Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 62 (2019)

Artikel: Kunstprojekt (Mumin-)Buch : Tove Janssons prozessuale Ästhetik und materielle Transmission

Autor: Hubli, Kathrin

Kapitel: 4: Das Buch als Artefakt

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858043

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: 01.07.2025

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

4. Das Buch als Artefakt

Die Beschäftigung mit dem Buch als Objekt beziehungsweise Artefakt impliziert auch eine Auseinandersetzung mit der Frage, was ein Buch als solches konstituiert, also mit der Problematik seiner Definition. Ursula Rautenberg und Dirk Wetzel verstehen darunter ein „materielles Objekt der Alltagskultur […], das aus einer Anzahl von zweiseitig bedruckten Blättern meist aus Papier besteht, die durch Bindung, Heftung oder Klebung mit einem Einband oder Umschlag verbunden sind."[1] Jedoch, nicht jeder für die Öffentlichkeit verfasste Text könne als Buch deklariert werden, wird weiter postuliert. Ein wichtiges Kriterium dafür sei etwa der Umfang.[2] Um zu bestimmen, was ein Buch ist, ist also eine Unterscheidung zwischen den Begriffen „Buch" und „Text" unerlässlich. Jürgen Nelles sieht jedoch folgende Schwierigkeit in diesem anspruchsvollen Unterfangen:

> Das Problem, die Einheit des Buches und vor allem seine Grenzen zu fixieren und zu definieren, resultiert vor allem aus der Schwierigkeit, Kriterien für das anzuführen, was ein Buch in seiner Materialität ausmacht, und dem, was man seinen immateriellen Gehalt nennen könnte.[3]

Die Frage „Wann ist ein Buch ein Buch?" beantwortet Gérard Genette mit dem Konzept des Paratexts. Der Paratext, so Genette, ermögliche dem Text die Gestalt eines Buchs.[4] Dieser Argumentation folgend, müsste der korrekte Untertitel für Genettes Werk *Paratext, das Buch vom Beiwerk des Buches* laut Nelles *das Buch vom Beiwerk des Textes* lauten.[5] Doch auch Genette bietet mit dem Paratext kein Instrumentarium, mit dessen Hilfe eine klare Grenze zwischen Buch und Text gezogen werden könnte. Vielmehr wird der Paratext als „Schwelle" bezeichnet, als Ort der „Transaktion" im Sinne von „Vermittlung". Entsprechend rekurriert Genette damit nicht auf die Gegenständlichkeit des Buchs, sondern auf „Diskurse".[6] Hervorgehoben wird demnach die Funktion der Selbstdarstellung, die Selbstreferenzialität, welche der Paratext inne hat, und die im hiesigen Kontext ebenfalls besonders fruchtbar erscheint. Herbert Kalthoff et al. verdeutlichen dies wie folgt:

> […] Was Objekte jeweils sind, was sie darstellen und was sie leisten können, ergibt sich aus ihren materiellen und immateriellen Rahmungen. Somit stehen Objekte im Spannungsfeld verschiedener Rahmungsdynamiken, die ihren Handlungssinn mit erzeugen und ihre praktische Wirkkraft mit hervorbringen.[7]

Der Paratext stellt einen solchen Rahmen dar. Die Frage, welche im folgenden Kapitel untersucht werden soll, wird somit zur Frage nach der Art der Inszenierung des Kunst-

1 Rautenberg, Ursula und Dirk Wetzel. *Buch.* (Grundlagen der Medienkommunikation 11). Tübingen: Niemeyer 2001, S. 1.
2 Vgl. Ebd., S. 8.
3 Nelles 2002, S. 63.
4 Vgl. Genette 2001, S. 9.
5 Vgl. Nelles 2002, S. 68.
6 Genette 2001, S. 10.
7 Kalthoff, Herbert et al. Einleitung: Materialität in Kultur und Gesellschaft. In: Ders. (Hrsg.). *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften.* Paderborn: Fink 2016, S. 14.

werks als Buch. Laut Bill Brown soll ein Kunstwerk nicht lediglich ein Objekt darstellen, sondern zu diesem Objekt werden:

> […] to imagine the work of art as a different mode of mimesis – not one that serves to represent a thing, but one that seeks to attain the status of a thing – is a fundamental strain of modernism […]. The question of things becomes a question about whether the literary object should be understood as the object that literature represents or the object that literature has as its aim, the object that literature is.[8]

Für die nachfolgende Untersuchung bestätigt das Zitat: Der Paratext hat, wie erwähnt, als Ort der Transaktion massgeblichen Einfluss auf die Wahrnehmung des Kunstwerks. Im vorliegenden Fall auf die Wahrnehmung des Kunstwerks als Buch. Erika Fischer-Lichte verfolgt ähnliche Überlegungen wie Brown wenn sie feststellt:

> In der Selbstreferentialität fallen Materialität, Signifikant und Signifikat zusammen. Die Materialität fungiert nicht als ein Signifikant, dem dies oder jenes Signifikat zugeordnet werden kann. Vielmehr ist die Materialität zugleich als das Signifikat zu begreifen, das mit der Materialität für das wahrgenommene Subjekt, das sie als solche wahrnimmt, immer schon gegeben ist. Die Materialität des Dings nimmt, tautologisch gesprochen, in der Wahrnehmung des Subjekts die Bedeutung seiner Materialität an, das heisst seines phänomenalen Seins. Das Objekt, das als etwas wahrgenommen wird, bedeutet das, als was es wahrgenommen wird.[9]

Der Paratext besteht einerseits aus dem Peritext, andererseits aus dem Epitext. Der Peritext ist im unmittelbaren Umfeld des Texts angesiedelt und beinhaltet Kategorien wie: Titel, Widmungen, Kapitelüberschriften, Prologe, Epiloge, Fussnoten und Klappentexte. Der Epitext hingegen konstituiert sich beispielsweise aus Interviews, Tagebüchern oder Briefen.[10] Christoph Jürgensen weist auf das Fehlen einer umfassenden literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Paratext hin. Vielmehr widmete man sich lediglich einzelnen Elementen. Dabei sei bis anhin vor allem die Kategorie des Titels bevorzugt behandelt worden.[11] Auch im Bereich der Kinderliteratur allgemein wurden die Paratexte, vor allem in ihrer Gesamtheit betrachtet, bis anhin eher stiefmütterlich behandelt. Ausnahmen diesbezüglich bilden etwa Ulla Rhedin und Maria Nikolajeva und Carole Scott. Rhedin beleuchtet in ihrer Arbeit *Bilderboken, på väg mot en teori* (2001) „Das Bilderbuch, auf dem Weg zu einer Theorie" paratextuelle Elemente wie auch Nikolajeva und Scott in ihrem Grundlagenwerk *How picturebooks work* (2006).

Nachfolgend werden nicht nur einzelne paratextuelle Elemente betrachtet, sondern der Blick wird bewusst auf den paratextuellen Rahmungsapparat als Ganzes gerichtet. Vor dem Hintergrund der oben erwähnten Frage wird eruiert, welche paratextuellen Rahmungselemente Jansson verwendet, wie diese inhaltlich konzipiert sind und welche Effekte damit erzielt werden. Diese Fragen werden anhand des genetteschen Fragekatalogs beantwortet, den er wie folgt beschreibt:

8 Brown, Bill. *A sense of things. The object matter of american literature.* Chicaco und London: The University of Chicago Press 2003, S. 3.

9 Fischer-Lichte 2004, S. 245.

10 Vgl. Genette 2001, S. 12.

11 Jürgensen, Christoph. *„Der Rahmen arbeitet". Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts.* (Palaestra Untersuchungen zur europäischen Literatur 328). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2007, S. 12.

> Definiert wird ein Paratextelement durch die Bestimmung seiner Stellung (Frage *wo?*), seiner verbalen oder nichtverbalen Existenzweise (*wie?*), der Eigenschaften seiner Kommunikationsinstanz, Adressant und Adressat (*von wem? an wen?*), und der Funktionen, die hinter seiner Botschaft stecken: *wozu?*[12]

Schliesslich soll sich die Untersuchung ebenfalls erhellend auf die Frage nach den Muminbüchern als Gesamtkunstwerk auswirken. Untersuchungsmaterial sind die jüngsten Versionen der Muminbücher. In der Analyse wird in der Reihenfolge vorgegangen, wie die einzelnen Paratexte im Buch anzutreffen sind.

4.1. Titel

Als wohl prominentestes und auch optisch präsentestes paratextuelles Rahmungselement soll der Titel in erster Linie Interesse wecken und den potenziellen Leser zum Kauf animieren. Beim behandelten Korpus findet sich der Titel viermal. Auf dem Cover, dem Schmutztitel, dem Titelblatt und dem Buchrücken. „Sieht man vom Buchdeckel ab, stellt der Titel die äussere Grenze des Werkes dar, weil er den Eigennamen des Buches mit dem Autornamen assoziiert […]“, konstatiert Uwe Wirth.[13] Und auch laut Genette ist die Identifikation in der Praxis die wichtigste Funktion des Titels.[14] Der Titel als paratextuelles Rahmungselement steht ausserdem in besonderem Masse im Spannungsfeld unterschiedlicher Akteure, die am Produktionsprozess beteiligt sind. Auch Gérard Genette beschreibt den Titel als ein Artefakt, das aus dem Zusammenspiel unterschiedlichster Aktanten entsteht.[15] Den Titel *Muminpappans memoarer* schlug Jansson bereits für die erste Version vor, wurde vom Verlag jedoch nicht akzeptiert mit der Begründung, das Vokabular sei für Kinder zu avanciert, weiss Erik Kruskopf.[16]

Mögen sich die verschiedenen Parteien im Prozess der Titelfindung auch nicht immer einig sein, so ist die zentrale Bedeutung des Titels unbestritten. Dabei bietet der Titel ein schier endloses Spektrum an kreativen Möglichkeiten, um das Potenzial dieses Rahmungselements voll auszuschöpfen. Die Unterteilung der Titel orientiert sich an Gérard Genettes Unterscheidung zwischen thematischen und rhematischen Titeln. Es handelt sich dabei um eine Differenzierung „zwischen dem *Thema* (worüber man spricht) und dem *Rhema* (was man darüber sagt) […]“.[17] Dabei soll jedoch nicht verkannt werden, dass diese Grenze nicht immer scharf gezogen werden kann beziehungsweise dass es zu Überschneidungen kommt.

a) Thematische Titel

Thematische Titel sind laut Genette „Titel, die, auf welche Weise auch immer, den ‚Inhalt‘ des Textes angeben […].“[18] Diese Definition impliziert, dass ein Titel auf sehr unterschiedliche Weise thematisch sein kann.

