

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:	3: Zur Inszenierung des Schreibens
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: 05.12.2025

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

3. Zur Inszenierung des Schreibens

Während das vorige Kapitel den Schaffensprozess anhand verschiedener Vorarbeiten beleuchtete, stehen in der folgenden Analyse desselben die Schreibszenen in den Muminbüchern im Mittelpunkt. Das Mumintal beherbergt zahlreiche Künstler mannigfaltiger Couleur: Maler, Sänger, und Schriftsteller. Evelyne Arizpe etwa weist auf die Präsenz von Texten in den Muminbüchern hin, die in den unterschiedlichsten Formen vorkommen: schriftlich, dramatisiert, mündlich oder gar visuell. Nachrichten finden sich auf Hinweisschildern, in Briefen, in Büchern, ja sogar auf dem Papier, in dem Brote eingepackt werden.¹ Dabei erfüllen sie meist eine zentrale Rolle im Narrativ. Beispielsweise wird in *Farlig midsommar* ein Flugblatt verfasst, welches über die geplante Theateraufführung informiert und die verschiedenen Handlungsstränge zusammenführt. Als Schriftsteller kann vor allem Pappan ein beeindruckendes Schaffen vorweisen. Zu seinen Werken zählen eine Autobiografie, ein Theaterstück und eine wissenschaftliche Abhandlung. Diese Werke nehmen als Buch im Buch beziehungsweise Stück im Stück viel Raum in den Erzählungen ein. Entsprechend zahlreich sind auch die Schreibszenen. Das Buch im Buch ist in der Literatur keinesfalls eine neue Escheinung und hat sich vor allem in der Fantasy-Literatur etabliert. Mit den Erzählungen und Romanen der Romantik hat es eine erste Hausse erfahren als „Erklärungsmedium für Schreib-, Lese- und Lebensdiskurse.“² Auch in den Muminbüchern wird mittels Schreibszenen das Produzieren von Literatur als Kunst thematisiert. Entsprechend wird im nachfolgenden Kapitel die Inszenierung des Produzierens und Rezipierens von Literatur als Kunst anhand von Schreib- respektive Leseszenen herausgearbeitet.

Bis anhin hat sich die Literaturwissenschaft darauf beschränkt, „die Geschichte des Schreibens aus der Perspektive seiner Semantik vorwiegend als Geschichte der Literatur, der Rhetorik und der Poetik zu behandeln“. Die Körperlichkeit und Instrumentalität des Schreibakts hingegen, sei in der Literaturwissenschaft kaum beachtet worden.³ Rüdiger Campes Definition der Schreibszene basiert jedoch genau darauf:

Sie [die Worte „écrire“ und „écriture“] können sich offenbar einmal auf die Schrift als eine Instanz der Sprache im Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit beziehen, implizieren aber immer auch eine Praktik, ein Repertoire von Gesten und Vorkehrungen. Diese fundamentale sprachlich-gestische Beziehung wird im folgenden durch „die Schreibszene, Schreiben“ bezeichnet.⁴

Campe plädiert dafür, statt lediglich nach den Darstellungsformen der Schreibszene ebenfalls nach den „*Imperativen* ihrer Inszenierung“ zu suchen.⁵ Das Schreiben wird in Anlehnung daran als eine soziale Praktik verstanden, deren materielle Komponente nach-

1 Vgl. Arizpe, Evelyn. „Delight and instruction to all Moomins“: Encounters with text in Moominland. In: McLoughlin, Kate und Malin Lidström Brock (Hrsg.). *Tove Jansson rediscovered*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2007, S. 109.

2 Nelles, Jürgen. *Bücher über Bücher. Das Medium Buch in Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 20.

3 Stingelin 2004, S. 12.

4 Campe, Rüdiger. Die Schreibszene. Schreiben. In: Gumbrecht, Hans et al. (Hrsg.). *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 759.

5 Ebd., S. 764.

folgend im Mittelpunkt steht. Dies wiederum bedeutet, dass es für die Szene des Schreibens einen Rahmen benötigt, ein mit entsprechendem „Dekor“ geschmücktes Setting, in dem der Schreibakt stattfinden kann. „Szene“ im Wort „Schreibszene“ bedeutet also vor allem auch „Inszenierung“. Davie Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti heben bei der Beschreibung von Schreibszenen das Element des Widerstandes im Prozess des Schreibens hervor. Sie vertreten gar die Ansicht, das Schreiben werde immer dort thematisch, wo sich Widerstände im Prozess des Schreibens einstellen, wo der Schreibprozess gestört wird. Diese könnten auf allen Ebenen des Schreibakts vorkommen.⁶ Entsprechend definieren sie die Schreibszene wie folgt:

Wenn unter „Schreibszene“ die historisch und individuell von Autor(in) zu Autor(in) veränderliche Konstellation des Schreibens verstanden wird, die ihren Ort innerhalb eines durch *Sprache* (Semantik des Schreibens), *Instrumentalität* (Technologie des Schreibens) und *Gestik* (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam bestimmten Rahmens hat und dabei thematisch wird, ohne dass dieses Beziehungsgefüge als Gegenstand oder Quelle eines möglichen oder tatsächlichen Widerstands zum Problem würde, so hat sich für diejenigen Fälle, in denen sich einzelne oder mehrere Faktoren in diesem Ensemble in ihrer Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich oder gegenseitig derart aufzuhalten beginnen, dass das Ensemble als instabiles und problematisches Beziehungsgefüge thematisch wird, der Begriff der „Schreib-Szene“ – mit einem sperrigen Bindestrich – angeboten. Die Singularität der „Schreibszene“ entspringt der Prozessualität des Schreibens; die Singularität jeder einzelnen „Schreib-Szene“ der Problematisierung des Schreibens, die es zu (Auto)Reflexion anhält, ohne dass es sich gerade in seiner Instabilität gänzlich transparent werden könnte.⁷

Die Definition der Schreibszene macht deutlich, dass mit den erwähnten Widerständen ebenfalls die Körperlichkeit und die Instrumentalität des Schreibakts gemeint sind.

Die Schreibszene, so wird die Analyse zeigen, ist meist gekoppelt an eine Leseszene, in der das Geschriebene vorgetragen wird. Dabei wird einerseits der Autor zum Rezipienten seiner eigenen Erzählung. Das Publikum andererseits wird teilweise in einem solch hohen Masse in den Entstehungsakt des Texts miteinbezogen, dass es seinerseits zum Produzenten wird. Dies impliziert eine Prozesshaftigkeit des künstlerischen Wirkens, wie sie im vorherigen Kapitel „Zur Inszenierung des ‚Machens‘“ ebenfalls festgestellt wurde.

Eng gekoppelt an Schreibszenen sind Darstellungen der Autorschaft. Diese ist im hierigen Kontext insofern relevant, als dass Vorstellungen von Autorschaft die Produktion und Rezeption von Texten regeln.⁸ Die Begriffe „Autorschaft“ und „Autorschaftskonzept“ werden in Anlehnung an Nathalie Amstutz als eine Vorstellung von Autorschaft verstanden und nicht als „Rekonstruktion eines Gesichts.“⁹ Auch Wolfgang Behschnitt versteht den fiktiven Autor auf einer abstrakten Ebene als textuelles Konstrukt. Der Autor, so Behschnitt, schafft auf diese Weise in „einem Akt der Selbstvermehrung ‚Dichterpersönlichkeiten‘, was sich als Erzähler- und Autorrollen interpretieren lässt“.¹⁰ Im Feld der unterschiedlichen Au-

6 Vgl. Giuriato et al. 2008, S. 12.

7 Giuriato et al. 2008, S. 12f.

8 Vgl. Amstutz, Nathalie. *Autorschaftsfiguren. Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker*. Köln et al.: Böhlau 2004, S. 1.

9 Ebd., S. 2f.

10 Behschnitt, Wolfgang. *Die Autorfigur. Autobiographischer Aspekt und Konstruktion des Autors im Werk August Strindbergs*. (Beiträge zur Nordischen Philologie 27). Basel: Schwabe & Co 1999, S. 2.

torbilder definiert Anne Bohnenkamp das inspirierte Genie einerseits, und den poetischen Handwerker andererseits als die markantesten Gegensatzpaare.¹¹

Zusammenfassend wird nachfolgend das Schreiben als Prozess in seinen poetologischen und materiellen Komponenten untersucht. Die Analyse beschränkt sich auf die Autorschaft Pappans. Entsprechend umfasst sie *Muminpappans memoarer*, wo er als Autobiograf erscheint. Des Weiteren gehören ebenfalls *Farlig midsommar*, wo sich Pappan als Dramatiker betätigt, sowie *Pappan och havet*, wo er sich wissenschaftlichen Studien widmet, zum Untersuchungsmaterial. In der Analyse werden die erwähnten Muminbücher chronologisch abgehandelt. Im Falle von *Muminpappans memoarer* tragen das Buch der Muminreihe und das Buch, welches Pappan darin verfasst, denselben Namen. Daher wird nachfolgend Pappans Werk in Anführungs- und Schlusszeichen gesetzt. Hierbei werden ebenfalls Schreibszenen berücksichtigt, die dieses Projekt betreffen, jedoch in anderen Muminbüchern zu finden sind.

3.1. *Muminpappans memoarer*

„Att bli författare, att vara litterär och bli berömd var temat på Toves nya muminagenda“ „Schriftsteller zu werden, literarisch zu sein und berühmt zu werden war das Thema auf Toves neuer Muminagenda“, schreibt Boel Westin zur Entstehung von *Muminpappans memoarer* und fasst damit dessen zentrale Themen zusammen.¹² Der Titel verrät bereits, dass es sich bei diesem Buch um eine (Auto)Biografie handelt. Ein Werk von solch überragender Bedeutung, dass es als einziges von Pappans Schriften auch in anderen Muminbüchern erwähnt wird.

3.1.1. „*Muminpappans memoarer*“ als Metatext

„Och skramla inte för mycket för pappa skriver.“ (KK 17) „[...] Und versucht möglichst wenig zu klappern, weil Vater schreibt.“ (KM 19), ermahnt Muminmamma Mumintrollet und Sniff bereits in *Kometen kommer*, jedoch ohne genauer zu definieren, woran er schreibt. Es ist eine erste vage Andeutung, die sowohl die Spannung steigert als auch Erwartungen weckt. Auch in *Farlig midsommar*, dem Buch, das auf *Muminpappans memoarer* folgt, sind Pappans Memoiren nach wie vor Thema. Sie werden gar als Referenz hervorgehoben, die ihn für Mamman ebenfalls zum Stückeschreiber prädestiniert. Ein besonders enger Bezug scheint jedoch zwischen *Muminpappans memoarer* und *Trollkarlens hatt* zu bestehen. In *Trollkarlens hatt*, vor *Muminpappans memoarer* erschienen, wird besonders häufig auf Pappans Schreibprojekt rekuriert, sodass sein Werk zu einer Art Metatext wird. Endlich wird nach den spärlichen Hinweisen in *Kometen kommer* hier das Geheimnis um Pappans Arbeit gelüftet, ja es wird sogar explizit eine Gattung genannt und erklärt, auf welche Inhalte sie sich konzentriert: „Därefter drog han [Pappan] sig tillbaka till övre våningen för att skriva sina memoarer. (Den stora boken som handlar om muminpappans stormiga ungdom).“ (TH 18) „Danach zog er [Muminvater] sich in den oberen Stock zurück, um

11 Vgl. Bohnenkamp, Anne. Autorschaft und Textgenese. In: Detering, Heinrich (Hrsg.). *Autorschaft. Positionen und Revisionen. DFG-Symposium 2001*. Stuttgart und Weimar: Metzler 2002, S. 62–79, S. 62.

12 Westin 2007, S. 247.

seine Memoiren zu schreiben, das grosse Buch, das von Muminvaters wildbewegter Jugend handelte.“ (DM 17). Ebenfalls in *Trollkarlens hatt* wird das zentrale Werkzeug eines Autors, Pappans „memoarpenna“ „Memoirenstift“, zum ersten Mal erwähnt. Ein Schreibwerkzeug, das ihn deutlich als Autor ausweist. Schrifträger und Schreibwerkzeug sind laut Grésillon zentrale materielle Parameter, die eine Handschrift kennzeichnen.¹³ Ferner sind sie zentrale Elemente des Ensembles der Schreibszene, wie sie Davide Giuritao, Martin Stingelin und Sandro Zanetti definieren.

