

**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:** 2: Zur Inszenierung des "Machens"  
**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:** 05.03.2026

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

## 2. Zur Inszenierung des „Machens“

„Ein Gedicht entsteht überhaupt nur selten – ein Gedicht wird gemacht.“<sup>1</sup>

In diesem Zitat zementiert Gottfried Benn die Lyrik als Kunstprodukt und die Relevanz der Verfertigung derselben. Dabei geht er auf Autoren ein, denen er gar ein weitaus grösseres Interesse an der Gestaltung eines Werks unterstellt als am Werk selbst. Mehr noch, Benn konstatiert: „Die modernen Lyriker bieten uns geradezu eine Philosophie der Komposition und eine Systematik des Schöpferischen.“<sup>2</sup>

In Bezug auf Tove Janssons Schaffen scheint ein solcher Ausgangspunkt vor allem aus zwei Gründen vielversprechend. Erstens lenkt die Tatsache, dass Janssons Bilderbücher von der Forschung unisono als Artefakte gelobt werden, den Blick unweigerlich ebenfalls auf deren Genese. Dabei ist die Frage leitend, inwiefern sich neben der (Bilder)Buchästhetik, die Jansson zugeschrieben wird, in den Vorarbeiten ebenfalls eine Produktionsästhetik nachweisen lässt. Damit wird der Fokus im Sinne Benns auf das Kreieren von Kunst als künstlerischen Akt gerichtet. Dies wiederum bedeutet, dass ebenfalls Vorarbeiten unterschiedlichster Art bereits als Kunst zu betrachten sind. Denn die Produktion, die Poesis, bildet laut Hans Jausss neben Aisthesis und Katharsis eine der drei Funktionen, in denen sich ästhetisch geniessendes Verhalten vollziehen kann. Diese drei Kategorien stehen allerdings in keinem hierarchischen Verhältnis, sondern seien als „ein Zusammenhang von selbständigen Funktionen zu denken [...]“, die jedoch in einem „Folgeverhältnis“ stehen. Was die Rolle des Künstlers betrifft, äussert er sich folgendermassen: „Der schaffende Künstler kann seinem eigenen Werk gegenüber in die Rolle des Betrachters oder Lesers eintreten [...]“<sup>3</sup> Eine Betrachtungsweise dieser Art rückt Jansson nicht als Malerin oder Autorin, sondern dezidiert als Buchkünstlerin in den Fokus.

Damit ist ein Rollenbild verbunden, welches dem marxistischen Verständnis des Produktionsbegriffs entspringt. Nach Karl Marx ist die Wissenschaft Produkt der geistigen Arbeit, und Kunst und Poesie gelten als geistige Produktionszweige.<sup>4</sup> „Kunst selbst als Produktion zu betrachten bedeutet demnach, den Künstler nicht so sehr als Schöpfer, sondern vielmehr als Arbeiter zu sehen.“<sup>5</sup>, oder als Produzenten, wie dies Walter Benjamin in *Der Autor als Produzent* (1977) postuliert.<sup>6</sup> Solche Herangehensweisen stehen für eine negative Haltung gegenüber der formalistischen Werkästhetik, „welche das Kunstwerk als starre, kontextlose

---

1 Benn, Gottfried. Probleme der Lyrik. In: Wellershoff, Dieter (Hrsg.). *Gottfried Benn. Gesammelte Werke in acht Bänden*. Bd. 4: Reden und Vorträge. Wiesbaden: Limes 1968, S. 1059.

2 Ebd., S. 1060.

3 Jausss, Hans. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 88 f.

4 Marx, Karl, zitiert in Zill, Rüdiger. Produktion/Poesis. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 5. Stuttgart: Metzler 2010, S. 68.

5 Zill 2010, S. 68.

6 Benjamin, Walter. Der Autor als Produzent. In: Tiedemann, Rolf und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.). *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* II.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 683–701.

und überzeitlich valide Gegebenheit analysiert.“<sup>7</sup> Entsprechend wird Jansson als äusserst bibliophile Künstlerin verstanden, die nicht nur das Artefakt in seiner finalen Version hochhält, sondern als eine Künstlerin, wie es Benn definiert, die den Akt der Kreation zelebriert und in Szene setzt, diesen ausserdem gleichzeitig auch funktionalisiert, um ihr Wirken ständig intensiv zu reflektieren.

Zweitens erscheint eine derartige Untersuchung ebenfalls aufgrund Janssons Facettenreichtum als Künstlerin und der turbulenten Werkgeschichte der Muminbücher vielversprechend. An diesen wurde über einen Zeitraum von mehr als zwei Jahrzehnten immer wieder gearbeitet, weshalb sich die Bücher auch kontinuierlich veränderten, inhaltlich wie auch gestalterisch. Beides lässt ein umfangreiches und spannend kreierte handschriftliches Material vermuten, anhand dessen Fragestellungen diskutiert werden können, die weit über diejenigen der klassischen Editionsphilologie als „Lehre von der Konstituierung und Kommentierung der (literarischen) Texte“ hinausgehen. Dass Handschriften auf mannigfaltige Weise interpretativ nutzbar gemacht werden können, wurde in der Forschung bereits mehrfach konstatiert. So fragt etwa Klaus Hurlebusch: „[...] Ist sie [die Arbeitsweise] nur als Werkstatt von Texten und Varianten, nicht auch als Ausdrucksmedium eines Autors interessant?“<sup>8</sup> Almuth Grésillon behauptet: „Literarische Handschriften sind Orte der ästhetischen Erfindung; ihr Wert besteht im Tun selbst [...]“.<sup>9</sup> Und Hans Enzensberger postuliert gar, das Nachdenken über die Textentstehung sei zu einer zentralen, ja gar zu „der zentralen“, Frage der modernen Ästhetik geworden.<sup>10</sup> Entsprechend bildet nachfolgend das handschriftliche Material die Grundlage, um Fragen aufzuwerfen, die etwa das künstlerische Selbstverständnis, Janssons werkkonstituierende Funktion und das vorherrschende Verständnis von Kunst betreffen. Ein derartiger Fokus beinhaltet, was bereits an früherer Stelle als zentrale Innovation des *material turn* genannt wurde: Die Emanzipation des Begriffs des „Materials“ von dem der „Form“ oder „Idee“. Material wird nicht mehr als etwas Unfertiges, zu Verarbeitendes betrachtet, sondern wird dadurch zum Medium und somit auch selbst zu einem Bedeutungsträger.

Die definierten Fragestellungen machen deutlich, dass bei der Analyse keine klassisch editionsphilologische Herangehensweise angestrebt wird. Die Fragestellungen konturieren weiter, wie der eingangs erwähnte Begriff „Produktionsästhetik“ verwendet wird. Er stellt im hiesigen Kontext einen Sammelbegriff dar, der einerseits der blossen Materialität, der Stofflichkeit der Dokumente, Rechnung trägt und so deren Status erhöhen soll. Andererseits beinhaltet er ebenfalls die angesprochenen poetologischen Fragestellungen, also das Sinnieren über das Machen und die Gemachtheit von Kunst. Dies wiederum offenbart sich nicht nur auf der stofflichen, sondern vor allem auch auf einer abstrakteren Ebene, die durch den stark selbstreferenziellen Charakter der Dokumente entsteht. Das Schreiben beziehungsweise die Handschriften betonen laut Martin Stingelin

7 Nieragden, Göran. Produktionsästhetik. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.). *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. akt. und erw. Aufl. Stuttgart und Weimar: Metzler 2008, S. 598.

8 Hurlebusch, Klaus. *Buchstabe und Geist, Geist und Buchstabe. Arbeiten zur Editionsphilologie*. (Hamburger Beiträge zur Germanistik 50). Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 2010, S. 90.

9 Grésillon 1999, S. 253.

10 Enzensberger, Hans Magnus. Die Entstehung eines Gedichts. In: Ders. *Gedichte. Die Entstehung eines Gedichts*. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp 1966, S. 61.

[...] das produktionsästhetische Moment des schöpferischen Arbeitsprozesses, der vom Einfall, der Organisation, der Formulierung, der Aufzeichnung, der Überarbeitung und der Korrektur bis zu Veröffentlichung verschiedene Phasen umfasst.[...] Der skizzierte Arbeitsprozess dokumentiert sich in handschriftlichen oder typographischen Spuren wie Vorarbeiten (Exzerpten, Notizen und Fragmenten, Plänen), Entwürfen, verschiedene Fassungen, Arbeitshandschriften und Korrekturfahnen [...].<sup>11</sup>

Somit sind Handschriften Spiegel des künstlerischen Arbeitsprozesses. Das Untersuchungsmaterial besteht aus den handschriftlichen Dokumenten, die sich in der Åbo Akademi im finnischen Åbo befinden. Da diese in der Forschung noch vergleichsweise wenig aufgearbeitet wurden, beginnt die Untersuchung mit der Schilderung der Archivsituation, mit allgemeinen Aussagen das Material betreffend sowie einem Werkstattbericht. Um oben formulierte Fragestellungen zu bearbeiten, werden ausgewählte Dokumente präsentiert, beschrieben und schliesslich im Rahmen einer diskursiven Darstellung zu den erwähnten Problemen in Beziehung gesetzt. Zur Bearbeitung werden die Dokumente in einem ersten Schritt in konzeptionelle Dokumente einerseits, und Dokumente der Textproduktion andererseits, separiert. An dieser Unterteilung orientieren sich die Unterkapitel.

Zur eigentlichen Analyse des ungedruckten Materials bietet die *critique génétique* geeignete Instrumente. Sie beschäftigt sich mit Handschriften und ist der Idee der Produktion von Literatur „als ein *Tun*, eine Handlung, eine Bewegung“ verpflichtet.<sup>12</sup> Dieser Rahmen ergibt folgende Prioritäten:

[...] die der Produktion gegenüber dem Produkt, des Schreibens gegenüber dem Geschriebenen, der Textualisierung gegenüber dem Text, des Vielfältigen gegenüber dem Einzigartigen, des Möglichen gegenüber dem Abgeschlossenen, des Virtuellen gegenüber dem *ne varieteur*, des Dynamischen gegenüber dem Statischen, des Vollbringens gegenüber dem Vollbrachten, der Genese gegenüber der Struktur, der Äusserung gegenüber der Aussage, der bewegenden Kraft des Schreibens gegenüber der festgefrorenen Form des Gedruckten.<sup>13</sup>

Für das vorliegende Kapitel impliziert dies eine Herangehensweise, die dem handschriftlichen Material einen besonders hohen Status zukommen lässt und somit, materialitätstheoretisch gesprochen, ebenfalls dem Material und nicht nur der Form oder Idee eine Relevanz zuspricht.

Die Resultate bilden letztlich auch eine neue Basis für die viel geäusserte Behauptung, die Muminbücher seien Artefakte. Weiter werden die Erkenntnisse als Grundlage für die darauffolgenden Analysekapitel nutzbar gemacht, in denen untersucht wird, inwiefern die Gemachtheit von Literatur und seinem Medium, dem Buch, einerseits im Paratext der gedruckten Version reflektiert wird, andererseits auf inhaltlicher Ebene anhand von Schreib- und Leseszenen.

11 Stingelin, Martin. „Schreiben“. Einleitung. In: Ders. (Hrsg.). *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum.“ Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. (Zur Genealogie des Schreibens 1). München: Fink 2004, S. 15 f.

12 Grésillon 1999, S. 15.

13 Ebd., S. 15.

## 2.1. Sammeln – archivieren – dokumentieren: zum Untersuchungsmaterial

Janssons Hinterlassenschaft besteht neben ihrem umfassenden gedruckten literarischen Werk auch aus zahlreichen vollgeschriebenen Agenden und Tagebüchern, Skizzen und Manuskripten. Weiter schrieb sie ebenfalls Unmengen an Briefen und Postkarten. Es scheint daher legitim, Jansson als eine exzessive Schreiberin zu bezeichnen, sowohl im beruflichen wie auch im privaten Kontext. Dieses ganze Material wurde von Jansson gesammelt und akribisch geordnet. Dadurch entstand in ihrem Atelier in Helsinki eine Art privates Archiv, das jedoch bislang der Öffentlichkeit nicht zugänglich ist. Bis heute hatte lediglich die Jansson-Forscherin Boel Westin unbegrenzt Zugang. Tove Jansson ist daher nicht nur eine exzessive Schreiberin, sondern eine ebensolche Sammlerin, was sich in der geschilderten Autoarchivierung ausdrückt. Das Material im Atelier wird von Westin, wenig erstaunlich, als äusserst umfangreich beschrieben. Die Dokumente sind sorgsam in Mappen oder Schubladen verwahrt, geordnet in verschiedene Bereiche mit Titeln wie: Presse, Manuskripte, Illustrationen oder Dankesreden.<sup>14</sup> Jansson schien bestrebt, einen wichtigen und wertvollen Teil ihrer Produktion durch eine systematische Aufbewahrung zu erhalten. Vom Verlag verlangte sie zu diesem Zweck sogar explizit gedruckte Versionen einzelner Bücher oder etwa eingesandte Manuskripte zurück.

Die Forschung hingegen beachtet die Handschriften bis dato lediglich marginal. 2014, anlässlich von Janssons 100. Geburtstag, erschien das Buch *Brev från Tove Jansson* „Briefe von Tove Jansson“ mit Transkriptionen einer Auswahl von Briefen. Herausgegeben wurde es von Boel Westin und Helen Svensson. Das Projekt deutet vielleicht auf einen möglichen Wandel diesbezüglich hin. Auch wurden die Vorarbeiten kaum einer breiten Öffentlichkeit präsentiert, etwa in Ausstellungen, wie man dies etwa von anderen Autoren kennt. Anders zeigt sich die Situation bei den Skizzen für die Illustrationen. Seit 1986 befindet sich ein grosser Teil im Tammerfors Kunstmuseum, wo sie besichtigt werden können. Viele der Originalillustrationen sind jedoch verlorengegangen, sei es durch Ausstellungen, bei Verlagen oder sonstigen Ausleihen.<sup>15</sup>

Das grösste öffentlich zugängliche Konvolut an handschriftlichem Material gelangte durch eine Schenkung Janssons im Jahr 1978 in den Besitz der finnischen Åbo Akademi. Die Tove-Jansson-Sammlung in der Handschriftenabteilung besagter Åbo Akademi besteht aus neunzehn Mappen. Diese umfassen Manuskripte zu den Muminbüchern sowie Material zu einigen ihrer Romane für Erwachsene. Ebenfalls befindet sich ein Teil ihrer Briefkorrespondenz dort. Für die vorliegende Arbeit sehr fruchtbar etwa diejenige mit Schildts, ihrem finnischen Verlag. Das ungedruckte Material in der Åbo Akademi zeichnet sich durch eine grosse Bandbreite an unterschiedlichen Dokumenten aus, was es für eine Analyse besonders interessant macht. Es besteht aus Bilderskizzen, Textentwürfen und konzeptionellen Schriften. Wobei hier darauf aufmerksam gemacht werden muss, dass Skizzen zu den Illustrationen ausser im Falle von *Pappan och havet* nur sehr spärlich vorhanden sind. Beim Untersuchungsmaterial handelt es sich bekanntlich um eine Schenkung der Künstlerin. Das Material zur Schenkung wurde von ihr zusammengestellt. Teilweise versah sie es sogar mit Notizen, in denen sie sich etwa für deren Unvollständigkeit entschuldigt. Das

14 Vgl. Westin, Boel. *Tove Jansson. Ord, bild, liv*. Stockholm: Bonniers 2007, S. 562.

15 Ebd., S. 400.

Material wurde für die Öffentlichkeit präpariert und, so ist anzunehmen, durch die Künstlerin im Rahmen einer selbstgesteuerten Kanonisierung zensiert, diente somit ebenfalls einer Selbstdokumentation. Dies sind Umstände, die zu einem äusserst kritischen Umgang mit dem Material anhalten. Mit anderen Worten, Jansson stellte für ihre Werke selbst einen *avant-texte* her. Mit dem Begriff *avant-texte* bezeichnet Grésillon die „Gesamtheit aller überlieferten und chronologisch geordneten schriftlichen Zeugen zur Genese eines (vollendeten oder unvollendeten) Werkes.“<sup>16</sup> Dies wiederum setzt laut Axel Gellhaus einen hoch entwickelten Begriff des Texts voraus, „dessen Entstehungszusammenhang man lediglich positiv-wissenschaftlich dokumentieren will.“<sup>17</sup> Grésillon weist darauf hin, dass das Aufbewahren von Vorarbeiten ein neues Phänomen ist. Im 16. und 17. Jahrhundert gehörte dies nicht zur gängigen Praxis. Dies änderte sich auch im 18. Jahrhundert nicht, wo sich die Idee der Genieästhetik etablierte. Erst im 20. Jahrhundert begannen die Künstler damit, die Regeln der ästhetischen Produktion offenzulegen und zu kommentieren.<sup>18</sup>

Besagtes Material präsentiert sich in der Handschriftenabteilung der Åbo Akademi in einem weitgehend guten Zustand, wenn auch nicht ganz vollständig und weder durchgängig nummeriert noch datiert. Eine klare Vorliebe für ein spezielles Schreibgerät ist nicht zu erkennen. Jansson schrieb sowohl mit Bleistift als auch mit Tinte oder Kugelschreiber, in der Regel sehr gut leserlich und stets in Schreibrift. Schreibrichtung und -grösse variieren stark in den einzelnen Dokumenten. Die Farbe variiert ebenfalls und reicht von Grün über Blau bis zu Schwarz. Weiter schrieb sie häufig auf lose Blätter im Format A4, aber auch auf Notizzettel unterschiedlichster Grösse und Art, in Hefte oder bei Umarbeitungen auch gerne direkt in eine bereits edierte Version. Sie schrieb meist im Hochformat. Das Papier, das Jansson wählte, ist liniert, unliniert oder auch kariert. Ferner finden sich bei den Textentwürfen sowohl vertikale als auch horizontale Faltsuren.

Schreiben war, wie bereits erwähnt, für Jansson ein integraler Bestandteil ihres Lebens, sowohl beruflich als auch privat. Es erstaunt daher nicht, dass sich in ihren Handschriften Textentwürfe für ein Buch mit persönlichen Notizen, Kritzeleien und Anmerkungen aller Art mischen. So können auf der gleichen Seite Text und Telefonnummern, einzelne Namen oder Entwürfe für Briefe nebeneinander stehen. Teilweise sind die Rückseiten von Manuskripten mit Einkaufslisten oder unterschiedlichen Nachrichten versehen. Viele Notizen machen den Anschein von Erinnerungshilfen oder spontanen Einfällen, die den Schreibakt unterbrochen haben könnten, sich aber gleichermassen auf dem Papier manifestieren. Ob beides tatsächlich gleichzeitig entstanden ist oder ob es sich viel mehr einfach um eine Art Papierrecycling handelt, ist allerdings nicht abschliessend zu beantworten.

„Och hon skriver, intensivt, nästan passionerat, dagar i sträck.“<sup>19</sup> „Und sie schreibt, intensiv, beinahe passioniert, mehrere Tage hintereinander.“ So beschreibt Boel Westin Janssons Arbeitswut bei der Entstehung der ersten Version von *Kometjakten*, die 1945 auf Åland geschrieben wurde, und definiert so die Grundpfeiler von Janssons Arbeitsmoral. Tove Jansson selbst war einigermassen zurückhaltend mit Aussagen bezüglich ihrer konkreten Arbeitsweisen. Trotzdem lässt sich konstatieren, dass ihre Arbeitsabläufe ritualisiert waren. Dies betrifft einerseits Ort und Zeit des Arbeitens, andererseits die Reihenfolge, in der Bild

---

16 Grésillon 1999, S. 293.

17 Gellhaus, Axel et al. (Hrsg.). *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 319.

18 Vgl. Grésillon 1999, S. 255 ff.

19 Westin 2007, S. 183.

und Text entstehen. Jansson schrieb praktisch immer und überall, der Sommer scheint aber jeweils eine besonders produktive Zeit gewesen zu sein. Ausserdem zog sie sich zum Schreiben mit Vorliebe auf ihre Insel im finnischen Schärengarten zurück.<sup>20</sup> Erik Kruskopf nennt sogar eine klare räumliche Aufteilung bei den verschiedenen Arbeiten: in ihrem Atelier malte sie, auf Pellinge, der Insel, schrieb und illustrierte sie.<sup>21</sup> Was die Abfolge betrifft, in denen die Bilder und der Text für ein Buch entstanden, hält sie nach eigenen Angaben eine strikte Reihenfolge ein. Der Text wird zuerst erstellt und erst dann mit Illustrationen ergänzt. Eine Ausnahme diesbezüglich bildet das Bilderbuch *Den farliga resan*. In diesem Fall war die Reihenfolge umgekehrt.

Laut Boel Westin dokumentierte Jansson die Arbeitsfortschritte der einzelnen Arbeiten immer akribisch genau in Tagebüchern und Agenden. Dabei wird auch ersichtlich, dass der Übergang vom einen zum nächsten Projekt meist fließend war. Lange kreative Pausen gönnte sie sich kaum.<sup>22</sup> Dieses Pensum stieg in Takt mit der steigenden Berühmtheit rasant an und erreichte einen Höhepunkt in den 1950er-Jahren. In dieser Zeit mutierte Jansson zum internationalen Megastar. Es waren Jahre geprägt von enormem Erfolg und damit einhergehend von einer zeitweise kaum zu bewältigenden Arbeitsbelastung.

## 2.2. Konzeptionelle Arbeiten

Für die Charakterisierung von Schriftstellern anhand ihrer Arbeitsweisen offeriert die Forschung unterschiedliche Typologien. Bodo Plachta beispielsweise unterscheidet Kopf-arbeiter von Papierarbeitern. Während bei Ersteren die Planungsarbeit im Kopf stattfindet, materialisiert sie sich bei Letzteren auf dem Papier.<sup>23</sup> Almuth Grésillons Typologisierung von Autoren anhand ihrer Arbeitsweise verläuft entlang derselben Unterscheidungsmerkmale. Sie differenziert zwischen dem produktorientierten Schreiben und dem prozessorientierten Schreiben. Als produktorientierte Autoren bezeichnet Grésillon Schriftsteller, die bei der Produktion einem bestimmten Plan folgen. Beim prozessorientierten Arbeiten hingegen fliesse die *inventio* direkt in die Hand.<sup>24</sup> Da im ungedruckten Material zahlreiche Dokumente mit planerischem / konzeptionellem Inhalt vorhanden sind, lässt sich Jansson in Plachtas Terminologie als Papierarbeiterin, in derjenigen Grésillons als produktorientierte Schriftstellerin charakterisieren. Dabei weist Grésillon darauf hin, dass zwischen diesen Polen eine Achse verläuft, „auf der alle anderen Schreibweisen eingereiht werden können.“<sup>25</sup>

Das zu untersuchende ungedruckte Material wird unterteilt in konzeptionelle Dokumente einerseits, und Dokumente der Textentstehung andererseits. Bei den konzeptionellen Dokumenten handelt es sich um Planungsarbeiten, die sowohl den Inhalt der Erzählung, also die Plotentwicklung betreffen, als auch um solche, die sich mit der konkreten Buchgestaltung beschäftigen. Entsprechend ist das Kapitel zu den konzeptionellen Arbeiten in

20 Vgl. Kruskopf, Erik. *Bildkonstnären Tove Jansson*. Stockholm: Bonniers 1992, S. 192.

21 Vgl. Ebd., S. 319.

22 Vgl. Westin 2007, S. 422.

23 Vgl. Plachta, Bodo. *Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuer Texte*. Stuttgart: Reclam 1997, S. 46.

24 Vgl. Grésillon 1999, S. 133.

25 Ebd., S. 137.

diese beiden Gruppen unterteilt. Zu den Dokumenten der Textentstehung gehören schliesslich die Textentwürfe.