12 Genette 2001, S. 12.
13 Wirth 2008, S. 105.
14 Vgl. Genette 2001, S. 82.
15 Vgl. Ebd., S. 58 f.
16 Vgl. Kruskopf 1992, S. 196.
17 Genette 2001, S. 80.
18 Ebd., S. 79.

Kometen kommer (Der Komet kommt)[19] fasst die Thematik dieser Erzählung quasi proleptisch kurz und knapp zusammen: Ein Komet von grösster Zerstörungskraft droht auf das Mumintal zu treffen. Dabei wird unmittelbar eine enorme Spannung aufgebaut und mit der Hoffnung auf ein gutes Ende verbunden. Thematische Titel sind daher in besonderem Masse „*l'hors-d'œuvre de l'œuvre*."[20] Thematische Titel anderer Art sind Titel, welche einzelne Gegenstände betonen, die für die Erzählung zentral sind, so etwa *Trollkarlens hatt* (Der Hut des Zauberers). Der Hut ist ein Katalysator für das gesamte Narrativ, indem er stetig Situationen generiert, die die Handlung vorantreiben. Anstatt einen konkreten Hinweis auf die Handlung zu geben, provoziert dieser Titel vielmehr Fragen, weckt die Neugierde.

Weiter finden sich im Korpus thematische Titel, die eine einzelne Figur hervorheben: *Muminpappans memoarer* (Muminpappans Memoiren) und *Pappan och havet* (Pappan und das Meer). Muminpappan ist die einzige Figur, welche im Titel vorkommt. *Muminpappans memoarer* ist in diesem Zusammenhang besonders hervorzuheben, da hier der Titel des Buchs im Buch gleichzeitig auch der Titel der extradiegetischen Erzählung ist. Pappans Werk wird durch den Titel quasi in die Reihe der Muminbücher integriert. Der Titel *Pappan och havet* lenkt den Fokus ebenfalls auf Pappan. Betreffend den Protagonisten scheint es aufgrund des Titels keine Zweifel zu geben. Arnold Rothe betont diesbezüglich die Kongruenz zwischen Titel und Text: „Aufgrund der Konvention kann der Leser damit rechnen, dass der im Titel genannte Stoff von zentraler Bedeutung für den Text, der Titelheld also beispielsweise auch dessen Hauptperson ist."[21] Bei der Lektüre zeigt sich hingegen, dass Pappans Stellung als Hauptfigur keineswegs so deutlich ist. Eine derartige Leseweise vernachlässigt andere Figuren und ist so gesehen eine krasse Simplifizierung des Inhalts.

Bei all diesen Titeln ist die Intention erkennbar, das „Konzentrat des Textes"[22] widerzugeben, weshalb die Analyse der Titel auch Aufschluss gibt über die Setzung der Schwerpunkte durch die Titelgeber.

b) Rhematische Titel

Die Gegenüberstellung der zwei Typen sei „keine Opposition zwischen zwei *Funktionen*", hält Genette fest. Sowohl thematische wie auch rhematische Titel „[…] beschreiben den Text durch eines seiner Kennzeichen, sei es nun ein thematisches (dieses Buch spricht von…) oder ein rhematisches (dieses Buch ist…)."[23] Rhematische Titel unterscheiden sich also von thematischen Titeln durch die Art und Weise, wie Bezüge zum Inhalt hergestellt werden. Geschieht dies bei thematischen Titeln auf ganz konkrete Weise, funktionieren rhematische Titel auf einer abstrakten, emotionalen Ebene. Folgende Titel werden hier als rhematisch betrachtet: *Farlig midsommar*, *Trollvinter* und *Sent i november*. Die Gemeinsamkeit der in der Überschrift erwähnten Buchtitel offenbart sich bei einer Gegenüberstellung unmittelbar: Alle enthalten sie konkrete Verweise auf ganz spezifische Zeitpunkte und Feierlichkeiten im Jahreszyklus. Jahreszeiten evozieren sowohl eine bestimmte Stimmung

19 Um den Ausführungen folgen zu können, ist hier eine wörtliche Übersetzung der schwedischen Titel nötig. Bei den angegebenen deutschen Titeln handelt es sich daher nicht um die offiziellen Titel der deutschen Ausgaben.

20 Sánchez, Yvette. Titel als Mittel. Poetologie eines Paratexts. In: *Arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 34 (1999), 2, S. 250.

21 Rothe Arnold. *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte.* (Das Abendland 16). Frankfurt a. M.: Klostermann 1986, S. 176.

22 Sánchez 1999, S. 254.

23 Genette 2001, S. 89.

wie auch Spannung, konstatiert Vivi Edström und verweist dabei in ihrer Arbeit auf oben genannte Titel Janssons.[24] *Farlig midsommar* (Gefährliches Mittsommer) erinnert als Titel einerseits unmittelbar an William Shakespeare und *A Midsummer Night's Dream*, andererseits an das wichtigste Fest im skandinavischen Sommer, welches grundsätzlich durch und durch positiv besetzt ist. Aufgrund der Bekanntheit und der Beliebtheit des Mittsommerfests kann in diesem Zusammenhang von gesellschaftlich etablierten Konnotationen ausgegangen werden, die damit verbunden sind. Durch den Titel wird dieses Fest mit einem negativen Attribut besetzt. Dadurch entsteht ein Spannungsfeld, welches eine aus den Fugen geratene Ordnung suggeriert.

Jahreszeiten im Titel, meint Arnold Rothe, begegnet man ansonsten vor allem in Gedichten.[25] Titel dieser Art sind insofern stark poetisch, als dass mit ihrer Hilfe Impulse gesetzt werden, um gewisse Gefühle zu evozieren. Hierbei treten Effekte in den Vordergrund, welche sich nach Gérard Genette als konnotativ bezeichnen lassen, „weil sie damit zusammenhängen, auf welche Weise der thematische oder rhematische Titel seine Denotation vornimmt."[26] Es herrscht eigentlich immer Sommer im Mumintal, so als böte die Sonne den Bewohnern die Kraft, sämtlichen Herausforderungen couragiert und geistreich zu begegnen. Vor diesem Hintergrund lassen Titel wie *Trollvinter* (Trollwinter) und *Sent i november* (Spät im November) den Glauben an ein Mumintal, in dem das Gute immer siegt, schwinden und zerstören Lesererwartungen jäh, ja brechen gar mit etablierten Prämissen der Muminwelt. Sie unterstreichen aber auch die Dramatik dieser Erzählungen und deuten den enormen Wandel an, der sich darin inhaltlich vollzieht. Die erwähnten Titel liefern, anders als diejenigen der ersten Gruppe, keine Hinweise zu Einzelheiten der Erzählung, locken vielmehr auf einer abstrakten, emotionalen Ebene. Ein Titel ist daher ebenfalls „[…] eine Synekdoche oder auch Abstraktion des Texts, seine Metapher oder Metonymie, er symbolisiert den Text."[27], ist also bereits eine erste Interpretation des Inhalts.

Während die Titel der ersten Gruppe ein zentrales Element der Handlung, einen bestimmten Gegenstand oder eine bestimmte Figur inszenieren, operieren die Titel der zweiten Gruppe auf einer abstrakteren Ebene. Dabei werden oft Begriffe aus der Natur verwendet. Sie geben vor der Lektüre jedoch keine Informationen zum Inhalt. Sämtliche Titel zielen darauf ab, zum Lesen zu animieren. Entweder wird bewusst die Neugierde geweckt oder die Titel verführen auf einer emotionalen Ebene, indem sie gezielt Gefühle provozieren. Die vorgenommene Aufteilung macht einen mehr oder weniger kontinuierlich wachsenden Abstraktionsgrad in der Titelei sichtbar. Die Diversität der Titel erstaunt in Anbetracht der Herausgabe der Muminbücher als Reihe. In ihrer Vielfalt sind sie Ausdruck der Eigenständigkeit jedes einzelnen Muminbuchs. Spannenderweise sind die Worte „Mumin" oder „Troll" in den Titeln äusserst spärlich vertreten, ganz im Gegensatz etwa zu den deutschsprachigen Ausgaben, wo der Begriff „Mumin" oder „Mumintal" in jedem Titel vorkommt.

24 Vgl. Edström, Vivi. *Barnbokens form. En studie i konsten att berätta.* (Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet 11). Göteborg: Stegelands 1980, S. 112.

25 Vgl. Rothe 1986, S. 189.

26 Genette 2001, S. 90.

27 Sánchez 1999, S. 261.

4.2. Widmungen

> […] Erwähnt man als Auftakt oder Schlusstakt eines Werkes eine Person oder eine Sache als vorrangigen Adressaten, so wird sie zwangsläufig als eine Art idealer Inspirator einbezogen und auf die eine oder andere Weise angerufen, wie einst der Sänger die Muse anrief.[28]

So beschreibt Gérard Genette die Bedeutung von Widmungen. Dadurch wird eine stets enge Verbindung zwischen Autor und Muse impliziert. Tatsächlich ist der erlauchte Kreis jener, denen Jansson ein Buch zudenkt, eine Art *who is who* in ihrem Umfeld. Herausragende Bedeutung kommt dabei ihrer Familie zu. So weiht sie *Trollvinter* ihrer Mutter Ham („Till min mor" „Für meine Mutter") und *Sent i november* ihrem Bruder Lasse („Till min bror Lasse" „Für meinen Bruder Lasse"). *Pappan och havet* eignet Jansson „einem" Vater zu („Till en pappa" „Für einen Papa"). Die Dedikationen schliessen jedoch auch Personen aus ihrem Bekanntenkreis ein, die für die Künstlerin ganz besonders wichtig waren. Ein Beispiel dafür ist die Theaterregisseurin Vivica Bandler, der *Farlig midsommar* gewidmet ist („Till Vivica" „Für Vivica"). Sie war für diese Erzählung im und über das Theater eine zentrale Inspirationsquelle.