Weiter wird in *Trollkarlens hatt* gezeigt, wie sämtliche Ereignisse in Pappans Leben zum Inhalt eines Buchs werden, bis er schliesslich lediglich für und durch das Buch zu existieren scheint. Oder wie es Westin formuliert: Das Leben als Buch überschattet das Leben selbst.¹⁴ Folgendes Zitat macht dies überdeutlich:

I rummet bredvid satt Mumintrollets pappa och skrev på sina memoarer. Det hade inte hänt nånting roligt att skriva om sen han byggde båtbryggan, så pappan höll istället på med att beskriva sin barndom.[...] Muminpappan skrev och skrev och tänkte på hur alla skulle ångra sig när de läste hans memoarer. Då blev han glad igen, och sa för sig själv: Det är rätt åt dem! (TH 107)

Im Zimmer nebenan sass der Muminvater und schrieb seine Memoiren. Seit er den Bootssteg gebaut hatte, war nichts Aufregendes mehr passiert, über das er hätte schreiben können, daher war der Muminvater dazu übergegangen, stattdessen seine Kindheit zu beschreiben.[...] Der Muminvater schrieb und schrieb und stellte sich vor, wie alle ihr Verhalten bereuen würden, wenn sie seine Memoiren lasen. Da wurde er wieder guter Laune und sagte sich: „Geschieht ihnen recht!“ (DM 129f)

Pappan verliert sich zusehends in der Aufbereitung seines Lebens als Erzählung und seiner selbst als literarische Figur, sodass er für die tatsächlichen Geschehnisse um ihn herum blind wird. Zu sehr absorbiert ihn sein fiktionales Alter Ego als Held einer Erzählung. Dies hat fatale Folgen. Während sich Pappan darüber beklagt, dass nichts Spannendes geschieht, wuchert im Haus ein Dschungel derart dicht, dass dadurch sogar die Tür seines Zimmers zuwächst und er in seinem Zimmer eingeschlossen ist. Auch sein Umfeld scheint um die Wichtigkeit monumental er Ereignisse als Stoff für Pappans Werk zu wissen und hilft ihm gar bei der Auswahl. Als Mumintrollet und seine Freunde von dem sonderbaren Hut, der dem Buch den Titel gibt, plötzlich „fahrbare“ Wolken präsentiert bekommen, weiss dieser daher sofort: „Det här blir ett fint kapitel för dina memoarer [...].“ (TH 21) „Das hier gibt doch ein schönes Kapitel für deine Memoiren‘ [...].“ (DM 21). Der magische Hut des Trollkarlen „der Zauberer“ besitzt die Fähigkeit zu verwandeln, was in ihn hineingegeben wird. Dabei ist der Hut jedoch unberechenbar. Er dient als Katalysator sowohl in der Rahmen- wie auch in der Binnenhandlung. In Bezug auf die Schreibszene symbolisiert er die Inspiration. Diese kann so einnehmend sein, dass sie den Autor alles um sich herum vergessen lässt, wie die Szene mit dem Dschungel beweist. Ferner wird anhand des Huts ebenfalls dargestellt, welch nicht zu kontrollierende Kraft die Inspiration ist.

Neben der Beschreibung der immensen persönlichen Bedeutung, die dieses Projekt annimmt, wird auch auf die blosse Materialität von Pappans Kunstwerk eingegangen, die den Stellenwert seiner Memoiren auf einer taktilen Ebene verdeutlicht. Pappans bedeutsames Werk verlangt ein repräsentatives Äusseres, das sowohl die Bedeutung des Inhalts als auch

13 Vgl. Grésillon 1999, S. 50.

14 Vgl. Westin 1988, S. 194.

die Bedeutung des Verfassers im wahrsten Sinne des Wortes verkörpert. Trollkarlen lädt zu einem grossen Augustfest ein. Als Geschenk erfüllt er jedem seiner Gäste einen Wunsch. Auf Mammans Anraten hin wünscht sich Pappan einen Einband für seine Memoiren:

Önska dig ett par riktigt fina pärmar till dina memoarer! Ja, det blir bra, sa pappan glad. Alla upp-hävdé rop av beundran, när Trollkarlen överräckte en pärlbesatt pärmbaum av guld och röd saffian. (TH 154)

„Wünsch dir doch einen ganz besonders schönen Einband für deine Memoiren!“ „Ja, das ist gut“, sagte der Muminvater und wurde wieder froh. Alle stiessen bewundernde Rufe aus, als der Zau-berer einen mit Perlen besetzten Einband aus Gold und rotem Saffianleder überreichte. (DM 188)

Dem Zitat ist zu entnehmen, dass dieser dekorative Einband seine Wirkung nicht verfehlt, die Zuschauer sind von dem Anblick hingerissen. Auf besagtem Augustfest liest Pappan dem zahlreich erschienenen Publikum schliesslich sogar aus seinen Memoiren vor: „[...] muminpappan bar ut sina memoarer i deras fina pärmbaum och läste högt om sin barndom.“ (TH 158) „[...] der Muminvater brachte seine Memoiren in ihrem schönen Einband heraus und las über seine Kindheit vor.“ (DM 193). Abermals wird das schöne Erscheinungsbild des Buchs betont. Ein Erscheinungsbild, welches das Buch als Kunstobjekt und Faszinosum deutlich in Szene setzt und gleichzeitig die Bibliophilie der Figuren veranschaulicht.

3.1.2. „*Muminpappans memoarer*“ als Buch im Buch

Der Titel *Muminpappans memoarer* ist überdeutlich betreffend Urheberschaft und Gattung des vorliegenden Texts. Auch die Pose in der Vignette, die sich zu Beginn des Buchs findet, lässt keinen Zweifel bezüglich des Protagonisten aufkommen.¹⁵ Die Vignette zeigt Pappan in einem (Selbst-)Porträt, das Boel Westin an das Selbstporträt von Rembrandt erinnert.¹⁶ Darauf ist Pappan in gebieterischer Pose abgebildet, einen Arm auf eine Säule gestützt, die Stirn in strenge Falten gelegt. Es handelt sich dabei um eine Selbstthematisierung des Autors. Diese sei immer kontextgebunden, schreibt Victor Stoichita. Als kontextgebundene Selbstprojektion definiert er „diejenige Darstellung des Autors, die in ein Werk eingefügt ist, als dessen Schöpfer dieser sich auf die eine oder andere Weise erklärt.“ Thematisiert werde dabei die Trias „Macher“, das „Machen“ und das Ergebnis des „Machens“.¹⁷ Das Gemälde wird umrahmt von einem üppigen Kranz aus Blumen und Früchten. Darin versteckt sind weitere Figuren, die sein Leben dekorieren, wie Boel Westin bemerkt.¹⁸ Mit anderen Worten, es handelt sich dabei um eine bildliche Präsentation des Ensembles. Hingegen verfügt das Bild weder über eine Signatur noch eine Inschrift, wie dies für (Selbst-)Porträts üblich ist. In den älteren Versionen wurde dieses Bild sogar für das Buchcover gewählt, was dessen Aussagekraft die Erzählung betreffend unterstreicht.

15 Jansson, Tove. *Muminpappans memoarer* [1968]. Stockholm: Alfabeta 2004a, Titelseite.

16 Vgl. Westin 2007, S. 251.

17 Stoichita, Victor. *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. Übers. von Heinz Jatho. München: Fink 1998, S. 228f.

18 Vgl. Westin 2007, S. 251.

a) Die Vorworte

Das Buch im Buch wird laut Uwe Japp meist in eine Rahmenhandlung eingebettet. Darin werden klassischerweise die Umstände geschildert, die schliesslich zum Buch im Buch führen.¹⁹ Dies wiederum resultiert letztlich in einem mehrstimmigen Text. Entsprechend verhält es sich auch bei *Muminpappans memoarer*.

Muminpappans memoarer besteht aus zwei Erzählebenen, einer Rahmenhandlung und einer Binnenhandlung. Letztere macht umfangmässig beinahe das ganze Buch aus. Sowohl die Rahmen- als auch die Binnenhandlung verfügen über ein Vorwort. Auf der Ebene der Rahmenhandlung unter dem Titel „Prolog“, in der Binnenhandlung unter dem Titel „Företal“ „Vorwort“. Beide Vorworte handeln inhaltlich von der Motivation, die dem Schreibprojekt zugrunde liegt. Diese wird jedoch konträr geschildert. Im Prolog beschreibt ein Erzähler den Entstehungskontext wie folgt: Pappan ist krank, gelangweilt und von seinem nahen Tod überzeugt. Im Angesicht seines vermeintlich baldigen Ablebens quält ihn ebenfalls die Angst, sein Leben könnte in Vergessenheit geraten. Darauf überreicht ihm Mamman schliesslich ein Heft mit dem konkreten Vorschlag, er solle die Erlebnisse seiner Jugend darin festhalten, um dies zu verhindern. Im „Företal“ schildert Pappan als Ich-Erzähler das Projekt als wertvollen und unumgänglichen Dienst an der Allgemeinheit, welches er auf vielfachen Wunsch verwirklicht:

Ja, jag ger vika för familjens övertalningar och frestelser att få berätta om mig själv, för jag medger villigt att det är en stor lockelse att bli läst över hela mumindalen! [...] Jag är skyldig mig själv, min samtid och mina efterkommande en beskrivning av vår märkvärdiga ungdom som inte är fri från äventyrlighet. (MM 12f)

Ja, ich gebe den Überredungen meiner Familie nach und der Versuchung, von mir selbst zu erzählen, denn ich muss gestehen, dass eine grosse Verlockung darin liegt, im ganzen Mumintal gelesen zu werden! [...] Ich schulde mir selbst, meinen Zeitgenossen und meinen Nachkommen eine Beschreibung unserer denkwürdigen Jugend, die nicht frei von abenteuerlichen Erlebnissen war. (MWJ 10f)

Gleichzeitig macht er auch keinen Hehl daraus, dass seine Beweggründe nicht gänzlich uneigennützig sind und er sich durchaus Ruhm und Ehre durch seine Arbeit erhofft. Wie Jürgen Nelles für *Die Lebens-Ansichten des Katers Murr* postuliert, so ist das Vorwort des Buchs im Buch als performativer Akt zu verstehen, „der das Buch, von dem die Rede ist, auf der fiktiven Ebene zum Buch erklärt.“²⁰ Dasselbe geschieht im Falle von Pappans Werk. Die Schreibszene wird zu Beginn des Vorworts ebenfalls visuell dargestellt. Eine Abbildung zeigt Pappan als Autor, mit Heft, Schreibfeder und Tintenfass als Attribute. Seine Augen sind nach oben gerichtet, tief in Gedanken versunken²¹.

Die Gattung, obwohl schon seit *Trollkarlens* *hatt* kein Geheimnis mehr, wird in den Vorworten explizit erwähnt. Pappan zitiert im Vorwort aus denjenigen einer anderen grossen Persönlichkeit, wie er ebenfalls festhält, und definiert dadurch sogleich das Ziel seiner Arbeit, wie auch der geeignete Moment beziehungsweise das geeignete Alter für ein solches Unterfangen:

19 Vgl. Japp, Uwe. Das Buch im Buch. Eine Figur des literarischen Hermetismus. In: *Neue Rundschau* (1975). S. 654.

20 Nelles 2002, S. 281.

21 Jansson 2004a, S. 11.

Men jag styrker mig själv med de anmärkningsvärda visdomsord jag hittat i en annan stor personlighets memoarer och återger dem här: „Alla, av vad stånd de än må vara, som har uträttat något gott i världen eller något som verkligen tycks vara gott, borde, om de är sanningsälskande och goda, egenhändigt skildra sitt liv, likväl ej börja med detta vackra företag förrän de uppnått fyrtio års ålder.“ (MM 11)

Jedoch ziehe ich Kraft aus den bemerkenswerten Weisheitsworten, die ich in den Memoiren einer anderen grossen Persönlichkeit gefunden habe und die ich hier wiedergeben möchte: „Alle, von welchem Stande sie auch seien, die etwas Tugendsames oder Tugendähnliches vollbracht haben, sollten, wenn sie sich wahrhaft guter Absichten bewusst sind, eigenhändig ihr Leben aufsetzen, jedoch nicht eher zu einer so schönen Unternehmung schreiten, als bis sie das Alter von vierzig Jahren erreicht haben.“ (MWJ 9f)

Ausserdem positioniert er sich so als grosser Kenner autobiografischer Literatur. Agneta Rehal-Johansson vergleicht das Vorwort mit dem von Giovanni Casanova, seines Zeichens Autobiograf und Lebenskünstler. Sie weist etwa auf denselben Schreibstil hin.²² Im Prolog ist es Mamman, die eine konkrete Genrebezeichnung anspricht: „Kallas det inte memaorer eller nånting när man skriver om sitt liv? Nå, memoarer, sa pappan.“ (MM 9) „Nennt man das nicht Memaoren oder so ähnlich, wenn man über sein eigenes Leben schreibt?‘, Nein, Memoiren‘, sagte der Muminvater.“ (MWJ 8). Philippe Lejeune bezeichnet Memoiren als Nachbargattung der Autobiografie. Diese wiederum definiert er wie folgt: „Rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.“ Grundlegend dabei ist die Identität zwischen Autor, Erzähler und Figur.²³

Die Diskrepanz zwischen den Schilderungen in den Vorworten weist auf Pappans Unzuverlässigkeit als Erzähler hin. Ferner beinhaltet dies eine Auseinandersetzung mit der Autorinstanz, welche einen Einblick gewährt in das Selbstverständnis einer solchen. Die Unzuverlässigkeit wird noch weiter unterstrichen. Im folgenden Zitat relativiert er sogar selbst explizit den Wahrheitsgehalt seiner Aussagen:

Och jag är ganska snäll och håller på sanningen om den inte är för tråkig (min ålder har jag glömt). [...] Men med undantag för några små överdrifter och förväxlingar som säkert bara höjer lokalfärg och eldighet skall den här självbiografin bli fullständig sanningsenlig. (MM 12)

Auch bin ich voller guter Absichten und halte mich an die Wahrheit, wenn sie nicht allzu langweilig ist (wie alt ich bin, habe ich vergessen). [...] Aber abgesehen von einigen kleineren Überreibungen und Verwechslungen, die gewiss nur zum Lokalkolorit und zum feurigen Stil beitragen, wird diese Autobiografie vollkommen wahrheitsgetreu werden. (MWJ 10)

Normalerweise werden hohe Ansprüche an die Authentizität gestellt, wenn sie auf Fakten beruhen soll, schreibt Maria Nikolajeva,²⁴ was bei der gewählten Gattung der Fall ist. Doch genau dieser Anspruch wird hier gezielt untergraben, stattdessen werden die Kategorien Fiktion und Autobiografie bewusst ins Wanken gebracht. Zwischen das Gegensatzpaar „Fiktion“ und „Autobiografie“ ist in der neuen Literaturwissenschaft die Kategorie der

22 Vgl. Rehal-Johansson 2006, S. 293.

23 Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 14.