### 2.2.1. Konzeptionelle Arbeiten: Inhalt

#### a) Mindmapping

Viele der gedruckten Versionen der Muminbücher sind mit Karten bestückt, welche die Erzählungen einleiten. Dazu existieren ebenfalls Vorarbeiten. Im direkten Vergleich offenbaren sich jedoch markante Unterschiede, die auf unterschiedliche Funktionen hindeuten. In diesem „rohen“ Stadium erinnern sie stark an Mindmaps. Rainer Totzke bezeichnet Mindmapping als das

[...] mehr oder weniger freie Arrangieren von Worten (Begriffen), Wortgruppen oder ggf. auch „Kernsätzen“ auf der zweidimensionalen Schreibfläche[...], um Prozesse der Wissensaneignung, der Wissensvertiefung oder der heuristischen Erzeugung neuen Wissens („Brainstorming“) zu induzieren.<sup>26</sup>

Entsprechend instrumentalisiert Jansson die Karten, oder Mindmaps, ebenfalls zur Erzeugung, Strukturierung und Kontextualisierung von Inhalten. Für *Pappan och havet* beispielsweise fertigt Jansson ein solches an (Abb. 2). Darin skizziert wird die Struktur des Narrativs. Diese Skizze besteht aus mehreren Komponenten. Oben auf der Seite ist in der rechten Ecke die Insel zu sehen. Weiter sind die Namen der Figuren zu erkennen, die sich auf die Insel zu bewegen: Pappan, Mamman, Mumin, My. Ihre Route ist dank Linien deutlich zu erkennen. Ebenfalls zu sehen ist Mårran, jedoch abgesondert vom Rest der Gruppe. Eine mit ihrem Namen beschriftete Linie zeigt, dass auch sie dasselbe Ziel verfolgt. Jansson stellt hier das zentrale Element des Ortswechsels dar und präsentiert gleichzeitig das Figurenkabinett.

Darunter findet sich eine Karte über die Insel, die sich die Muminfamilie, das heisst, vor allem Pappan, in diesem Buch zu eigen machen will. Anders als die äusserst spartanisch gestaltete Karte im Buch ist diese Skizze noch mit zahlreichen Details versehen. Der Leuchtturm (schw. fyr) sticht klar hervor. Das Wort wurde umkreist, was gleichzeitig auch den runden Grundriss des Leuchtturms andeutet. Darum herum sind zahlreiche andere Handlungsorte markiert, die für die Erzählung relevant sind. Die Orte sind teilweise auch mit Kommentaren versehen. So ist oben links das Haus des Einsiedlers eingezeichnet: „Betonghuset där den lyckliga ensittaren bor i.“ „Das Betonhaus, in dem der glückliche Einsiedler lebt.“ Daneben ist die Landzunge mit folgendem Kommentar versehen: „Detta näs blir översvämmat vid högvatten och vid blåst får man hoppa på klivstenar.“ „Diese Landzunge wird bei Hochwasser überschwemmt und bei Wind muss man auf Trittsteine springen.“ Folgt man der Küste weiter, kommt schliesslich der Spielplatz der Seepferde: „Sjöhästarnas lekplats, sand“ „der Spielplatz der Seepferde, Sand.“ Um den Leuchtturm herum sind weitere Schauplätze eingezeichnet. Von links nach rechts: „Röda bergen“ „Roter Berg“, „Heta ljunget“ „das heisse Heidefeld“, „Myren med hjorton“ „das Moor mit Moltebeeren“, „De darrande asparna“ „die zitternden Espen“, „Vedbod“ „Holzschuppen“, „Mammans trädgård“ „Mammans Garten“, „Sump“ „Sumpf“, „Bottenlösa sjön“ „Bodenloser See“ „Svarta berget“

26 Totzke, Rainer. „Assoziationsgrammatik des Denkens“. Zur Rolle nichttextueller Schriftspiele in philosophischen Manuskripten. In: Krämer, Sybille et al. (Hrsg.). *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. (Schriftbildlichkeit 1). Berlin: Akademie 2012, S. 426.



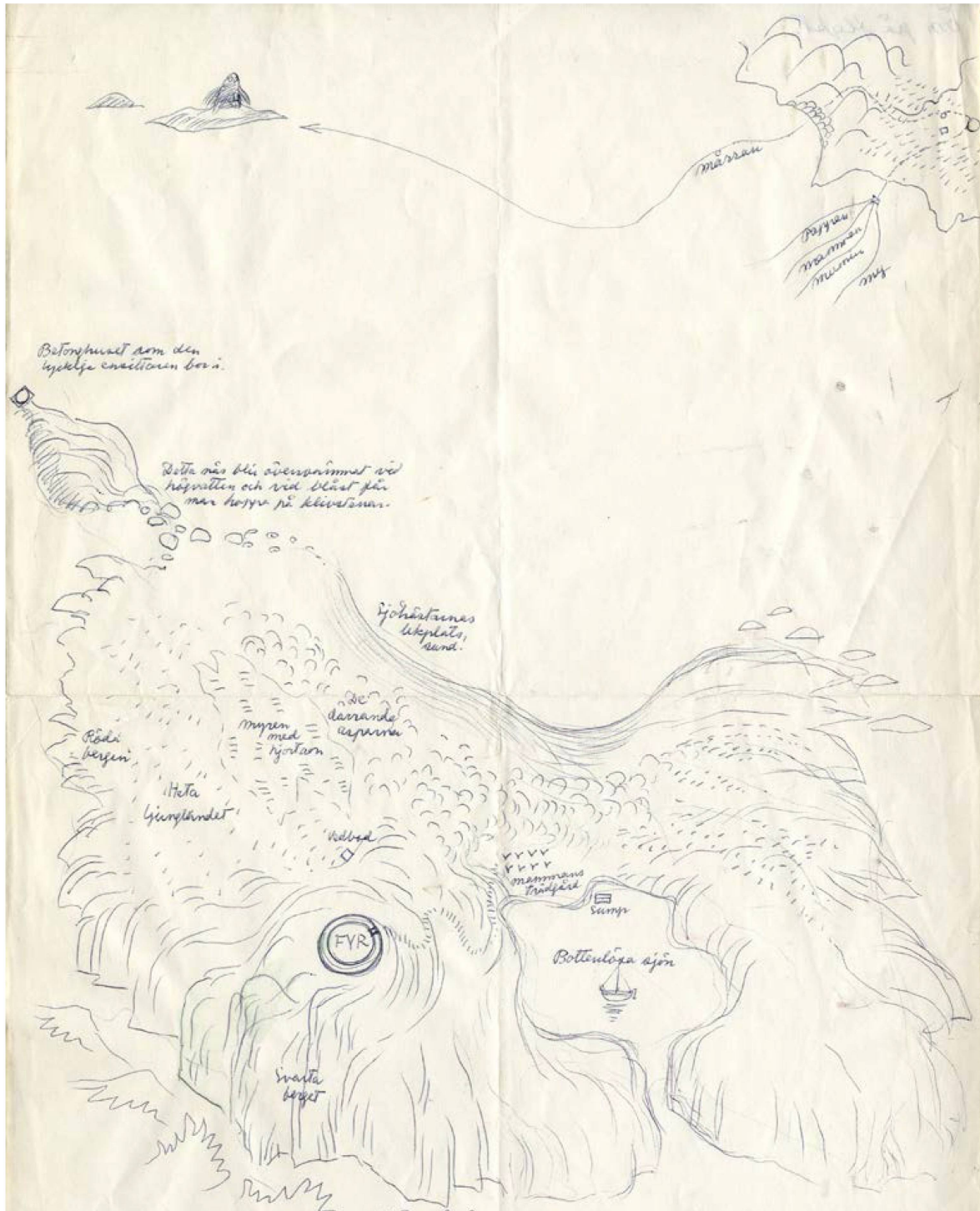


Abb. 2: Skizze zu *Pappan och havet*. Detail.

„Schwarzer Berg.“ Wie erwähnt, sind all diese Informationen in der Karte der gedruckten Version jedoch nicht mehr zu finden, obwohl einige der beschriebenen Handlungsorte in der Erzählung vorkommen. Ein deutliches Indiz dafür, dass diese Abbildung während der Arbeit noch einem anderen Zweck diene, nämlich dem, die beschriebenen Handlungsorte gedanklich zu ordnen.

Das Mindmap, welches sich in den Vorarbeiten zu *Sent i november* findet (Abb. 3), erinnert von der Grundstruktur her stark an die Karte, die im Buch abgedruckt ist (Abb. 4).

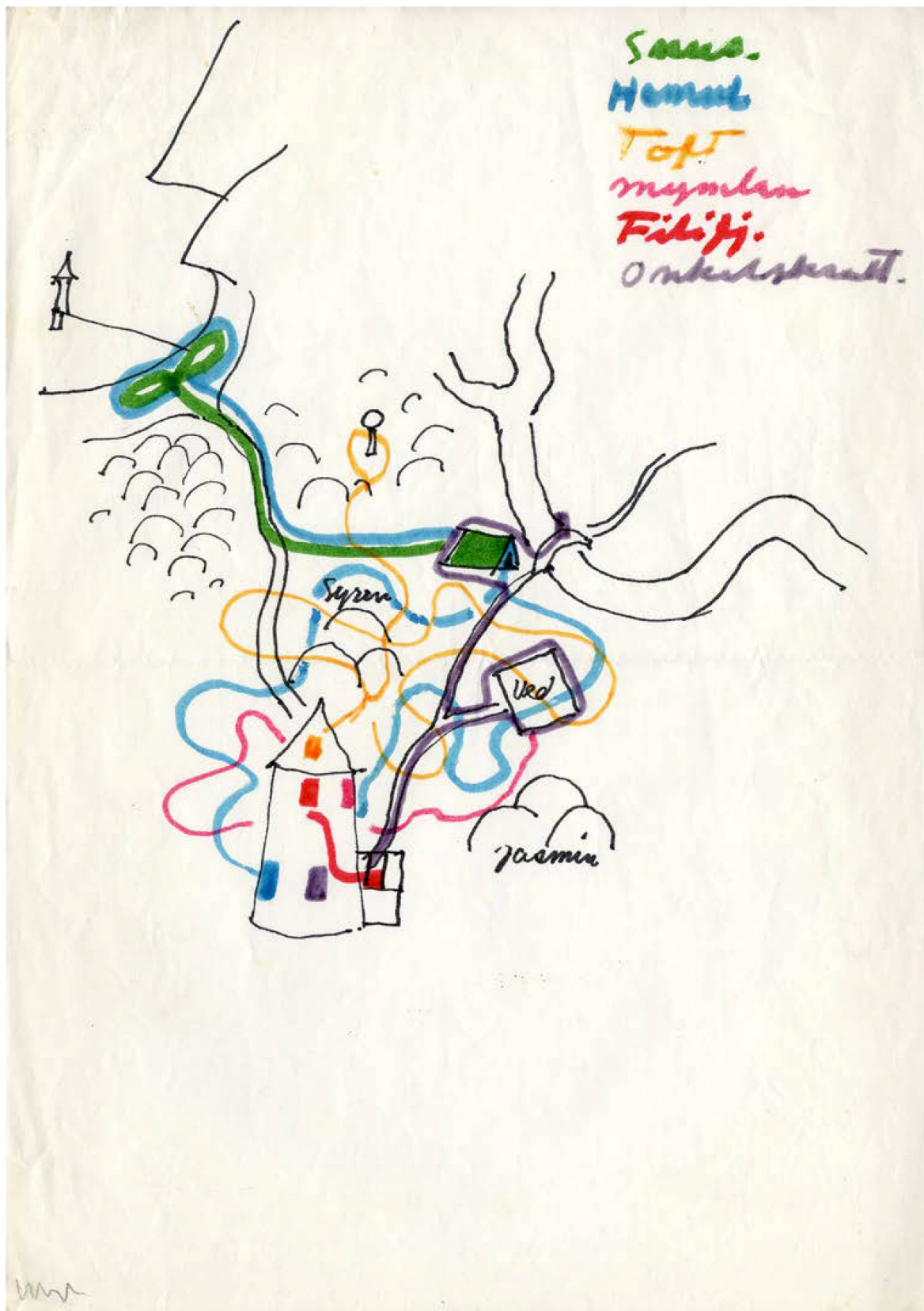


Abb. 3: Skizze zu *Sent i november*.

Die dominanten Elemente wie etwa das Muminhaus oder der Fluss sind darauf bereits zu erkennen. Beschriftet sind der Flieder (schw. Syren), die Stelle an der Brennholz gelagert

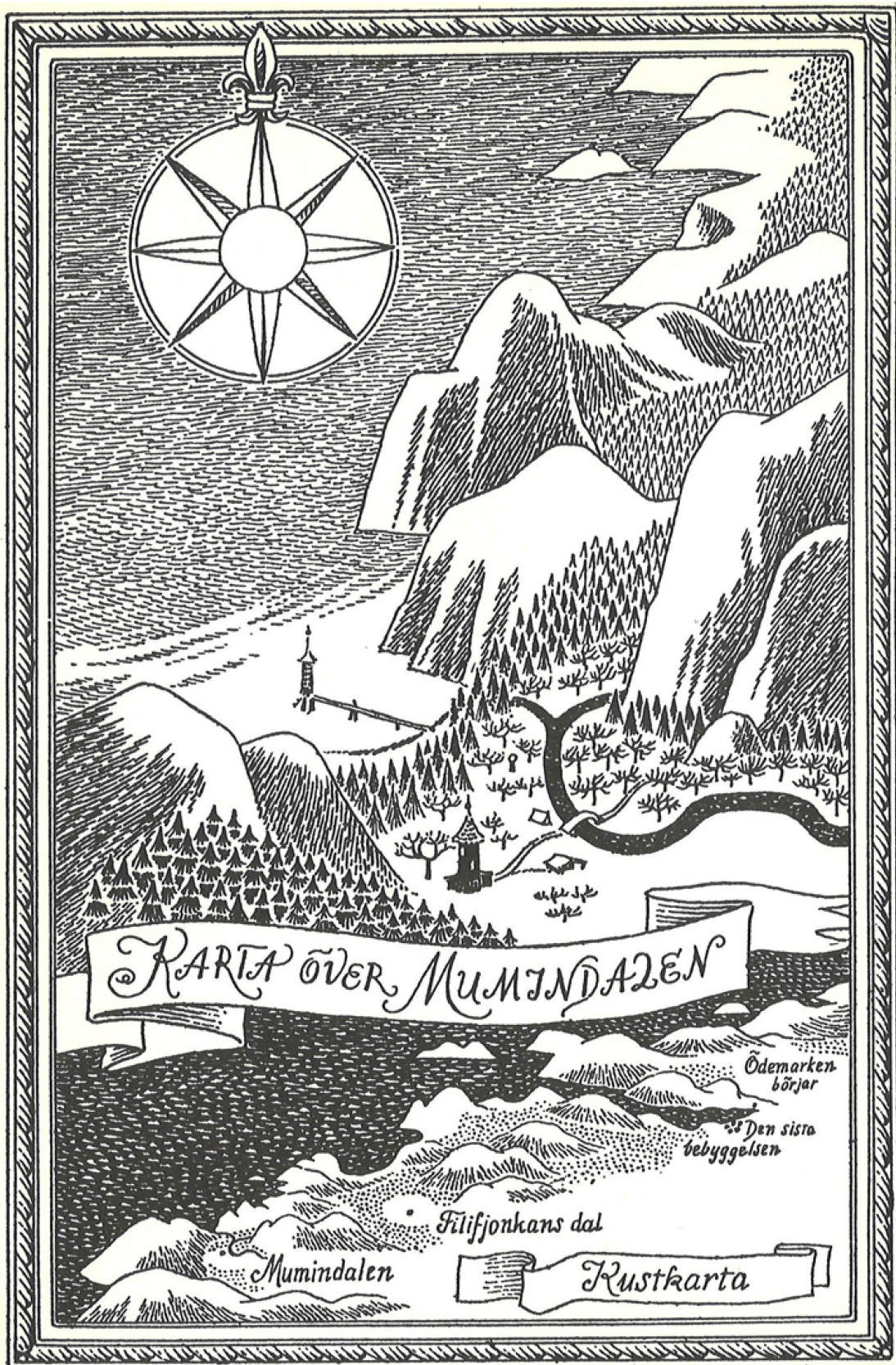


Abb. 4: Karte aus *Sent i november*.

wird (schw. ved) und schliesslich der Jasmin (schw. Jasmin). Spezielle Beachtung verdienen jedoch die Markierungen in Farbe, die das Agieren der Figuren illustrieren sollen und

sich in der gedruckten Version auf der Karte nicht finden. In der rechten oberen Ecke sind in einer Legende die Namen der Figuren aufgelistet: Snusmumriken, Hemul, Toft, Mymylan, Filifj., Onkelskruttet. Jeder Name ist in einer anderen Farbe geschrieben, diese wiederholen sich auf dem Mindmap, wo die Bewegungen der Figuren abgebildet sind. So lässt sich etwa ablesen, dass die von zahlreichen Zwangsneurosen geplagte Filifjonkan das Muminhaus nicht verlässt. Die Verwendung von Farben ist umso bemerkenswerter, zieht man in Betracht, dass die Illustrationen in den Büchern schwarz-weiß sind. Auch diese Markierungen fehlen auf der Karte der edierten Version, was beweist, dass auch sie als Mindmap in erster Linie als Strukturierungshilfe während der Arbeit dienten. Ausserdem offenbaren sie einen Einblick in eine wohlgeplante Choreographie, was das Agieren der einzelnen Figuren betrifft.

In den besprochenen Beispielen wird nicht nur die werkstrukturierende Funktion solcher Schriften überdeutlich, sondern auch ein stark visuelles Erarbeiten des Gerüsts der Erzählung. Erik Kruskopf betont gar, dass Bild und Text in Janssons Schaffen nicht nur im gedruckten Text eine Einheit bilden und sich gegenseitig stützen, sondern dass Bild und Text auch während des Schaffensprozesses einen reziproken Effekt haben.<sup>27</sup> Als

[...] Laboratorien epistemischen Schreibens / Zeichnens sind diese Arten diagrammatischer Artefakte oftmals sogar darauf angelegt, spielerisch zu „verfremden“ und dabei möglichst viele kreative Assoziations- und Interpretationsspielräume zu eröffnen.<sup>28</sup>

Es handelt sich also um eine Art der Konzepterarbeitung, die in besonderem Masse auch kreativen Raum für eine stetige Weiterentwicklung bietet.

Diese enge Beziehung zwischen visuellem und verbalem Planen wird im nächsten Bild noch deutlicher. Es zeigt ein Beispiel aus den Vorarbeiten zu *Farlig Midsommar* (Abb. 5). Neben einem Mindmap, welches, wie gerade eben erwähnt, bereits sowohl visuelle als auch verbale Komponenten enthält, ist dieses begleitet von einer Art Inhaltsverzeichnis auf der unteren Hälfte des Blatts. Beides befindet sich auf einem Blatt Papier, was deren enge Verbindung weiter unterstreicht. Links im Mindmap ist das Muminhaus (schw. m.hus) markiert. Eine gestrichelte Linie veranschaulicht schliesslich den Weg zum Theater und dessen Weg in die Bucht. Erst dort ist das Theater als solches beschriftet (schw. teat). Um das Theater herum sind die verschiedenen Handlungsorte dargestellt. Von links nach rechts ist als Erstes ein Feuer zu sehen, welches für das Mittsommerfest („mids“ „Mittsommer“) steht, dann das Haus der Filifjonkan (schw. Filiff) ist eingezeichnet wie auch der Park, der mit einem kleinen Rechteck skizziert ist. Ausserdem ist noch die Stelle markiert, an der Lilla My im Nähkorb ankommt. Die skizzierten Elemente sind in diesem Stadium noch auf das Minimum beziehungsweise auf diejenigen Elemente beschränkt, welche für die inhaltliche Architektur der Erzählung relevant sind.

---

27 Vgl. Kruskopf 1992, S. 194.

28 Totzke 2012, S. 426.

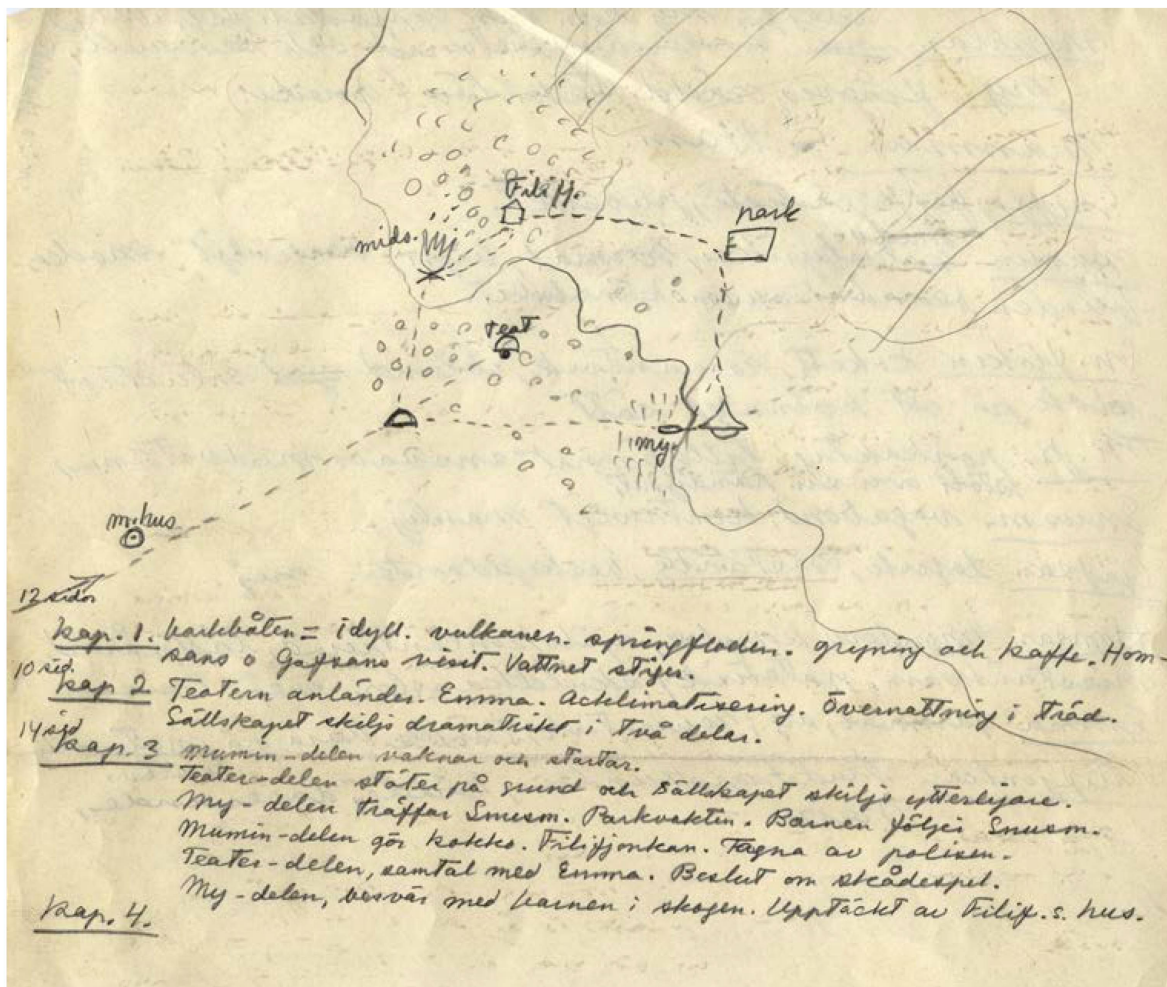


Abb. 5: Konzeptarbeit *Farlig midsommar*.

Das Inhaltsverzeichnis darunter ist nicht vollständig. Es umfasst drei Kapitel. Diese sind lediglich mit Nummern versehen. Zusätzlich ist jedoch angegeben, wie viele Seiten die einzelnen Kapitel umfassen sollen. Die einzelnen Kapitel enthalten eine stichwortartige Zusammenfassung der Handlung, doch diese betreffen ausschliesslich strukturelle Elemente des Narrativs. Das heisst, sie beschreiben vor allem die Abspaltung der unterschiedlichen Erzählstränge. Die verschiedenen Erzählstränge sind das architektonische Hauptmerkmal der Erzählung. Unter Kapitel 1 werden vor allem die Bedeutungen zentraler Motive erläutert. In Kapitel 2 werden in einem ersten Schritt Mumin und Snorkfröken von der Gruppe getrennt, wodurch ein weiterer Handlungsstrang losgetreten wird. Kapitel 3 ist spannenderweise weiter in die verschiedenen Handlungsstränge unterteilt: Mumin-delen, Teater-delen, My-delen (Mumin-Teil, Theater-Teil, My-Teil). Die Einteilung stimmt mit derjenigen der gedruckten Version nicht vollständig überein.