Eine Kategorisierung der gedruckten Widmungen schlägt Christian Wagenknecht im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* vor. Sie basiert auf dem grafischen Erscheinungsbild und umfasst die Widmungstafel, die Widmungsrede, den Widmungsbrief, die Widmungsgeste „als heute vorherrschende Schwundform, mit der bloss noch der Widmungsempfänger bezeichnet wird." und schliesslich der Widmungsvermerk.[29] Letztere Art von Widmungen findet sich auch in den Muminbüchern. Inhaltlich sind die Widmungen äusserst knapp gehalten und bestehen lediglich aus Personennamen. Widmungen in Form von einleitenden Worten oder Zitaten, wie man sie aus anderen literarischen Werken kennt, finden sich nicht. Die Widmungen sind in der Regel äusserst diskret angebracht. Sie befinden sich auf der Rückseite des Schmutztitels, wo auch das Impressum abgedruckt ist. Eine Ausnahme bildet eben erwähnte Widmung in *Pappan och havet*. Ihr Platz ist auf derselben Seite wie das Inhaltsverzeichnis und ist in Schreibschrift gesetzt. Weiter ist die Widmung mit einer Blumenranke verziert.[30] Dies macht die Widmung hier ebenfalls zu einem Gestaltungselement. Weiter ist *Pappan och havet* das einzige Buch, in dem die Widmung effektiv funktionalisiert wird, denn die Rolle als Vater und Familienoberhaupt wird in der Erzählung ausführlich verhandelt.

Die Widmung öffnet das Tor zu einem elitären Kreis von Eingeweihten. Sie zeigt also eine persönliche Beziehung auf und richtet sich so gesehen gezielt an eine Person oder eine ausgewählte Gruppe. Gleichzeitig entfaltet sie ihr Wirkungspotenzial aber erst, wenn sie von einer grösseren Gruppe rezipiert wird. So meint auch Bonnie Mak: „While ostensibly directed to a single person, dedications are always constructed to be read by others."[31] Das angesprochene Wirkungspotenzial besteht vor allem in einer Wertsteigerung des Buchs, die dieses durch eine Widmung erfährt:

28 Genette 2001, S. 133.

29 Wagenknecht, Christian. Widmung. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Bd. 3. Berlin und New York: de Gruyter 2003, S. 842 f.

30 Jansson 2010b, Inhaltsverzeichnis.

31 Mak, Bonnie. *How the page matters.* Toronto et al.: University of Toronto Press 2011, S. 36.

> Sie [die Widmung] stellt eine intellektuelle oder private, wirkliche oder symbolische Beziehung zur Schau, und diese Zurschaustellung steht als Argument für einen höheren Wert oder als Motiv für Kommentare immer im Dienst des Werkes […].[32]

In diesem Sinne funktionieren Dedikationen als eine Art Gütesiegel insofern, als dass sie ein gewisses Sensationsinteresse seitens der Leser befriedigen. Das Kunstobjekt erhält durch die Widmung eine neue Wertigkeit, die dem privaten Umfeld der Künstlerin entstammt. Durch diese persönliche Zusatzinformation wird eine emotionale Bindung zwischen Leser und dem Objekt Buch geschaffen.

4.3. Kapitelüberschriften

Dieses Unterkapitel nimmt sich mit den Zwischentiteln einer weiteren Art von Titeln an. Zwischentitel finden sich einerseits gesammelt in einem Inhaltsverzeichnis, meist auf die Titelseite folgend, andererseits im Text. Mit anderen Worten, sie strukturieren nicht nur die Erzählung inhaltlich, sondern auch das Buch. Weiter richten sie sich an ein bereits interessiertes Publikum. Ihre Aufgabe besteht daher nicht mehr in erster Linie darin, reisserisch um die Aufmerksamkeit potenzieller Leser zu buhlen. Nachfolgend stehen die in Inhaltsverzeichnissen organisierten Kapitelüberschriften im Mittelpunkt. Aufgelistet im Inhaltsverzeichnis geben sie einen Überblick über den Aufbau der Erzählung. Je nach Abstraktionsgrad der Kapitelüberschriften liefern diese relativ dezidierte, oder umgekehrt lediglich äusserst vage, Hinweise auf den konkreten Inhalt. Erfahrene Leser, so Ingeborg Mjør, erhalten jedoch bereits durch das Lesen des Inhaltsverzeichnisses viele Informationen über die Spannungskurve und die Dramaturgie der Erzählung.[33] Nicht alle Muminbücher verfügen über Kapitelüberschriften, so wird in *Kometen kommer* und *Sent i november* gänzlich auf solche verzichtet. Der Vergleich der Inhaltsverzeichnisse offenbart unterschiedliche Arten von Kapitelüberschriften, welche darin zusammengestellt sind, sodass sich für den hiesigen Zweck eine Zweiteilung in deskriptive und abstrakte Kapitelüberschriften anbietet.

a) Deskriptive Kapitelüberschriften

Drei der Muminbücher, namentlich *Trollkarlens hatt*, *Farlig midsommar* und *Muminpappans memoarer,* verfügen über sogenannte deskriptive Kapitelüberschriften. Dabei handelt es sich gemäss Gérard Genette um Kapitelüberschriften in Form von Ergänzungssätzen: „‚Wie…', ‚Wo man sieht…', ‚Welches erzählt…', ‚Von… […]'".[34] Der Auszug aus dem Inhaltsverzeichnis von *Trollkarlens hatt* offenbart, dass, wie für diese Art von Kapitelüberschriften typisch, der Inhalt des jeweiligen Kapitels in einer wie oben erwähnten Formel kurz zusammengefasst wird:

32 Genette 2001, S. 132.

33 Mjør, Ingeborg. I resepsjonens teneste. Paretekst som meiningsberande element i barnelitteratur. In: *BLFT-Nordic Journal of ChildLit Aesthetics* (2010). [nicht paginiert]. Online: http://www.childlitaesthetics.net/index.php/blft/article/view/5856. Aufgerufen am 23. 08. 2016.

34 Genette 2001, S. 287.

Sjätte kapitlet 115
i vilket Tofslan och Vifslan kommer in i historien, medförande en mystisk kappsäck och förföljda av Mårran, samt vari snorken leder en rättegång.
Sista kapitlet 131
som är mycket långt och beskriver Snusmumrikens avfärd och hur den mystiska kappsäckens innehåll avslöjades, därjämte hur Mumintrollets mamma fick tillbaka sin väska och i glädjen ordnade en stor fest, samt slutligen hur Trollkarlen anlände till Mumindalen. (TH, Inhaltsverzeichnis)

Sechstes Kapitel 115
in dem Tofslan und Vifslan in die Geschichte kommen, einen mystischen Koffer mitführend und verfolgt von Mårran, und in dem Snorken eine Gerichtsverhandlung leitet.
Letztes Kapitel 131
welches sehr lang ist und Snusmumrikens Wegfahrt beschreibt, und wie der Inhalt des mystischen Koffers entdeckt wurde, des Weiteren wie Mumintrollets Mama ihre Handtasche zurück bekam und vor Freude ein Fest ausrichtete, einschliesslich wie letztlich Trollkarlen im Mumintal ankam.

Kapitelüberschriften dieser Art fussen in der älteren Romantradition, wie Boel Westin bemerkt und dabei auf Beispiele wie Jonathan Swifts *Gulliver's Travells* oder Miguel de Cervantes' *Don Quijote* hinweist. [35] Ausserdem sind sie ein Metakommentar, der explizit auf die Gemachtheit der Erzählung rekurriert und so die Fiktion immer wieder aufs Neue bricht, so etwa die Information über den Auftritt von zwei neuen Figuren, die in die Geschichte eingeführt werden, was stark an eine theatrale Praxis erinnert. Der Kommentar zur Länge des Kapitels verweist auf eine Autorinstanz, welche für diesen „Fehler" verantwortlich ist. Kapitelüberschriften bieten ausserdem eine Möglichkeit, Höhepunkte der Handlung hervorzuheben. „[…] headings and subdivisions […] punctuate important moments in the story and thereby affect in what manner the treatise will be read.", schreibt Bonnie Mak.[36] Entsprechend werden auch in den gezeigten Beispielen die Höhepunkte des jeweiligen Kapitels zusammengefasst. Im Auszug des Inhaltsverzeichnisses von *Muminpappans memoarer* zeigen sich die deskriptiven Kapitelüberschriften wie folgt:

Fjärde kapitlet 76
Vari min färd över havet når sin toppunkt i en storartad skildring av stormen och avslutas men en förfärlig överraskning.
Femte kapitlet
Där jag (efter ett kort prov på min intelligens) ger en bild av Mymlans familj och den Stora Överraskningsfesten vid vilken jag ur Självhärskarens tass mottager förtrollande äretecken. (MM, Inhaltsverzeichnis)

Viertes Kapitel 76
In dem meine Fahrt über das Meer ihren Höhepunkt in einer grossartigen Schilderung des Sturms erreicht und beendet wird mit einer schrecklichen

35 Vgl. Westin 2007, S. 209.
36 Mak 2011, S. 34.

Überraschung.
Fünftes Kapitel
In dem ich (nach einer kurzen Probe meiner Intelligenz) ein Bild gebe von der Familie Mymlans und dem grossen Überraschungsfest, bei dem ich aus den Tatzen des Selbstherrschers bezaubernde Ehrerweisungen erhalte.