24 Vgl. Nikolajeva, Maria. *Aesthetic approaches to children's literature. An introduction*. Lanham et al.: Scarecrow Press 2005, S. 55.

„Autofiktion“ getreten.²⁵ Damit ist die Meinung verbunden, dass jede Autobiografie gleichzeitig auch Fiktion ist. Gerade die (Auto)Fiktion aber „lässt den Autor als denjenigen, der fingiert und sich selbst fingiert, in Erscheinung treten.“²⁶ Das macht sie somit ebenfalls zum Mittel einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Rollenbild des Autors.

Der Anspruch nach Korrektheit spiegelt sich in den Reaktionen des Publikums, welches den Wahrheitsgehalt des Inhalts durchaus auch in Frage stellt und Pappan mit seiner Unzuverlässigkeit konfrontiert: „Men en hel del har du nog bara hittat på, sa Sniff. Visst inte, utbrast Muminpappan. På den tiden hände det verkligen saker! Vartenda ord är sant! Naturligtvis, ett och annat kan ju vara en åning förstärkt här och var...“ (MM 44) „Aber viele Sachen hast du dir bestimmt bloss ausgedacht‘, bemerkte das Schnüferl. „Natürlich nicht‘, protestierte der Muminvater. „Damals war wirklich noch etwas los! Jedes Wort ist wahr! Klar, das eine oder andere mag ja hin und wieder ein wenig verstärkt sein...“ (MWJ 49). Abermals gesteht Pappan, Inhalte absichtlich verändert zu haben. Pappan als Autor ist daher keinesfalls bloss kindlich naiv, sondern ebenfalls „[...] direkt maliciös och avsiktligt tvetydlig i sitt självporträtt och sin historieskrivning“ „direkt böswillig und absichtlich zweideutig in seinem Selbstporträt und seiner Geschichtsschreibung“, wie Agneta Rehal-Johansson festhält.²⁷

Sowohl im Prolog wie auch im Företal zeigt sich, welch zentrale Rolle Mamman im Zusammenhang mit Pappans Schreibtätigkeit inne hat. Schliesslich ist sie es auch, die für die richtige Schreibatmosphäre sorgt, indem sie die Kinder dazu anhält, sich ruhig zu verhalten, damit Pappan mit der Arbeit beginnen kann: „Och nu ska ni hålla er riktigt tysta för idag börjar din pappa skriva sina memoarer.“ (MM 10) „Aber jetzt müsst ihr ganz leise sein, heute fängt dein Vater nämlich an seine Memoiren zu schreiben.“ (MWJ 8). Diese Worte bilden die Überleitung zur Binnenerzählung. Im Vorwort schliesst Pappan Mamman gar in seine Danksagungen mit ein. Weiter initiiert Mamman den Schreibakt nicht nur, sondern betreut und steuert ihn, ja korrigiert sogar dessen Rezeption. Sie ist es auch, die das Geschriebene als Erste zu hören bekommen wird: „Jag kommer inte att läsa ett ord förrn ett helt kapitel är färdigt och först läser jag det bara för dig och sen för de andra.“ (MM 9f) „Ich lese kein Wort vor, bevor das ganze Kapitel fertig ist. Zuerst werde ich es dir vorlesen, dann erst den andern.“ (MWJ 8), versichert ihr Pappan. Die Memoiren setzen dort ein, wo Pappan als Säugling vor einem Waisenhaus aufgefunden wird und umfassen dann die Zeitspanne bis er auf seine zukünftige Frau trifft. In Anlehnung an die Tradition der Genieästhetik schildert Pappan sich als jungen Sturm und Dränger, als Originalgenie, welches unter speziell günstigen Sternen geboren ist. Von Natur aus zu Grossem berufen. „Den skrivande pappan representerar lusten, dikten och fantasin, allt det som författaren Tove Jansson höll allra högst.“ „Der schreibende Pappan repräsentiert die Lust, das Gedicht und die Fantasie, all dies, was die Autorin Tove Jansson am höchsten hielt“, schreibt Westin diesbezüglich.²⁸ Vergleicht man dies jedoch mit der bildlichen Darstellung Pappans als Autor, auf die bereits eingegangen wurde, offenbart sich ein Widerspruch zwischen der Textinstanz und dem visuell dargestellten Autorkonzept. Pappan ist mit Attributen abgebildet (Schreibfeder und Tintenfass), die für ein altertümliches und patriarchalisches Autorkonzept stehen.

25 Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 8.

26 Ebd., S. 9.

27 Rehal-Johansson 2006, S. 321.

28 Westin 2007, S. 251.

b) Schreiben – lesen – schreiben

Der Schreibakt ist in erster Linie dadurch gekennzeichnet, dass er immer wieder unterbrochen, gestört, wird. Pappan beendet sein Werk vor dem Vorlesen nicht, sondern trägt einer ausgewählten Runde, bestehend aus Mumintroll, Snusmumrik und Sniff, jeweils die neusten Kapitel seiner Arbeit vor. Muminmamman gehört, wie erwähnt, ebenfalls zu diesem erlesenen Kreis. Wie man dank dem Vorwort weiss, bekommt sie bereits vor den anderen das aktuellste Kapitel zu hören. Eine solche Situation wird jedoch nie explizit beschrieben. Wenn Pappan dem Rest der Gruppe jeweils vorträgt, ist sie nie anwesend. Ihre Bemerkungen beweisen aber, dass sie vom Inhalt tatsächlich Kenntnis hat. Das Narrativ oszilliert so ständig zwischen den beiden Erzählebenen. Gleichermassen ergibt sich ein stetiger Wechsel zwischen Schreiben und Lesen, beziehungsweise zwischen Pappan als Produzenten und Rezipienten. Schreiben und Lesen, so wird ebenfalls deutlich, sind Tätigkeiten, die im beschriebenen Schaffungsprozess eng zu führen sind. „Professionelles Lesen ist [...] schreibendes Lesen“, beschreibt Aleida Assmann diesen Zusammenhang.²⁹ Sie räsoniert weiter:

Was sich in dem Zwischenraum zwischen Leser und Text ebenfalls breit gemacht hat, ist das Bewusstsein von der Präsenz und konstruktiven Kraft der materiellen Medien Buch und Schrift, die die Formen der Lektüre entscheidend beeinflussen.³⁰

Dieses Bewusstsein äussert sich in *Muminpappans memoarer* in einem Fachgespräch über das Machen von Literatur, welches sich durch den Akt des Vorlesens zwischen dem Autor und den Rezipienten entspinnt. Die beiden Erzählebenen sind kausal miteinander verbunden, das heisst, die Binnenerzählung enthüllt den Teil von Pappans Leben, von dem sein Umfeld bis anhin keine Kenntnis hatte. Die Übergänge sind in der Regel deutlich materiell gekennzeichnet. Meist markiert das Schliessen respektive das erneute Öffnen von Pappans Stift beziehungsweise Heft den Übergang von einer zur anderen Erzählebene: „Han skruvade holken på memoarpennan [...].“ (MM 23) „Er schraubte die Kappe auf seinen Federhalter [...].“ (MWJ 23). Oder: „Han funderade en stund, så tog han upp memoarpennan och fortsatte att skriva om sin ungdom.“ (MM 61) „Er überlegte eine Weile, dann nahm er seinen Federhalter und setzte den Bericht über seine Jugend fort.“ (MWJ 70). Gerade bei diesen Übergängen wird immer wieder auf Pappans Schreibwerkzeug und den Schriftträger referiert, die hier nicht nur seinen Beruf und dessen charakteristische Tätigkeit symbolisieren, sondern auch die intradiegetische Erzählebene. Mit anderen Worten: Die Schreibszene wird durch materielle Parameter gerahmt, die sie konstituieren respektive ermöglichen. Teilweise wird explizit auf die Unterbrechung des Vortrags hingewiesen: „Jaha, så här långt har jag kommit, sa Mumintrollets pappa med sin vanliga röst och tittade upp ur memoarerna.“ (MM 59) „So, bis hierher bin ich gekommen‘, sagte der Muminvater mit seiner normalen Stimme und sah von seinen Memoiren auf.“ (MWJ 67). Der Hinweis auf das Wechseln der Stimme in einem narrativen wie auch in einem physischen Sinn ist in diesem Zitat noch speziell hervorzuheben, da darin ebenfalls die Körperlichkeit des Schreibens zum Ausdruck kommt. Diese kann sich vom „Kratzen mit der Feder über das Hämmern der Schreibmaschine bis hin zur Flüchtigkeit der Stimme beim Diktieren“ erstrecken.³¹

29 Assmann 2015, S. 292.

30 Ebd., S. 294.

31 Stingelin 2004, S. 18.

Durch den Diskurs über das entstehende Werk werden die Zuhörer konzeptionell in den Schaffungsprozess involviert. So werden sie etwa nach dem Vorlesen explizit nach ihrer Meinung gefragt: „Pappan slog igen häftet och tittade förväntansfullt på sina åhörare. Nå, vad tycker ni? frågade han.“ (MM 44) „Der Muminvater klappte sein Heft zu und sah seine Zuhörer erwartungsvoll an. „Na, was haltet ihr davon?“, fragte er.“ (MWJ 49). Pappans Co-Autoren bringen sich zu einem breiten Spektrum an formalen und inhaltlichen Aspekten ein und reflektieren die Geschehnisse, vor allem aber auch die Art der Erzählung der intradiegetischen Ebene. So beinhaltet das Gespräch etwa Punkte wie den Spannungsaufbau: „Läs mera! ropade Sniff. Hur gick det sen? [...] Nästa gång, sa Muminpappan mystiskt. Det var spännande, va? Men ser du, det är en av knixarna med skriveri att sluta ett kapitel just när det är som hemskast.“ (MM 87) „„Lies weiter!“, rief das Schnüferl. „Was ist dann passiert? [...] „Nächstes Mal“, sagte der Muminvater geheimnisvoll. „Das war ganz schön spannend, was? Aber genau das ist einer der Tricks beim Schreiben, dass man ein Kapitel immer dann beendet, wenn es am aufregendsten ist.““ (MWJ 103), doziert Pappan. Gerne setzt sich Pappan als versierter Verfasser in Szene, der das System des Cliffhangers gekonnt erklärt. Sein Publikum scheint bezüglich seines Könnens jedoch bedeutend skeptischer, wie der folgende Gesprächsausschnitt offenbart:

Spöket är bra, sa Mumintrollet som låg med täcket upp till öronen. Det ska du ha med. Men alla de där sorgliga känslorna tycker jag är lite onödiga. Det blir så *långt*. Långt? utbrast pappan sårad. Vad menar du, långt? Det ska vara sorgliga känslor i memoarer. *Alla* memoarer har dem. [...] Kanske han borde förkorta det där kapitlet om känslor. Kanske det verkade fänigt och inte alls gripande? Kanske hela boken var fänig! (MM 123)

„Das Gespenst ist gut“, sagte Mumin, der sich die Decke bis an die Ohren gezogen hatte. „Das musst du unbedingt drin lassen. Aber diese ganzen traurigen Gefühle finde ich ein bisschen unnötig. Das wird so *lang*.“ „Lang?“, rief der Muminvater gekränkt aus. „Was meinst du damit – lang? Zu Memoiren gehören nun mal traurige Gefühle. Die kommen in *allen* Memoiren vor.“ [...] Vielleicht sollte er dieses Kapitel über die Gefühle etwas kürzen? Vielleicht wirkte das nur lächerlich und kein bisschen ergreifend? Vielleicht war ja das ganze Buch lächerlich! (MWJ 147f)

Agneta Rehal-Johansson stellt fest, dass die Zuhörer eher rücksichtsvoll als ehrlich sind in ihren Rückmeldungen.³² Auch wenn die Kritik äusserst zurückhaltend angebracht wird, trifft sie Pappan zutiefst, ja lässt ihn sogar das ganze Projekt in Frage stellen, wie am Ende des Zitats deutlich wird. Wie bereits erwähnt, ist es Mamman, die ihm darauf aus dieser Schaffenskrise hilft. In Mumintrollets Kommentar bezüglich des Gespensts zeigt sich, dass er dieses als Figur betrachtet, von der er sich für den Inhalt der Diegese einen Mehrwert verspricht und die folglich zwingend Teil der Erzählung erscheinen muss. Dadurch wird abermals auf das Spannungsverhältnis zwischen Fiktion und Autobiografie rekurriert.