Transkription Abbildung 5:

Kap. 1. barkbåten = idyll. vulkanen. springfloden. grepning och kaffe. Homsans o Gafsans visit. Vattnet stiger.

Kap. 2 Teatern anländer. Emma. Acklimatisering. Övernattning i träd. Sällskapet skiljs dramatiskt i två delar.

Kap. 3 Mumin-delen vaknar och startar. Teater-delen stöter på grund och sällskapet skiljs uttelligare.

My-delen träffar Snusm. Parkvakten. Barnen följer Snusm.

Mumin-delen gör kokko. Filifjonkan. Tagna av polisen.

Teater-delen, samtal med Emma. Beslut om skådespel.

My-delen, besvär med barnen i skogen. Upptäckt av Filif.s. hus.

Kap. 1. Spielzeugschiff = Idylle. Springflut. Verhaftung und Kaffee. Homsans und Gafsans Besuch. Das Wasser steigt.

Kap. 2 Das Theater kommt an. Emma. Akklimatisierung. Übernachtung im Baum. Die Gesellschaft wird dramatisch in zwei Teile geteilt.

Kap. 3 Der Mumin-Teil erwacht und beginnt. Der Theater-Teil stösst auf Grund und die Gemeinschaft wird erneut getrennt.

Der My-Teil trifft Snusm. Der Parkwächter. Die Kinder folgen Snusm.

Der Mumin-Teil macht (Mittsommer)Feuer. Filifjonkan. Von der Polizei aufgegriffen.

Der Theater-Teil, Gespräch mit Emma. Beschluss betreffend das Theaterstück.

Der My-Teil, Schwierigkeiten mit den Kindern im Wald. Entdeckung von Filif.s. Haus.

Unter dem handschriftlichen Material findet sich eine weitere Art der Konzeptentwicklung mit einer klaren räumlichen Struktur, die sich von links nach rechts erstreckt.<sup>29</sup> Für *Muminpappans memoarer* erstellt Jansson eine Art Storyboard für einen Teil der Handlung. Storyboards werden vor allem in der Filmbranche verwendet, wo das Drehbuch für die narrativen Elemente der Geschichte steht, das Storyboard entsprechend für die visuellen.<sup>30</sup> In Janssons „Storyboard“ wird jedoch Nichtvisuelles, der Inhalt des Narrativs, überwiegend visuell dargestellt. Dies geschieht auf eine sehr verdichtete Art und Weise. Sachverhalte verdichtet darzustellen ist laut Rainer Totzke eine zentrale Eigenschaft von Diagrammen generell, zu denen im weitesten Sinne auch Storyboards gezählt werden können.<sup>31</sup> Im erwähnten Beispiel sind drei Abschnitte mit folgenden Überschriften formuliert: die Flucht, das Boot, die Insel. Die oberste Zeile ist mit „Rymn.“ „Flucht“ beschriftet. Die geschilderten Ereignisse sind diejenigen von Kapitel 1, die meisten sind mit Hilfe von Symbolen dargestellt: das Verlassen des Waisenhauses bei Nacht (Haus mit Stern), das traumatische Erlebnis, bei dem Pappan auf dem Eis in das Wasser einbricht (Eisscholle), sein Weg durch den Wald (Bäume), sein Hausbau (Haus) und schliesslich die Bekanntschaft mit Fredrikson, der ihm von dort an ein treuer Gefährte sein wird. Er ist nicht mehr bildnerisch dargestellt, sein Name ist jedoch schriftlich vermerkt (Fredr.). Die nächste Zeile trägt den Titel „Båten“ „das Boot“. Das erste Symbol steht für die Kaffeedose, die von Rådd-djuret bewohnt wird. Mit dem Symbol daneben ist Joxarens dreieckförmiger Hut angedeutet. Beides sind Figuren, die in Kapitel 3 eingeführt werden. Darauf folgt der lang ersehnte Stapellauf (schw. sjösättn.) ihres Schiffes. Dieses Ereignis ist schriftlich festgehalten. Hemulens moster ist wiederum gezeichnet. Schriftlich ist jedoch vermerkt, dass sie gerettet wird (schw. räddas). Sie wird von Pappan aus dem Meer gezogen, als sie sich, auf der Flucht vor Mårran, ins Wasser stürzt. Die übrigen Ereignisse sind schriftlich festgehalten: die Invasion der Klippdassar

29 ÅA, Handschriftenabteilung Tove-Jansson-Sammlung, Kapitel 2: MS: Muminpappans memoarer 1944. Notizbuch „Muminpappans bravader“ [nicht paginiert].

30 Vgl. Begleiter, Marcie. *Storyboards. Vom Text zur Zeichnung zum Film*. Übers. von Peter Robert. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2003, S. 15.

31 Vgl. Totzke 2012, S. 423.

(schw. klippd.), das Meer (schw. havet) und schliesslich die Seefahrt (schw. sjöresan). Die Ereignisse umfassen die Kapitel 3 und 4. Die unterste Zeile ist den Ereignissen auf der Insel gewidmet und entsprechend mit „ön“ „die Insel“ betitelt: „Drontmöte“ „Das Treffen mit Dronten“, „Mymldotter“ „Tochter der Mymla“, „överrfest“ „Überraschungsfest“, „Telegram“ „Telegramm“, „Koloni“ „Kolonie“, „spöket“ „das Gespenst“. Alle diese Angaben sind schriftlich. Die Aufzeichnungen im Storyboard umfassen einen Grossteil der Handlung, jedoch ist der eigentliche Höhepunkt der Erzählung, der Moment, in dem Pappan auf Mamman trifft, nicht vermerkt.

Das Storyboard als Form erinnert stark an Janssons Comics. Damit belegt es die Fähigkeit Janssons, ihre Talente in den unterschiedlichen künstlerischen Bereichen zu einem potenten Ganzen an kreativer Schaffenskraft zu bündeln. Diese Art von Vorarbeit zeugt weiter von einem äusserst szenischen Denken der Künstlerin. Damit einher geht auch hier ein stark visuelles Denken, das sich auf dem Papier mehr und mehr mit schriftlichen Anmerkungen mischt. Besteht die erste Zeile weitgehend aus Symbolen, ist das Verhältnis von Wort und Bild in der zweiten Zeile stark durchmischt. In der dritten Zeile schliesslich finden sich ausschliesslich schriftliche Anmerkungen.

### **b) Listen und Schemata**

Weiter finden sich im ungedruckten Material ausführliche Anmerkungen und Fragen zu einzelnen Formulierungen, Hinweise zu geplanten Änderungen am Text, zu Fakten, die erneut überprüft werden müssen, oder Gedanken zu ganz spezifischen Handlungsmomenten. Die Anmerkungen dienen letztlich der faktischen Korrektheit und inhaltlichen Stringenz. Gestaltet wie Checklisten sind relevante Punkte untereinander übersichtlich und praktisch zum Abarbeiten aufgelistet. Die Checklisten sind ausserdem sehr ausführlich und können mehrere A4-Seiten umfassen. Thematisch lassen sich dabei unterschiedliche Schwerpunkte ausmachen. Das folgende Beispiel stammt aus den Arbeiten zu *Pappan och havet*. Die Aufzeichnungen sind Ausdruck einer intensiven Auseinandersetzung mit ihrer Arbeit. Jansson interpretiert und reflektiert auf diese Weise ihr Tun. Dabei zeigt sie sich äusserst selbstkritisch und zieht das, was sie tut, konstant in Zweifel. Auf dem Papier zeigt sich dies in aller Deutlichkeit in regelrechten Zwiegesprächen mit sich selbst, indem sie Dinge explizit in Frage stellt, dann aber umgehend eine Antwort – Ja oder Nein – nachreicht:

- Mamman flyttar ut ur sin väggmålning därför att pappan tar itu med sina ansvar igen. Eller för att han behöver henne? Nej. Bara därför att han blir glad igen.
- Se till att havet verkligen omtalas som en levande varelse sen pappan kommit underfund med det.
- Försvinner pappans skräck för eldsvåda när han kommit till ön? Jo.
- Får pappan röka pipa också senare.
- “ svalorna fara söderut. Tranor.
- Mårrans köld-dimma nånstans senare.
- Försöker de aldrig bada?
- m. ber p. om att få vara med om nånting, men avvisas. I början.
- Mårran måste väl stanna på ön när hon inte kan göra is längre?
- My mera prat!
- När blommar ljungen?
- Ska jag stryka ‘kattsvansen’?

- Behövs det en avledande My-replik i slutets patos?
- Bör trädgårdens tunga yppighet betonas i början?
- Drickvatten-potten?
- Hur många gånger 'faller ljuset ut över golvet' eller marken!
- Klippgranarna ska också kräla omkring.
- Borde sjöhästarna prata mindre. Inte håna, bara skratta?
- Studera hur man tänder en fyr med gas.
- Ta in pappans förtjusning när det äntligen börjar blåsa. Vindfunderingar.
- Låt mamman alltid kalla stormlyktan 'lampan'.
- Gör måsen i pusslet grå.
- Antyd en gång till att p. har fyrvaktarens hatt.
- bortkomling
- vindvända
- Mårran går förbi den tomma glaskulan i kap. 1.<sup>32</sup>
- Mama kommt aus ihrem Wandbild wieder hinaus, weil Pappan seine Verantwortungen wieder wahr nimmt. Oder weil er sie braucht? Nein. Nur, um wieder glücklich zu werden.
- Darauf achten, dass das Meer wirklich wie eine Sache beschrieben wird, seit Pappan es versteht.
- Verschwindet Pappans Angst vor Flammen wenn er zur Insel kommt? Ja.
- Darf Pappan auch später Pfeife rauchen.
- [Dürfen] die Schwalben nach Süden reisen. Kraniche.
- Mårrans Kaltnebel irgendwo später.
- Versuchen sie nie, zu baden?
- m. bittet p. darum, bei etwas dabei zu sein, wird aber abgewiesen. Am Anfang.
- Mårran muss wohl auf der Insel bleiben, wenn sie kein Eis mehr machen kann?
- My mehr Geschwätz!
- Wann blüht das Dickicht?
- Soll ich den 'Katzenschwanz' streichen?
- Braucht es eine ableitende Mü-Replik im Pathos des Schlusses?
- Muss die schwere Üppigkeit des Gartens am Anfang betont werden.
- Trinkwasser-Eimer?
- Wie oft 'fällt das Licht über den Boden' oder die Erde?
- Die Felsen-Tannen müssen auch herumkriechen
- Sollten die Seepferde weniger sprechen. Nicht verhöhnen, nur lachen?
- Studieren, wie man das Licht eines Leuchtturms mit Gas entfacht.
- Pappans Entzücken darüber, dass es endlich windet, miteinbringen. Windüberlegungen.
- Lass Mama die Sturmleuchte immer 'Lampe' nennen.
- Mach die Möwe im Puzzle grau.
- Erneut andeuten, dass p. den Hut des Leuchtturmwärters trägt.
- Der Verschollene
- Windänderung
- Mårran geht an der leeren Glaskugel vorbei in Kap. 1.

---

32 ÅA, Handschriftenabteilung. Tove-Jansson-Sammlung, Kapsel 4: MS: Pappan och havet 1963 + skisser. Notizblock, Detail [nicht paginiert].



Mit der wachsenden Psychologisierung ihrer Erzählungen nimmt diese selbstreflexive Kommentierung stetig zu. Für *Sent i november* existiert sogar ein ganzes Heft, das ausschliesslich Anmerkungen, Interpretationen und Reflexionen zum Buch enthält. Dabei nehmen Janssons Gedanken zur Erzählung die Form eines Interpretationsschlüssels zum jeweiligen Werk an. Mehr noch, daraus entwickelt sich eine regelrechte Parallelerzählung. Interessanterweise lässt sich daran beobachten, wie diese Dokumente mehr und mehr auch zum Zeugnis eines Ablösungsprozesses werden, indem Janssons ambivalenter werdendes Verhältnis zu ihren Figuren und Geschichten deutlich wird. Dieses gipfelt schliesslich in einer regelrechten Ablehnung. „Trött på dem“ „Ich bin ihrer müde“ schreibt sie etwa darin über die Mumins.<sup>33</sup>

In den Vorarbeiten zu *Pappan och havet* findet sich eine weitere Art der gedanklichen Strukturierungshilfe. Jansson erstellt einen eigenen Mondkalender, in dem sie die gesammelten Informationen in einem grafischen Schema verarbeitet (Abb. 6). In *Pappan och havet* kommen Naturdarstellungen als Spiegel von Gemütszuständen der Figuren grosse Bedeutung zu, somit sind sie zentrale inhaltliche Handlungselemente. Entsprechend ausführlich sind deshalb auch Recherchearbeiten zu diesem Thema, um die faktische Korrektheit sicherzustellen. Vor diesem Hintergrund entstand wohl der Mondkalender. Jansson verwendet im Kalender Symbole. Diese werden in einer Legende oberhalb des gezeichneten Kalenders erklärt. Bei den Symbolen, welche die unterschiedlichen Stadien des Mondzyklus' bezeichnen, handelt es sich um Kreise und Halbkreise. Auf die Legende folgt eine Aufzählung der Sternzeichen, ebenfalls mit entsprechenden Symbolen. Der Kalender befindet sich auf einem weissen Blatt in Hochformat. Der Text verläuft in Schreibschrift mit dunkler Tinte von links nach rechts und in zwei Spalten von oben nach unten. Dies wird durch den Strich in der Mitte der beiden Spalten verdeutlicht. Die einzelnen Spalten sind wiederum in drei Blöcke unterteilt, die mit einer Jahreszahl markiert sind. Die Blöcke bestehen immer aus drei Zeilen, die stets die gleichen Monate bezeichnen: August, September und Oktober. Danach sind Angaben zu Leer- beziehungsweise Vollmond im jeweiligen Monat notiert. Schliesslich folgt eine numerische Angabe zum genauen Tag. Bei der Darstellung wird die volle Seitenbreite ausgenutzt. Es sind keine Streichungen, Korrekturen oder Einschübe ersichtlich.

---

33 ÅA, Handschriftenabteilung. Tove-Jansson-Sammlung, Kapsel 6: MS: Sent i November 1969. Heft [nicht paginiert].

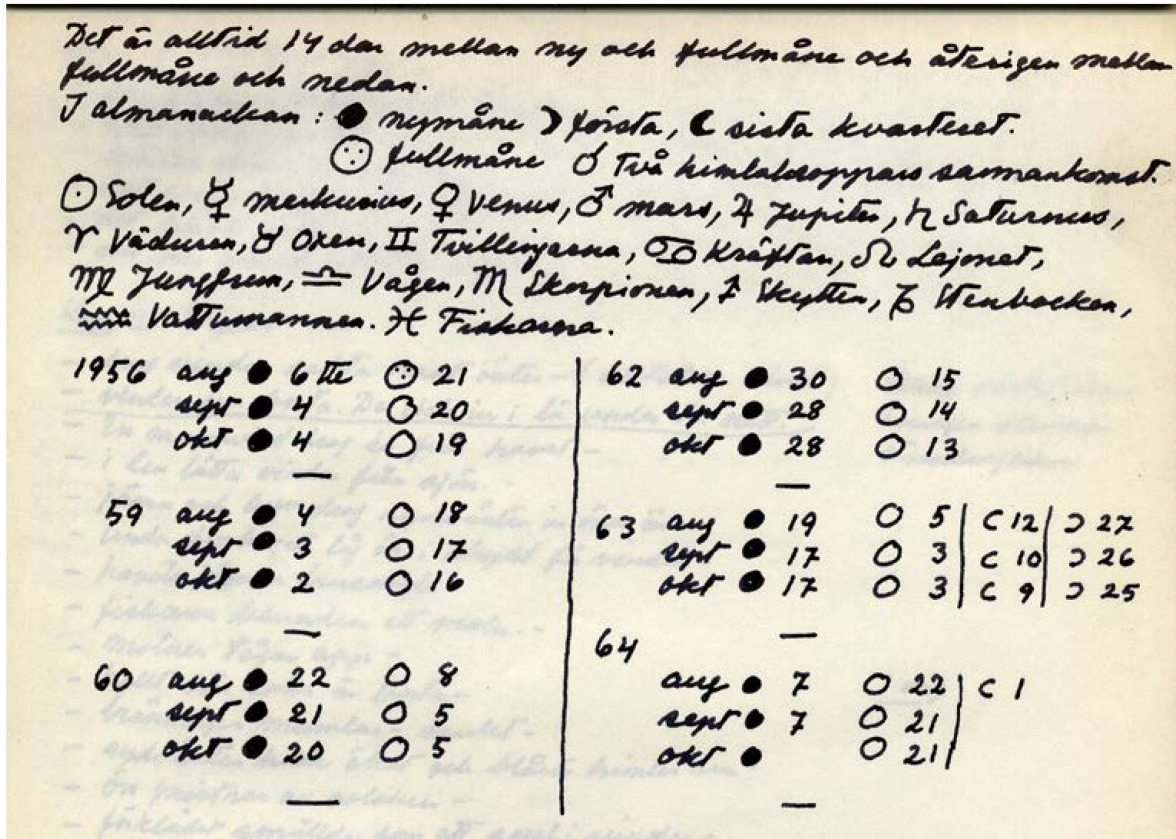


Abb. 6: Konzeptarbeit Pappan och havet. Detail.

Transkription Abbildung 6:

Det är alltid 14 dar mellan ny och fullmåne och återigen mellan fullmåne och nedan.

I almanackan: nymåne första, sista kvarteret.  
fullmåne Två himlakroppars sammankomst.

Solen, Mercurius, Venus, Mars, Jupiter, Saturnus,  
Väduren, Oxen, Tvillingarna, Kräftan, Lejonet,  
Jungfrun, Vågen, Skorpionen, Skytten, Stenbocken,  
Vattumannen. Fiskarna.

Es sind immer 14 Tage zwischen Neu- und Vollmond und wieder zwischen Vollmond und abnehmendem Mond.

Im Kalender: Neumond erstes, letztes Quartal  
Vollmond Zusammenkunft zweier Himmelskörper

Sonne, Merkur, Venus, Mars, Jupiter, Saturn,  
Widder, Stier, Zwillinge, Krebs, Löwe,  
Jungfrau, Waage, Skorpion, Schütze, Steinbock  
Wassermann, Fische.

### c) Figurengestaltung

Das Figurenkabinett der Muminwelt ist gross. Laut Boel Westin handelt es sich um ungefähr 60 verschiedene Charaktere. Zudem beschreibt sie das Figurenkabinett als expansiv. Mit dem Fortschreiten der Muminreihe werden fortlaufend neue Charaktere eingeführt. Noch im letzten Muminbuch, *Sent i november*, wird etwa Onkelskruttet als Figur introduziert. Neue Figuren werden teilweise auch erst in einem anderen Medium, etwa dem Bilderbuch, „ausprobiert“, bevor sie dann den Weg ins Muminbuch finden. So geschehen etwa bei Filifjonkan, die zuerst im Bilderbuch *Hur gick det sen?* erscheint und später in der Muminreihe ihren ersten Auftritt in *Farlig midsommar* hat. Die Figuren sind immer eng miteinander verbunden. Westin weist in ihrer Abhandlung auf eine Art Stammbaum hin, der sich in einem Arbeitsbuch Janssons findet und einen Überblick gibt über die Beziehungen der Figuren im Mumintal. Die Muminbücher unterscheiden sich stark, was die Grösse des verwendeten Figurenrepertoires betrifft. So ist dieses bei *Pappan och havet* etwa auffallend stark reduziert. Den Kern bildet jedoch immer die Muminfamilie. Um sie schart sich eine heterogene Gruppe von Charakteren, die stark dazu beiträgt, dass die Muminbücher immer wieder von Neuem zu überraschen vermögen. Auch Westin sieht im stetigen Wechsel des sozialen Umfelds der Familie eine Stärke: „Växlingen av figurer illustrerar det sammansatta; muminvärlden är dynamisk, den är stadd i ständig förändring.“<sup>34</sup> „Das Wechseln der Figuren illustriert das Zusammengesetzte; die Muminwelt ist dynamisch und befindet sich in ständiger Veränderung.“

Die allgemeinen Betrachtungen zum Figurengewimmel im Mumintal lassen bereits vermuten, welch hohen Stellenwert die Figurengestaltung in der Konzeption der Erzählung einnimmt. Janssons Charaktere sind stark stereotypisiert. Die Figuren verfügen allein aufgrund ihrer Handlungsart über einen grossen Wiedererkennungswert. So repräsentieren etwa unterschiedliche Figuren ganz verschiedene Lebenseinstellungen. Darin erkennt Westin Parallelen zur *commedia dell'arte*.<sup>35</sup> Dies macht die Figurenkonzeption ebenfalls zu einem elementaren Baustein der inhaltlichen Planung des Narrativs. Entsprechend offenbart sich in den planerischen Arbeiten eine wohlüberlegte Figurengestaltung, die auf mehreren Ebenen stattfindet. Einerseits geschieht dies ganz explizit durch Anmerkungen zu den Figuren und deren Charaktereigenschaften, die sich unter den konzeptionellen Schriften für *Farlig Midsommar* finden. Ähnlich wie in einem Theaterstück existiert eine Aufstellung des beachtlichen Figurenrepertoires. In der edierten Version ist die Aufstellung jedoch nicht abgedruckt. Das macht ihre Funktion als Arbeitshilfe deutlich. In der Aufstellung sind die Namen der einzelnen Figuren untereinander notiert und mit einigen Adjektiven versehen, die die jeweiligen Charakterzüge beschreiben. Hingegen finden sich keine Beschreibungen des äusseren Erscheinungsbildes. Dieses ist gänzlich den zeichnerischen Fertigkeiten Janssons überlassen:

Mymlan, svag för My som hon uppfostrar fel ibland  
undergångsbetonad och sensuell, strängt o.s.v.

My frägvig, orädd, taktlös. (omedv.)

Mamman = Ham.

Sniff, feg, egoistisk, pubertet.

Mumin omedv. naturlyriker, normal, lugn, barnsligt moders-

34 Westin 1988, S. 110 f.

35 Vgl. Ebd., S. 110.

bunden. beundr. Snusm. känslobet.

Sn.fröken kokett, romantisk, ibland sja! intuitiv klok på ett kvinligt sätt.

M.p. pojkaktig, tillkämpad ansvarsmedveten,  
stolt över sin händighet,

Snusm. vagabond, hemtrevligt manlig.

Gafsan logisk, omständig, beskyddande. nej.

Homsan minderv.komplex, självkoncentrerad, lättsårad,  
misstänksam, patetisk, skuldkänslor. nej misan

Emma gammal, arg, reumatisk, tänker bara pa teater.

Filifjonkan traditionsbunden, råddig, docerande, naiv.<sup>36</sup>

Mymlan, eine Schwäche für My, die sie manchmal falsch erzieht  
untergangsbetont und sensuell, streng usw.

My wissbegierig, furchtlos, taktlos (unbew.)

Mamman = Ham

Sniff, feig, egoistisch, Pubertät.

Mumin unbew. Naturlyriker, normal, ruhig, kindlich muttergebunden. Bewundert  
Snusm. gefühlsbetont.

Sn.fröken kokett, romantisch, manchmal sja! intuitiv klug auf eine weibliche Weise.

M.p. jungenhaft, erzwungen pflichtbewusst, stolz auf sein Geschick.

Snusm. Vagabund, gemütlich, männlich.

Gafsan logisch, umständig, beschützerisch. nein.

Homsan Minderwertigkeitskomplex, selbstzentriert, leicht verletzlich,  
misstrauisch, pathetisch, Schuldgefühle. Nein Misan

Emma alt, wütend, rheumatisch, denkt nur an das Theater.

Filifjonkan traditionsgebunden, wirr, dozierend, naiv.

Nicht alle der aufgeführten Figuren kommen in dem Buch auch tatsächlich vor, so etwa Gafsan. Auffallend ist weiter, mit welcher Deutlichkeit Jansson ihre Mutter (Ham) in die Figurenwelt einarbeitet. Hervorzuheben sind ausserdem auch hier die künstlerischen Zwiegespräche, die Jansson mit sich selbst führt und die sich auf dem Papier materialisieren. Davon zeugt etwa das „Nein“, welches sich mehrmals nach der Auflistung der Adjektive findet.