Im Gegensatz zu den vorherigen Beispielen sind die Kapitelüberschriften in *Muminpappans memoarer* wichtige Stützpfeiler, die die (Autor)Fiktion aufrecht erhalten sollen, da darin Pappan als Schriftsteller inszeniert wird, der durch sein Werk führt. Gérard Genette beschreibt diese Transformation wie folgt: Der Ich-Erzähler ist so nicht mehr nur eine narrative Instanz, sondern wird zu einer literarischen Instanz, „[…] zu einem Autor, der für die Erstellung des Textes, seine Entstehung und Aufmachung verantwortlich zeichnet und sich seiner Beziehung zum Publikum bewusst ist."[37] Daneben ist auch die Wahl der Ich-Form bei der Erzählweise äusserst geschickt bestimmt, denn „bei gewissen Bezügen zwischen Text und Paratext kann die Wahl eines grammatikalischen Modus für die Abfassung der Zwischentitel dazu beitragen, den Gattungsstatus eines Werks zu determinieren (oder indeterminieren)", konstatiert Genette.[38]

Im Inhaltsverzeichnis von *Farlig midsommar* fallen die sprechenden Zwischentitel durch ihre Formelhaftigkeit auf. Alle beginnen sie mit dem beinahe identischen „Om hur man…" „Darüber, wie man…" oder lediglich „Om…" „über", wie nachfolgender Auszug aus dem Inhaltsverzeichnis zeigt. Die Formulierungen weisen in einer belehrenden Art und Weise darauf hin, wie man sich in gewissen Situationen zu verhalten hat, oder warnen vor Konsequenzen. Die Zwischentitel beinhalten eine Abfolge höchst ungewöhnlicher und sehr unterschiedlicher Ereignisse. Diese liegen thematisch teilweise derart weit auseinander, dass sie auf den ersten Blick keinen Handlungsbogen erkennen lassen. So handeln die Kapitel von den Gefahren der Mittsommernacht, von einem unglücklichen Papa oder davon, wie man einen Gefängniswärter austrickst:

Sjunde kapitlet 83	*Siebtes Kapitel 83*
Om farlighet på midsommarnatten.	Über Gefahr in der Mittsommernacht.
Åttonde kapitlet 93	*Achtes Kapitel 93*
Om hur man skriver ett skådespel.	Darüber, wie man ein Schauspiel schreibt.
Nionde kapitlet 103	*Neuntes Kapitel 103*
Om en olycklig pappa.	Über einen unglücklichen Papa.
Tionde kapitlet 109	*Zehntes Kapitel 109*
Om generalrepetitionen.	Über die Generalprobe.
Elfte kapitlet 119	*Elftes Kapitel 119*
Om hur man lurar fångvaktare.	Darüber, wie man einen Gefängniswärter übers Ohr haut.
Tolfte kapitlet 127	*Zwölftes Kapitel 127*
Om en dramatisk premiär.	Über eine dramatische Premiere.
(FM, Inhaltsverzeichnis)	

37 Genette 2001, S. 288.
38 Ebd. S. 290.

Ein Handlungsstrang lässt sich anhand der Kapitelüberschriften jedoch klar ausmachen: Die Kapitel, die sich mit dem Stück im Stück beschäftigen. Sie beschreiben die Entwicklung des Theaterstücks vom Schreiben, über die Probe bis schliesslich zur Premiere. Die Kapitel acht, zehn und zwölf könnten quasi als eine separate Erzählung gelesen werden. „Über die primäre Ordnung gemäss der Paginierung[…] können sich alle möglichen anderen Routen legen, zu denen wir durch den Text selbst eingeladen werden […].“, beschreibt Michel Butor einen solchen Fall.[39]Eine solche Route lässt hier das Inhaltsverzeichnis erkennen, was den Handlungsstrang um das Stück im Stück betrifft.

b) Abstrakte Kapitelüberschriften

Die Bücher *Pappan och havet* und *Trollvinter* bilden in Bezug auf die Zwischentitel eine weitere Gruppe. In beiden Erzählungen kommt der Natur eine tragende Rolle zu, was sich in den Zwischentiteln deutlich widerspiegelt. In *Pappan och havet* sind beinahe alle Kapitelüberschriften im Inhaltsverzeichnis Beschreibungen des Wetters. Die Struktur der Handlung wird in Naturbeschreibungen übersetzt. Die übrigen Kapitelüberschriften verweisen auf für die Erzählung so relevante Elemente wie Pappans Glaskugel, den Leuchtturm oder die Figur des Leuchtturmwärters. Kapitelüberschriften dieser Art lassen kaum Rückschlüsse auf Details der Handlung zu. Erst in der Retrospektive, nach der Lektüre, offenbart sich der Zusammenhang zwischen dem Inhalt des Kapitels und seiner Überschrift:

INNEHÅLL	Inhalt
1 Familjen i glaskulan 7	*Erstes Kapitel*
	DIE FAMILE IN DER GLASKUGEL
2. Fyren 23	*Zweites Kapitel*
	DER LEUCHTTURM 25
3. Västanvind 61	*Drittes Kapitel*
	WESTWIND 70
4. Nordosten 83	*Viertes Kapitel*
	NORDOSTWIND 94
5. Dimma 111	*Fünftes Kapitel*
	NEBEL 125
6. Månen i nedan 135	*Sechstes Kapitel*
	NEUMOND 152
7. Sydvästem 153	*Siebtes Kapitel*
	SÜDWESTWIND 172
8. Fyrvaktaren 185	*Achtes Kapitel*
	LEUCHTTURMWÄRTER 206
(PH, Inhaltsverzeichnis)	(MWI, Inhaltsverzeichnis)

Im Falle von *Trollvinter* lässt sich anhand der Kapitelüberschriften die Zeitspanne eruieren, über die sich die Erzählung erstreckt. Das erste Kapitel trägt den Titel „Den insnöade salongen“ „Der zugeschneite Salon“, das letzte Kapitel heisst „Den första våren“ „Der Frühlingsanfang“. Die Handlung setzt ausnahmsweise im Winter ein, einer Jahreszeit, die Mumintrolle eigentlich verschlafen, und endet mit dem Beginn des Frühlings. Die übrigen Zwischentitel sind sehr abstrakt und mystisch. Auch hier lassen sich aufgrund der Kapi-

39 Butor 1984, S. 51 f.

telüberschriften kaum Rückschlüsse auf deren genauen Inhalt ziehen. Sie unterstreichen jedoch die Exotik des Winters und die damit verbundenen Emotionen:

Innehåll	Inhalt
Första kapitlet 7	*Erstes Kapitel*
Den insnöade salongen	Der zugeschneite Salon 7
Andra kapitlet 15	*Zweites Kapitel*
Det förtrollade badhuset	Das verzauberte Badehäuschen 16
Tredje kapitlet 30	*Drittes Kapitel*
Den stora kölden	Die grosse Kälte 32
Fjärde kapitlet 50	*Viertes Kapitel*
De hemlighetsfulla	Die Geheimnisvollen 54
Femte kapitlet 71	*Fünftes Kapitel*
De ensamma gästerna	Die einsamen Gäste 77
Sjätte kapitlet 107	*Sechstes Kapitel*
Den första våren	Der Frühlingsanfang 116
(TV, Inhaltsverzeichnis)	(WM, Inhaltsverzeichnis)

Gesamthaft betrachtet weisen die Kapitelüberschriften ein breites Repertoire an rhetorischen Strategien auf. Erzählende Kapitelüberschriften mit konkreten Informationen zum Inhalt des jeweiligen Kapitels wechseln sich mit abstrakten, beinahe poetischen Kapitelüberschriften ab. Sie werden instrumentalisiert, um die Eigenheiten der jeweiligen Erzählung zu unterstreichen und beugen sich so auch dem jeweiligen Charakter des Buchs. Das Inhaltsverzeichnis ist insofern eine Gebrauchsanweisung für den vorliegenden Text, als dass es gezielt Schwerpunkte setzt und Details hervorhebt.

4.4. Epiloge / Prologe

Auf den ersten Blick verfügt kaum ein Muminbuch über ein Vorwort, respektive über ein Nachwort. Als Vorwort bezeichnet Gérard Genette

> […] alle Arten von auktorialen oder allographen Texten (seien sie einleitend oder ausleitend), die aus einem Diskurs bestehen, der anlässlich des nachgestellten oder vorangestellten Textes produziert wurde. Das ‚Nachwort' wird also als Variante des Vorworts angesehen […].[40]

Lediglich *Trollkarlens hatt* und *Muminpappans memoarer* verfügen über ein Vorwort in einem klassischen Sinn, also schriftlich. In *Trollkarlens hatt* beginnt die eigentliche Handlung mit Mumintrollets Erwachen im Frühling. Die Einleitung hingegen beschreibt Geschehnisse, die sich ein paar Monate zuvor zugetragen haben. Ausführlich wird durch einen Erzähler beschrieben, wie sich die Muminfamilie auf den Winterschlaf vorbereitet. So erfährt man etwa, welche Nahrungsmittel sie vorher einnehmen.

In *Muminpappans memoarer* sind gar zwei Vorworte auszumachen. Ein erstes mit dem Titel „Prolog". Darin berichtet ein Erzähler über den Entstehungskontext von Pappans Memoiren. Im darauf folgenden „Företal" (Vorwort) berichtet Muminpappan als Ich-Erzähler über dasselbe. Beide Vorworte enthalten also, wie Gérard Genette für das Vorwort

40 Genette 2001, S. 157.

definiert, „die Ankündigung des Themas[…] und Bestimmung des narrativen Ausgangspunktes […].“[41] Damit ist eine zentrale Funktion des Vorworts formuliert. Im vorliegenden Fall schildern die unterschiedlichen Erzählstimmen spannenderweise divergierende Entstehungsumstände der Memoiren. Weiter introduzieren die Vorworte die beiden Erzählebenen und präsentieren so die Architektur der mehrstimmigen Erzählung. Des Weiteren ist das Vorwort im Falle von *Muminpappans memoarer* auch ein wirkungsvolles Mittel, um Pappan als Autor zu inszenieren und die gewählte Gattung zu pointieren, denn das „[…] fiktive aktoriale Vorwort simuliert das Autobiografievorwort […].“ Es ist „[…] den Ich-Erzählern vorbehalten […].“[42] Weiter betont Uwe Wirth die Bedeutung des Vorworts als Ort der Selbstreflexion: „[…] Das Vorwort stellt das Konzept jenes Werks vor, dem es vorangestellt ist.[…] Zugleich verkörpert das Vorwort aber auch das Konzept seiner eigenen Rahmungsfunktion […].“[43]

Muminpappans memoarer verfügt nicht nur über zwei Vorworte, sondern auch über einen Epilog. Das Originalnachwort sei eine Seltenheit, schreibt Genette. Als Grund dafür nennt er das Fehlen der zentralen Funktionstypen des Vorworts: „[…] den Leser bei der Stange halten und führen, indem man ihm erklärt, warum und wie er den Text lesen soll.“[44] Im vorliegenden Fall ist der Epilog der Ort, an dem die beiden Erzählebenen schliesslich gänzlich kollidieren. Der Höhepunkt der Handlung ist in diesem Fall in den Epilog ausgelagert.