Auch realistisch-pragmatische Überlegungen zur Autorschaft und die ökonomischen Aspekte der Buchproduktion werden in der Diskussion nicht ausgespart. So etwa, wenn Mumintrollet den finanziellen Aspekt des Schreibens anspricht: „[...] Blir vi rika när din bok är färdig? Hemskt rika, sa Muminpappan allvarligt. Då tycker jag vi tar och delar, föreslog Sniff.“ (MM 59) „„[...] Wenn dein Buch fertig ist, werden wir dann reich?“, „Sehr reich“, erklärte der Muminvater ernst. „Aber dann teilen wir“, schlug das Schnüferl vor.“ (MWJ 68). Sniff scheint hier auch keine Zweifel bezüglich seines Beitrags zur Erzählung zu haben,

32 Vgl. Rehal-Johansson 2006, S. 323.

der seiner Meinung nach eine Gewinnbeteiligung verdient. Die Bandbreite der diskutierten Punkte öffnet sich weiter. Im folgenden Zitat wird über den verwendeten Duktus diskutiert:

Pappa, sa Mumintrollet. Pratade man verkligén sådär onaturligt på den tiden? Döm om min häpnad och lända till fröjd och min inre syn och sånt där. Det är inte alls onaturligt, sa pappan förargad. Tror du man kan prata slarvigt när man författar?! Jamen ibland gör du det, invände hans son. Och du läter Rådd-djuret prata vanligt. Äsch, sa pappan. Det är lokalfärgen. Förresten är det stor skillnad på vad man berättar om saker och vad man tycker om dem, jag menar – en fundering eller en beskrivning är ju nånting helt annat när man pratar och dessutom ska allt det där mest gå på känsla...Tror jag...Pappan tystnade och började bekymrad bläddra i memoarerna. Tycker ni jag har använt för ovanliga ord? frågade han. Det gör nog ingenting, sa Mumintrollet. Det var ju för så länge sen och man kan nästan gissa vad du menar. (MM 45f)

„Pappa“, sagte Mumin. „Hat man damals tatsächlich so unnatürlich gesprochen? Man stelle sich meine Verwunderung vor, zur Freude gereichen, vor meinem inneren Auge und so was?“ „Das ist kein bisschen unnatürlich“, sagte der Muminvater verärgert. „Glaubst du etwa, man kann beim Verfassen eines Buches einfach so daherreden?“ „Aber manchmal tust du das trotzdem“, wandte Mumin ein. „Und das Schusseltier lässt du ganz normal reden.“ „Na und“, sagte der Muminvater. „Das ist Lokalkolorit. Übrigens besteht ein grosser Unterschied zwischen dem, was man über die Dinge erzählt, und dem, was man von ihnen hält, also ich meine – wenn man spricht sind Gedanken oder Beschreibungen ja was ganz anderes, und ausserdem muss das alles aus dem Gefühl kommen...Gaube ich...“ Der Muminvater verstummte und begann bekümmert in seinen Memoiren zu blättern. „Findet ihr, dass ich zu viele ungewöhnliche Wörter verwendet habe?“, fragte er. „Ich glaube, das macht nichts“, sagte Mumin. „Das alles ist ja schon so lange her, und man kann fast erraten, was du meinst.[...]“ (MWJ 50f)

Die Sprechweise ist ein ganz zentrales Element der Figurengestaltung, dessen sich Pappan bedient, um seine Charaktere zu formen. Darüber hinaus geht er auf so komplexe Sachverhalte wie den Unterschied zwischen mündlicher und schriftlicher Sprache ein. Weiter betont er die Wichtigkeit, mit den Texten Emotionen zu wecken. Pappan gewährt dabei tiefe Einblicke in grundlegende Gedanken des Schaffensprozesses.

Mehr und mehr beeinflussen die Reaktionen auf das Gehörte den weiteren Verlauf und die Art der Erzählung. Wie bereits erwähnt, entsteht die Erzählung vor den Augen des Publikums. Das Schreiben erhält dadurch einen stark prozessualen Charakter, in dem der Autor ständig mit der endlichen Form ringt, diese immer wieder überdenkt, ja sogar komplett in Frage stellt und sich letztlich dem Einfluss von anderen Akteuren, die am Entstehungsprozess beteiligt sind, offensichtlich nicht gänzlich entziehen kann. So äussert sich Pappans Publikum, im folgenden Beispiel Snusumriken, auch konkret zum Inhalt. Die Anmerkungen fallen äusserst präzise aus und werden *ad hoc* umgesetzt: „[...] skriv mer om Joxaren, hör du. Lämna inte bort nånting! Mumintrollets pappa nickade, lade häftet i gräset och skrev vidare.“ (MM 46) „[...] schreib noch mehr über Jojoks, ja? Lass nichts aus! Der Muminvater nickte, legte das Heft ins Gras und schrieb weiter.“ (MWJ 51). Die bereits angesprochene Tendenz, die Geschehnisse seiner Jugend sehr selektiv niederzuschreiben, gelangt dort an ihre Grenzen, wo er dem Publikum gewisse Abschnitte seines Lebens gänzlich vorenthalten will. So etwa seine Zeit mit den Hattifnattar. Pappan weigert sich, sich konkret zu diesen Vorkommnissen zu äussern, wodurch ein regelrechter Mythos entsteht. Bei seinen Co-Autoren sorgt er mit seiner Zurückhaltung für Entrüstung:

Pappa. Var det inte så att du rymde med hattifnattarna sen? Nåja, sa pappan generat, det kan ju hända. Men det var mycket mycket senare. Jag funderar på att inte alls ta med det. Det tycker jag visst att du ska, utbrast Sniff. Levde du dålightetsliv sen då? (MM 87f)

„Papa, sag mal, später bist du doch mit den Hatifnatten ausgerissen, oder?“ „Na ja“, sagte der Muminvater verlegen. „Kann sein. Aber das war viel, viel später. Ich weiss noch gar nicht, ob ich es überhaupt mit ins Buch aufnehmen soll.“ „Doch, unbedingt!“, sagte das Schnüferl. „Hast du da dann ein Lotterleben geführt?“ (MWJ 104)

Das Schreiben in seiner Körperlichkeit äussert sich ebenfalls in konkreten physischen Symptomen: „När Mumintrollets pappa hade hunnit precis såhär långt i sina memoarer blev han så gripen av sin olyckliga barndom att han måste ta igen sig ett slag.“ (MM 22f) „Als der Muminvater an dieser Stelle seiner Memoiren angelangt war, erschütterte ihn die Erinnerung an seine unglückliche Jugend so sehr, dass er sich eine Weile erholen musste.“ (MWJ 23). An anderer Stelle ruft Muminpappan aus: „Kan ni tänka er, jag blir alldelers våt i tassarna när jag läser om den där spöknatten!“ (MM 122) „Man sollte es nicht glauben, aber ich kriege tatsächlich ganz feuchte Pfoten, wenn ich über diese Gespensternacht lese!“ (MWJ 147). Die dargelegten Phänomene zeigen Pappan abermals nicht nur als Autor, sondern auch als Rezipient seiner eigenen Geschichte, was wiederum den stetigen Kreislauf der Produktion und Rezeption veranschaulicht.

Bei den übrigen Rezipienten offenbaren sich im Laufe des Gesprächs verschiedene Interpretationsarten des Gehörten, die zu einem Spannungsverhältnis unter den Zuhörern führen. So wird sogar die Wahl des Protagonisten zum Streitpunkt: „Du [Pappan] har ju ändå använt min pappa Rådd-djuret som hjälte i boken? Jag har hela tiden trott att Joxaren var hjälten, sa Snusmumriken.[...] Era gamla pappor är bara bakgrund, utbrast Mumintrollet [...].“ (MM 59f) „Immerhin ist mein Vater, das Schusseltier, doch der Held in deinem Buch, oder?“ „Ich war die ganze Zeit der Meinung, der Jojoks sei der Held“, sagte der Schnupferich.[...] „Eure ollen Väter gehören bloss zum Hintergrund“, platzte Mumin heraus [...].“ (MWJ 68). Die Zuhörer sind sich nicht nur bei der Wahl des Protagonisten uneinig, auch sympathisieren sie mit unterschiedlichen Figuren: „Hur kunde ni glömma Rådd-djuret vid sjösättningen, sa Sniff förebrående.[...] Det som bekymrar mig är att min pappa fick sin pyjamas full med gelé, sa Snusmumriken.“ (MM 60f) „Wie konntet ihr nur meinen Vater beim Stapellauf vergessen?“, sagte das Schnüferl vorwurfsvoll. [...] „Was mir sorgen macht, ist, dass der Schlafanzug meines Vaters voller Gelee wurde“, sagte der Schnupferich. (MWJ 69).

Das von Pappan im Prolog definierte Ziel, ein lehrreiches Buch zu schreiben, erweist sich anhand von Sniffs Verarbeitung des Gehörten als erfüllt. Pappan liest die Stelle vor, an der Joxaren von Hemulens moster zurechtgewiesen wird, weil er raucht: „Han är alldeles för liten för att röka. Han borde dricka mjölk, det är nyttigt, och då får man varken skakande tassar, gul nos eller skallig svans.“ (MM 59) „[...] Bist viel zu klein zum Rauchen. Solltest Milch trinken, das ist gesund, davon kriegt man weder zittrige Pfoten noch eine gelbe Schnauze oder einen kahlen Schwanz.“ (MWJ 67). Sniff nimmt sich ihre Worte auch sogleich zu Herzen: „Låt honom inte röka!“ [...] Hemulens moster säger att man får skakande tassar, gul nos och skallig svans av det!“ (MM 60) „Lass ihn nicht rauchen“, schrie das Schnüferl. „Die Tante der Hemulin sagt, dass man davon zittrige Pfoten, eine gelbe Schnauze und einen kahlen Schwanz kriegt!“ (MWJ 69), ruft er daher aufgebracht aus, als Mamman Pappan die Pfeife bringen möchte.

c) Metalepse als Klimax

Der genaue Endpunkt von Pappans Schreibarbeit wird mit einer exakten Zeitangabe seinerseits markiert: „Memoarerna fullbordades idag, sa pappan med grumlig röst. Slutorden nedskrevs fyrtiofem minuter över sex.“ (MM 156) „Die Memoiren wurden heute abgeschlossen‘, verkündete der Muminvater mit belegter Stimme. „Die Schlussworte kamen fünfundvierzig Minuten nach sechs zu Papier.“ (MWJ 191). In stilvoller Atmosphäre versammelt sich sein Umfeld, um den letzten Teil von Pappans Buch zu hören. Alle haben sich dem feierlichen Anlass gebührend angezogen und Mamman hat Essen und Getränke vorbereitet. Dieses Zeremoniell erinnert stark an eine Theateraufführung. Ein Eindruck, der sich vor allem im darauf folgenden Epilog verstärkt, wo sich die beiden Erzählebenen in einem grossartigen Showdown vereinen.