Neben diesen ganz expliziten Anmerkungen zu den Charaktereigenschaften der einzelnen Figuren werden deren Eigenheiten andererseits ebenfalls durch die verwendete Sprache verdeutlicht. Besonders aussagekräftig die Charakterisierung der Figuren betreffend sind Registerwahl und Orthografie. Wann spricht wer wie? – das ist eine wichtige Frage, mit der sich Jansson während der Vorbereitungen eingehend auseinandersetzt. Beispielsweise in *Muminpappans memoarer*. Ihre Ausführungen diesbezüglich reichen bis ins kleinste Detail, respektive bis hin zu einzelnen Worten. So räsoniert sie darüber, ob man Pappans Sprache modernisieren sollte. Oder sie erwähnt explizit, dass die Familie in Umgangssprache spricht, wenn sie sich über Pappans Buch unterhalten. Weiter wird ebenfalls die Gross- oder Kleinschreibung der Namen der einzelnen Figuren definiert. So manifestieren sich im ungedruckten Material eine Art janssonsche Regeln zur Standardisierung der Schreibweise. All die erwähnten Punkte sind im folgenden Beispiel ersichtlich:

36 ÅA, Handschriftenabteilung. Tove-Jansson-Sammlung, Kapsel 3: MS: Farlig midsommar 1953. Blatt [nicht paginiert].

Kung med stor begynnelsebokstav, utom när han talar om sig själv eller när pappan är arg på honom, då blir det liten.

I alla presens-avsnitt dvs när pappans familj kommenterar memoirerna är det rent talspråk med ska, sa, nånting, lessen osv. Samma sak i alla repliker som inte sägs av pappan i memoirerna. Genomgående ‘upp’, utom i Rådd-djurets, My’s och klippdassens repliker där det är opp.

(borde pappans skall någonting o.s.v. moderniseras?)<sup>37</sup>

König mit grossem Anfangsbuchstaben, ausser wenn er mit sich selbst spricht oder wenn Pappan wütend auf ihn ist, dann ist er klein.

In allen Präsensabschnitten, das heisst, wenn Pappans Familie die Memoiren kommentiert, ist es reine Umgangssprache mit ska, sa, nånting, lessen usw. Dasselbe in allen Repliken, die nicht von Pappan geäussert werden in den Memoiren. Durchgehend ‘upp’ ausser in Rådd-djurets, Mys und klippdassens Repliken, wo es opp ist.

(müsste man Pappans skall någonting usw. modernisieren?)

Jansson pflegte mit ihrem Umfeld einen regen Austausch über ihre Arbeit. So auch betreffend die Figurengestaltung. Ihr Bruder Lasse äussert sich in einem Brief, in dem er seine Rückmeldung zu *Sent i november* formuliert, wie folgt zu Mymlan:

Kunde kanske Mymlan bli en sorts mamma för Toft? Det vänter man sig lite när hon börjar kamma honom. Varför kunde inte hon stanna kvar? Hon kunde även i övrigt göras gladare och mera tydlig i konturerna.<sup>38</sup>

Könnte Mymlan für Toft vielleicht zu einer Art Mama werden? Das erwartet man beinahe, wenn sie ihn zu kämmen beginnt. Weshalb konnte sie nicht bleiben? Überhaupt könnte man sie fröhlicher und deutlicher in den Konturen machen.

37 ÅA, Handschriftenabteilung. Tove Jansson-Sammlung, Kapsel 16: MS: Diverse Mumin, se förteckning. Heft „Muminpappans memoarer“, skrivna och sedermera reviderade av honom själv. [Nicht paginiert].

38 ÅA, Handschriftenabteilung. Tove-Jansson-Sammlung, Kapsel 6: MS: Sent i November 1669. Brief [nicht paginiert]. Detail.

### 2.2.2. Konzeptionelle Arbeiten: Buchgestaltung

#### a) Aufzeichnungen zu den Illustrationen

Zahlreiche Notizen konzeptioneller Art sind Aufzeichnungen betreffend Art und Positionierung der Illustrationen. Die Aufstellungen können mehrere A4-Seiten umfassen. Um die Form der Illustrationen zu kennzeichnen, entwickelt Jansson ein eigenes Codierungssystem. Sie verwendet Rechtecke, Quadrate und Kreise als Symbole für die Form der einzelnen Illustrationen. Handelt es sich um Illustrationen mit dunklem Hintergrund, sind die Formen zusätzlich schwarz ausgemalt. Weiter scheint es, als gäben die beschriebenen Symbole auch Hinweise auf die angedachte Grösse der Illustrationen, indem sie entsprechend grösser oder kleiner gemalt werden oder mit einem „H“ für „helsida“ „ganze Seite“ gekennzeichnet sind. Ebenfalls wird die Art der Illustration, etwa Vignette oder „klick“ definiert. Neben der motivischen und technischen Beschreibung der einzelnen Illustrationen finden sich viele persönliche Angaben zur Konzeption, die offensichtlich an sie selbst als Buchgestalterin gerichtet sind, was die Aufstellung noch spannender macht. Denn genau dieser Dialog mit sich selbst gewährt tiefe Einblicke in ganz persönliche Gedanken betreffend die Buchgestaltung. Jansson erwähnt etwa die einfache Technik, die bei einer bestimmten Illustration verwendet werden soll, welche Motive zur Auflockerung allenfalls noch hinzugefügt werden sollen. All dies zeigt das folgende Beispiel aus *Pappan och havet* (Abb. 7).

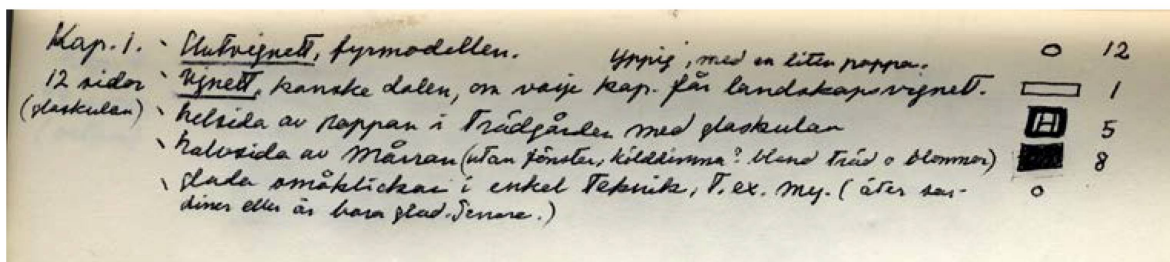


Abb. 7: Konzeptarbeit *Pappan och havet*. Detail.

Transkription Abbildung 7:

- Slutvignett, fyrmodellen. Uppig med en liten pappa.
- vignett, kanske dalen, om varje kap. får landskapsvignett.
- helsida av pappa i trädgården med glaskulan
- halvsida av Märran (utan fönster, kölddimma? bland träd o blommor)
- glada småklickar i enkel teknik, T.ex. My (äter sardiner eller är bara glad. Senare.)
- Schlussvignette, Leuchtturmmodell. Auflockern mit einem kleinen Pappa.
- Vignette, vielleicht das Tal, wenn jedes Kapitel eine Landschaftsvignette bekommt.
- ganze Seite von Pappan im Garten mit der Glaskugel
- halbe Seite mit Märran (ohne Fenster, Kältenebel? zwischen Bäumen und Blumen)
- fröhliche kleine „Klicks“ in einfacher Technik, z.B. My. (isst Sardinien oder ist einfach glücklich. Später.)

Teilweise widmet Jansson den Notizen zu den Illustrationen gar ein eigenes Notizheft, so etwa für *Sent i november* (Abb. 8): Genauer handelt es sich um ein Tagebuch oder eine

Agenda. Die Aufzeichnungen sind mit Bleistift getätigt und enthalten keine Streichungen und Einfügungen, wirken daher keineswegs wie Entwürfe, sondern eher bereits wie eine Reinschrift. Beides sind Belege für den hohen Stellenwert, den Jansson diesen Aufzeichnungen respektive den Illustrationen als zentrale Gestaltungselemente des Buchs und der

<b>19. 9.</b>	
<i>Illustrationer</i>	
21 inledningsvignetter	
21 slutvignetter, ungefär ?	
Vignett i början, och vid dedikationen ?	
Karta, helsida, <input type="checkbox"/> kanske den enda.	
1. Smusm. vandrande. <input type="checkbox"/>	sid 1
· Husen i den mörka viken <input type="checkbox"/>	2
? Onkelekruttets hus under skogen <input type="checkbox"/> eller <input type="radio"/>	3
Onkelekruttets hus <input type="checkbox"/>	4 = 1/6
2. Hemulens båt <input type="checkbox"/>	5
· Toft i somnardalen <input type="checkbox"/>	6
· Toft i stajullen <input type="radio"/>	7
3. Filifjonkisk symbol <input type="checkbox"/>	8
· Filifjonkan på sitt hustak <input type="checkbox"/>	9
· Filifjonkan utanför sitt stängda fönster <input type="checkbox"/>	10
? eller balansverande på kartan	

Abb. 8: Konzeptarbeit Sent i november

Erzählung beimit. Die Aufstellungen laufen vertikal von oben nach unten und sind in Kapitel unterteilt, die voneinander abgesetzt sind. Optisch ist das Blatt dadurch in verschiedene Blöcke unterteilt, die die diversen Bausteine beziehungsweise Kapitel der Erzählung darstellen. Jede geplante Illustration ist einzeln aufgeführt. Stichwortartig sind die Motive vermerkt. Ausserdem ist auch hier mit Hilfe von Kreisen, Rechtecken oder Quadraten die angedachte Form aufgeführt. Schliesslich folgen ebenfalls die Seitenzahlen.

Transkription Abbildung 8:

Illustrationen

21 inledningsvignetter

21 slutvignetter, ungefär?

Vignett i början, och vid dedikationer?

Karta, helsida, kanske den enda.

1. • Snusm. vandrande.

• Husen i den mörka viken?

?Onkelskruttets hus under skogen [...] eller [...]

2. • Hemulens båt

• Toft i sommardalen

• Toft i tågrollen

3. • Filifjonkisk symbol

• Filifjonkan på sitt hustak

• Filifjonkan utanför sitt stängda fönster?

? eller balancerande på kanten

Illustrationen

21 Einleitungsvignetten

21 Schlussvignetten, ungefär?

Vignette am Anfang und bei Widmungen?

Karte, ganze Seite, vielleicht die einzige.

1. • Snusm. wandernd.

• Häuser in der dunkeln Bucht?

?Onkelskruttets Haus unter dem Wald [...] oder [...]

2. • Hemulens Boot

• Toft im Sommertal

• Toft in der Seilrolle

3. • Filifjonkisches Symbol

• Filifjonkan auf ihrem Hausdach

• Filifjonkan vor ihrem geschlossenen Fenster

?oder balancierend auf dem (Fenster)Rahmen



Zu Beginn wird gar zusammengefasst, wie viele Einleitungs- und Schlussvignetten geplant sind. Darunter wird festgehalten, wann Vignetten eingesetzt werden: am Anfang und bei Widmungen. Weiter finden sich Anmerkungen zur geplanten Karte. Dass Jansson diese Aufzeichnungen in einem separaten Heft festhält, ist ein Ritual der Bewusstmachung der Relevanz derselben.

Während sich die präsentierte Aufstellung quasi mit der Mikrostruktur beschäftigt, also mit den geplanten Illustrationen in den einzelnen Kapiteln, findet sich in den Vorarbeiten zu *Pappan och havet* ein Dokument, welches die Makroperspektive einnimmt. Es handelt sich um eine visuell gestaltete Übersicht über die Verteilung der Illustrationen im ganzen Buch, ist also eine Art „Illustrationsspiegel“ (Abb. 9). Dabei ist jede Seitennummer einzeln aufgeführt, jeweils in Dreiergruppen. Oberhalb der einzelnen Nummern finden sich Kreise, die dunkel markiert sind, wenn sich auf der jeweiligen Seite Illustrationen befinden. Die Anzahl Illustrationen in den einzelnen Kapiteln variiert. Teilweise finden sich ebenfalls Hinweise auf die Form, etwa mit einem Quadrat, oder der Grösse mit einem „H“. Aus der Aufstellung lässt sich beispielsweise ablesen, dass sich auf der ersten Seite jeden Kapitels eine Illustration befindet. Generell wird bei diesem Beispiel durch die exakte Anordnung der verschiedenen Komponenten deutlich, dass es sich um eine diagrammatische Darstellung mit einer strengen Syntax handelt. „Das heisst, es gibt sehr klare Regeln für deren korrekte Erstellung und Lesung.“<sup>39</sup>

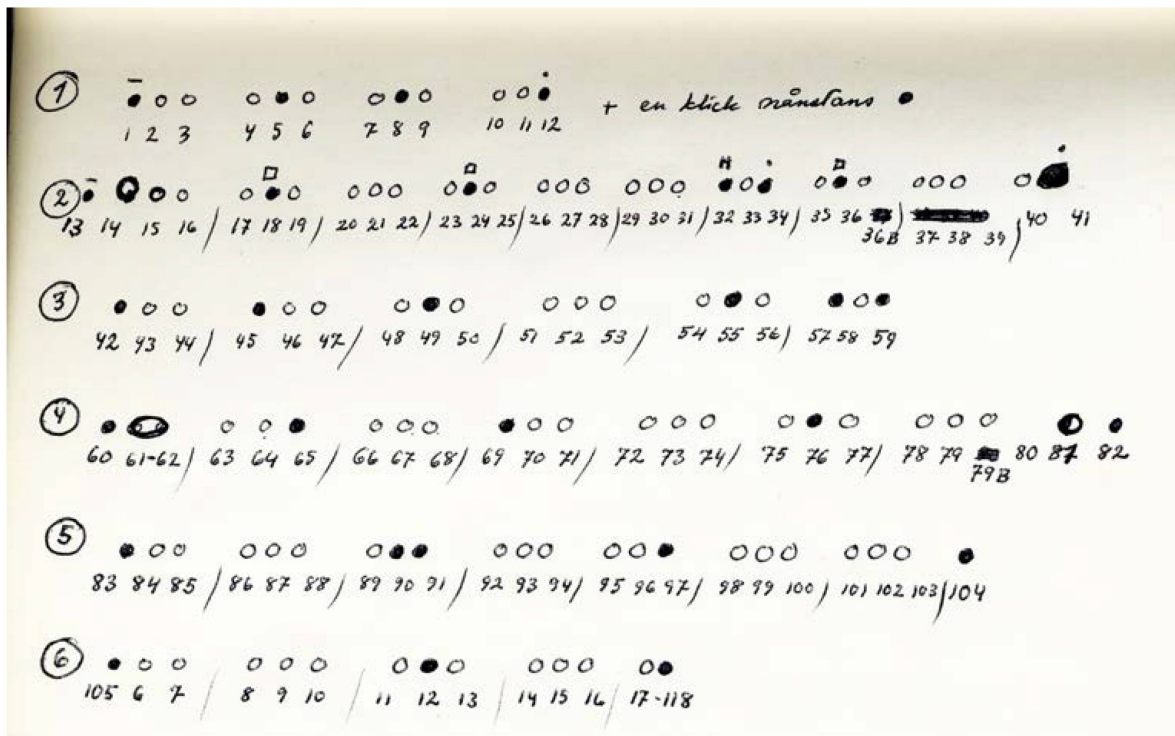


Abb. 9: Konzeptarbeit *Pappan och havet*. Detail.

## b) Layout

Eine weitere Gruppe von Dokumenten widmet sich Überlegungen zum Layout, mit anderen Worten Überlegungen zur konkreten Seitengestaltung, dem *mise en page*. Vor allem folgende Punkte stehen bei der Analyse im Mittelpunkt: Satzspiegel, Schrift, Verhältnis

<sup>39</sup> Totzke 2012, S. 424.

von Text und Bild sowie Farbklima. Ausgewählt wurden Beispiele von den Arbeiten zu den Muminbüchern wie auch den Bilderbüchern.

Kapitel strukturieren nicht nur die Erzählung auf inhaltlicher Ebene, sondern auch das Buch als Objekt. Unter den Arbeiten zu *Muminpappans memoarer* ist ein Dokument, welches sich mit der optischen Gestaltung der Seiten befasst, die jeweils den Auftakt für ein neues Kapitel bilden (Abb. 10). Die Kapitel sind nummeriert und untereinander aufgelistet. Der Text neben den Nummern ist der Anfang des jeweiligen Kapitels. Anschliessend skizziert Jansson, wie der Anfangsbuchstabe jeden Kapitels als Initiale grafisch hervorgehoben werden soll. Hinzu kommt weiter der Name der Figur, deren Bild sie am Anfang des jeweiligen Kapitels zu positionieren gedenkt. Doch damit nicht genug, Jansson fügt ebenfalls die Silhouette der Illustration hinzu, die die Kapitelüberschrift begleitet. Jedes Kapitel erhält so eine doppelte Überschrift – eine in Wort, die andere in Bild. Der Entwurf zeigt deutlich die geplante Orchestrierung der zentralen Gestaltungskomponenten der einzelnen Seiten. Einige der skizzierten Elemente sind den Umarbeitungen zum Opfer gefallen, so ist etwa die als Auftakt für das Kapitel 6 geplante Illustration einer Insel in der neusten Version nicht mehr zu finden und durch eine andere ersetzt worden. Es handelt sich hier offensichtlich um eine Arbeit, bei der das ästhetisch dominierte Schaffen, das Bewusstsein um die grafische Konzeption der ganzen Buchseite, evident wird.

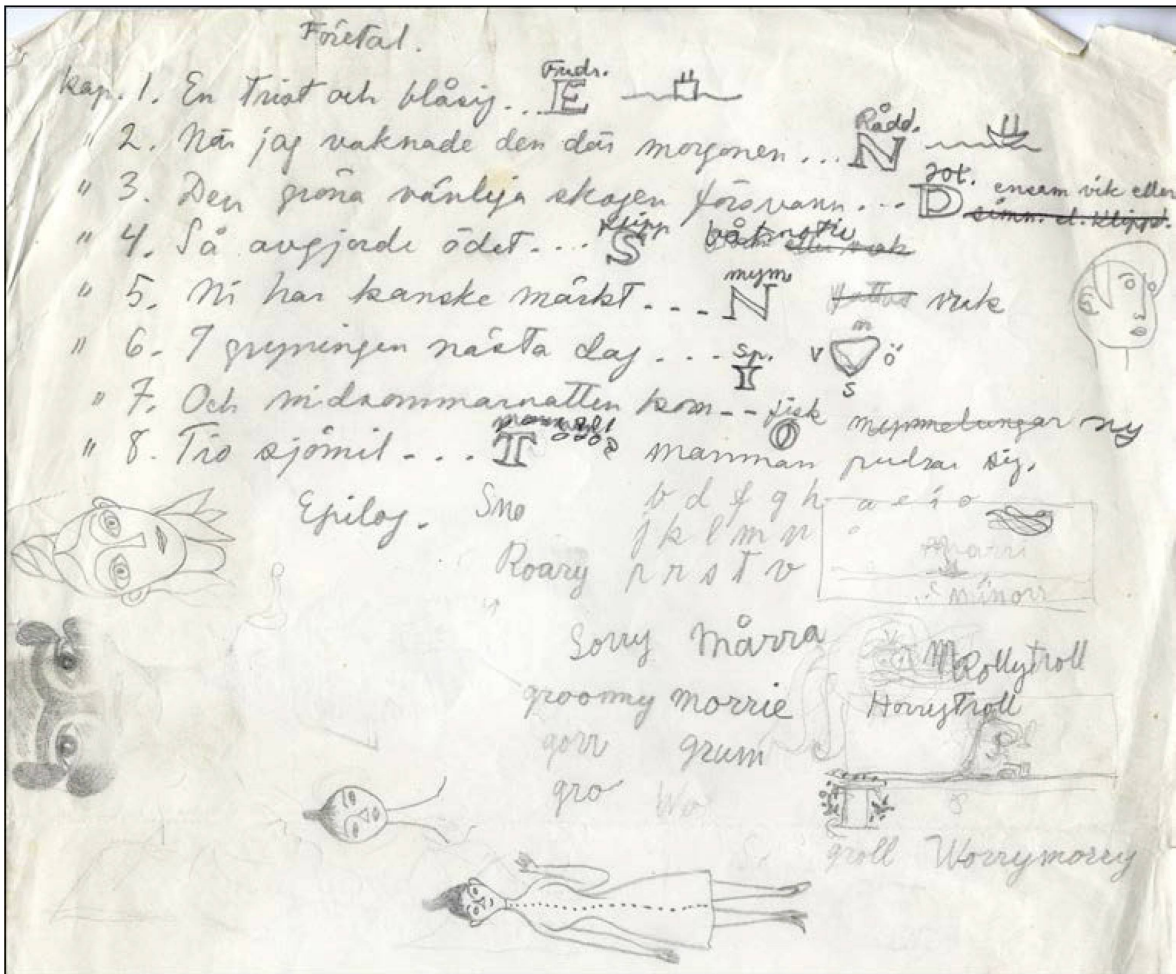


Abb. 10: Entwurf Inhaltsverzeichnis *Muminpappans memoarer*. Detail.

Weitaus umfassender was Reflexionen bezüglich des Seitenlayouts angeht, ist eine Vorarbeit zu *Sent i november*. Unter dem ungedruckten Material findet sich ein Buchdummie, dieser besteht aus ausgeschnittenen Textpassagen und Illustrationen, die neu zusammengefügt wurden. Abbildung 11 zeigt das Cover. Ganz oben ist der Vermerk zu lesen: Texttyper och avstånd som tidigare (Texttypen und Abstand wie vorher) (Abb. 12). Der Rest erinnert beinahe an kalligrafische Schriftproben, denn auf dem Blatt werden unterschiedliche Typografien verwendet. Als Schreibwerkzeug verwendet Jansson einen Bleistift. Von oben nach unten ist zuerst der Autorname, dann der Titel und schliesslich der Name des Verlags zu lesen. Der Autorname ist in einer Schrift ohne, der Titel in einer Schrift mit Serifen geschrieben. Sowohl der Autorname als auch der Titel steht zwischen zwei, ebenfalls mit Bleistift gezogenen, Linien, die die Versalhöhe definieren. Der Name des Verlags unten an der Seite ist in einer Schreibschrift geschrieben. Zwischen dem Titel und dem Namen des Verlags ist Platz für ein Titelbild ausgespart. Abbildung 13 zeigt die Seite, die für die Karte geplant ist. In der gedruckten Version befindet sie sich auf der Versoseite des Schmutztitels. Die Karte selbst ist darauf nicht skizziert, jedoch ist deren angedachte Grösse markiert, mit dem Vermerk: „Gör den så stor det går utan att sidan blir för tung. Denna kliché kommer senare“ „Mach sie so gross wie es geht, ohne dass die Seite überladen wird. Dieses Klischee kommt später“.

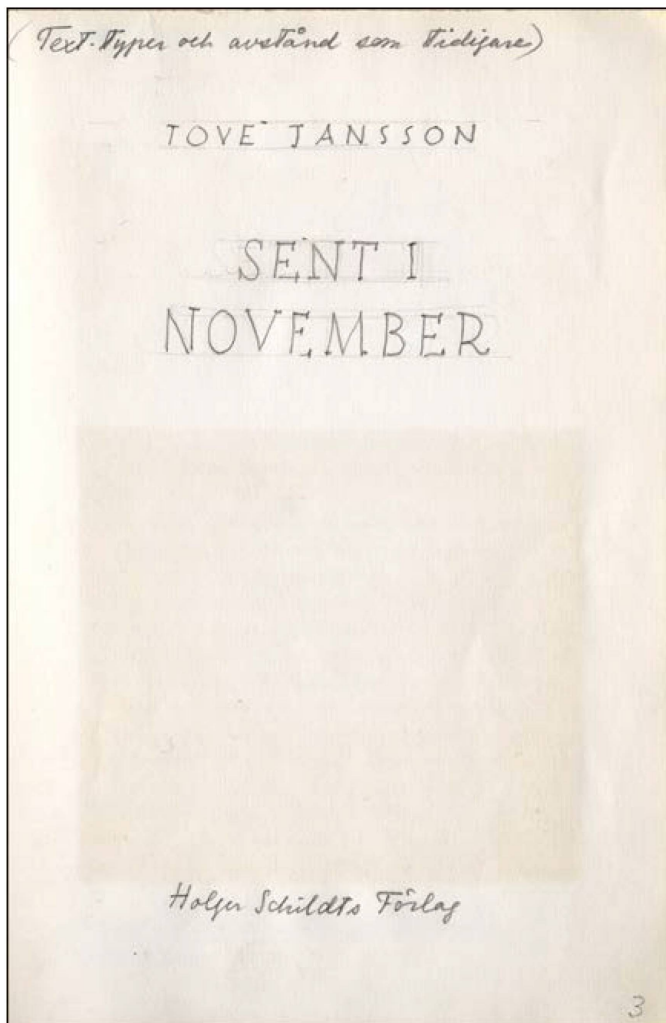


Abb. 11: Entwurf Layout *Sent i november*.