4.4.1. Visuelle Prologe

Die Ausstattung der Muminbücher zeigt auffallend viele Karten, die jeweils auf dem Schmutztitel, gegenüber der Titelseite, von fünf Büchern gedruckt sind: *Farlig midsommar, Trollkarlens hatt*, *Pappan och havet*, *Trollvinter* und *Sent i november*. Bereits ihre Positionierung im Buch sieht Anthony Pavlik als ein Indiz dafür, dass sie weit mehr sind als nur schöner Schmuck: „[…] maps are usually separated from the text rather than fitting within the text or on facing pages, and this would seem to suggest a view of these maps as serving a larger purpose than that of simply adding decorative value.“[45] Für die nachfolgende Analyse sind sie Teil des paratextuellen Rahmungsapparats und werden entsprechend als visuelle Vorworte gelesen. Victor Stoichita bezeichnet Karten als „eine *ins* Gemälde selbst eingebrachte Darstellungsoberfläche.“[46] Analog sind die Karten als eine Metaebene zu sehen, die den Aufbau der Erzählung schildert. Klaus Müller-Wille vergleicht die Karten mit der Skizze, welche die Theaterratte Emma in *Farlig midsommar* über das Theater anfertigt, um dessen Funktionsweise zu erläutern. In gleichem Masse werde durch die Karten das „Maschinenwerk der Erzählung“ offenbart.[47]

41 Genette 2001, S. 160.
42 Ebd., S. 278.
43 Wirth 2008, S. 119 f.
44 Genette 2001, S. 229.
45 Pavlik, Anthony. „A special kind of reading game“: Maps in children’s literature. In: *International research in children’s literature* 3 (2010), 1, S. 28.
46 Stoichita 1998, S. 201.
47 Müller-Wille, Klaus. Kartographien des Unbewussten. Tove Janssons Poetik des Raumes. In: Mairbäurl, Gunda et al. (Hrsg.). *Kinderliterarische Mythen-Translation. Zur Konstruktion phantastischer Welten bei Tove Jansson, C.S. Lewis und J.R.R. Tolkien.* (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich 14/ Beiträge zur Kinder- und Jugendmedienforschung 2). Wien und Zürich: Praesens / Chronos 2013, S. 261.

Karten in Büchern sind vor allem in der Kinderliteratur keine Seltenheit und erinnern unmittelbar an Fantasy-Literatur. In diesem Genre haben die Karten meist eine Funktion in der Erzählung, werden etwa von den Figuren verwendet, ja sind gar Kunstwerke der fiktionalen Welt, wie Ricardo Padrón für Karten in J. R. R. Tolkiens Werken erwähnt: „[…] they allow us to imagine that they themselves constitute artifacts from Middle Earth."[48] In den Muminbüchern ist dies nicht der Fall. In den Erzählungen selber kommen lediglich in *Pappan och havet* Karten vor: eine hängt im Muminhaus und zeigt Pappans entlegene Insel als winzigen Punkt im Meer. Die zweite fertigt Mamman auf der Insel an, eine Karte über das Mumintal. Diese Karten sind jedoch anderer Art als diejenigen, die als Vorworte als Einstieg in die Erzählung fungieren. Bei Tove Janssons Karten stammen Text und Bild aus der gleichen Feder, was laut Pavlik eher eine Ausnahmesituation darstellt. In seinem Artikel erwähnt er Jansson explizit als Beispiel. Für ihn spielt dies bei der Diskussion und Interpretation der Relation von Text und Bild eine wichtige Rolle.[49]

Gemeinsam ist allen Karten eine Signatur, ein Rahmen und kartografische Elemente wie beispielsweise die Windrose. Auch tragen alle Karten einen Titel. Ansonsten weisen sie jedoch grosse Unterschiede auf, weshalb es angebracht erscheint, die Karten in szenische Karten einerseits und atmosphärische Karten andererseits einzuteilen. Dabei gilt jedoch nicht die Machart aus einer technischen Perspektive als Zuordnungskriterium, sondern deren Semiotik.

a) Szenische Karten

Die Karten der ersten beiden Muminbücher *Trollkarlens hatt* und *Farlig midsommar* gleichen sich von ihrer Architektur her stark und werden daher in einer Kategorie als szenische Karten zusammengefasst. Beide Karten zieren zahlreiche kleine Details, sodass sie auf den ersten Blick beinahe an Wimmelbilder erinnern. „Bei jedem Bild begründet der Rahmen die Identität der Fiktion. Einem Bild zusätzlich zu seinem wirklichen einen gemalten Rahmen zu geben, heisst die Fiktion zu potenzieren."[50] Potenzieren bedeutet in diesem Zusammenhang die Fiktion zu stärken. Betrachtet man die gerahmten Karten umgeben vom Rahmen, der die physische Beschaffenheit des Mediums Buch mit sich bringt, gilt dies auch für die hier zu untersuchenden Karten.

In *Trollkarlens hatt* findet sich die detaillierteste der fünf Karten.[51] Ihre grobe topologische Struktur wird durch Wasser, Land und Berge definiert. Weiter lässt sich eine Einteilung des dargestellten Gebiets in einen Innen- und einen Aussenraum erkennen. Einerseits zeigt die Karte das Mumintal, welches den Innenraum ausmacht. Dessen Mittelpunkt scheint das Muminhaus (schw. Muminhuset) zu bilden. Dessen Beschriftung setzt sich durch die Grösse von den anderen ab, was den Status des Muminhauses als Zentrum weiter zementiert. Ein Gebäude im Jugendstil, wie Tove Holländer bemerkt.[52] Auf dieses laufen die beiden eingezeichneten Wege zu. Umgeben wird das Mumintal andererseits von den erwähnten

48 Padrón, Ricardo. Mapping imaginary worlds. In: Akerman, James und Robert Karrow (Hrsg.). *Maps. Findig our place in the world.* Chicago und London: University of Chicago Press 2007, S. 272.

49 Vgl. Pavlik 2010, S. 29.

50 Stoichita 1998, S. 75.

51 Jansson, Tove. *Trollkarlens hatt* [1968]. Stockholm: Alfabeta 2010c. Die Karte ist lediglich im schwedischen Original abgedruckt, nicht aber in der deutschen Übersetzung.

52 Vgl. Holländer 1983, S. 28.

Aussenräumen, auf die auch Klaus Müller-Wille verweist.[53] Sie sind mit Schriftbanderolen gekennzeichnet, so etwa die „Ensliga bergen" (Die einsamen Berge). Wie man in *Kometen kommer* erfährt, ist dort eine Gruppe Wissenschaftler beheimatet, abgeschieden in einer Art Elfenbeinturm. Weiter die berüchtigte „Hattifnattarnas ö" „die Insel der Hattifnattar", die im Meer zu sehen ist. Dort hat Muminpappan sein sagenumwobenes Lotterleben geführt. Ebenfalls beschriftet ist die Grotte (schw. Grottan), welche der Muminfamilie und ihren Freunden Schutz vor dem Kometen bietet. Es handelt sich dabei um Örtlichkeiten, die in den Muminbüchern eine spezifische Funktion ausüben. Als verbindendes Moment zwischen den Innen- und Aussenräumen schlängelt sich der Fluss durch das ganze abgebildete Gebiet. Er zieht sich durch das Mumintal und verliert sich dann hinter den Bergen. „Symboliskt markerar floden också en övergång från en tillvaro till en annan, i detta fall från trygghet till det obekanta." „Symbolisch markiert der Fluss auch einen Übergang von einem Dasein in ein anderes, in diesem Fall von Sicherheit zum Unbekannten", schreibt Janina Orlov.[54] Auch der Fluss ist zentraler Handlungsort vieler Abenteuer der ersten Muminbücher, wie Tove Holländer festhält.[55] Die erwähnten Elemente finden sich auch in anderen Karten wieder, verfügen über einen hohen Wiedererkennungswert.

Erst auf den zweiten Blick erkennt man schliesslich die vielen wunderlichen Kreaturen zu Land und zu Wasser. Bei genauem Hinsehen sind mehrmals Tofslan und Vifslan auszumachen. Ferner steht Snusmumriken neben seinem Zelt, Bisamråttan schläft in der Hängematte und rund um das Muminhaus gibt es neben dem Holzschuppen (schw. vedbod) vielerlei Gewächs, das rein optisch zwar nicht genau zu bestimmen ist, jedoch sind die verschiedenen Pflanzen beschriftet. So weiss man um den Flieder (schw. syren), den Jasmin (schw. jasmin) und den Tabak (schw. tobak), der dort wächst.

Bemerkenswert ist weiter die Karte in der Karte, denn diese enthält den Grundriss des Muminhauses. Es sind zwei Abbildungen, die jeweils eine Innenansicht des jeweiligen Stockwerks bieten. Sämtliche Räume sind eingezeichnet. Aus dem Plan wird weiter ersichtlich, wem die einzelnen Räume gehören. Jeder hat sein eigenes Zimmer im Muminhaus. Privaträume und Funktionsräume befinden sich auf unterschiedlichen Stockwerken. In den Zimmern sind gar Möbelstücke angedeutet. Deutlich zu erkennen ist etwa ein grosser runder Tisch im weitläufigen Salon (schw. Salong). Darum herum stehen ein paar Stühle. Die vorhin erwähnte Aufteilung in Innen- und Aussenraum wird hier nochmals wiederholt. „[…] the carefully depicted Moomin House functions as a slightly messy bohemian yet tolerant bastion against a neurotic and rigid outer world.", schreibt Christina Ljungberg zu dieser Darstellung.[56] Das Muminhaus symbolisiert in seiner Art die Werte, welche die Muminfamilie vertritt.

Ebenso detailreich ist die Karte von *Farlig midsommar* gestaltet.[57] Im Gegensatz zur Karte in *Trollkarlens hatt* zeigt sie jedoch nicht das Mumintal, sondern „Granviken" „die Tannenbucht", eine Bucht fernab vom Mumintal. Entsprechend befindet sich in der Mitte

53 Vgl. Müller-Wille 2013, S. 259 f.

54 Orlov, Janina. Den muminfierade texten. Frågan om barnlitteratur, i synnerhet finlandssvensk. In: Holmström, Roger (Hrsg.). *Från kulturväktare till nightdrivers. Studier i finlandsvensk 1900-talslitteratur 2.* (Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 599). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 1996, S. 87.