Der krönende Abschluss wird jedoch bereits viel früher mit einer Metalepse angekündigt, wie auch Evelyne Arizpe festhält.³³ Nämlich als plötzlich der Knauf vom Dach des Navigationsraums von Pappans Boot, ein Gegenstand der Binnenerzählung, in der extradiegetischen Erzählebene erscheint. Wie man dank Pappans Ausführungen weiss, ist dieser während eines Sturms auf hoher See abhanden gekommen:

Idag hade Mumintrollets pappa slagit sig ner på sandstranden med sin son, Snusmumriken och Sniff. Medan han läste för dem om den förfärliga stormen lät de blickarna vandra över havet som sensommaroroligt rullade sina vågor mot stranden. De tyckte sig se Haffsårkestern flyga som ett spökskepp genom stormen med deras pappor ombord.[...] Titta där ligger nånting som har flutit island! Spring och plocka upp det! [Pappan] De satte iväg. Vad är det för nånting? Sa Snusmumriken. Det var stort och tungt och liknade en lök. Säkert hade det flutit omkring i havet väldigt länge för det var fullt av sjögräs och snäckor. Här och var satt lite guldfärg kvar på det spruckna träet. Mumintrollets pappa tog trälöken i sina tassar och tittade. Och medan han tittade blev hans ögon större och större och till slut dolde han dem med tassen och suckade. Ungar, sa han med högtidlig och lite osäker röst, detta som ni nu ser är knoppen på navigationshyttens tak på flodbåten Haffsårkestern! (MM 87f)

Heute hatte der Muminvater sich mit Mumin, dem Schnupferich und dem Schnüferl am Sandstrand niedergelassen. Während er ihnen von dem fürchterlichen Sturm vorlas, liessen sie ihre Blicke übers Meer wandern, das seine spätsommerlich bewegten Wellen auf den Strand zurollte. Sie glaubten, die „Mehrmussick“ wie ein Geisterschiff durch den Sturm fliegen zu sehen, mit ihren drei Vätern an Bord.[...] „Schaut mal, da ist etwas an Land getrieben! Lauft hin und holt es!“ [Muminvater] Sie flitzten davon. „Was kann das nur sein?“, sagte der Schnupferich. Es war gross und schwer und erinnerte an eine Zwiebel. Bestimmt war es schon sehr lange im Meer umhergeschwommen, es war nämlich voller Seegras und Muscheln. An dem gesprungenen Holz haftete hier und da noch ein wenig Goldfarbe. Der Muminvater nahm die Holzzwiebel in die Pfoten und sah sie an. Und während er das Fundstück ansah, wurden seine Augen grösser und grösser, bis er sie schliesslich mit einer Pfote bedeckte und einen Seufzer ausstiess. „Kinder“, sagte er feierlich mit bewegter Stimme, „das, was ihr hier seht, ist der Knauf vom Dach des Navigationsraums des Flussbootes ‚Mehrmussick‘! (MWJ 103ff)

Eine Metalepse ist nach Scheffel ein narrativer Kurzschluss, bei dem infolge einer Rahmenüberschreitung die Grenze zwischen extra- und intradiegetischer Erzählebene beziehungs-

33 Vgl. Arizpe 2007, S. 113.

weise zwischen Erzählen und Erzähltem, aufgehoben wird.³⁴ Solche Phänomene können durch die Kombination von schriftstellerischer Kreativität und leidenschaftlicher Vorlese-
kunst herbeigeführt werden, erklärt Saskia Heber.³⁵ So auch in *Muminpappans memoarer*. Das Kapitel über den grossen Sturm auf dem Meer wird der Gruppe am Strand vorgetragen. Das Setting und die Intensität von Pappans Ausführungen lassen beim Publikum das Ge-
hörte vor ihren Augen Gestalt annehmen, sodass sie das Erzählte zu sehen glauben. Das Umkippen der Lektüre in rezeptive Imagination wird laut Aleida Assmann durch Schwel-
lensignale angekündigt. Die Wellenbewegung des Meeres kann als ein solches Signal be-
trachtet werden. Das Erscheinen von Dingen und Figuren bezeichnet Assmann als ein Epiphanieerlebnis.³⁶

Der gänzliche Kollaps der beiden Erzählebenen findet, wie erwähnt, im Epilog statt. Im Gegensatz zu den Vorworten, die es in zwei unterschiedlichen Versionen und vor allem auf unterschiedlichen Erzählebenen gibt, existiert nur ein Epilog, der auf der extradiegetischen Erzählebene angesiedelt ist. Plötzlicher Wind und Regen leiten dort die dramatisch inszenierte Klimax ein. Schliesslich kündigt ein dreimaliges Poltern an die Tür effektvoll eine Ankunft an. Die Tür wird daraufhin zur Verbindung der intra- und extradiegetischen Ebene, durch die die Väter, das Gespenst sowie weitere Figuren der Binnenhandlung nach-
einander erscheinen und ihren Auftritt haben. Sämtliche Figuren treffen zusammen, was mit einem grossen Fest gefeiert wird. Die Handlung schliesst wie in einem Theaterstück. Alle Figuren sind wiedervereint, 40 Jahre nach den Begebenheiten, die die Memoiren be-
schreiben, bemerkt diesbezüglich auch Jones.³⁷ Sonja Klimek bezeichnet das Versetzen einer Figur mit ihrem Körper auf eine höhere diegetische Ebene als eine aufsteigende Metalepse.³⁸ Dieser Wechsel der Erzählebene wird von den Figuren jedoch nicht thematisiert. Mit anderen Worten: Durch die Metalepse wird die Fiktion als solche bewusst entlarvt. In Bezug auf narrative Instrumente wie die Metalepse äussert sich Genette wie folgt:

Alle diese Spiele bezeugen durch die Intensität ihrer Wirkung die Bedeutung der Grenze, die sie mit allen Mitteln und selbst um jeden Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiten möchten, und die nichts anderes ist als die Narration (oder die Aufführung des Stücks) selber [...].³⁹

Auch er betont demnach den durch die Metalepse provozierten Fiktionsbruch. Der Höhepunkt des Festes bildet die feierliche Ankündigung, dass die Abenteuer fortgesetzt werden sollen: „I morgen, upprepade Mumintrollets pappa med ungdomligt glänsande blick. I morgen fortsätter Äventyret! ropade Fredrikson. Vi flyger iväg med Haffsårkestern! Allihop. Mammor, pappor och barn!“ (MM 167) „Morgen“, wiederholte der Muminvater mit jugendlich leuchtendem Blick. „Morgen geht das Abenteuer weiter!“, rief Fredriksson. „Wir fliegen mit der ‚Mehrmussick‘ davon! Alle miteinander. Mütter, Väter und Kinder!“ (MWJ 205). Die Erzählung kann von Neuem beginnen. Der Schlussatz lässt diesbezüglich keine Zweifel: „En ny port mot det Otroliga, det Möjliga, en ny dag där allting kan hända om man inte har

34 Vgl. Martínez, Matías und Herbert Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. 9. erw. und akt. Aufl. München: Beck 2012, S. 82.

35 Vgl. Heber, Saskia. *Das Buch im Buch. Selbstreferenz, Intertextualität und Mythenadaption in Cornelia Funkes Tinten-Trilogie*. (Geist und Wissen 8). Kiel: Ludwig 2010, S. 46.

36 Vgl. Assmann 2015, S. 216.

37 Vgl. Jones 1984, S. 45.

38 Vgl. Klimek, Sonja. *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: men-tis 2010, S. 164.

39 Genette, Gérard. *Die Erzählung*. 3. durchges. und korrig. Aufl. Paderborn: Fink 2010, S. 153.

nänting emot det.“ (MM 168) „Ein neues Tor ins Unglaubliche und ins Mögliche, ein neuer Tag, an dem alles geschehen konnte, wenn man es nur wollte.“ (MWJ 206).

3.1.3. Zusammenfassung

Die Untersuchung brachte zutage, in welch hohem Masse *Muminpappans memoarer* seine eigene Entstehungsgeschichte nicht nur einfach erzählt, sondern vor allem reflektiert und problematisiert. Ganz zu Beginn wird Pappan bereits als Autor introduziert. Als Autobiograf ist er in besonderem Masse gezwungen, sich im Spannungsfeld von Fiktion und Wirklichkeit zu verhalten. Er sieht sich jedoch nicht in erster Linie faktischer Korrektheit verpflichtet, sondern opfert diese vielmehr gern zugunsten der Spannungssteigerung. Des Weiteren wird Muminpappan als Autor auf widersprüchliche Weise dargestellt. Selbst inszeniert er sich als Originalgenie, dem Kreativität und Inspiration über alles geht. In der bildlichen Darstellung hingegen zeigt sich ein altmodisches Autorkonzept, symbolisiert durch Schreibfeder und Tintenfass. Der anschliessend präsentierte Kreationsprozess von Pappans Autobiografie zieht sich durch das ganze Buch. Er zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er immer wieder unterbrochen wird. Mit anderen Worten, es wird immer wieder zwischen der Rahmen- und der Binnenhandlung gewechselt. In der Rahmenhandlung entsteht eine Vortragssituation, in der Pappan das Geschriebene einem Publikum vorträgt. Es kommt also zu einer „Szene“ im Sinne einer „Inszenierung“. Die Schreibszene ist immer an eine Leseszene gekoppelt. Mehr noch, sie scheinen sich gar gegenseitig zu bedingen. In der Folge kommt es zu einem Gespräch über die Binnenhandlung, Pappans Autobiografie. Dabei werden sowohl Pappan als Schriftsteller wie auch der von ihm geschriebene Text kommentiert und auch kritisiert. Diese Struktur erlaubt es den Zuhörern, sich bis zu einem gewissen Grad auch direkt in den Kreationsprozess einmischen zu können. Die Übergänge zwischen den beiden Erzählebenen, zwischen der Schreibszene und der Leseszene, ist durch Gesten wie das Öffnen und Schliessen des Buchs oder des Deckels des Stiftes, welcher Pappan benutzt, deutlich markiert. Dies ist vergleichbar mit dem Öffnen und Schliessen des Vorhangs bei Theateraufführungen. Bei einer derartigen Beobachtung der Architektur der Erzählung wird der oben bereits erwähnte *mise en abyme* Charakter besonders deutlich. Auf einer abstrakteren Ebene wird durch die mehrstimmige Erzählweise eine Werkgenese gezeichnet, in der erstens die Grenzen zwischen Lesen und Schreiben respektive zwischen Produzent und Rezipient nicht mehr klar zu ziehen sind. Gezeigt wird, wie diese Komponenten in einem, theoretisch unendlichen, schöpferischen Kreislauf zu oszillieren beginnen. Die porösen Grenzen zeigen sich zweitens ebenfalls in der Erzählweise. Die verschiedenen Erzählebenen werden ebenso durchlässig, bis sie schliesslich gänzlich kollidieren.

3.2. *Farlig midsommar*

Bereits das Cover macht das zentrale Thema des Buchs deutlich: prominent platziert, auf dem Wasser schwimmend und hell beleuchtet von einem übergrossen Mond, ist eine Theaterbühne zu erkennen. Der Titel des Buchs weckt unmittelbar Assoziationen zu Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, wie in der Forschung schon mehrfach konstatiert wurde. Es ist das Muminbuch, welches sich gänzlich dem Theater und vor allem dem

Theater im Theater verschrieben hat. „The play's the thing“, meint auch Evelyne Arizpe zum Inhalt von *Farlig midsommar*.⁴⁰ Diese einleitenden Worte machen bereits deutlich, dass dem Wort „Szene“ in „Schreibszene“ im Sinne von „Inszenierung“ in diesem Buch besondere Bedeutung zukommt. *Farlig midsommar* besteht aus einer Rahmen- und aus einer Binnenerzählung. Die Rahmenhandlung enthält mehrere Handlungsstränge und Handlungsorte, die sich alle um die Theaterbühne gruppieren. Sie bilden die Grundlage für die zahlreichen Auf- und Abgänge der Figuren und die sich daraus ergebenden Irrungen und Wirrungen, die augenblicklich an eine klassische Komödie denken lassen. Wenn schliesslich auf der Theaterbühne, einem der Schauplätze der Rahmenhandlung, ein Stück aufgeführt wird, wird dieses zum Stück im Stück oder wie es Westin formuliert: zur Tragödie in der Komödie.⁴¹

Die Analyse konzentriert sich im ersten Teil auf die Annäherung der Figuren an das Theater als konkreten Raum sowie dem Theater beziehungsweise dem Drama als Kunstform. Der zweite Teil beschäftigt sich mit dem performativen Akt der Aufführung des Stücks im Stück. Als Ausgangslage dient die Hypothese eines ständigen Diskurses über die Dichotomie zwischen Fiktion und Realität, der den Reflexionen über das Theater und das Drama zugrunde liegt. Auf einer stofflichen, poetologischen wie auch performativen Ebene.

3.2.1. Das Theater

a) Blosse Materialität

Annette Simonis erwähnt in ihrem Artikel einen Malerwettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios. Zeuxis malte Trauben, die so echt wirkten, dass sie Vögel anlockten. Parrhasios seinerseits malte einen derart echt anmutenden Vorhang, dass Zeuxis verlangte, man solle ihn beiseiteschieben und das Bild zeigen, das er dahinter vermutet. „Die gemalten Trauben suggerieren in der artistischen Perfektion ihrer Ausführung eine materielle Präsenz, die eine derart intensive sinnliche Ausstrahlung hat, dass die Vögel sich der Illusion hingeben, es handle sich um Natur, nicht Kunst.“ Zeuxis Reaktion bringt das Verlangen zum Ausdruck, „nach dem materiellen Stoff zu greifen und zu tasten, dessen Anwesenheit auf der visuellen Wahrnehmungsebene lebhaft suggeriert wird.“⁴²

Damit erklärt Simonis ebenfalls die Kernproblematik des ersten, äusserst verstörenden Aufeinandertreffens der Charaktere mit dem Theater: Mit der Dichotomie von Illusion und Realität wird in *Farlig midsommar* ein Spannungsfeld eröffnet, in dem dieses Verhältnis anhand des Topos des *mundus inversus* verhandelt wird. Das Mumintal wird von einer Flutkatastrophe heimgesucht, bei der das Haus der Muminfamilie überschwemmt wird. In dieser Notsituation bietet ihnen eine verlassene Theaterbühne Zuflucht, die plötzlich als rettende Arche erscheint. Mit dem Einzug ins Theater betreten die Muminfamilie und ihre Freunde unbekanntes Terrain, welches sie sich zu eigen machen versuchen – auf eine äusserst taktile und körperliche Art und Weise, indem sie sich an die neue Umgebung im wahrsten Sinne des Wortes herantasten. Dabei ist jedoch nichts das, was es zu sein scheint.