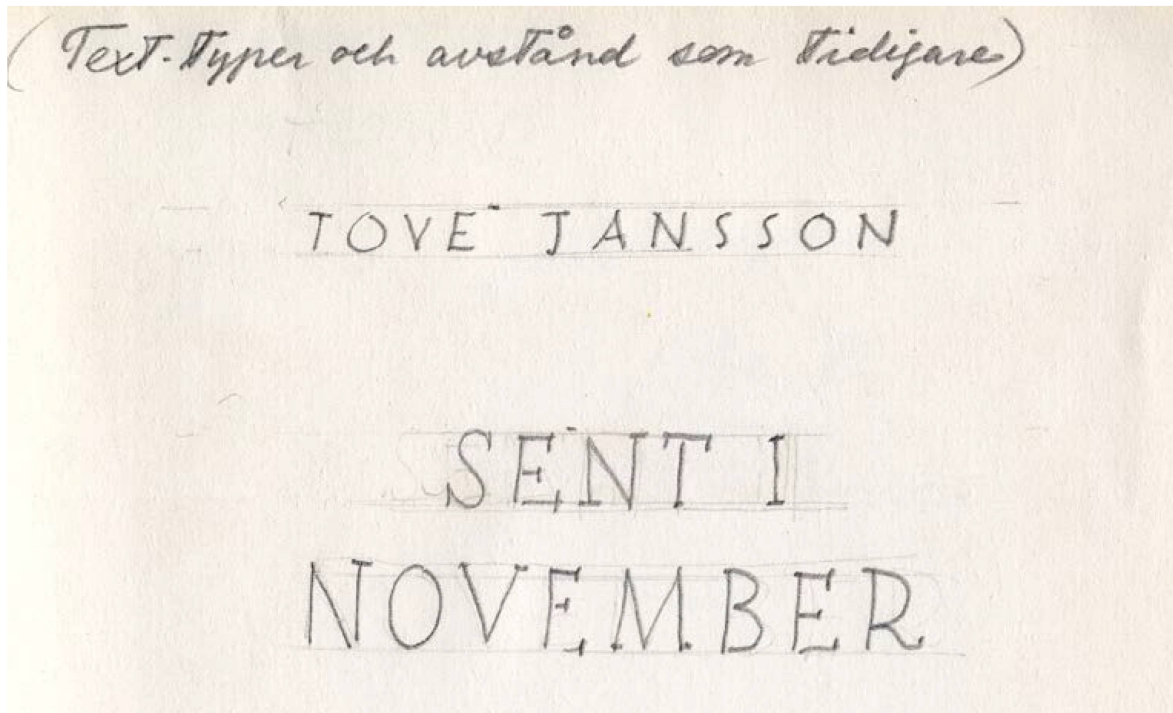


Abb. 12: Entwurf Layout *Sent i november*. Detail.

Abbildung 14 zeigt, wie schliesslich Seiten mit Hilfe unterschiedlicher Fragmente (Textpassagen wie auch Illustrationen) neu komponiert werden. Deutlich zu sehen sind Klebestreifen, die im Beispiel bei beiden Illustrationen jeweils rechts angebracht wurden. Die Illustrationen sind weiter mit einem Titel und einer Nummer versehen. Auf der linken Seite ist unten in Klammern zu lesen: *Sovande Mymla* Nr. 34X (schlafende Mymla). Auf der rechten Seite oben entsprechend: (Snusm.) Nr. 35X. Ausserdem ist zu erkennen, wo die Kapitelnummer gedacht ist und wie genau diese aussehen soll. Inhaltliche Korrekturen finden sich keine. Dadurch, dass die Illustrationen lediglich an einer Seite befestigt sind, lassen sie sich aufklappen. Darunter offenbaren sich nochmals die gleichen Illustrationen, die vorher jedoch direkt auf die Seite vorgezeichnet wurden. Auch sonst lassen sich zwischen den eingeklebten Fragmenten Bleistiftmarkierungen erkennen, die darauf hindeuten, dass das Layout vor dem Einkleben direkt auf der Seite skizziert wurde.

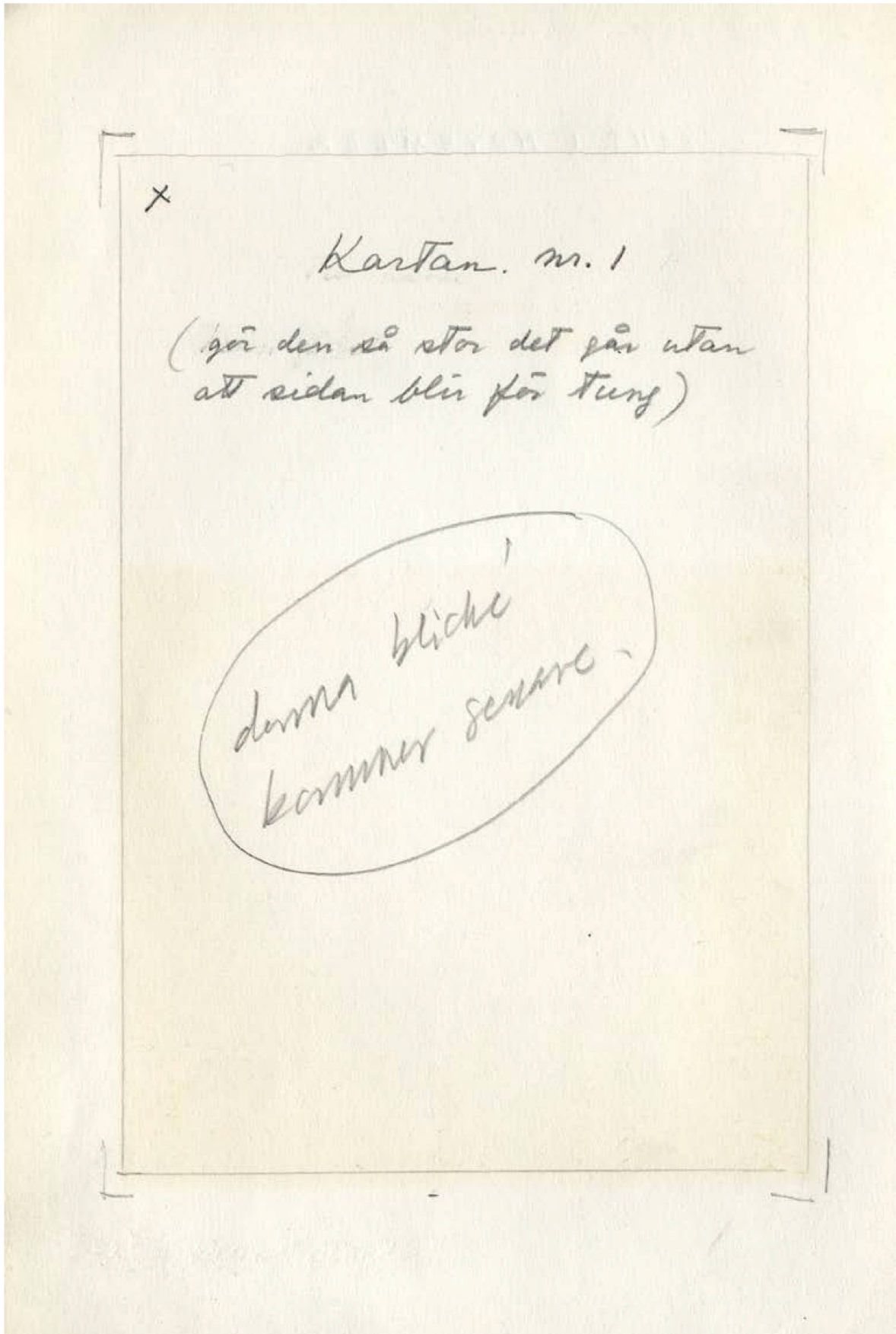


Abb. 13: Entwurf Layout *Sent i november*.

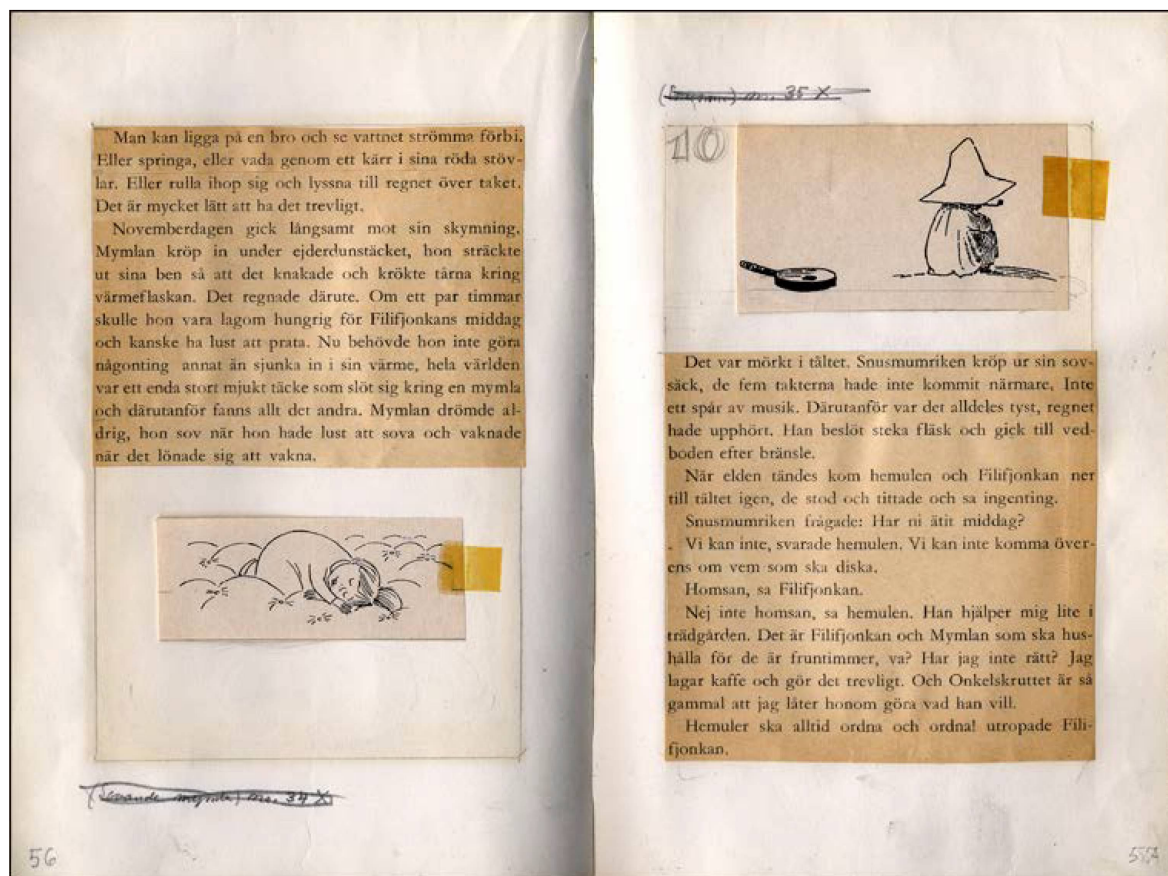


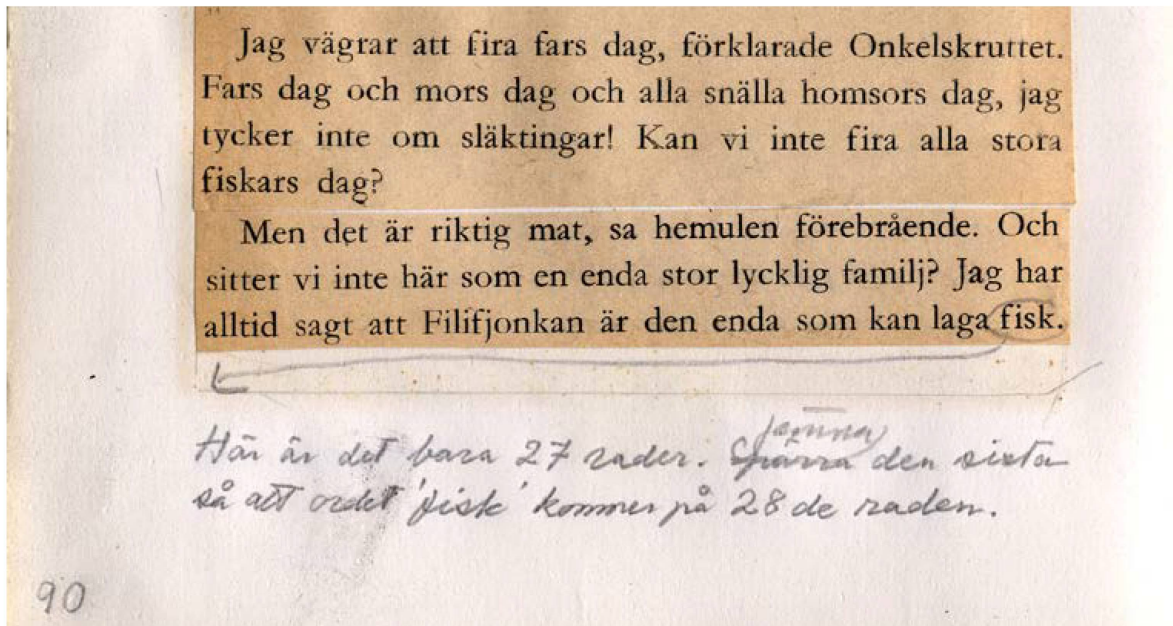
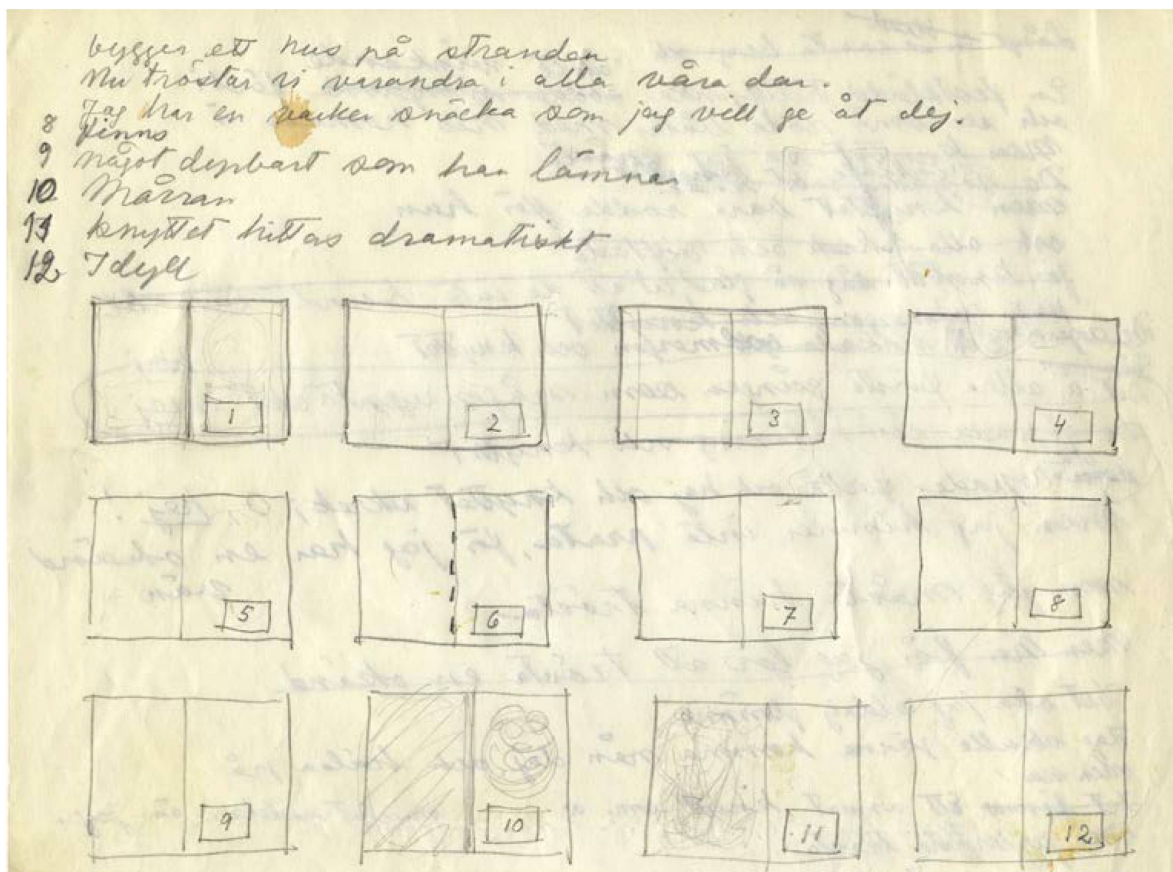
Abb. 14: Entwurf Layout *Sent i november*.

Alle handschriftlichen Anmerkungen im Dummie betreffen ausschliesslich das Layout und nicht etwa den Inhalt. Abbildung 15 zeigt, wie detailliert diese Instruktionen diesbezüglich sind, geht es bei der Anmerkung doch um die Position eines einzelnen Wortes, das Janssons Ansicht nach auf die nächste Zeile gehört. Unter dem Text steht mit Bleistift geschrieben: „Här är det bara 27 rader. Spärra den sista så att ordet ‚fisk‘ kommer på 28de raden“ „Hier sind es nur 27 Zeilen. Sperre die letzte so, dass das Wort ‚Fisch‘ auf die 28. Zeile kommt“. Als Ganzes ist diese Version von *Sent i november* ein Paradebeispiel einer haptischen Reorganisation des Buchs. Haptisch meint in diesem Sinne eine Überarbeitung mit Hilfe von präparierten Ausschnitten, welche von Hand zusammengefügt werden. Dabei werden Text und Bild als gestalterische Elemente zu einer Einheit verflochten.

Das Bilderbuch als Gattung erfreut sich mittlerweile eines regen Forschungsinteresses, jedoch wurde hingegen der Genese von Bilderbüchern kaum Beachtung geschenkt. „Das Vorstellungsbild vom Bilderbuch ist an das Fertigprodukt gebunden“, erklärt Jens Thiele dies.<sup>40</sup> Im Falle von Janssons Bilderbüchern zeigt sich eine vergleichbare Situation. Dies obwohl etwa Erik Kruskopf *Hur gick det sen?* gar ein Meisterwerk buchtechnischer Planungskunst nennt.<sup>41</sup> „Illustrationerna representerar en ny, modern konstsyn och placerar verket jämsides med tidens bästa konstverk. Inom den grafiska konsten och i barnlitteraturen var verket originellt och nyskapande, utan motstycke i sin tid.“ „Die Illustrationen repräsen-

40 Thiele, Jens (Hrsg.). *Das Bilderbuch. Ästhetik-Theorie-Analyse-Didaktik-Rezeption*. Oldenburg: Isensee 2000, S. 199.

41 Vgl. Kruskopf 1992, S. 198.

Abb. 15: Entwurf Layout *Sent i november*. Detail.Abb. 16: Konzeptarbeit *Vem ska trösta knyttet?*. Detail.

tieren einen neuen, modernen Blick auf Kunst und platzieren das Werk neben die besten Kunstwerke seiner Zeit. In der grafischen Kunst und in der Kinderliteratur war das Werk originell und innovativ, ohne seinesgleichen.“, lobt Tuula Karjalainen *Hur gick det sen?*.<sup>42</sup> In der Handschriftenabteilung der Åbo Akademi gibt es zu den Bilderbüchern Vorstudien, was Layout und Farbgestaltung betrifft. Jedoch ist die Materiallage sehr unterschiedlich. Während es zu *Den farliga resan* zu diesem Aspekt keine Dokumente gibt, sind es zu *Vem ska trösta knyttet?* ein paar wenige und zu *Hur gick det sen?* zahlreiche. Aus diesem Grund dominieren nachfolgend die Beispiele zu *Hur gick det sen?*.

Sowohl für *Vem ska trösta knyttet?* als auch für *Hur gick det sen?* existieren ausführliche Schemen, die Aufschluss über deren „Bauplan“ geben. Abbildung 16 zeigt das Schema von *Vem ska trösta knyttet?*. Das Buch besteht aus 12 Doppelseiten, respektive 12 Szenen. Die Szenen sind über dem Schema aufgelistet und beschrieben. Darunter symbolisieren Rechtecke die einzelnen Doppelseiten. Sie sind alle nummeriert. Teilweise wird eine Illustration darauf angedeutet. Die Mitte des Buchs ist auf der Doppelseite 6 mit einer gestrichelten Linie markiert.

Das Schema für *Hur gick det sen?* zeigt Abbildung 17. Es ist weitaus komplexer als dasjenige von *Vem ska trösta knyttet?*. Dargestellt sind vier grosse Papierbögen, die jeweils in acht Seiten unterteilt sind. Dazu wird akribisch festgehalten, welcher Bogen in welchen Farben gedruckt wird. Jansson erarbeitete in diesen Schemen ein Konzept, welches sie gegenüber dem Verlag auch vehement verteidigte. In der Korrespondenz mit dem Verlag weist Jansson explizit darauf hin, dass Abweichungen von diesem Plan das ganze gestalterische Projekt gefährden könnten und die Produktion daher ihren Anweisungen zu folgen hat.

Neben diesen Dokumenten, die das Grundkonzept des gesamten geplanten Kunstwerks offenlegen, gibt es auch Vorarbeiten zu den einzelnen Bildern, jedoch lediglich zu *Hur gick det sen?*. In der gedruckten Form umfassen diese meist zwei Doppelseiten, sind monoszenisch, im Format A4. Dies hat zur Folge, dass die Anzahl Bilder überschaubar bleibt, wie Ulla Rhedin festhält.<sup>43</sup> Ferner ist zu konstatieren, dass die Vorstudien bereits in Originalgrösse gefertigt wurden.

Der Blick auf die Vorstudie zeigt quasi das „Skelett“ des Bildes. Beim ausgewählten Bild handelt es sich um die Szene, in der Muminrollet und Mymlans dotter von Hemulen mit einem Staubsauger eingesaugt werden (Abb. 18). Lilla My befreit sie mit einer Schere aus ihrer misslichen Lage. Das dominanteste Bildelement, der Schlauch des Staubsaugers, ist bereits ganz zu erkennen. Er zieht sich quer über das ganze Bild, verbindet die beiden Seiten. Ebenfalls skizziert sind Muminrollet, im Schlauch des Staubsaugers gefangen, und Mymlans dotter, die sich in der finalen Version mit Lilla Mys Hilfe aus dem Staubsauger befreit. Weiter ist Lilla My mit der Schere in der Hand zu sehen. Hemulen hingegen, ist in diesem Stadium lediglich angedeutet. So fehlt etwa die ganze untere Hälfte seines Körpers. Dies sind Elemente, die in der Bildkomposition offensichtlich nicht von gleicher Relevanz sind. Dazu gehören auch die Textfelder. Deren Position ist mit den kurzen Textauszügen angedeutet, jedoch gibt es noch keine Hinweise auf deren Form.

42 Karjalainen, Tuula. *Tove Jansson. Arbets och älska*. Übers. von Hanna Lahdenperä. Stockholm: Norstedts 2014, S. 188.

43 Vgl. Rhedin, Ulla. *Bilderboken. På väg mot en teori*. (Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet 45). 2. überarb. Aufl. Stockholm: Alfabeta 2001, S. 160f.



2

intryck av att även våra trycket i violet  
och gult.

Här följer en schematisk framställning av  
sidornas kopplingsordning: arkets baksida.

ark 1:

25	4	27	2
24	5	28	1

23	6	blank	blank
26	3	blank	blank

Blanka blank  
klättas mot  
pärmen.