55 Vgl. Holländer 1983, S. 28.

56 Ljungberg 2012, S. 82.

57 Jansson 2009b.

nicht das Muminhaus, sondern das neue Zuhause der Muminfamilie und ihren Freunden: das Theater. Weiter sind sowohl Publikum wie auch zwei Schauspieler zu sehen. Um das Theater herum gruppieren sich die übrigen Handlungsorte der Erzählung. So etwa das Gefängnis oder das Haus der Filifjonkan. Die unterschiedlichen Handlungsorte repräsentieren die verschiedenen Erzählstränge, die Basis für das komödiantische Verwirrspiel. Die Örtlichkeiten sind zusätzlich noch beschriftet, ja gar mit einem kurzen Kommentar zu ihrer Funktion in der Erzählung versehen: „Här körde de på grund" „Hier stiessen sie auf Grund" heisst es neben dem Theater. „Viken där de gömde sig" „Die Bucht, in der sie sich versteckten", „Rönnen där de sov" „Die Eberesche, in der sie schliefen" und „Lilla My i syskrinet" „Lilla My im Nähkorb" lauten weitere Spezifizierungen zu den Geschehnissen an den unterschiedlichen Handlungsorten. Der Weg des Nähkorbs, der Lilla My als Rettungsinsel dient, ist gar durch eine gestrichelte Linie eingezeichnet und so optisch nachzuverfolgen.

Bei den schriftlichen Informationen ist weiter auf die verwendete Typografie hinzuweisen, die in dieser Karte in Szene gesetzt wird. Oben erwähnte Kommentare an den Leser sind in einer künstlerischen Schreibschrift gehalten. Dies erweckt den Eindruck eines persönlichen Kommentars. Die Aufschrift „Båtar uthyras" „Boote zu vermieten" auf einem Schild ist hingegen mit grossen Blockbuchstaben geschrieben. Alles weist bereits auf ein komplex gestaltetes Narrativ hin. Dabei ist die Karte eine willkommene Hilfe. Sie klärt die geografischen Zusammenhänge der unterschiedlichen Handlungsorte und führt den Leser durch das Tohuwabohu der turbulenten Handlung. Die Bedeutung der Hinweise offenbart sich erst in der Retrospektive gänzlich, wenn man den Inhalt der Erzählung kennt. Die Karte lädt daher dazu ein, immer wieder – vor, während oder nach der Lektüre – konsultiert zu werden.

Schliesslich ist auch diese Karte, wie bereits angedeutet, voll mit kleinen Details: So sieht man etwa Snusmumriken beim Fischen. Eine weitere Darstellung zeigt ihn mit einem Ast in der Hand fuchtelnd. Mumintrollet und Snorkfröken stehen daneben. Vögel verteilen die Flugblätter mit den Informationen zur geplanten Theateraufführung. Es sind Szenen der Handlung, die auf der Karte quasi gleichzeitig geschehen, wodurch der zeitliche Ablauf kollabiert.

b) Atmosphärische Karten

Ein Blick in *Pappan och havet*, *Trollvinter* und *Sent i november* zeigt Karten ganz anderer Art. Die äussere Handlungslinie dieser Erzählungen ist stark reduziert. Der Fokus liegt auf emotionalen Prozessen. Diese Entwicklung spiegelt sich ebenfalls in den Karten wider, die im Vergleich zu den bereits behandelten weitaus spartanischer gestaltet sind. Statt zahlreicher kleiner Details werden Landschaften gezeigt, die die Gemütslage des Narrativs symbolisieren: „[..] rather than being an illustration of a particular moment in the story, the map encapsulates the essence of the narrative, the atmosphere of Moominvalley."[58] Sie stellen im Sinne Gernot Böhmes eine Atmosphäre dar, die er wie folgt beschreibt:

> […] In der Wahrnehmung der Atmosphäre spüre ich, in welcher Art Umgebung ich mich befinde. Diese Wahrnehmung hat also zwei Seiten: auf der einen Seite die Umgebung, die eine Stimmungsqualität *ausstrahlt*, auf der anderen Seite ich, indem ich in meiner Befindlichkeit an dieser Stim-

58 Sundmark, Björn. „A serious game": mapping Moominland. In: *The Lion and the Unicorn* 38 (2014), S. 168.

> mung teilhabe und darin gewahre, dass ich jetzt hier bin. Wahrnehmung qua Befindlichkeit ist also spürbare Präsenz. Umgekehrt sind Amtosphären die Weise, in der sich Dinge und Umgebung *präsentieren.*[59]

In anderen Worten: Durch die Karten wird die Fiktion auf eine visuelle Art und Weise emotional aufgeladen und so für den Leser erfahrbar gemacht. Klaus Müller-Wille spricht in diesem Zusammenhang von einer seelischen Kartografie.[60] Abstrakte Karten lenken die Aufmerksamkeit der Leser weg von Details auf einen komplexen Plot. Dabei sind die Leser aufgefordert, selbständig die Zusammenhänge zu erarbeiten zwischen den Charakteren, ihren Handlungen und dem Terrain, in dem sie sich bewegen.[61]

So steht die Karte in *Pappan och havet* im krassen Gegensatz zu den bereits gezeigten.[62] Sie ist gar die entleerteste von allen. Zu sehen ist eine karge Insel mitten im Meer. Prominent platziert und sofort auffallend ist der Leuchtturm, Sinnbild für Pappans Lebenskrise. Ebenfalls zu sehen ist ein kleines Boot. Der Besitzer ist nicht genau zu erkennen. Weiter ist der Gumpen auszumachen, Pappans Forschungsobjekt. Im Vordergrund des Bildes sind zwei Seeungeheuer abgebildet. Es handelt sich hierbei um eine Karte, die durch eine starke Metaphorik aufgeladen ist und damit die zentralen Themen der Erzählung zusammenfasst: Das Schiff steht für eine Reise, der Leuchtturm für Pappans Sinnkrise und die Ungeheuer im Meer für die Feindseligkeit desselben respektive auch für die Personifizierung der Natur. Ferner ist es die einzige Karte, die auf einen realen Ort ausserhalb der Bücherwelt referiert: „Finska viken" „Finnische Bucht". Um dies zu unterstreichen, sind gar die geografischen Koordinaten angegeben. Im Gegensatz zu all den anderen Karten fehlt bei dieser Karte der gemalte Rahmen, was der endlosen Weite des Meeres Ausdruck verleiht, gleichzeitig die Abbildung mehr als Gemälde denn als Karte „auslaufen" lässt.

Die Karte in *Trollvinter* zeigt eine Landschaft, die man bereits aus *Trollkarlens hatt* kennt: Das Muminhaus, der Fluss und die Aussenräume wie „Hattifnattarnas ö" „die Insel der Hattifnattar", „Ensliga Bergen" „Die einsamen Berge" und „Grottan" „die Grotte".[63] Alles ist jedoch unter einer dicken Schneedecke begraben. Ein krasser Wechsel zum bis anhin präsentierten Mumintal, in dem es immer Sommer zu sein schien. Es bleibt die einzige Karte, welche das Mumintal im Winter zeigt, umso deutlicher daher deren Symbolkraft. Auch hier sind kartografische Elemente vorhanden. Allerdings bricht das Dargestellte mit dem Kartografischen, indem der Schnee dargestellt wird. Ein Indiz dafür, dass diese Darstellung zwischen Gemälde und Karte oszilliert. Abgebildet sind deutlich weniger Figuren als in den bereits gezeigten szenischen Karten: fremde Wintergestalten, neben Mumintrollet und anderen auch bereits bekannten Figuren wie Lilla My, Hemulen und Mårran. Da man sie lediglich im Sommer kennengelernt hat, wirken sie reichlich fremd in der Winterlandschaft.

Die Karte in *Sent i november* besteht aus zwei Karten, die jeweils mit einer Schriftbanderole beschriftet sind (Abb. 4). „Karta över Mumindalen" „Karte über das Mumintal" ist auf der ersten, grösseren Schriftbanderole zu lesen. Diese Karte nimmt auch den grössten Teil

59 Böhme, Gernot. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik.* 7. erw. und überarb. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 96.

60 Vgl. Müller-Wille, Klaus. Topographie und Seelenlandschaften in der Muminwelt. In: *Buch & Maus* (2011), 4, S. 9.

61 Vgl. Goga, Nina. *Kart i barnelitteraturen.* Kristiansand: Portal 2015, S. 134.

62 Jansson 2010b.

63 Ebd. *Trollvinter.* Stockholm: Alfabeta 2004c.

der Abbildung ein. Die Bäume im Mumintal haben ihre Blätter verloren. Es ist Herbst. Es sind keine Figuren auszumachen, alles wirkt trostlos und verlassen. Sogar die Windrose in der linken oberen Ecke enthält keine schriftlichen Zeichen mehr. Im Wald sieht man Pappans Glaskugel auf einem Sockel stehen, ebenfalls verlassen. Als ein weiteres Detail ist Snusmumrikens Zelt zu erwähnen, welches abgebildet ist. Es ist eine Karte, die das Thema des Nichtseins und des Verlusts verarbeitet. Sie verheisst das Schlimmste, denn im Mumintal fehlt das Wichtigste: die Muminfamilie.

Im unteren Drittel findet sich eine weitere Karte, eine Küstenkarte, wie auf der kleinen Schriftbanderole zu lesen ist (schw. Kustkarta). Die Perspektive ist, wie der Name bereits andeutet, eine gänzlich andere als bei der oberen. Das Mumintal zeigt sich hier als ein Punkt in seiner weiteren Umgebung. Ein Magnet, der Besucher von nah und fern anzieht. Markiert ist neben dem Mumintal das Tal der Filifjonkan (schw. Filifjonkans dal), die letzte Siedlung (schw. Den sista bebyggelsen), und schliesslich beginnt die Einöde (schw. Ödemarken börjar). Der Text ist auch hier wieder typografisch auffällig in einer Schreibschrift gestaltet, die an Schatzkarten aus Abenteuerromanen erinnern.