40 Arizpe 2007, S. 109.

41 Vgl. Westin 1988, S. 237.

42 Simonis, Annette. Der Traum von der Materialität. Ein ästhetischer Diskurs über Visualität und Materialität in den Künsten. In: Strässle, Thomas et al. (Hrsg.). *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2013, S. 222 ff.

Im Theater gibt es Spiegel, die das Bild verzerrn, Treppen und Türen, die ins Nichts führen, ja sogar der verlockende Apfel ist aus Holz. Das nachfolgende Zitat veranschaulicht dies:

Homsan letade marmelad. Kanske sylt går lika bra, sa han och petade i en burk. Målad gips, sa Mymlans dotter. Hon tog ett äpple och bet i det. Trä, sa hon. Lilla My skrattade. Men Homsan var bekymrad. Allt omkring honom föreställdes nånting annat än det var, lurade honom med vackra färger, och när han sträckte ut tassen var det bara papper, trä eller gips. Guldkronorna var inte trevligt tunga och blommorna var pappersblommor, fiolerna hade inga strängar och lådorna ingen botten och böckerna gick inte ens att öppna. (FM 40f)

Der Homma suchte nach der Marmelade. „Hier ist Kompott, vielleicht tut es das auch“, sagte er und steckte den Finger in ein Einmachglas. „Angemalter Gips“, sagte die Tochter der Mümmela. Sie nahm einen Apfel und biss hinein. „Holz“, stellte sie fest. Die Kleine Mü lachte. Aber der Homma war bekümmert. Hier stellte alles etwas anderes dar, als es in Wirklichkeit war. Alles täuschte ihm mit leuchtenden Farben etwas vor – wenn er die Pfoten danach ausstreckte, war es jedoch nur aus Pappe, Holz oder Gips. Die goldenen Kronen lagen nicht schön schwer in der Hand und die Blumen waren aus Papier, die Geigen hatten keine Saiten, die Kisten keinen Boden und die Bücher liessen sich nicht einmal aufschlagen. (SM 46f)

Dieser *mundus inversus* bringt die Gruppe an ihre Grenzen. Boel Westin spricht gar von einer regelrechten Kultukollision.⁴³ Neben diesen ersten physischen Erfahrungen mit dem Theater wird die Gruppe auch mit für sie gänzlich unbekannten respektive missverständlichen Begriffen konfrontiert: „Rek-vi-si-ta, läste hon. Rekvisita. Ett riktigt skurknamn!“ (FM 40) „Re-qui-si-te‘, las sie. ,Requisite. Typischer Schurkenname!“ (SM 45), ruft Mymlans dotter aus. Bezuglich ihres Aufenthaltsorts bringt erst Emma, die Theaterratte oder Faktotum, wie Jones sie bezeichnet⁴⁴, Licht ins Dunkel. Schonungslos führt sie der Gruppe deren Unwissenheit vor Augen:

[...] Ni som tror att sufflörluckan är ett skafferi! Ni som tror att scenen är salongen och att kuliserna är taylor! Ridån är en gardin och rekvisitan en farbror! Hon blev alldeles röd i ansiktet och nosen skrynkades ända upp i pannan. Jag är glad, skrek hon. Jag är glad att scenmästare Filifjonk (måhanvilafrid) inte kan se er! Ni vet ingenting om teater, mindre än ingenting, inte ens skuggan av ett ingenting![...] Vad är en teater? viskade Mumintrollets mamma oroligt. Jag vet inte, svarade Muminpappan. Det verkar som om man borde ha reda på det. (FM 57)

[...] Den Souffleurkasten halten sie für eine Speisekammer! Die Bühne halten sie für einen Salon und die Kulissen für Bilder! Den Bühnenvorhang nennen sie Gardine! Die Requisite ist eine Person!“ Sie wurde ganz rot im Gesicht und rümpfte die Schnauze bis zur Stirn hinauf. „Bin ich froh“, schrie sie. „Bin ich froh, dass Bühnenmeister Filifjonk (er ruhe in Frieden!) euch nicht sehen kann! Ihr wisst überhaupt nichts vom Theater, weniger als nichts, nicht einmal den Schatten von einem Nichts!“ [...] „Was ist das – ein Theater?“, flüsterte die Muminmutter beunruhigt. „Weiss nicht“, antwortete der Muminvater. „Aber es scheint etwas zu sein, das man kennen sollte.“ (SM 66)

Schliesslich fasst Emma das Essenzielle des Theaters in ihrer eigenen Definition zusammen und zementiert dabei das bereits erwähnte *mundus inversus* Motiv: „Teater är det viktigaste i världen för där visar man folk hur det kunde vara, och vad de längtar efter att vara fast

43 Vgl. Westin 1988, S. 236.

44 Vgl. Jones 1984, S. 56.

de inte törs, och hur de är. En uppfostringsanstalt, utbrast Muminmamman förskräckt.“ (FM 96) „Theater, das ist das Wichtigste auf der Welt. Dort zeigt man den Leuten, wie sie sein könnten. Man zeigt ihnen, wie sie gern wären, und schliesslich, wie sie wirklich sind.‘ ‘Eine Erziehungsanstalt‘, rief die Muminmutter erschrocken aus.“ (SM 112f).

Zum besseren Verständnis des Theaterraums fertigt Emma als erstes eine Skizze an: „Hon tog en bit papper och ritade darrigt upp en teater för Mumintrollets mamma. Hon förklarade vad allting var och skrev upp det för att mamma inte skulle glömma bort det.“ (FM 97) „Sie nahm ein Stück Papier, zeichnete der Muminmutter mit zittriger Hand ein Theater auf, erklärte, was alles bedeutete und schrieb es auf, damit die Muminmutter es nicht vergaß.“ (SM 113). So entsteht ein Abbild des Chronotopos, in dem die Figuren agieren.⁴⁵ Innerhalb eines viereckigen Rahmens ist die Frontansicht eines Theaterraums zu erkennen. Darüber stehen eine Signatur und eine Widmung. Jeder Bestandteil des Theaterraums ist beschriftet, teilweise auch markiert. Angefangen vom Vorhang über die unterschiedlichen Requisiten bis ihn zur wichtigsten Schauspielerin, der Primadonna. In der Skizze aufgeführt sind viele der Gegenstände, die später in der Erzählung eine Relevanz haben werden. So etwa der Mond, der explizit angesprochen wird, die Primadonna hat ebenfalls einen folgenreichen Auftritt und die eingezeichnete Drehbühne wird auch wichtig werden. Schliesslich beginnt Emma, detailreich und ausführlich die Stimmung im Theater anhand eines konkreten Beispiels, der Kleopatra-Aufführung, zu beschreiben. Das nachfolgende Zitat enthält Emmas Ausführungen:

Jag hade som vanligt tänt rampljuset i solnedgången, och just innan ridån gick upp knackade jag tre gånger i scengolvet. Sa här! Varför det? frågade Mymlans dotter. För effektens skull, sa Emma och hennes små ögon blänkte till. Ödesbetonat, förstår ni. Ridån går upp. En röd strålkastare belyser Kleopatra – publiken drar efter andan... Var Rekvisitan också där? frågade Homsan. Rekvisitan är en plats, förklarade Emma. Ett rum för allt som behövs när man spelar teater. Primadonnan var underbart vacker, dyster... Primadonnan? frågade Misan. Ja, den allra viktigaste av alla skådespelerskorna. Den som alltid spelar den roligaste rollen och alltid får vad hon vill. Men beware mig för... Jag vill vara en primadonna, avbröt Misan. Men jag ska ha en sorglig roll. En roll där man skriker och gråter. Då får du spela i ett sorgespel, ett drama, sa Emma. Och dö i sista akten. (FM 98)

„[...] Wie immer hatte ich bei Sonnenuntergang das Rampenlicht angemacht, und kurz bevor der Vorhang aufging, klopfte ich dreimal auf den Bühnenboden. So!“ „Warum denn das?“, fragte die Tochter der Mümmila. „Wegen der Wirkung“, sagte Emma und ihre kleinen Augen funkelten. „Schicksalsschwer, versteht ihr? Der Vorhang geht auf. Ein roter Scheinwerfer beleuchtet Kleopatra – das Publikum hält den Atem an...“ „Hat Requisite auch mitgemacht?“, fragte der Homsa. „Die Requisite ist ein Ort“, erklärte Emma. „Ein Zimmer, in dem alles aufbewahrt wird, was man braucht, wenn man Theater spielt. Die Primadonna war wunderschön, düster...“ „Die Primadonna?“, fragte die Misa. „Ja, das ist die allerwichtigste Schauspielerin, die immer die schönsten Rollen spielt und alles kriegt, was sie will. Aber um die würde ich lieber einen grossen B...“ „Eine Primadonna, das ist es, was ich sein will“, unterbrach die Misa sie. „Aber ich möchte eine traurige Rolle haben. Eine Rolle, in der man schreien und weinen darf.“ „Dann musst du in einem Trauerspiel mitspielen, in einer Tragödie“, erklärte Emma. „Und im letzten Akt sterben.“ (SM 114f)

45 Tove, Jansson. *Farlig midsommar* [1968]. Stockholm: Alfabeta 2009b, S. 97; Jansson, Tove. Sturm im Mumintal. Übers. von Birgitta Kicherer. Würzburg: Arena 2002, S. 113.

Speziell hervorzuheben sind die materiellen Komponenten, welche explizit erwähnt werden: Der Vorhang, der die Bühne rahmt und sie dadurch als solche präsentiert. Die erwähnte Lichteinstellung ist ebenfalls zentraler Bestandteil der Inszenierung der Bühne. Das Klopfen als körperlicher Initiationsritus, als akustische Ankündigung des Spielbeginns wurde bereits in *Muminpappans memoarer* erwähnt. All die erwähnten Komponenten formen die Rahmung der Inszenierung in einem stofflichen Sinn. Schliesslich wendet sich das Gespräch Begriffen wie „Rekvisitän“ und „Primadonnan“ zu, deren Bedeutung geklärt werden muss. Auch findet eine Annäherung an ein explizites Genre statt, wenn über die Spezifika der Tragödie gesprochen wird. Danach wendet sich die Unterhaltung weg vom Theater als Raum hin zum Theater als Kunstform und gipfelt schliesslich im Entschluss, selbst ein Theaterstück zu schreiben.

b) Kunstform

Dies geht einher mit einer Abkehr von der Auseinandersetzung mit einer allgemeinen Theatermetaphorik hin zur Schreibszene beziehungsweise dadurch auch zu einer poetologischen Reflexion des Theaters als Kunstform. Zu Beginn des Kapitels „Om hur man skriver ett skådespel“ „Darüber, wie man ein Schauspiel schreibt“ zeigt eine Illustration den schreibenden Pappan. Mit Papier und Stift in der Hand sitzt er inmitten von zahlreichen losen Blättern Papier, teilweise zerknüllt. Neben ihm Mamman mit einer Schüssel voller Süßigkeiten.⁴⁶ Damit wird die Wahl des Stückeschreibers bereits vorweggenommen. Diese fällt schnell auf Pappan, der als Schriftsteller schliesslich bereits über Erfahrung in diesem Bereich verfügt: „Du skulle säkert kunna skriva ett skådespel om Emma hjälpte till, sa hon. Du har ju skrivit dina memoarer och det är säkert inte svårt att rimma?“ (FM 99) „Bestimmt könntest du ein Schauspiel schreiben, wenn Emma dir dabei hilft‘, sagte sie. Schliesslich hast du deine Memoiren geschrieben, und es kann ja wohl nicht besonders schwierig sein, sich ein paar Reime auszudenken?“ (SM 115f), ist sich Mamman sicher.