Blanka blank  
klättas mot  
pärmen.

sidorna 25, 4, 27, 2, 24, 5,  
28 och 1 är tryckta i  
rött och ljusgult + svart.

sidorna 23, 6, 26 och 3 är  
tryckta i blått och rödbrunt  
+ svart.

ark 2:

19	10	13	16
22	7	12	17

21	8	11	18
20	9	14	15

ark 2:s baksida.

sidorna 19, 10, 13, 16, 22,  
7, 12 och 17 är tryckta i  
blått och rött + svart.

sidorna 21, 8, 11, 18, 20, 9,  
14 och 15 är tryckta i  
violet och ~~svart~~ varmsgult  
+ svart.

Observera att ark 1. och ark 2:s baksida är tryck-  
ta i olika gula färger.

Jag lämnar här ett färgprov då nyanserna un-  
der arbetets gång möjligen kan ha skilt sig något  
från varandra.

Fototypi, tryckfärgstryck:

Abb. 17: Konzeptarbeit Hur gick det sen?. Detail.

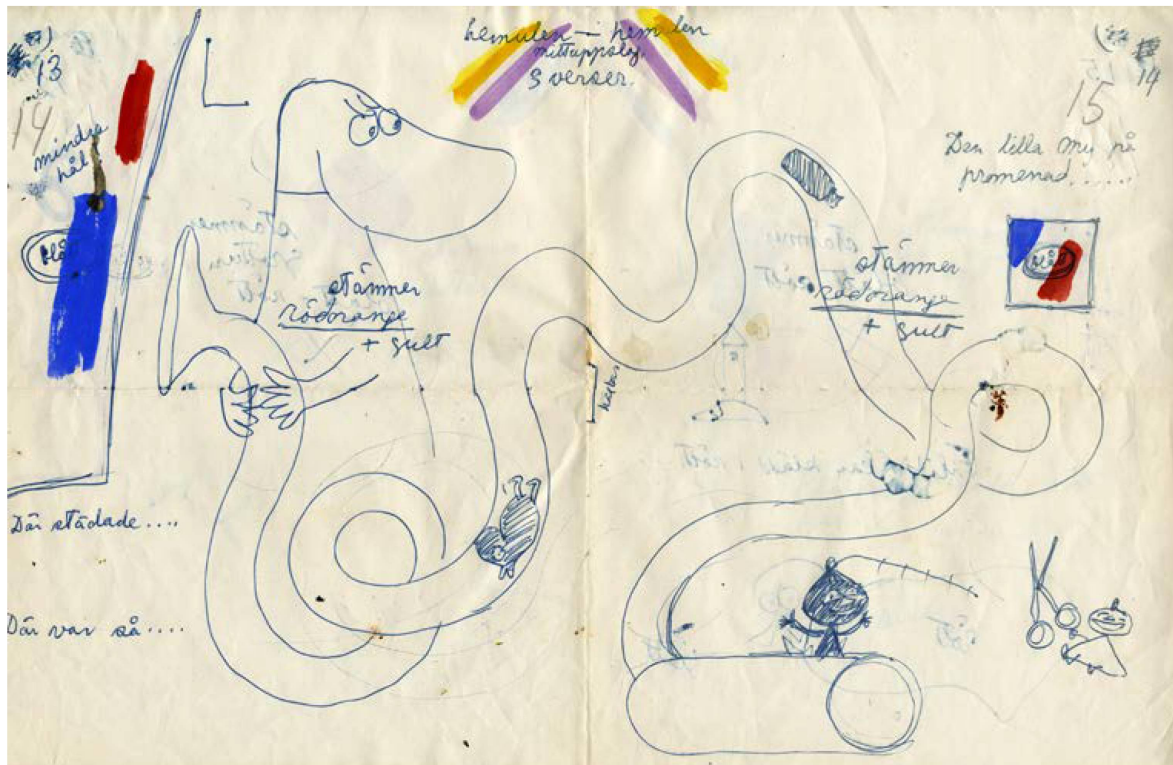


Abb. 18: Entwurf Layout *Hur gick det sen?*

Der übrige Text bezieht sich auf die Farbgestaltung. So steht in Abbildung 19 bei Hemulen etwa „stämmer rödorange + gult“ „stimmt Rotorange + Gelb“. Dasselbe ist auf der rechten Seite, beim Schlauch des Staubsaugers, nochmals zu sehen. Das Beispielbild macht ebenfalls deutlich, welche zentrale Rolle das markanteste Merkmal des Buchs, die Perforationen, in Bezug auf die Farbgebung spielen. Die Löcher finden sich auf jeder Seite an unterschiedlicher Stelle und in verschiedenen Grössen und Formen. Daher ist es nicht erstaunlich, dass diese bereits markiert sind. Auf dem Beispielbild ist das Loch auf der linken Seite gar kein Loch, es wurde lediglich eine Ecke herausgeschnitten. Diese markante Form ist dort ebenfalls bereits zu sehen. Die Perforation auf der rechten Seite ist im Entwurf rechteckig eingezeichnet, ist in der gedruckten Version aber schliesslich rund. Dazu ist jeweils ein Muster der Farbe hinzugefügt, die durch das Loch sichtbar wird: auf der linken wie auch auf der rechten Seite sind dies die Farben Blau und Rot. In der gedruckten Version ist es auf der linken Seite lediglich das Blau, das hinzu kommt. Auf der rechten Seite bleibt es bei Blau und Rot.

Entsprechend wird ebenfalls das Farbkonzept als essenzielles Gestaltungselement sorgfältig erarbeitet. Konkret stellt Jansson die Farbauswahl für dieses Buch in einer Tabelle zusammen. Auf diese Weise fertigt sie eine Übersicht, ähnlich wie sie dies bei der Planung für die Illustrationen im diskutierten „Illustrationsspiegel“ bereits getan hat. Die Tabelle enthält ein Farbmuster wie auch die genaue Bezeichnung des Farbtons, inklusive Anmerkungen zu dessen Herstellung (Abb. 19).

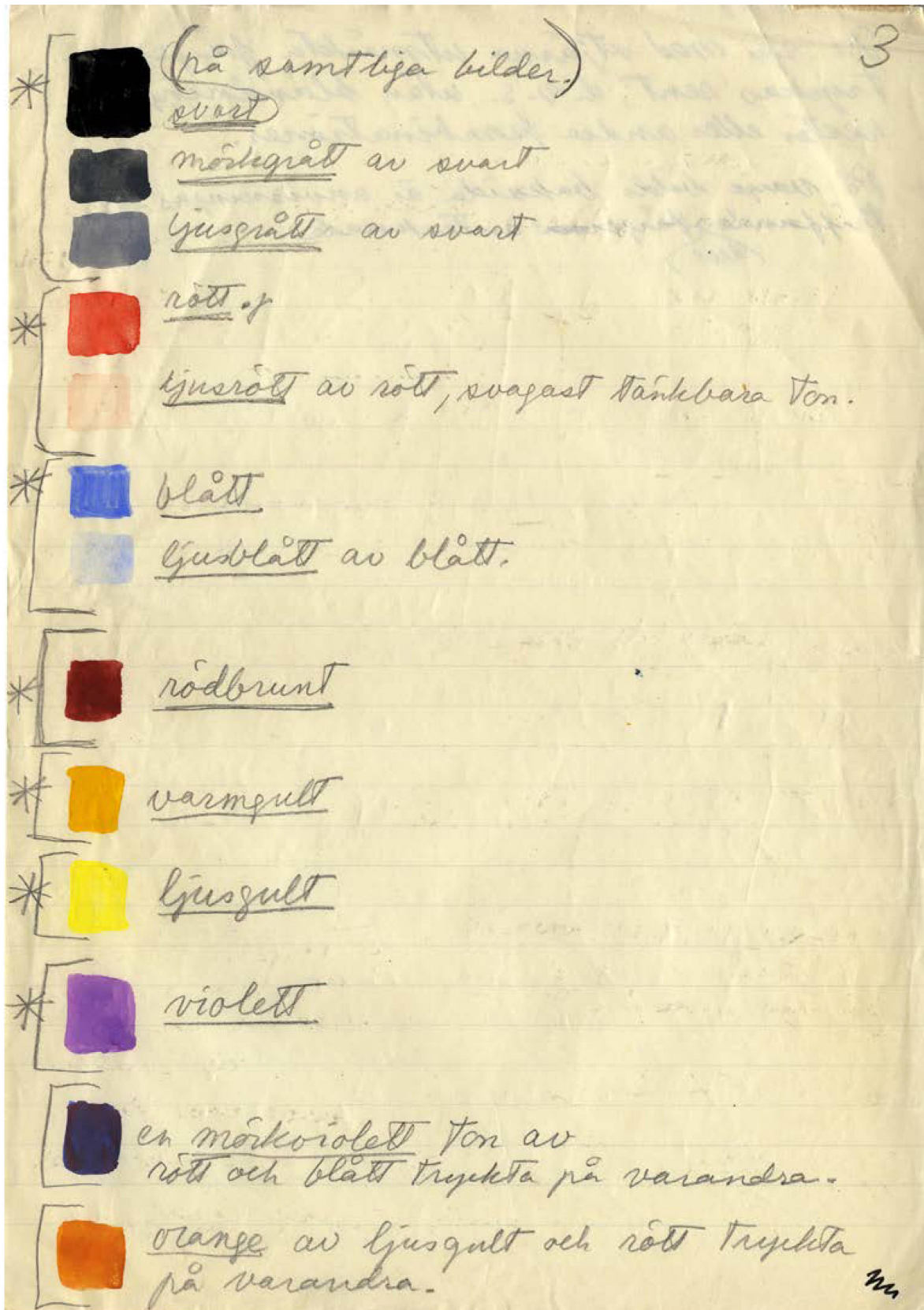


Abb. 19: Konzeptarbeit Hur gick det sen?

Transkription Abbildung 19:

(på samtliga bilder)

svart

mörkgrått av svart

ljusgrått av svart

rött

ljusrött av rött, svagast tänkbara ton

ljusblått av blått

rödbrunt

varmgult

ljusgult

violett

en mörkviolett ton av rött och blått tryckta på varandra

orange av ljusgult och rött tryckta på varandra.

(auf allen Bildern)

schwarz

dunkelgrau aus schwarz

hellgrau aus schwarz

rot

hellrot aus rot, schwächster denkbarer Ton

hellblau aus blau

rotbraun

warmes gelb

hellgelb

violett

ein dunkelvioletter Ton aus rot und blau aufeinander gedruckt

orange aus hellgelb und rot aufeinander gedruckt.

### 2.2.3. Zusammenfassung

Die konzeptionelle Arbeit Janssons zeigt sich in den Manuskripten sowohl für die Bilderbücher als auch für die Muminbücher äusserst aufwendig, detailliert und dementsprechend umfangreich. In der Vorbereitungsphase scheint Jansson nichts dem Zufall zu überlassen. Janssons Überlegungen gelten einerseits der Gestaltung des Buchs als Objekt, weshalb sich planerische Arbeiten zu unterschiedlichen buchgestalterischen Aspekten finden. Dabei werden etwa Gedanken betreffend der Positionierung der Illustrationen und des Layouts formuliert. Andererseits finden sich Zeugnisse des Erarbeitens von Inhalten, sowohl auf der Makro- wie auch auf der Mikroebene. Sie enthalten also Ideen zur groben Struktur der Erzählung wie auch Details, beispielsweise im Bereich der Figurenkonzeption. Ferner finden sich Aufzeichnungen von Rechercharbeiten, die meist inhaltliche Stringenz und faktische Korrektheit sicherstellen. Die Untersuchung umfasst Beispiele der frühen wie auch der späten Muminbücher sowie den Bilderbüchern und widerspiegelt so auch die Arbeit mehrerer Jahrzehnte. Was die Beschaffenheit der Dokumente angeht, brachte die Analyse vor allem folgende Charakteristiken zutage: eine hohe Professionalität, Selbstreferenzialität und eine konstante Spannung zwischen Schrift und Bild.

Was die Professionalität ihrer Planungsarbeiten betrifft, so erweist sich diese während der langen Zeit ihres Schaffens als konstant. Sie beweisen ein profundes fachliches Verständnis Janssons vom Buch als Kunstwerk und den Arbeitspraktiken, die dieses konstituieren. Dieses Fachwissen verdankt sie nicht nur ihrem Talent, sondern vor allem einer gezielten Ausbildung in diesem Bereich. Die Professionalität beinhaltet obendrein eine klare Vorstellung des Endprodukts, welche sich in den Vorarbeiten äussert. Dies wiederum lässt ebenfalls auf ein vorhandenes Rezipientenbewusstsein schliessen, obwohl das Janssons eigene Aussagen widerlegt, in denen sie negiert, für ein spezifisches Publikum zu schreiben.

Die Selbstreferenzialität der Dokumente offenbart sich konkret in den Gesprächen mit sich selbst, die sich auf dem Papier als eine Art Frage-und-Antwort-Dialog materialisieren. Dies macht die Dokumente zu einer Plattform für den persönlichen Diskurs über das Kreieren eines Kunstwerks, im vorliegenden Fall eines Buchs. Er liefert wertvolle Informationen bezüglich Janssons Rollenbild von sich als Künstlerin. Eines nämlich, das den Produktionsakt penibel kontrolliert und so eine konstante Qualitätssicherung durchführt. Besonders evident wird dies beispielsweise bei den Checklisten für *Pappan och havet*, anhand derer sie unterschiedlichste Aspekte des Narrativs reflektiert. Gleichzeitig jedoch sind die untersuchten Handschriften die Materialisierung eines kreativen Prozesses. Folgendes Zitat von Herbert Kraft fasst diese zentrale Erkenntnis zusammen: „Sie [die Entstehungsgeschichte] ist die Rekonstruktion eines Arbeitsprozesses, aber eben auch eines Bewusstseinsprozesses.“<sup>44</sup> Entsprechend wird die Werkgenese auch nicht von einem Beginn und einem Ende flankiert.

Ferner ist hervorzuheben, in welchem hohem Mass die Vorarbeiten sowohl von schriftlichen als auch von visuellen Komponenten geprägt sind. Janssons unterschiedliche Künstleridentitäten, so zeigt es sich auf dem Papier, stehen in einer engen Symbiose zueinander. Gerade dieses Zusammenspiel erweist sich als eine äusserst potente Inspirationsquelle. Kruskopf sieht diese enge Vernetzung gar als eine Notwendigkeit für künstlerisches Schaffen: „Dialogen mellan den verbala och den visuella delen av människans gestaltungsformåga är viktig och nödvändig för all kreativ verksamhet.“<sup>45</sup> „Der Dialog zwischen dem verbalen und visuellen Teil des menschlichen Gestaltungsvermögens ist wichtig und notwendig für jegliche kreative Wirksamkeit.“ Konkret äusserte sich dies auch in einem diagrammatischen Denken, etwa in Form unterschiedlicher Mindmaps. Dabei wird anhand einer bildnerischen Darstellungsstrategie neues Wissen generiert, in Tove Janssons Fall Textinhalte.

### 2.3. Textproduktion

Nach der Analyse der konzeptionellen Dokumente folgt diejenige der Dokumente der Textentwicklung. Dabei interessieren die Handschriften nicht in erster Linie auf inhaltlicher Ebene, denn die „[...] Handschrift wirkt zunächst nicht als Textträger, sondern vielmehr als Materialität und als Symbol. Jede Handschrift ist als materieller Gegenstand immer

44 Kraft, Herbert. *Editionsphilologie*. 2. bearb. und erw. Aufl. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2001, S. 185.

45 Kruskopf 1992, S. 325.

ein Unikat, ein Original, ein Schrift-Bild [...].<sup>46</sup> Sie werden also vielmehr als Kunstwerke betrachtet, die sich durch eine spannende Architektur auszeichnen.

Auf Janssons Passion für das Schreiben wurde bereits mehrfach hingewiesen. Entsprechend zahlreich sind die Textentwürfe. Neben losen Blättern unterschiedlichster Art verwendete sie gerne Hefte als Schriftträger. Darin ist jedoch häufig nur jede zweite Seite beschrieben. Das heisst, auf einem Seitenaufschlag ist die rechte Seite beschrieben, während die linke leer bleibt oder mit Anmerkungen für Änderungen versehen ist. Korrekturen finden sich auch in bereits gedruckten Exemplaren. Die Textentwürfe wie auch die Korrekturen sind immer von Hand geschrieben, obwohl Jansson einer Generation angehörte, der bereits technische Hilfsmittel zum Verfassen von Texten zur Verfügung standen. Die Dokumente der Textproduktion spiegeln Janssons Experimentieren mit unterschiedlichen Textgattungen wider, genauer Lyrik und Prosa. Daher wird in der folgenden Analyse zwischen diesen beiden Textgattungen unterschieden, um eine differenzierte Betrachtung zu ermöglichen.

### 2.3.1. Lyrik

Die Lyrik, das Spiel mit Worten, hat in der Kinderliteratur eine lange Tradition. Als prominentes Beispiel aus Skandinavien wäre da etwa Lennart Hellsing zu nennen, dessen Werke sich durch kreative Sprachspiele auszeichnen. Auch in Janssons Schaffen nimmt die Lyrik eine bedeutende Rolle ein. Ihre Bilderbücher sind gänzlich in gereimter Form verfasst. Janssons Lyrikaffinität führte in der Zusammenarbeit mit den Verlagen gar zu Konflikten. So macht sie ihrer Empörung über den Schweizer Benziger Verlag in einem Brief Luft, der eine Prosaversion von *Vem ska trösta knyttet?* verlangte, weil er dies für das Zielpublikum als passender erachtete. Auch die Muminbücher, grösstenteils Prosaerzählungen, sind immer wieder gespickt mit Gedichten, oft in Form von Liedertexten. Diese verfügen in der Regel über ganz zentrale Funktionen im Narrativ. Nachfolgend werden Beispiele von Vorarbeiten zu Gedichten sowohl zu den Bilder- als auch den Muminbüchern diskutiert.

Aleida Assmann weist auf die Wichtigkeit von Typografie und Schriftbild in der Lyrik hin. Als Grund nennt sie den Zeilenumbruch als wichtigstes Strukturmerkmal des Gedichts. Von vornherein werde der Blick damit auf das Schriftbild gerichtet.<sup>47</sup> Auch Per Ridderstad beschreibt eine bestimmte grafische Struktur als klares Erkennungszeichen für ein Gedicht.<sup>48</sup> Dies gilt auch für die janssonsche Textarbeit. In der gedruckten Version von *Den farliga resan* finden sich, mit Ausnahme der ersten und der letzten Seite, doppelseitige Bilder. Darunter verläuft jeweils der Text horizontal unter dem Bild in einer Art Textstreifen. Zusätzlich ist der Text auch grafisch deutlich in kurze Vierzeiler geteilt. Dabei sind immer zwei Verse pro Seite gesetzt, das heisst also vier pro Doppelseite. In den Vorarbeiten zeigt sich, wie bereits während des Erarbeitens in diesem Muster gedacht wurde. Dies sei nachfolgend an einigen Beispielen erläutert.

Die Abbildung 20 offenbart, wie ein Vers viermal in immer leicht veränderter Form niedergeschrieben wurde. Die verschiedenen Strophen sind in Almuth Grésillons Termi-

46 Grésillon 2007, S. 74.

47 Vgl. Assmann, Aleida. *Im Dickicht der Zeichen*. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 210.

48 Vgl. Ridderstad, Per. *Textens ansikte i seklernas spegel. Om litterära texter och typografisk form. Anförande vid Svenska Vitterhetssamfundets årsmöte den 27 maj 1998*. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1999, S. 9.

nologie bildlich im Schreibraum verteilt.<sup>49</sup> Das heisst, die Versblöcke strecken sich „wild“ über die ganze Seite aus, eine eindeutige Lesereihenfolge der einzelnen Blöcke ist optisch nicht auszumachen. Die erste und die dritte Zeile sind bei allen Varianten identisch. Von den unterschiedlichen Varianten sind jedoch drei durchgestrichen. Eine Version ist eingerahmt, hat bereits ein Auswahlverfahren bestanden. Dabei handelt es sich um die Version, welche, bis auf eine Zeile, dem Vers in der edierten Version entspricht. Grésillon weist darauf hin, dass hier indirekt, durch den Wiederholungseffekt, von einer Streichung gesprochen werden kann.<sup>50</sup> Indem die verschiedenen Versionen stehen gelassen werden, manifestiert sich ein Ringen um die finale Version auf dem Papier. Durch die zahlreichen Wiederholungen erhalten die Versentwürfe den Charakter von Wortspielereien, bei denen Janssons Gefühl für Rhythmus und Satzmelodie deutlich zum Ausdruck kommt. Diese Tatsache fügt den oft erwähnten Komponenten ihrer Kunst, Malerei und Literatur, die der Musik hinzu. Eine Tatsache, die von der Forschung bis anhin kaum beachtet wurde, für die Materialitätsdiskussion jedoch einen interessanten Aspekt darstellt. Geht es bei der Lyrik doch gerade darum, diese zentrale Dimension der Lautlichkeit auf einer gestalterischen Ebene widerzuspiegeln. Denn, Lyrik ist laut Johan Svedjedal „[...] ljudande litteratur som fästes på tigande papper [...]“ „[...] klingende Literatur, die auf schweigendem Papier festgemacht wird [...]“.<sup>51</sup>

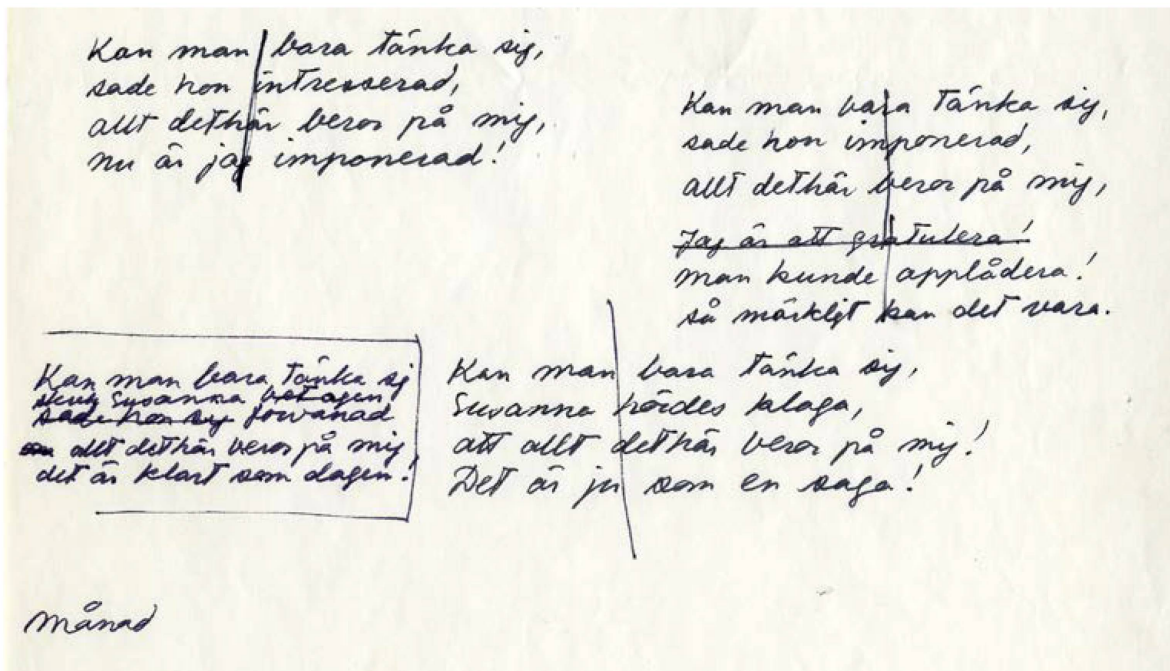


Abb. 20: Textentwurf *Den farliga resan*. Detail.