Die präsentierten Karten als Vorworte verfolgen unterschiedliche Zwecke. Mit zahlreichen Details bezüglich der Handlungsorte, einzelner Szenen oder Figurenbewegungen bieten sie eine Orientierungshilfe durch das Narrativ. Immer wieder können sie während des Lesens konsultiert werden. Im Gegensatz zu den szenischen Karten zeigen die atmosphärischen keine Details der Handlung und scheinen auch nicht in erster Linie durch diese führen zu wollen. Der Fokus liegt auf der emotionalen Einstimmung auf die Erzählung. Alle Karten sind Ausdruck einer profunden Reflexion der jeweiligen Erzählung und offenbaren die Säulen, die diese im Wesentlichen ausmachen.

4.5. Fussnoten

Wesentlicher Bestandteil von Tove Janssons Erzählkunst ist eine Mehrstimmigkeit, die jeweils eine neue Diskursebene eröffnet. Dabei sind Fussnoten ein Mittel, das sie einsetzt und zu eben diesem Zweck funktionalisiert. Ein Hilfsmittel, welches traditionell eher mit wissenschaftlichen Texten oder einer enzyklopädischen Praxis assoziiert wird. Fussnoten sind jedoch auch in narrativen Texten keine neue Erscheinung.[64] „Unter dem älteren Terminus *Glosse*[...] reicht dieser Brauch auf das Mittelalter zurück", führt Gérard Genette aus.[65] Diese Anmerkung weist auch sogleich auf die Problematik der Begrifflichkeit hin, denn im Zusammenhang mit der Fussnote haben sich unterschiedliche Bezeichnungen (Glosse, Anmerkung, Kommentar) etabliert, die nicht immer deutlich voneinander abgegrenzt respektive synonym verwendet werden.[66] Im Folgenden wird der Begriff Fussnote gebraucht. Dieser bezeichnet in Anlehnung an Sabine Zubarik alle Anmerkungsformen,

64 Vgl. Stang, Harald. *Einleitung-Fussnote-Kommentar: Fingierte Formen wissenschaftlicher Darstellung als Gestaltungselemente moderner Erzählkunst.* Bielefeld: Aisthesis 1992, S. 12.

65 Genette 2001, S. 305.

66 Vgl. Zubarik, Sabine. *Die Strategie(n) der Fussnote im gegenwärtigen Roman.* Bielefeld: Aisthesis 2014, S. 14.

> […] die auf räumlich und graphisch abgesonderter Ebene mit einem Verweis im Haupttext einen weiteren Diskurs führen, seien sie auf jeder Seite unterhalb des Textes, am Ende eines Abschnitts, eines Kapitels oder sogar des gesamten Textes angebracht.[67]

Weiter treten Fussnoten nach Genette definitionsgemäss punktuell auf und sind auf ein Detail des Texts bezogen.[68] Dies bildet die Grundlage für die nachfolgende Gruppierung der Fussnoten. So wird geklärt, welche konkreten Funktionen die Fussnoten auf inhaltlicher Ebene haben. Denn sie ermöglichen unterschiedliche „punktuelle Nuancierungs- oder Dämpfungseffekte[…] oder, wie man in der Musik sagt, Registerwechsel, die dazu beitragen, die berühmte und mitunter unliebsame Linearität des Diskurses zu mildern."[69] Auf einer abstrakteren Ebene besitzt die Fussnote auch die Eigenschaft „[…] to extend, explain, or define the fictional premises of the work."[70] Sabine Zubarik bezeichnet die Fussnote gar als eine

> […] Referenz auf die Gemachtheit des Textes, sowohl in seiner Materialität als Schriftstück, als auch in seiner Eigenschaft als fiktives Erzählwerk. Sie lässt den Arbeitsprozess des Erfindens, Schreibens und Editierens durchscheinen und ist in ihrer Position am Rand des Textes oftmals der Ort, an dem der Autor den Leser in den kreativen Akt, samt seinen Schwierigkeiten, miteinbezieht.[71]

Dabei betont sie nicht nur deren Funktion was die Leserführung betrifft, sondern ebenfalls dessen Fähigkeit, auf die Gegenständlichkeit des Buchs und die Fiktionalität dessen Inhalts zu referieren. In diesem Sinne werden auch in den Muminbüchern durch die Fussnoten Fiktionsbrüche herbeigeführt, indem unterschiedliche Aspekte der Erzählung kommentiert werden. So wird abermals die Gemachtheit der Erzählung in Erinnerung gerufen. Ferner eröffnet die Metabene der Fussnoten dem Leser einen tiefen Einblick in Denkmuster, die dem Narrativ strukturell zugrunde liegen. Schliesslich ist die Fussnote auch ein grafisches Gestaltungsmittel. Sie organisiert die Buchseite, indem sie auf deren Rand, wie auch in selbige hinein verweist. Im Folgenden sind die Fussnoten aufgrund ihres Inhalts in die drei Kategorien explikative, dialogische und informative Fussnoten unterteilt.

a) Explikative Fussnoten

Eine erste Funktion der Fussnoten in den Muminbüchern besteht darin, Begrifflichkeiten zu klären. So etwa in *Trollvinter*, wo erörtert wird, was ein evakuierter Igel ist: „*En evakuerad igelkott är en igelkott som mot sin vilja förflyttats från sitt hem och inte ens hunnit ta tandborsten med sig. *Förf. anm.*" (TV 41) „*Ein evakuierter Igel ist ein Igel, der gegen seinen Willen seine Wohnung verlassen musste und nicht einmal genügend Zeit hatte, um seine Zahnbürste mitzunehmen. *Anmerkung der Autorin.*" (WM 44). In *Farlig midsommar* wird etwa die Bedeutung erwähnter Gegenstände erklärt: „*En pott är en liten, djup vattensamling, typisk i Finland. *Förf. anm.*" (FM 11) „*Ein Pott ist eine kleine, tiefe Wasseransammlung, typisch für Finnland. Anmerkung d. Autors." (SM 10). Auch spezielles, für Kinder allenfalls unverständliches Vokabular wird erläutert: „*Gör om det! *Förf. anm.*" (FM 137)

67 Zubarik 2014, S. 15.
68 Vgl. Genette 2001, S. 304.
69 Ebd., S. 312.
70 Benstock, Shari. At the margin of discourse: footnotes in the fictional text. In: *Publications of the Modern Language Association of America* 98 (1983), 2, S. 204.
71 Zubarik 2014, S. 21.

„‚Noch einmal!‘ Anmerkung d. Autors“ (SM 160) ist ebenfalls in *Farlig midsommar* in einer Fussnote zu lesen, die sich auf das Wort „Dacapo“ bezieht, welches die Zuschauer nach der Vorstellung begeistert ausrufen. Auch in *Pappan och havet* werden Begrifflichkeiten dargelegt oder bestimmte Tätigkeiten erläutert. *Pappan och havet* nimmt jedoch insofern eine Sonderstellung ein, als es das einzige Buch ist, in dem die Fussnoten formelhaft gestaltet sind und durchwegs mit „I Sverige…“ „In Schweden“ beginnen. Inhaltlich beziehen sich die Anmerkungen ausschliesslich auf die Unterschiede zwischen dem Finnlandschwedischen und der Standardsprache. Mit anderen Worten, es wird auf dialektale Unterschiede hingewiesen: „*I Svergie skulle de ha sagt lånnor istället. *Förf. anm.*“ (PH 23) „*In Schweden hätten sie stattdessen ‚lånnor‘ gesagt.“

b) Dialogische Fussnoten

Eine zweite Gruppe von Fussnoten bilden diejenigen, welche den Adressaten direkt ansprechen, also dialogischen Charakter haben. In *Trollvinter* wird an einer besonders tragischen Stelle in einer Fussnote allzu traurigen Lesern geraten, auf eine bestimmte Seite vorzurücken: „*Om läsaren börjar gråta, se hastigt å sid. 45. *Förf. anm.*“ (TV 44) „*Sollte der Leser hier weinen müssen, schnell S. 130 aufschlagen.“ (WM 47). In *Muminpappans memoarer* verwendet sogar der fiktive Autor Pappan Fussnoten in seinem Werk: „*Om ni nu verkligen läser genom mina memoarer föreslår jag att ni börjar om från början igen.“ (MM 13) „*Wenn ihr nun wirklich meine Memoiren durchlest, schlage ich vor, dass ihr nochmals von vorne beginnt“, rät er seinen Lesern am Ende des Vorworts. Es handelt sich um die einzige Fussnote, die nicht signiert ist. Auch werden die Leser dazu angehalten, sich bei Verständnisproblemen Hilfe zu holen. Folgendes Beispiel stammt aus *Trollkarlens hatt*: „*Om du vill ha reda på vad bisamråttans löständer blev förvandlade till, kan du ju fråga din mamma. Hon vet nog. – *Förf. anm.*“ (TH 57) „*Wenn du wissen willst, in was das Gebiss des Bisams verwandelt wurde, kannst du ja deine Mutter fragen. Sie weiss es bestimmt. – Anm. d. Autors“ (DM 64). Diese Fussnoten sind instruktiver Art und provozieren einen Diskurs über die Handhabung der Erzählung und so über den Prozess der Rezeption.

c) Informierende Fussnoten

Schliesslich liefert die dritte Gruppe von Fussnoten Hintergrundinformationen zu den einzelnen Charakteren, das heisst, sie sind informierender Natur. So etwa in *Muminpappans memoarer*, wenn eine neue Figur eingeführt wird: „*Ett Rådd-djur är ett litet djur som råddar, vilket betyder att fnatta omkring med stor fart och tanklöshet medan man stjälper ut och tappar så mycket som möjligt. – *Förf. anm.*“ (MM 36) „*Ein Schusseltier ist ein kleines Tier, das herumschusselt. Das heisst, dass es mit grosser Zerstreutheit durch die Gegend flitzt und dabei so viel wie möglich auskippt und fallen lässt. Anmerkung d. Autors“ (MWJ 39). Auch in *Trollkarlens hatt* erfährt man dank den Fussnoten viel über die Eigenheiten einzelner Figuren, beispielsweise über die Kleidungsgewohnheiten eines Hemuls: „*) Hemulen gick alltid klädd i en klänning som han ärvt av sin moster. Jag misstänker att alla hemuler går i kjol. Det är konstigt, men det är så. – *Förf. anm.*“ (TH 27) „*Der Hemul lief immer in einem Kleid herum, das er von seiner Tante mütterlicherseits geerbt hatte. Vermutlich tragen alle Hemule Röcke. Sehr eigenartig, aber so ist es nun mal. Anm. d. Autors.“ (DM 29). Oder über die Angewohnheit der Snorkar, bei starken Gefühlsregungen ihre Farbe zu verändern: „*) Snorkar förändrar ofta färg vid sinnesrörelse. – *Förf. anm.*“ (TH 41) „*Bei

heftigen Gemütsbewegungen pflegen die Snorks die Farbe zu wechseln. Anmerkung d. Autors“ (DM 44).