Der Schreibprozess zeichnet sich in erster Linie durch ein rasantes Tempo aus: „På kvällen hade Mumintrollets pappa skådespelet färdigt och läste upp det för de andra.“ (FM 100) „Am Abend hatte der Muminvater das Stück fertig geschrieben und las es den anderen vor.“ (SM 116f). Im Unterschied zu *Muminpappans memoarer* wird hier der Text fertiggestellt, bevor er vorgetragen wird. Dennoch handelt es sich auch hier um einen dialogischen Schreibprozess. Als Dramatiker ist Pappan einer antiken Regelpoetik verpflichtet, mit deren Paradigmen er sich erst vertraut machen muss. Sogleich wird Pappan von Emma auf seine Formfehler bezüglich Versmass und Inhalt hingewiesen: „Han ska skriva hexameter! Hexameter! Inte rimma.[...] Skriv nu om alltsammans på hexameter. Och kom ihåg att i ett ordentligt sorgespel i gammal god still ska alla vara släkt med varandra.“ (FM 100) „Sie müssen Hexameter schreiben! Hexameter! Keine Reime.[...] Schreiben Sie jetzt das Ganze noch einmal in Hexametern. Und denken Sie daran, zu einem anständigen Trauerspiel in gutem alten Stil gehört, dass alle miteinander verwandt sind.“ (SM 117f). Es wird also *ex negativo* demonstriert, wie ein Drama formal zu schreiben ist. Während sich Emmas Feedback vor allem auf formale Aspekte beschränkt, betreffen die Rückmeldungen der übrigen Zuhörer den Inhalt. Dabei treten spannenderweise ganz unterschiedliche inhaltliche Konzepte zutage, die ein weites Gattungsspektrum abdecken, welches vom Märchen

46 Jansson 2009b, S. 93.

bis zum Krimi reicht. Auch Wünsche die Rolle betreffend werden bereits angebracht, was auf die folgende Inszenierung des Stücks hindeutet:

Och där finns inte en enda prinsessa? Kan det inte få sluta bra? Det är så sorgligt när folk dör. Det är ett sorgespel, kära du, sa Muminpappan. Och då måste nån dö i slutet. Helst alla utom en och kanske den också. Det har Emma sagt. Pax för mig att dö i slutet, sa Misan. Och får jag vara den som slår ihjäl Misan? bad Mymlans dotter. Jag trodde Muminpappan skulle skriva en detektivhistoria, sa Homsan besviken. Nånting där alla blir misstänkta och man har en massa trevliga ledtrådar att fundera över. (FM 100f)

„Und keine einzige Prinzessin kommt darin vor. Und warum darf es nicht gut ausgehen? Ich finde es so traurig, wenn die Leute sterben.“ „Liebling, es ist nun mal ein Trauerspiel“, sagte der Muminvater. „Und dazu gehört, dass irgendjemand am Schluss stirbt. Am besten alle, bis auf einen, und vielleicht der auch noch. Das hat Emma gesagt.“ „Ich darf am Schluss sterben – ausgemacht!“, rief die Misa. „Und darf ich die Misa erschlagen?“, bat die Tochter der Mümmla. „Ich hab geglaubt, der Muminvater schreibt ein Kriminalstück“, sagte der Homsa enttäuscht. „Irgendwas, wo alle verdächtigt werden und es eine Menge interessanter Spuren und Beweise gibt, an denen man herumrätseln kann.“ (SM 118)

Pappan zeigt sich zutiefst gekränkt über die geäusserte Kritik und stellt auch hier gleich das ganze Projekt in Frage. Abermals ist es Mamman, die ihn für ein Weitermachen motivieren kann. Als Ansporn erhält Pappan Süßigkeiten:

Mumintrollets pappa reste sig sårad och samlade ihop sina papper. Om ni inte tycker om mitt skådespel kan ni ju göra ett nytt själva, sa han. Älskling, sa Mumintrollets mamma. Vi tycker det är underbart. Gör vi inte? Jodå, sa allesammans. Där ser du, sa mamman. Alla tycker om det. Bara du ändrar på innehållet och skrivsättet lite grand. Jag ska se till att ingen stör dig och du ska få ha hela karamellskålen bredvid dig när du arbetar! (FM 101)

Der Muminvater stand auf und sammelte seine Papiere gekränkt ein. „Wenn euch mein Schauspiel nicht gefällt, könnt ihr euch ja selbst ein neues schreiben“, sagte er. „Liebling“, sagte die Muminmutter. „Wir finden es wundervoll. Tun wir das etwa nicht?“ „Doch, natürlich“, sagten alle im Chor. „Bitte sehr“, sagte die Muminmutter. „Es gefällt allen. Wenn du nur den Inhalt und die Art, wie es geschrieben ist, ein bisschen änderst. Ich werde dafür sorgen, dass niemand dich stört, und während der Arbeit darfst du die ganze Bonbonschüssel neben dir stehen haben!“ (SM 118f)

Auch die Überarbeitung des Stücks geht daraufhin mit grosser Intensität und Geschwindigkeit vor sich. Der Schreibprozess wird gar als ein rauschähnlicher Zustand beschrieben: „Muminpappan arbetade och arbetade. Ingen talade eller rörde sig. Så fort ett papper var fullskrivet läste han upp det. Mumintrollets mamma fyllde på karameller hela tiden. Alla var upphetsade och förväntansfulla.“ (FM 101) „Der Muminvater schrieb, was das Zeug hielt. Niemand sprach ein Wort oder wagte es, sich zu rühren. Kaum war eine Seite voll geschrieben, las er sie vor. Die Muminmutter füllte unaufhörlich Bonbons nach. Alle waren aufgeregt und voller Erwartung.“ (SM 119). Weitere Details über den eigentlichen Schreibakt werden nicht enthüllt, auch wird der Leser vorerst über den Titel wie auch den genauen Inhalt des Dramas im Dunkeln gelassen. Der Akt des Stückeschreibens erscheint äusserst gerafft im Gegensatz zur ausführlichen Thematisierung der Inszenierung des Stücks.

3.2.2. Die Inszenierung

[...] das Schreiben hält sich bei und an sich selbst auf, indem es sich selbst thematisiert, reflektiert und problematisiert, und schafft so einen *Rahmen*, durch den es aus dem Alltag herausgenommen, gleichsam auf einen Bühne gehoben ist, auf der es sich präsentiert und darstellt [...].⁴⁷

In *Farlig midsommar* geschieht dies im wahrsten Sinne des Wortes, indem das Geschriebene auf einer Bühne dargestellt wird, also ein Medienwechsel stattfindet. Gleichermaßen handelt es sich dabei jedoch nicht nur um eine Aufführung des Inhalts, sondern auch des Schreibens selbst beziehungsweise der Kreation von Fiktion. Patricia Waugh äussert sich diesbezüglich wie folgt:

The examination of fictionality, through the thematic exploration of characters „playing roles“ within fiction, is the most minimal form of metafiction.[...] Such novels tend to present characters who are involved in a duplicitous situation requiring the perpetration of some form of pretence or disguise. These characters usually appear as inauthentic artists. They may be professional artists such as actors, writers or painters. Or they may be artists because they assume roles which destroy their own and others' integrity and existential freedom, through the confusion of „role“ with „self“, or appearance with reality.⁴⁸

Waugh betont also das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit, das durch eine Inszenierung thematisiert wird. In *Farlig midsommar* wird Pappans literarische Vorlage in eine Aufführung transportiert. Dies entspricht laut Erika Fischer-Lichte der Definition des *mise en scène*.⁴⁹ Zweimal kommt es zur Aufführung des Stücks im Stück. Einmal bei der Generalprobe, ein weiteres Mal bei der Premiere. Die beiden Aufführungen repräsentieren zwei unterschiedliche Perspektiven. Die Geschehnisse werden bei der Generalprobe aus der Perspektive der Schauspieler, bei der Premiere aus der Perspektive der Zuschauer geschildert. Dabei steht die Diskrepanz zwischen dem Rollen „Ich“ und dem realen „Ich“, respektive zwischen Fiktion und Wirklichkeit, im Mittelpunkt.

a) Die Generalprobe

Das Kapitel *Om generalrepetitionen* „Über die Generalprobe“ enthält eine weitere Illustration des schreibenden Pappan. Die visuelle Schreibszene zeigt ihn inmitten zahlreicher loser Blätter, die um ihn herum flattern.⁵⁰ Auch sein Schreibwerkzeug fliegt durch die Luft. Pappan selbst ist nicht sitzend dargestellt, sondern ebenfalls in Bewegung. Er scheint gar zu tanzen. Dies kann als eine Illustration dessen gesehen werden, was Martin Stingelin beschreibt, wenn „das Schreiben im allgemeinen, das Schreibwerkzeug im besonderen einen Schriftsteller in seinen Dienst nimmt“, ihn „engagiert“ in der Bedeutung „zum Tanz auffordert.“⁵¹ Mit anderen Worten, das Schreiben wird als ein performativer Akt dargestellt, als eine „Szene“. Anders als der Titel des Kapitels vermuten liesse, ist Pappan mit der Arbeit an seinem Stück bei Weitem noch nicht fertig: Die Generalprobe steht unmittelbar bevor, hinter den Kulissen schreibt Pappan jedoch nach wie vor an seinem Stück. Bemüht, die Än-

47 Stingelin 2004, S. 8.

48 Waugh, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London und New York: Routledge 2003, S. 116.

49 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 320.

50 Jansson 2009b, S. 111.

51 Stingelin 2004, S. 12.

derungsvorschläge der Schauspieler *ad hoc* einzuarbeiten. Der Akt des Schreibens beginnt sich schliesslich mit dem Akt des Aufführens zu überschneiden, respektive der Übergang verläuft nicht entlang klarer Grenzen. Während Pappan das Stück hinter der Bühne fertig schreibt, übt Misan ihren Text und Mammans Kostüm erweist sich bei der Anprobe als zu klein. Des Weiteren führt der Inhalt des Stücks zu Auseinandersetzungen. Das Durcheinander nimmt ein solches Mass an, dass das ganze Projekt abermals zu scheitern droht.

Doch die Generalprobe beginnt schliesslich mit dem Auftritt von Mymlans dotter. Noch immer ist weder Titel noch der genaue Inhalt des Theaterstücks bekannt. Anhand des Monologs von Mymlans dotter erkennt Boel Westin strukturell jedoch ein Spiel mit der antiken Regelpoetik: „Mymlans inledningsmonolog är späckad av högstämd retorik. Ingredienserna är av klassiskt märke – död, oskuld, blod, öde.“ „Mymlans Einleitungsmonolog ist voll feierlicher Rhetorik. Die Zutaten sind klassischer Art – Tod, Unschuld, Blut, Schicksal.“⁵² All die erwähnten Elemente sind jedoch nur in Textfetzen angedeutet. Die Rhetorik des Dramas sei lediglich in den Konturen und einigen Repliken zu erahnen, meint auch Jones.⁵³ Dies veranschaulicht folgendes Beispiel:

Dör jag i natt fast min oskuld mot himmelen ljudeligt / skriar / vände sig havet i blod och till aska den vårliga marken / skön som en knopplande ros och med ungdomens dagg / på min panna / skövlas jag gräsligt och grymt av ett oomkullrunkeligt / öde. (FM 113)

„Sterb ich heut Nacht, obwohl mein unschuldig Herz gen Himmel laut flehet, wandelt das Meer sich in Blut und in Asche die blühende Flur. Wie eine Rose so lieblich, mit jugendlich zarter Gestalt, mähet ein grausames Schicksal mich roh und wütend darnieder.“ (SM 131)

Das antike Drama wird laut Boel Westin auch an anderer Stelle angedeutet: „Lejon, sorgespel och en invecklad genealogi konnoterar det antika dramat eller t ex Shakespeare [...].“ „Löwe, Trauerspiel und eine komplizierte Genealogie konnotieren das antike Drama oder beispielsweise Shakespeare [...].“⁵⁴

Die eingeführte Dichotomie zwischen Fiktion und Wirklichkeit ist in einer zugespitzten Form in der Gegenüberstellung zwischen Rolle und realem „Ich“ weiterhin präsent. Das nachfolgende Zitat zeigt, wie durch das Aus-der-Rolle-Fallen der Schauspieler die Illusion gebrochen wird:

Muminpappan märkte att han hade läst fel och tog om: ...ack, skall kronan berövas mig nu av min systersons faster? Mumintrollets mamma stack in nosen och viskade: Skall kronan berövas mig nu av min sonhustrus syster! Ja, ja, ja, sa Muminpappan. Jag hoppar över det här. Han tog ett steg mot Mymlans dotter som gömde sig bakom spegelskåpet och sa: Darra du otroagna mymla och hör hur det gräsliga lejon rasande skakar sin bur och ryter i hunger mot månen! Det blev en lång paus...*i hunger mot månen!* upprepade pappan högre. Ingenting hände. Han vände sig mot vänster och frågade: Varför ryter inte lejonet? Jag skulle inte ryta förrn Homsan hissade månen, sa Emma. Homsan stack fram ur kulisserna. Misan lovade göra en måne och det har hon inte gjort, sa han. Bra, bra, sa Muminpappan hastigt. Misan kan ta sin entré nu genast för jag har i alla fall kommit ur stämningen. (FM 113f)

52 Westin 1988, S. 238.

53 Vgl. Jones 1984, S. 57.

54 Westin 1988, S. 238.

Der Muminvater merkte, dass das nicht stimmte, und begann von vorn: „...ach, soll die Krone nun rauben mir meines Grossneffens Tante?“ Die Muminmutter streckte die Schnauze vor und flüsterte: „Soll die Krone nun rauben mir meines Schwiegersohns Schwester!“ „Ja, ja, ist schon gut“, sagte der Muminvater. „Das lasse ich aus.“ Er machte einen Schritt auf die Tochter der Mümmla zu, die sich hinter der Frisierkommode versteckte, und sagte: „Zittre, oh treulose Mümmla, und hör, wie der grässliche Leu rasend schüttelt den Käfig und heulet vor Hunger zum Mond!“ Dann entstand eine lange Pause. „...heulet vor Hunger zum Mond!“, wiederholte der Muminvater lauter. Nichts geschah. Er wandte sich nach links und fragte: „Warum brüllt der Löwe nicht?“ „Ich soll doch erst brüllen, wenn der Homsa den Mond hochgehisst hat“, sagte Emma. Der Homsa streckte den Kopf aus den Kulissen. „Die Misa hatte versprochen einen Mond zu machen, hat es aber nicht getan“, sagte er. „Schon gut, schon gut“, sagte der Muminvater rasch. „Die Misa kann jetzt gleich ihren Auftritt haben, ich bin sowieso nicht mehr in der richtigen Stimmung.“ (SM 132f)

Beim Aus-der-Rolle-Fallen wird „*ex persona* das Geschehen als Theater, die Schauspieler als eben solche und letztlich auch die Zuschauer als Theaterpublikum exponiert“, erklärt Manfred Pfister.⁵⁵ Die Illusionsbrüche zeigen die Gemachtheit des Theaters in aller Deutlichkeit.