So wird in den Entwürfen überdeutlich, dass Jansson ihre „Formulierungen nicht nur als gedankliche Einheiten, sondern auch als graphisch-visuelle und zugleich als rhythmisch-

49 Vgl. Grésillon 1999, S. 72.

50 Vgl. Ebd., S. 92.

51 Svedjedal, Johan. Boken tiger, boken talar. In: *Bokens materialitet. Bokhistoria och bibliografi. Bidrag till en konferens anordnad av Nordisk Nätverk för Editionsfilologer 14–16 september 2007*. (Nordisk Nätverk för Editionsfilologer 8). Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 2009, S. 29.

akustische Gebilde erlebte<sup>52</sup>, wie dies Jost Schillemeit für Kafka postuliert. Gerade bei den Bilderbüchern kommt dies auch in den edierten Versionen zum Ausdruck, wo grossen Wert auf die Darstellung von Mündlichkeitsmerkmalen wie Lautstärke, Betonung oder Rhythmik gelegt wird, die etwa durch Schriftart und Schriftgrösse oder Interpunktion dargestellt werden. Bei *Hur gick det sen?* geschieht dies in einem Masse, dass die Grenzen zwischen Bild und Schrift zu schwinden scheinen. Rainer Totzke spricht in diesem Zusammenhang von Assoziagrammatik:

Mit Assoziagrammen sind schriftbildlich-diagrammatische Artefakte gemeint, bei denen Begriffswörter bzw. Wortgruppen auf einer Fläche gegeneinander positioniert und miteinander über graphische Elemente wie Linien oder Einkapselungen verbunden sind.[...] Sie sind Formen der Veranschaulichung und ermöglichen Synopsen bzw. „Übersichten“.[...] Sie ermöglichen das Konzipieren von Texten ebenso, wie sie deren Rezeption stützen und oder steuern können.<sup>53</sup>

Abbildung 20 führt genau dies vor: Versblöcke werden auf der Seite verteilt und dadurch in ein Spannungsverhältnis gesetzt. Auf der Abbildung 21 ist zu sehen, wie links neben dem ersten Vers auch die Hebungen und Senkungen vermerkt sind. In anderen Beispielen ist neben der Zeile jeweils auch die Silbenanzahl vermerkt. Dies beweist, dass Jansson als Künstlerin neben Talent auch über fundiertes fachliches Know-how verfügte.

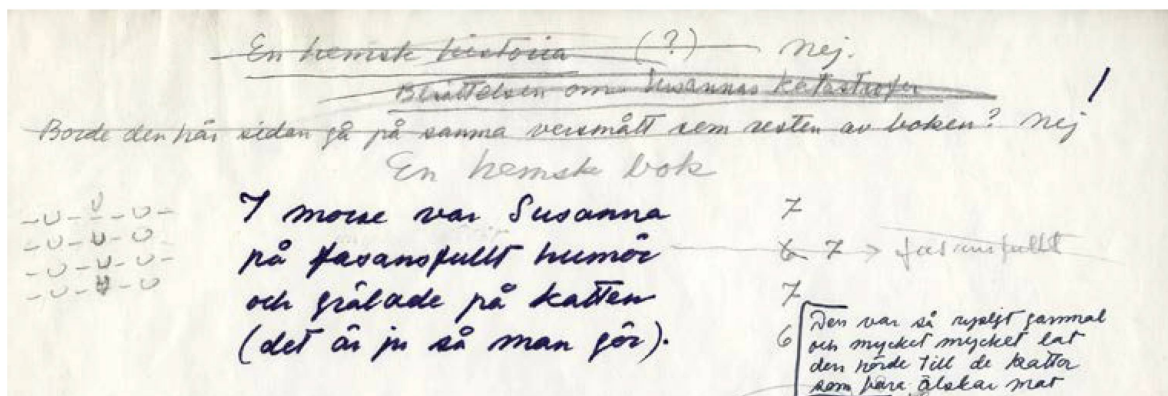


Abb. 21: Textentwurf *Den farliga resan*. Detail.

Lyrik findet sich, wie bereits erwähnt, jedoch nicht nur in Janssons Bilderbüchern, sondern auch in den Muminbüchern. Die Fertigkeit zu dichten kommt dabei nur wenigen ausgesuchten Figuren zu. Berühmte Poeten aus dem Mumintal sind etwa Snusmumriken oder Too-ticki. Diese Gedichte sind jeweils anhand der oben erwähnten grafischen Merkmale Typografie und Schriftbild in den gedruckten Versionen auch deutlich als solche erkennbar. Beim Beispiel handelt es sich um die Arbeit an einem Lied, welches Too-ticki in *Trollvinter* singt. Mumintrölet trifft auf ein furchteinflössendes Pferd aus Schnee und Eis. Too-ticki, die er darauf kennen lernt, beschreibt dessen Funktion in einem Gedicht. In diesem Fall wird das Gedicht also zum Medium, durch das wichtige Informationen übermittelt werden (Abb. 22).

52 Schillemeit, Jost. Korrekturen in Kafkas Manuskripten und ihre Darstellung in der Kritischen Kafka-Ausgabe. In: Werner, Michael und Winfried Woesler (Hrsg.). *Editions et manuscrits. Probleme der Prosa-Edition*. (Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A: Kongressberichte 19), S. 93.

53 Totzke 2012, S. 433 f.



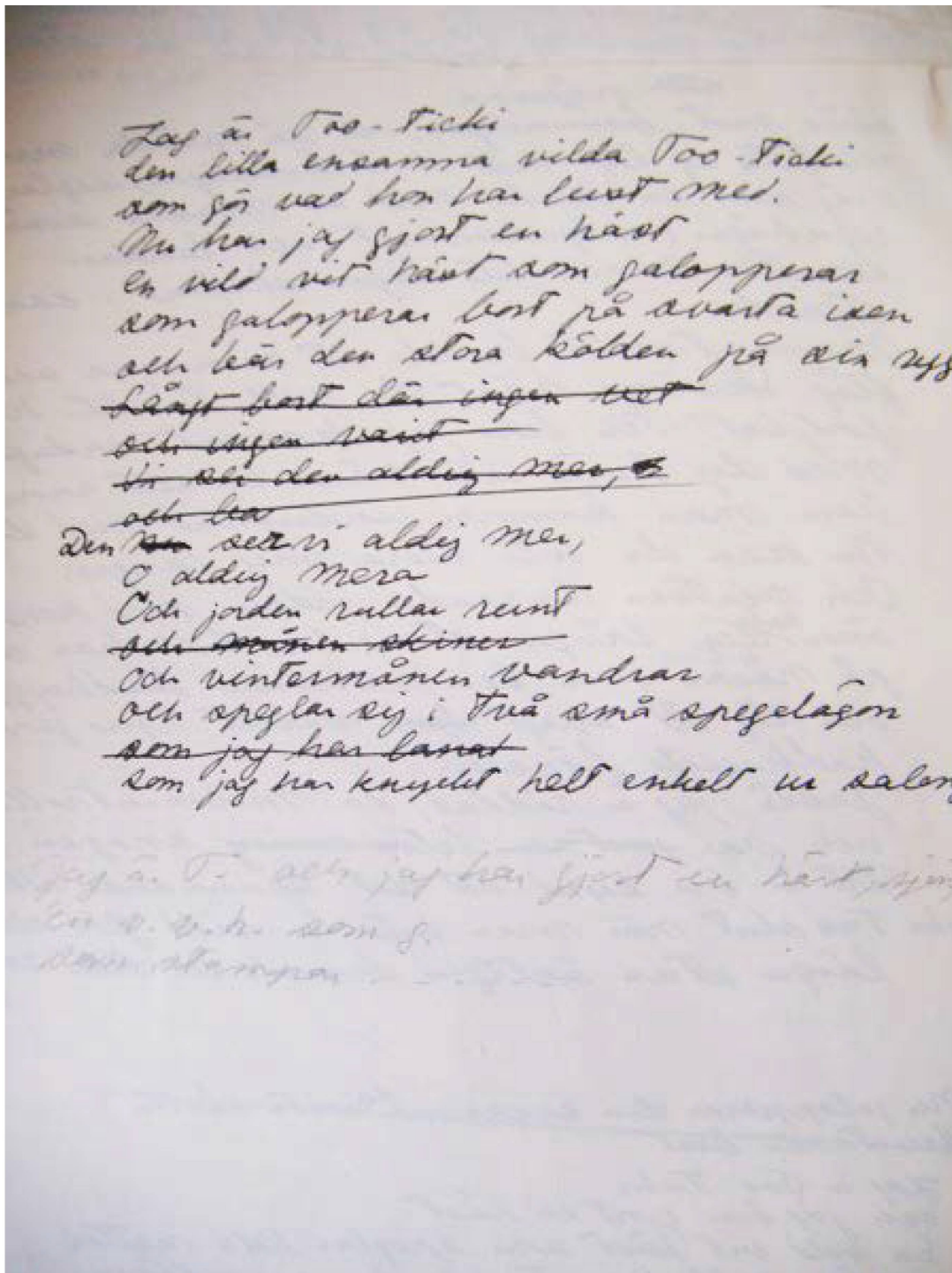


Abb. 22: Textentwurf *Trollvinter*.

Bei der Schaffung der Muminlyrik zeigt sich ein vergleichbares Szenario wie bei den Bilderbüchern: Für nicht gut befundene Zeilen werden durchgestrichen, bleiben jedoch optisch Teil des Gedichts. Ebenfalls findet sich eine Streichung in Form einer Wiederholung. Ein Entwurf ist mit Tinte geschrieben. Darunter wurde eine neue Version mit einem anderen Schreibgerät, einem Bleistift, begonnen. In der gedruckten Version ist das Gedicht jedoch bedeutend kürzer, lediglich vier Zeilen lang.

### 2.3.2. Prosa

Was die Prosatexte betrifft, so zeigen sich vor allem zwei handwerklich besonders spannende Strategien zur Textproduktion, derer sich Jansson bei Überarbeitungen bedient. Daher ist es nicht erstaunlich, dass sich diese Arbeitsmethoden vor allem in den Arbeiten zu *Kometjakten* und *Muminpappans memoarer* zeigen. Handelt es sich dabei doch um die Muminbücher, die am häufigsten umgearbeitet wurden. Die erwähnten Strategien sind einerseits das marginale Annotieren, andererseits eine avancierte Schneid- und Klebetechnik. Beide Techniken werden nachfolgend beleuchtet.

#### a) Marginales Annotieren

In den Arbeiten finden sich gedruckte Versionen verschiedener Muminbücher, in denen die Seiten vor lauter Ergänzungen rund um den und zwischen dem Text zu bersten scheinen so häufig, dass man das marginale Annotieren als eine charakteristische Arbeitstechnik Janssons bezeichnen kann. Laut Davide Giuriato ist das Vorkommen dieser Technik bei Büchern mit einer komplexen Herausgebergeschichte keineswegs erstaunlich, verknüpft er doch vollgeschriebene Marginalien direkt mit Revisionsprozessen, wie sie für Janssons Schaffen typisch sind.<sup>54</sup> Giuriato unterscheidet weiter, basierend auf der Art des Bezugstexts, zwischen allographen und autographen Marginalien. Für Jansson trifft letzteres zu.<sup>55</sup> Dies ist der Fall, wenn Ausgangstext und der Text in der Marginalie aus der gleichen Feder stammen.<sup>56</sup> Wie das erste Beispiel aus den Arbeiten zu *Muminpappans memoarer* deutlich zeigt (Abb. 23), formiert sich der neue Text in den Marginalien, von wo aus der gedruckte Text kreisförmig umschlossen wird, sodass optisch kaum ein Anfang oder ein Ende auszumachen ist. Die Schreibrichtung ist diffus, variiert zwischen horizontal und vertikal. Die unterschiedlichen Schreibrichtungen kollidieren auf der rechten Seite sogar, wo handgeschriebener horizontal verlaufender Text mit dem gedruckten vertikal verlaufenden zusammenstößt. Die Hinzufügungen und Einschübe sind in Schreibschrift geschrieben, mit blauer Tinte oder Bleistift, und kontrastieren dadurch mit dem schwarz gedruckten Text in Blockschrift. Das Beispiel beweist, wie der Text nicht nur umspinnen, sondern auch durch zahlreiche Streichungen und Einfügungen durchdrungen wird, und den alten Text sozusagen von innen her auflöst. Einige Einschübe sind mit Sternchen oder Nummern versehen, einzelne Textpassagen durch Linien miteinander verbunden. Komplette verworfene Textpassagen sind durchgestrichen. Weiter sind Janssons Marginalien nie nur punktuelle Hinzufügungen, die sich bloss auf einzelne Textpassagen beziehen, sondern beinhalten eine neue Form des gesamten Texts.

---

54 Vgl. Giuriato, Davide et al. (Hrsg.). „Schreiben heisst: sich selber lesen“. *Schreibszenen als Selbstlektüren*. (Zur Genealogie des Schreibens 9). München: Fink 2008, S. 193.

55 Vgl. Ebd., S. 179.

56 Vgl. Ebd., S. 188.

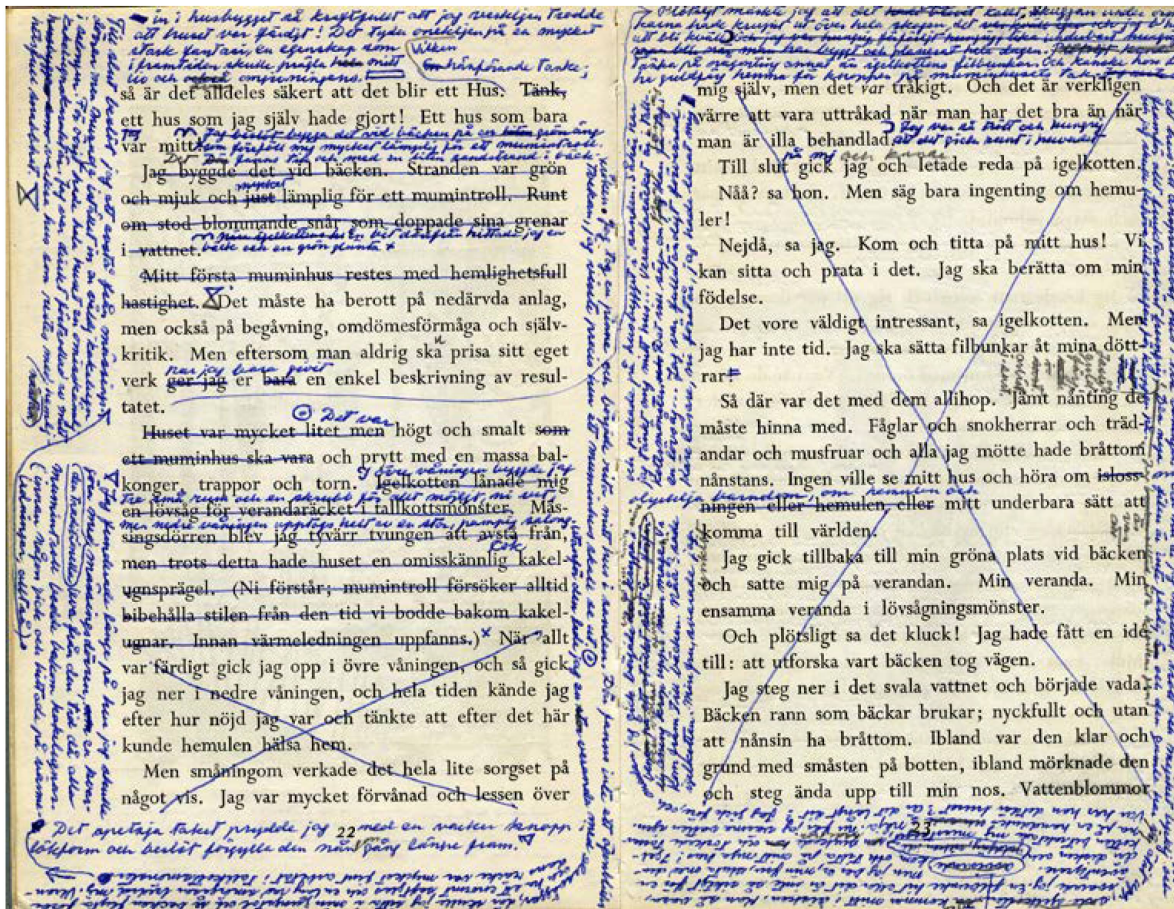


Abb. 23: Marginales Annotieren *Muminpappans bravader*.

Das marginale Annotieren offenbart in Bezug auf den Aspekt der Materialität einen weiteren interessanten Aspekt, der hier fast anhin jedoch nur angedeutet wurde: die Inkonstanz der visuellen Erscheinung. Jansson operiert mit Text als eine formbare und immer wieder veränderbare grafische Matrix. Im Beispiel aus *Kometen kommer* äussert sich dies im Seitenlayout, welches sich durch den hinzugefügten handschriftlichen Text auf schier unheimliche Weise auflöst und neu formiert. Die Illustrationen nehmen dabei eine Zwitterrolle ein, in dem sie sowohl der alten wie auch der neuen Fassung angehören (Abb. 24). Das Umarbeiten wird so auch zu einem grafischen Formspiel. Eine Tatsache, die bezeichnend ist für ihr gesamtes künstlerisches Konzept.

Oder anders formuliert: Die Marginalie stellt eine liminale Zone dar, in der der gedruckte Text zum Gegenstand einer Selbstlektüre wird, die sich ihrerseits wieder im Schreiben äussert. Gleichzeitig verwandelt sich dadurch der bereits gedruckte Text wieder in einen Entwurf.<sup>57</sup> Wie Uwe Wirth erläutert, schwindet durch eine solche Arbeitsweise die scharfe Grenze zwischen Produktion und Rezeption einerseits, und Schreiben und Lesen andererseits.<sup>58</sup> Davide Giuriatos Definition der Marginalie spitzt diese Betrachtungen noch weiter zu: „Die Marginalie ist die Spur eines Leseaktes, der sich schreibend realisiert. Sie ist diejenige Zone am Rand einer Seite, in der Schreibakt und Leseakt restlos koinzidieren.“<sup>59</sup>

57 Vgl. Giuriato 2008, S. 196.

58 Vgl. Wirth, Uwe. *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800. Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann*. München: Fink 2008, S. 31.

59 Giuriato 2008, S. 179.

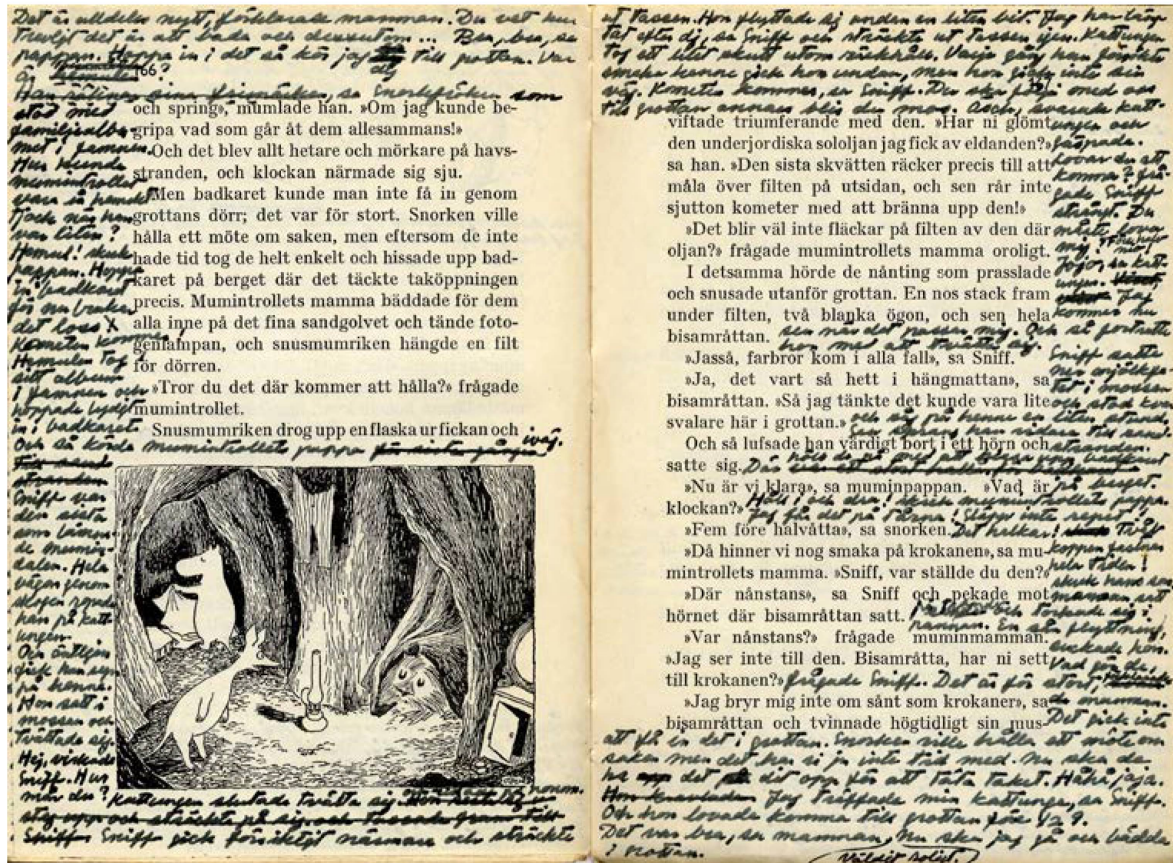


Abb. 24: Marginales Annotieren Kometjakt.

Dies impliziert neben der Unstetigkeit des physischen Erscheinungsbildes auch eine solche in Bezug auf Janssons Funktion im Entstehungsprozess, nimmt sie doch deutlich eine Doppelrolle als Autorin und Leserin ein. Dadurch kommentiert sie ihre eigene Arbeit in einer Art Metasprache ständig. Das Umarbeiten ist auf diese Art betrachtet ein Akt der Selbstkontrolle und Selbstreflexion. Das Lesen und Schreiben, respektive Gestalten ihrer Werke bildet einen eigenen Kreislauf, in dem diese Übergänge fließend sind. „Das Hin und Her zwischen den teilweise nebeneinander ablaufenden Prozessen macht alle beteiligten Größen beweglich und veränderbar (auch das ‚Ziel‘) und erklärt die Dynamik des Textentstehungsprozesses.“<sup>60</sup>

Besagter Kreislauf bedingt weiter eine theoretische Unendlichkeit. Oder in Wirths Worten: „Das kommentierende Dazuschreiben ist eine Dynamik, die niemals zu einem Ende kommt.“<sup>61</sup> Der vorübergehende Zustand einer Textversion wird zu einem Zustand unter vielen, was in letzter Konsequenz bedeutet, dass der Zustand des zum Druck gelangten Texts beliebig ist.<sup>62</sup> Eine solche Betrachtungsweise problematisiert die Kanonbildung, ja stellt eine solche gar gänzlich in Frage. Dies ist jedoch zentraler Teil des Konzepts der *critique génétique*, der es darum geht, den Status des „definitiven“ Texts zu entheiligen.<sup>63</sup>

60 Zwerschina, Hermann. Variantenverzeichnis, Arbeitsweise des Autors und Darstellung der Textgenese. In: Nutt-Kofoth, Rüdiger et al. (Hrsg.). *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*. Berlin: Schmidt 2000, S. 221.