In allen drei Gruppen ist die Fussnote „[…] der Ort, kommentierend auf den Haupttext Bezug zu nehmen, also von einem bestimmten Aussen indexikalisch in den Text hineinzuwirken.“[72] Daher ist die Fussnote ein ideales Werkzeug, um Polyphonie zu erzeugen, indem eine weitere narrative Instanz eingeführt wird, durch die einzelne Aspekte der Erzählung kommentiert werden. Genauer werden Begrifflichkeiten geklärt oder Zusatzinformationen zu einzelnen Figuren geliefert. Ausserdem offenbarte sich die Fussnote als Ort, in dem ein Dialog mit dem Leser gesucht wird. Die mannigfaltigen Funktionen der Fussnoten zeigen, dass sie zentraler Bestandteil der Erzählung sind und daher in keinem hierarchischen Verhältnis zum Haupttext stehen.

Ferner wurde ebenfalls darauf hingewiesen, dass die Fussnote immer auch ein grafisches Gestaltungselement darstellt, das sich am Rand der Buchseite befindet. So ist sie eine Art visualisierter Souffleurkasten, die jedoch nicht die Charaktere der Fiktion, sondern die Leser mit Informationen versorgt. Oder wie Uwe Wirt festhält:

> […] Sie ist ein referenzieller Zeiger – eine „graphische Geste“, die an den Rand des Textes verweist. Dadurch bewirkt die Fussnote zugleich eine Differenzierung von Rahmen, das heisst, sie zieht eine Grenze in den Text ein und macht – in funktionaler Analogie zum Bühnenrahmen – verschiedene Ebenen sichtbar.[73]

4.6. Klappentexte

Gérard Genette beschreibt in seinen Ausführungen zum Klappentext (Waschzettel) in erster Linie dessen Karriere vom aussertextuellen Epitext (Mitteilung an die Presse) zum flüchtigen Peritext (Beilage für die Kritik und später für jedermann) und schliesslich in den dauerhaften Peritext (Umschlag). Dabei betont er die stetige Rangerhöhung.[74] Genette definiert den Klappentext wie folgt: „[…] ein kurzer Text (üblicherweise zwischen einer halben und einer ganzen Seite), der durch ein Resümee oder jedes andere Mittel auf meistens lobende Weise das Werk beschreibt, auf das er sich bezieht […].“[75] Nach dem Titel auf der Vorderseite verrät der Klappentext also Genaueres zum Inhalt. Sowohl dem Titel als auch dem Klappentext ist die Aufgabe zuteil, den potenziellen Leser zum Lesen respektive zum Kaufen zu animieren, indem besonders spannende Aspekte hervorgehoben werden. Ferner wird der Klappentext vor allem zur Rezeptionssteuerung instrumentalisiert. Sämtliche Muminbücher sind mit einem Klappentext auf der Rückseite ausgestattet. Beim folgenden Beispiel handelt es sich um den Klappentext von *Farlig midsommar*:

> Där kommer en teater på drift och med den driver mumin-
> familjen in i en midsommarnatt som är full av trolldom
> och överraskning, av nya vänner och fiender.

72 Wirth 2008, S. 104.
73 Ebd., S. 104.
74 Genette 2001, S. 108.
75 Ebd., S. 103.

Vet ni att hattifnattar kommer ur frö och att man måste
så dem på midsommarnatten? Har ni nånsin borrat hål
genom ert eget golv eller sett en självlysande parkvakt?
Och är ni medvetna om hur hemskt farligt det är att vissla
på teatern?

Det här är berättelsen om vad som hände i den
magiska månaden juni samma år som det eldsprutande
berget rörde på sig och Mumintrollets mamma gjorde sin
vackraste barkbåt. (FM, Klappentext)

Da kommt ein umherdriftendes Theater und mit diesem gleitet die Mumin-
familie hinein in eine Mittsommernacht voller Zauber
und Überraschung, neuer Freunde und Feinde.

Wisst ihr, dass Hattifnattar aus Samen entstehen und dass
man sie in der Mittsommernacht säen muss? Habt ihr schon einmal ein Loch
durch euren eigenen Boden gebohrt oder einen leuchtenden Parkwärter gesehen?
Und seid ihr euch bewusst, wie gefährlich es ist, im Theater zu pfeifen?

Dies ist die Geschichte darüber, was in dem magischen Monat Juni geschah
im gleichen Jahr wie der feuerspeiende Berg sich bemerkbar machte und
Mumintrollets Mama ihr schönstes Rindenschiffchen fertigte.

Der Text besteht aus drei Absätzen mit unterschiedlichen Funktionen. Der erste Absatz informiert quasi als Einstieg grob über die Grundzüge der Handlung. Vor allem auf das „Was?", „Wo?" und „Wann?" der Erzählung wird eingegangen. Des Weiteren werden neue Bekanntschaften angedeutet, mit gut gesinnten wie auch schlecht gesinnten Figuren. Im zweiten Absatz wird der potenzielle Leser mit konkreten Fragen angesprochen und so eine Interaktion aufgebaut. Die Fragen machen auf spannende Punkte aufmerksam und wecken die Neugierde. Im letzten Abschnitt wird schliesslich nochmals auf die Handlung eingegangen. Mit „Det här är berättelsen om […]" „Dies ist die Geschichte darüber […]" wird die Interpretationsrichtung klar festgelegt und die wichtigsten Punkte der Erzählung nochmals betont. Technische, kritische wie aber auch explizit lobende Kommentare fehlen in diesem Klappentext jedoch gänzlich.

Auch bei den übrigen Klappentexten handelt es sich um kurze Zusammenfassungen des Inhalts. Sie sind zwischen sieben und 15 Zeilen lang. Wie im obigen Klappentext werden die Leser teilweise mit konkreten Fragen direkt angesprochen oder es werden Aufforderungen an sie gerichtet. So steht am Ende des Klappentexts von *Kometen kommer* „Följ med!" (KK, Klappentext) „Komm mit!" als expliziten Aufruf an den Leser, den Figuren auf ihren Abenteuern zu folgen. Hinweise, die eine bestimmte Leseart provozieren, finden sich ebenfalls in anderen Klappentexten. Bei *Trollvinter* lässt die Formulierung „Den här boken handlar om […]" (TV, Klappentext) „Dieses Buch handelt von […]" keine Zweifel betreffend des Schwerpunkt des Inhalts. *Muminpappans memoarer* besitzt einen Klappentext, der gar subtil auf das Element der Parodie hinweist, indem mit einem Augenzwinkern auf den Wahrheitsgehalt von Pappans Ausführungen eingegangen wird: „Kanske har han skarvat lite, men det måste man för att en bok ska bli spännande…" (MM, Klappentext) „Vielleicht hat er etwas übertrieben, aber das muss man, damit ein Buch spannend wird…" In *Pappan och*

havet betont der Klappentext, dass die beschriebenen Veränderungen alle Figuren betreffen, mit Ausnahme von Lilla My, und nicht nur Pappan, wie der Titel vermuten lässt. Durch derartige Hinweise kann der Klappentext ein tieferes Verständnis des Texts fördern.

4.7. Zusammenfassung

In den Muminbüchern findet sich das gesamte Spektrum an paratextuellen Rahmungselementen: So zeigt sich eine facettenreiche Verwendung unterschiedlicher Titel und Kapitelüberschriften. Sie variieren von äusserst konkret bis abstrakt. Mit einer Widmung erhalten die einzelnen Bücher zusätzlich eine individuelle Wertsteigerung, indem sie einen Blick erhaschen lassen in das private Umfeld Tove Janssons. Prologe und Epiloge stimmen auf die jeweilige Erzählung ein, in Wort und Bild. Sie sind ganz zentrale Orientierungshilfen und eröffnen Einblicke in die Strukturen und die Stimmung des Narrativs, die ansonsten verborgen bleiben würden. Ferner wird durch die Fussnoten die für Janssons Erzählen typische Polyphonie erzeugt. Die Fussnoten problematisieren, ergänzen oder erklären Aspekte der Erzählung und tragen so zu einem tieferen Verständnis bei. Eine letzte untersuchte Kategorie bilden die Klappentexte. Wie die Titel dienen die Klappentexte dazu, das Interesse potenzieller Leser zu wecken. Der Inhalt wird dabei auf möglichst ansprechende Art und Weise kurz zusammengefasst.

Die untersuchten paratextuellen Rahmungselemente weisen, so die Ausgangsalge, den Text als Buch aus. Dies erwies sich insofern als zutreffend, als dass die Analyse eine Instrumentalisierung des Paratexts offenbarte, welche über die reine Rezeptionssteuerung hinausgeht. Vielmehr scheint der Paratext als „Schwelle“ der Ort, an dem Jansson mit dem Buch als Kunstwerk spielt, indem sie es auf unterschiedliche Weise rahmt. Durch seinen stark selbstreferenziellen Charakter reflektiert der Paratext die Gemachtheit von Literatur und deren materielle Erscheinungsform als Buch. Damit demonstriert Jansson in erster Linie Folgendes: „Kunst ist nicht nur zur Selbstbeobachtung, sondern auch zur Selbstrahmung durch den Akt der Selbstinszenierung fähig.“[76] Der paratextuelle Rahmungsapparat ist dabei immer an die jeweilige Erzählung angepasst, betont deren individuellen Charakter als Kunstwerk. In diesem Sinne kann von den Muminbüchern nicht als einem Gesamtkunstwerk gesprochen werden. Der Paratext erhält von Lesern nicht selten lediglich geringe Aufmerksamkeit, ja wird oft gar gänzlich ignoriert. Im vorliegenden Fall ist der Paratext jedoch zentraler Teil der Konstruktion des Kunstwerks und verfügt daher über eine solch grosse Relevanz, dass dabei keinesfalls von einem Beiwerk gesprochen werden kann.

76 Wirth 2008, S. 121.