61 Wirth 2008, S. 100.

62 Vgl. Gellhaus 1994, S. 313.

63 Vgl. Grésillon 1999, S. 17.

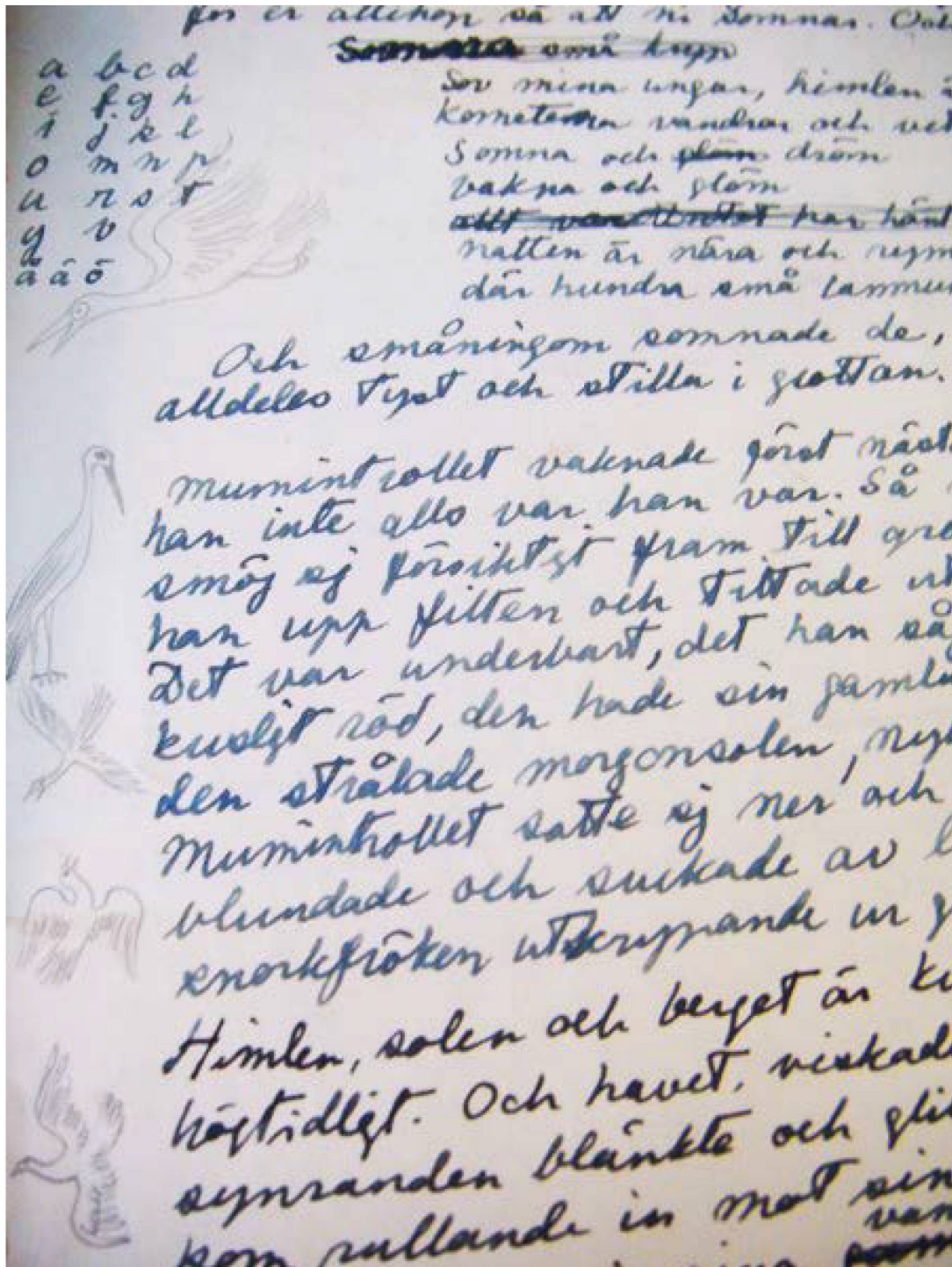


Abb. 25: Marginales Annotieren *Kometen kommer*. Detail.

Schliesslich ist noch anzumerken, dass sich diese Marginalien nicht nur in den gedruckten Versionen finden, sondern auch in den Textentwürfen auf losem Papier. Findet sich kein „natürlicher“ Rand wie bei den Büchern, kreiert Jansson selbst einen, so etwa in einer Vorarbeit zu *Kometen kommer*, wo sie mit einem Bleistift auf der linken Seite eine vertikale Linie zieht und dadurch von Beginn weg bewusst einen Raum schafft für spätere Anmerkungen oder Korrekturen (Abb. 25). Da diese Marginalie also, sofern sie nicht bereits besteht, auch künstlich geschaffen wird, scheint sie unabdingbarer Bestandteil janssonscher Arbeitsweise zu sein. Die Seitenränder enthalten bei diesem Beispiel jedoch keinen Text,

sondern Illustrationen, die nicht immer in direktem Zusammenhang mit der Erzählung stehen. Es handelt sich dabei häufig um Vögel oder Figurenskizzen. Ebenfalls findet sich ein Alphabet, das wie eine Schreibübung anmutet.

### b) Textcollagen

*Hur gick det sen?* ist das einzige Buch, in dem Jansson Perforationen als Gestaltungsmittel einsetzt. Ein Blick in die Textkreation offenbart jedoch eine klare Vorliebe für das Arbeiten mit Schere und Kleber, also für eine stark haptische Art der Textproduktion. Dies ist der Fall in den Vorarbeiten für mehrere Muminbücher. Konkret handelt es sich um eine avancierte Kleb- und Schneidetechnik. Bei der Kreation von neuen Texten zerschneidet Jansson den gedruckten Text in verschiedene Teile, die schliesslich auf einem Blatt Papier auf unterschiedlichste Art neu zusammengefügt werden. Dadurch erhält der Text eine skulpturartige, teilweise beinahe skurrile Form, wie Abbildung 26 zeigt. In diesem Beispiel ist ferner eine kaskadenartige Arbeitsrichtung zu beobachten. Mit anderen Worten, die Textfragmente sind von oben nach unten angebracht. Doch damit nicht genug: Aus den einzelnen Teilen werden wiederum Passagen oder auch nur einzelne Wörter herausgeschnitten. Dadurch entstehen zahlreiche Löcher, die entweder leer bleiben oder mit neuem Inhalt gefüllt werden. Oft werden auch eine Art Schneiden in die Textblöcke hineingeschnitten, durch die dann der neue handgeschriebene Text in den alten eindringen kann. Die Entwürfe werden so zu grafisch spannenden Collagen. Jansson reiht sich mit dieser Collagen-Praktik in eine lange Tradition ein. Hanno Möbius nennt Platons Menexenos-Dialog als die früheste Erwähnung von Collage. Sokrates bezeichne dort „die standardisierte Verwendung immergleicher Formeln und Redestrukturen in Festreden“ mit diesem Begriff. Während Janssons Beispiele ihre Collagenhaftigkeit dezidiert betonen, sollte die Collage in der Antike im Ergebnis „verborgen bleiben und nicht offensichtlich werden, wie man es heute im Allgemeinen von einer Montage erwartet.“ In der Antike sei daher „eine sehr eingeschränkte und zudem negative Bedeutung von Collage feststellbar.“<sup>64</sup>

Durch die Fragmentierung des Texts in verschiedene, neu kombinierbare Einheiten wird dieser bewusst vergegenständlicht, um ihn mobil und formbar zu machen. Eindrücklich wird so demonstriert, wie Text eine materielle Komponente hat, die man mit Schere und Kleber beeinflussen kann. „Der Künstler wird Handwerker [...]“<sup>65</sup>, bringt es Almuth Grésillon treffend auf den Punkt. Handschriftliche Ergänzungen umrahmen die eingeklebten Teilstücke, werden diesen vor- oder nachgestellt oder fügen Textbausteine zusammen. Das Schneiden und Kleben ersetzt den klassischen schriftlichen Revisionsakt also nicht, sondern erweitert diesen lediglich, um eine äusserst taktile Komponente.<sup>66</sup> Der handgeschriebene Text ist immer in Schreibschrift, eine klare Präferenz für ein Schreibmittel lässt sich jedoch auch hier nicht erkennen. Jansson schreibt mit Bleistift, Tinte oder Kugelschreiber. Weiter ist sichtbar, dass Tove Jansson hier immer mit kariertem Papier als Hintergrund arbeitet.

64 Möbius, Hanno. *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Fink 2000, S. 15.

65 Grésillon 1999, S. 256.

66 Vgl. Reimann, Kerstin. Clean Cuts. Schnitt- und Klebekanten als materialer Ausdruck eines Entstehungsprozesses und ihre Darstellung in der Wiener Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe Ödön von Horváths. In: Schubert, Martin (Hrsg.): *Materialität in der Editionswissenschaft*. (Beihefte zu editio 32). Berlin und New York: de Gruyter 2010, S. 110 f.

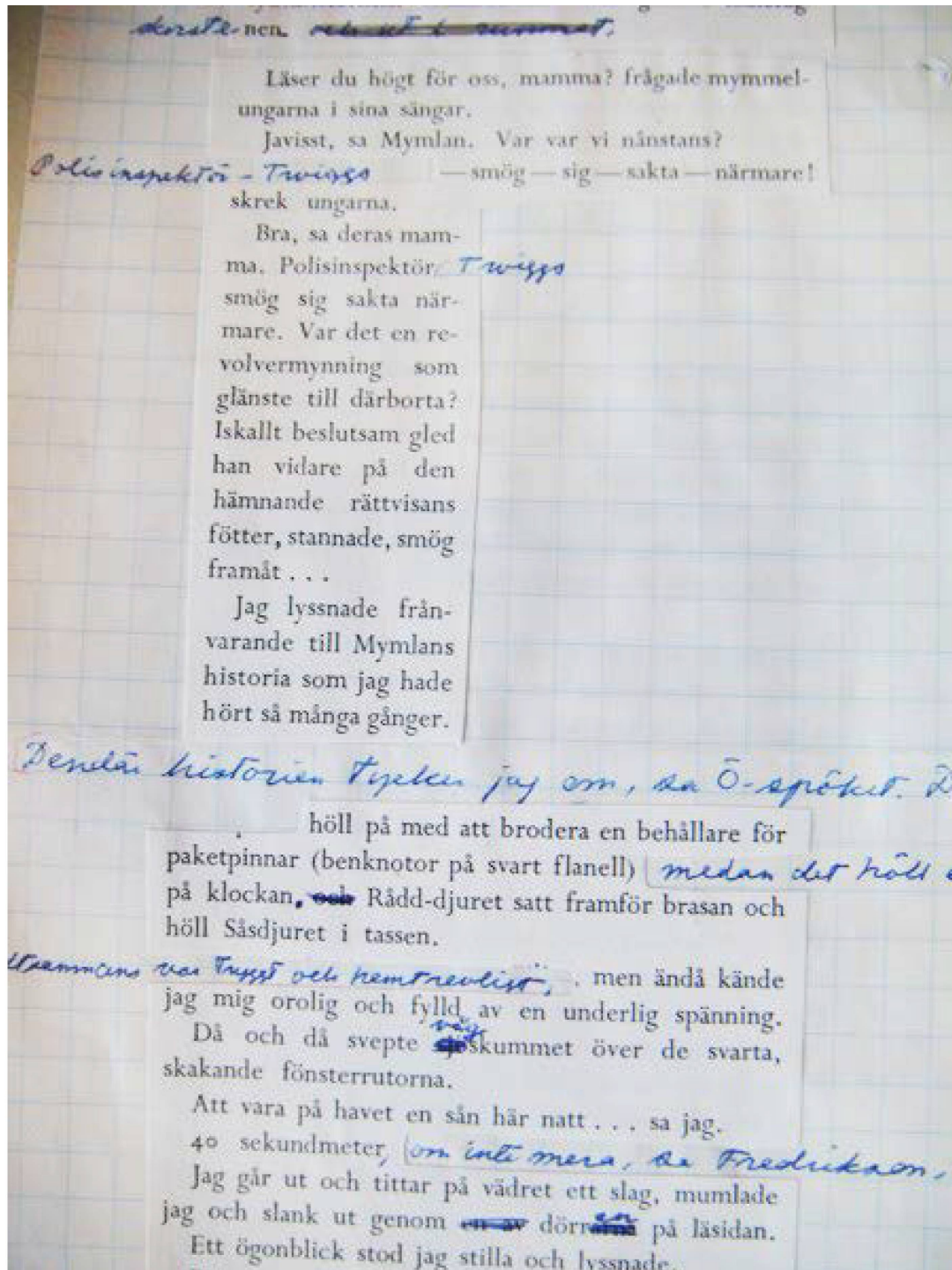


Abb. 26: Textcollage *Muminpappans memoarer*. Detail.

Dabei handelt es sich nicht um lose Blätter, sondern um Hefte. Streichungen und Korrekturen sind in einigen wenigen Fällen ebenfalls zu sehen.

Austauschprozesse und der Prozess der Textentwicklung werden bei dieser Arbeitsweise auf dem Papier sichtbar.<sup>67</sup> Dies geschieht jedoch keinesfalls zufällig, sondern aus mehreren Gründen gewollt. So zeigt Abbildung 27 etwa, wie nicht nur grössere Textblöcke ausgeschnitten werden, sondern auch bloss einzelne Sätze, die sorgfältig extrahiert und

67 Vgl. Reimann 2010, S. 109.

dann wieder eingeklebt werden. Umgekehrt wird gedruckter Text ebenfalls lediglich mit einem handschriftlichen Einschub ergänzt, für den zuerst ein entsprechender Hohlraum geschaffen wurde. Dabei schien Jansson bestrebt, das ausgeschnittene Textstück so wenig wie möglich zu beschädigen, wie Abbildung 28 veranschaulicht. Es wird lediglich eine einzelne Schneise in das Fragment geschnitten im Bestreben, den Rest möglichst ganz zu lassen. Hier können Aspekte wie Arbeitseffizienz oder Zeiteinsparung kaum eine Rolle gespielt haben. Vielmehr ist es ein Beispiel für die oben erwähnte bewusste Inszenierung der Collaghaftigkeit. Die eingeklebten Textstücke haben die Funktion von grafischen Elementen, die gekonnt in Szene gesetzt werden. Es wird ein neuer Text geschaffen, in dem die Bauteile der alten Version deutlich sichtbar bleiben. Durch diese Taktik der partiellen Wiederverwertung entsteht gleichzeitig ein bewusst kreiertes Memento an das vorige Œuvre. Das „[...] Brechen und Schneiden, das Fragmentieren, Splittern und Facettieren [...]“ bezeichnet Helmut Friedel als ein wesentliches Prinzip der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausserdem postuliert er, gerade der Schnitt sei „eine der kritischen Formen der Kunst.“<sup>68</sup> Oder: Das Schneiden erzeugt, sei es in den Vorarbeiten genauso wie in den gedruckten Texten, ein Inszenieren der physischen Präsenz des Materials durch dessen Elimination. „Denn durch den Schnitt tritt mit einem Mal die Idee des Bildes, das Dargestellte zurück.“<sup>69</sup> Oder in Dieter Merschs Worten, der behauptet

[...] dass von „Materialität“ immer nur in einem *negativen* Sinne gesprochen werden kann; sie ist nicht einfach *da*, greifbar, sondern besetzt eine nicht explizit zu machende Stelle, ein „Abwesen“, das sich zuweilen im „Zwischen“ zusammenspielender oder konfligierender Stoffe abzeichnet oder aus ihm „herausbricht“.<sup>70</sup>

Letztlich zeigt sich in Arbeiten solcher Art ein künstlerisches Tun, das in einer regelrechten „Ästhetik des Produzierens, der Montage und der Collage“<sup>71</sup> gipfelt, die quasi vor den Augen des Betrachters genuin entwickelt wird.

68 Friedel, Helmut. Der Schnitt als kritische Form. In: Ackermann, Marion (Hrsg.). *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 185 f.

69 Schiedermaier, Joachim. Den Weg abschneiden. Medialität, Entwicklungspsychologie und das Kriterium des Kindgemässen. Tove Janssons Bilderbuch *Hur gick det sen?* (1952). 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. 247.

70 Mersch, Dieter. Erscheinung des „Un-Scheinbaren“. Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität. In: Strässle, Thomas et al. (Hrsg.). *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2013, S. 28.

71 Grésillon 1999, S. 256.



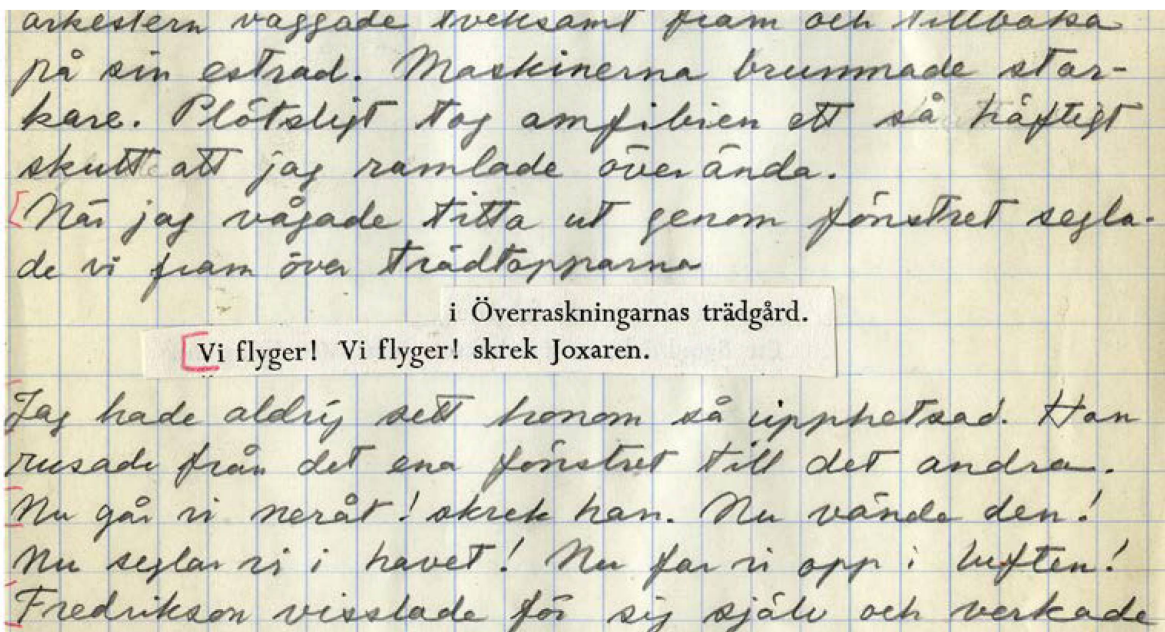


Abb. 27: Textcollage Muminpappans memoarer. Detail.

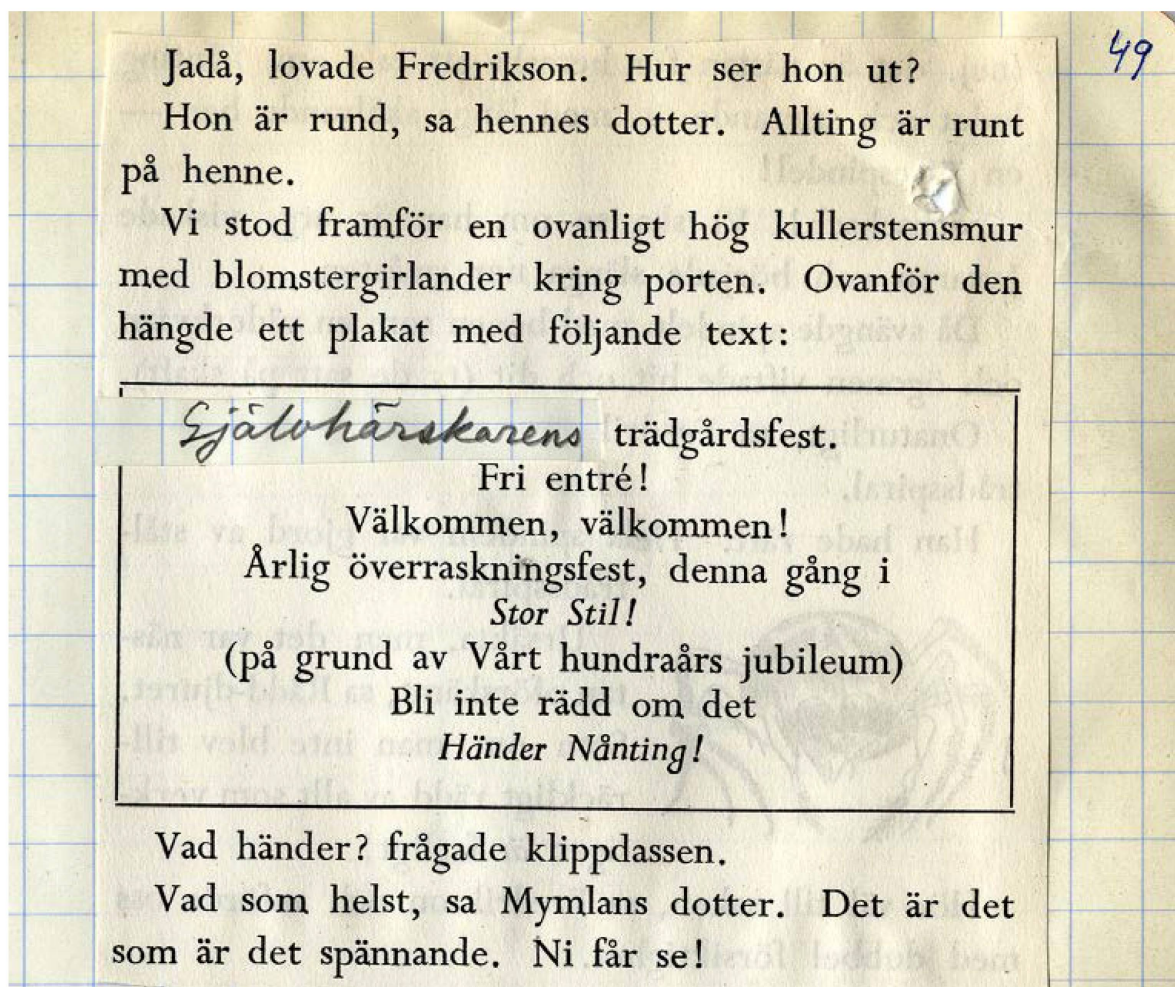


Abb. 28: Textcollage Muminpappans memoarer. Detail.

### 2.3.3. Zusammenfassung

Bei der Präsentation der ausgewählten Arbeitstechniken wurde zwischen Lyrik und Prosa unterschieden. Dabei erwies sich die Arbeit an den Gedichten als stark gattungsspezifisch. Bei der Betrachtung der Vorarbeiten zur Lyrik ist das schier mantrische Wiederholen ganzer Gedichte oder einzelner Strophen besonders hervorzuheben. Die Wiederholungen sind Ausdruck eines Kristallisationsprozesses, einem Ringen um eine finale Version eines Kunstwerks, in diesem Fall eines Gedichts, der sich auf dem Papier materialisiert. Spannenderweise werden überholte Versionen jedoch nicht etwa vernichtet oder unleserlich gemacht, sondern fristen eine Koexistenz. Auf diese Art wird der Übergang vom Entwurf zum Produkt, oder vom Produzieren zum Produkt, oszillierend. Weiter werden Texte bereits innerhalb eines definierten visuellen Erscheinungsbildes konzipiert. So ist die für den Text in *Den farliga resan* vorgesehene Einteilung in Vierzeiler bereits in den Vorarbeiten zu erkennen. Dabei werden die einzelnen Textblöcke zu grafischen Formelementen, die es letztlich als Ganzes auf der Buchseite zu platzieren gilt.

Was die Vorarbeiten zu den Prosatexten betrifft, so wurden zwei Taktiken zur Text(re)produktion vorgestellt: das marginale Annotieren und eine Collagetechnik. In der ersten Arbeitsweise reformiert sich das visuelle Erscheinungsbild durch das Hinzufügen von neuem Text, der sich um den bereits bestehenden formiert. Dies ist insofern eine äusserst subversive Arbeitsweise, als dass dadurch das Gestaltungsbild der Seite aufgelöst wird. In der Collagetechnik setzt Jansson ausgeschnittene Textfragmente aus gedruckten Versionen neu zusammen, ergänzt sie gegebenenfalls mit handgeschriebenem Text und kreiert so eine neu orchestrierte Version. Es entsteht sozusagen ein Buch aus einem Buch. Mit dem Ziel, die einzelnen Komponenten nicht gänzlich verschmelzen zu lassen, sondern sie im Gegenteil quasi auszustellen. Gerade durch das Arbeiten mit Schere und Kleber wird die Materialität des vorliegenden Dokuments durch Schnittkanten, oder durch das, was sich in Merschs Worten eben nicht „zeigt“, in Szene gesetzt.

Darin besteht auch die ideologische Gemeinsamkeit der vorgestellten Arbeitspraktiken: Produzieren und das Produkt respektive der Entwurf und das Kunstwerk sind Teil eines Kreislaufs. Dieser ständige Wechsel des „Aggregatzustands“ wird von Jansson regelrecht inszeniert, indem sie „Alt“ und „Neu“ konsequent nebeneinander bestehen lässt. Dies wird vor allem in den Textcollagen deutlich, wo versucht wird, aus Altem etwas Neues zu kreieren. Das Umarbeiten zeigt sich hier als eine kreative Strategie und ebenfalls als Instrument ständiger Selbstreflexion, da beide Techniken ein intensives Auseinandersetzen mit dem bereits Geschaffenen bedingen.

Die ausgewählten Beispiele, sowohl konzeptioneller wie auch textgenerierender Art, belegen eine Produktionsästhetik, die in Janssons *modus operandi* zum Ausdruck kommt. Er besteht aus einer ständigen Reflexion über eine bestimmte Künstleridentität, über das Produzieren von Kunst und Literatur im Spannungsfeld der unterschiedlichen Disziplinen (Malerei und Schriftstellertum), in dem sie sich bewegt.