Die Figuren werden nicht nur erzähltechnisch zu Schauspielern, indem sie plötzlich auf der Binnenebene agieren, sondern sie transformieren sich auch auf einer materiellen Ebene in Charaktere des Stücks im Stück. Grosse Symbolkraft diesbezüglich hat die Kostümierung der Figuren. Dadurch wird der Wechsel zwischen den Erzählebenen visualisiert: „Mumintrollets pappa kom in från vänster med en mantel vårdslöst kastad över axeln [...].“ (FM 113) „Der Muminvater kam von links herein, einen Umhang lässig über die Schulter geworfen [...].“ (SM 132), wird etwa Pappans Kostüm beschrieben. Die Kostüme werden gar funktionalisiert, um den Wechsel zwischen Rolle und realem „Ich“ zusätzlich zu thematisieren. So führt Misans langes Kleid, welches sie optisch als Schauspielerin markiert, dazu, dass sie im wahrsten Sinne des Wortes aus der Rolle fällt. Sie stolpert darüber und stürzt von der Bühne in das Boot von Zuschauern. Dadurch wird die Grenze zwischen der extra- und der intradiegetischen Erzählebene physisch überschritten. Erzähltechnisch entspricht dies einer Metalepse:

Hon tog ett häftigt steg, snavade i sammetskläningen och ramlade över rampen ner i igelkottens båt. Åskådarna hurrade och hissade upp Misan på scenen igen. Ta det lugnt bara, fröken, sa en äldre bäver, och hugg huvudet av henne med detsamma! Av vem? frågade Misan förvirrad. Er sondotters faster förstås, sa båvern uppmuntrande. (FM 115f)

Sie machte einen heftigen Schritt, stolperte über das Samtgewand und fiel über die Rampe in das Boot des Igels. Die Zuschauer schrien hurra und hievt die Misa wieder auf die Bühne. „Immer schön ruhig bleiben, Gnädigste“, sagte ein älterer Biber. „Am besten, Sie schlagen ihr jetzt gleich den Kopf ab!“ „Wem denn?“, fragte die Misa verwirrt. „Der Tante Ihrer Schwiegertochter natürlich“, sagte der Biber ermunternd. (SM 134)

Das Resultat ist die totale Desorientierung Misans. Auf der Bühne wird der Schreibakt in einem metaphorischen Sinn als die Kreation von Fiktion dargestellt. Die von Rüdiger Campe beschriebenen Widerstände entstehen hier nicht etwa durch das Schreibwerkzeug, sondern beispielsweise durch die Kostümierungen, die solche in Form von Fiktionsbrüchen verursachen. Wie das Schreibwerkzeug sind diese Widerstände hier stoffliche

55 Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink 2001, S. 119.

Komponenten der (Schreib)Szene. Von den Zuschauern wird Misan jedoch wieder auf die Bühne zurück gehoben und zum Weitermachen ermutigt, sie helfen ihr gar mit dem Text. Der Rest des Publikums applaudiert im Glauben, der Sturz gehöre zum Stück. Die Erzählebenen kollidieren, was ein Chaos anrichtet, wie Pappans Bestürzung über die Reaktion des Publikums verdeutlicht: „De har missförstått alltihop, viskade Muminpappan till Mumintrollets mamma. Kom in så fort du kan är du snäll!“ (FM 116) „Sie haben alles missverstanden‘, flüsterte der Muminvater der Muminmutter zu. „Komm bitte so schnell du kannst auf die Bühne!“ (SM 134). Emma hatte bereits erwähnt, dass das Publikum das Stück nicht verstehen werde. Ihre dunklen Prophezeiungen diesbezüglich bewahrheiten sich. Um den Illusionsbruch weiter zu verdeutlichen, bricht schliesslich die Figur des Löwen, dargestellt von zwei Biebern in einem Kostüm, bei seinem Auftritt auseinander, sinnbildlich für die Fiktion, welche ebenfalls in sich zusammenbricht:

Till slut kom lejonet in. Det hade en bäver i frambenen och en bäver i bakbenen. Publiken vrålade av glädje. Lejonet tvekade, så gick det fram till rampen och bockade sig, varpå det gick av på mitten. Publiken klappade i tassarna och började ro hem. (FM 116)

Endlich kam der Löwe auf die Bühne. In seinen Vorderbeinen steckte ein Biber und in seinen Hinterbeinen auch. Das Publikum johlte vor Entzücken. Der Löwe zögerte, dann wanderte er vor an die Rampe und verbeugte sich, worauf er in der Mitte auseinander brach. Das Publikum klatschte Beifall und begann nach Hause zu rudern. (SM 135f).

b) Die Premiere

Bei der Premiere kommt es zur zweiten Aufführung des Stücks im Stück. Dabei wird jedoch eine Umkehrung des Blickwinkels vollzogen. Wurden bei der Generalprobe die Geschehnisse aus der Perspektive der Schauspieler geschildert, wird nun die Sichtweise der Zuschauer eingenommen. Dementsprechend findet sich kein Blick hinter die Kulissen, dafür werden Snusmumrikens Vorbereitungen für den Theaterbesuch geschildert. So wird beschrieben, wie er seine Kinderschar für den Theaterbesuch herausputzt. Außerdem stellt Snusmumriken sicher, dass sie alles Nötige dabeihaben: „Har ni näsdukar, för det här är ett drama?“ (FM 129) „Habt ihr Taschentücher dabei, das ist nämlich ein Trauerspiel.“ (SM 150), fragt Snusmumriken daher. Ein Zeremoniell, welches bereits aus *Muminpappans memoarer* bekannt ist, wo sich die Zuhörer für das grosse Finale ebenfalls festlich anziehen. Das Theater wird auch hier wieder als ständige Konfrontation zwischen Wirklichkeit und Ideal präsentiert.⁵⁶ Eine Schwierigkeit, die nun aus der Perspektive der Zuschauer dargestellt wird, die in diesem Bereich vor grosse Herausforderungen gestellt werden.

Diese betreffen einerseits die inhaltliche Ebene, wie etwa im Falle des Hemulen. Seine Rezeption des Stücks wird durch unerfüllte Erwartungen gestört. Er erinnert sich an eine Theateraufführung, welche er vor langer Zeit gesehen hat und seiner Meinung nach viel besser war: „Det här är fänigt, sa en hemul i polismössa som satt i båten bredvid. Det liknar inte alls det där vackra skådespelet jag såg som ung.“ (FM 133) „Ausgesprochen albern, das alles‘, sagte ein Hemul, der im Nachbarboot sass und eine Polizistenmütze aufhatte. „Das erinnert überhaupt nicht an dieses schöne Stück, das ich in meiner Jugend gesehen habe.“ (SM 155). Andererseits äussern sich die Herausforderungen im Unvermögen, zwischen Rolle und realem „Ich“ differenzieren zu können. Bei Snusmumriken wird besonders deutlich,

56 Vgl. Westin 1988, S. 236.

dass er auf der Bühne Mitglieder der Muminfamilie und nicht deren Rollen erkennt, weshalb das Theaterstück auf ihn äusserst befremdlich wirkt:

Snusmumriken stirrade på scenen. Hans pipa slöcknade. Han såg Mumintrollets pappa komma in från vänster och läsa upp nånting underligt om en massa släktingar och ett lejon. [...] Mer och mer förvånad såg Snusmumriken Mumintrollets mamma komma in på scenen. Vad går det åt hela muminfamiljen? tänkte han. Nog har de alltid haft sina idéer, men det här! (FM 132f)

Der Schnupferich starrte die Bühne an. Seine Pfeife erlosch. Er sah den Muminvater von links auf die Bühne kommen und seltsame Dinge über eine Menge Verwandte und einen Löwen aufsagen. [...] Mit wachsendem Staunen sah der Schnupferich die Muminmutter auf die Bühne kommen. Was ist bloss in die Muminfamilie gefahren?, dachte er. Sie sind ja schon immer eigen gewesen, aber das hier! (SM 154)

Lilla My, ebenfalls nicht in der Lage, zwischen ihrer Schwester und der Rolle, die sie spielt, differenzieren zu können, wird angesichts der Geschehnisse auf der Bühne immer unruhiger: „Tyst, tyst, det är bara ett skådespel [...].“ (FM 132) „Psst, sei still, das ist doch nur ein Schauspiel.“ (SM 154), versucht sie Snusmumriken erfolglos zu beruhigen. Als dann auf der Bühne ein Löwe ihre Schwester anzugreifen droht, gibt es für Lilla My kein Halten mehr. In Panik um ihre Schwester stürmt sie die Theaterbühne: „Rädda min syster! skrek hon. Slå ihjäl lejonet! Och plötsligt tog hon ett desperat skutt upp på scenen, rusade fram till lejonet och bet det i bakbenet med sina små vassa tänder. Lejonet skrek och gick av på mitten.“ (FM 134) „Rettet meine Schwester!“, schrie sie. „Schlagt den Löwen tot!“ Und plötzlich machte sie einen verzweifelten Satz auf die Bühne, stürzte sich auf den Löwen und biss ihn mit ihren scharfen kleinen Zähnen ins Hinterbein. Der Löwe schrie und brach in der Mitte auseinander.“ (SM 156). Abermals bricht der Löwe auseinander, mehr noch, der Löwe als Kunstfigur wird gar brutal zerschlagen.

Fällt in der Generalprobe eine Schauspielerin in den Publikumsraum, ist es hier eine Zuschauerin, die die Bühne stürmt. Eine Konsequenz des Perspektivenwechsels. Dabei wird Lilla My plötzlich Teil des Theaters. Westin sieht Elemente der Tragödie wie Anagnorisis und Peripetie allein in dieser Szene verwirklicht.⁵⁷ Die Anagnorisis wird verwendet, um eine verwickelte Handlung letztlich zu einem guten Ende zu führen. Diese Szene steht am Anfang genau dieses Prozesses. Der Rest des Publikums folgt Lilla My auf die Bühne. Mit dem Verschwinden der Grenze zwischen der extra- und der intradiegetischen Erzählebene verschwinden ebenfalls die formalen Grenzen wie etwa das Versmass:

[...] och de märkte att ingen talade på hexameter längre utan aldeles som vanligt. Det hade de ingenting emot, för nu förstod man äntligen vad skådespelet handlade om. Det var om nån som hade flutit bort i en stor våg, upplevat hemska saker och sen hittat hem igen. [...] Nu tycker jag de spelar bättre, sa Hemulen. (FM 134)

[...] und dann merkten sie, dass niemand mehr in Hexametern sprach, sondern wieder ganz normal. Das war ihnen nur recht, jetzt konnte man endlich verstehen, wovon das Stück handelte. Es ging um eine Person, die von einer grossen Flutwelle weggeschwemmt worden war und nach schlimmen Erlebnissen endlich nach Hause zurückgefunden hatte. [...] „Jetzt spielen sie besser, finde ich“, sagte der Hemul. (SM 156)

⁵⁷ Vgl. Westin 1988, S. 241.

Paradoixerweise transformiert sich das Stück jedoch jetzt, wenn es als solches in seiner klassischen Form gar nicht mehr existiert, zu etwas Verständlichem und für die Zuschauer Interpretierbaren. Endlich wird auch eine längst überfällige Zusammenfassung des Inhalts des Stücks gegeben. Diese deckt sich mit der Rahmenhandlung, wo alle auf die Rückkehr des verschwundenen Mumintrollet hoffen. Der *mise en abyme* Charakter des Stücks im Stück offenbart sich erst jetzt gänzlich. Nicht nur dem Publikum gefällt das Stück nun bedeutend besser, auch die Schauspieler betrachten diesen totalen Kollaps als vollen Erfolg:

Skådespelet blev roligare och roligare. Hela publiken klättrade småningom in på scenen och deltog i handlingen genom att äta upp inträdesavgiften som dukades fram på salongsbordet. Mumintrollets mamma befriade sig från de besvärliga kjolarna och sprang hit och dit och delade ut kaffekoppar [...] Muminpappan strålade över den stora framgången och Misan var lika lycklig som på generalrepetitionen. (FM 134f)

Das Schauspiel wurde immer lustiger. Nach und nach kletterte das ganze Publikum auf die Bühne und nahm an der Handlung teil, indem es die Eintrittsgebühren auffass, die auf dem Salontisch aufgestellt wurden. Die Muminmutter wurde von den lästigen Röcken befreit, rannte hin und her und verteilte Kaffeetassen. [...] Der Muminvater strahlte über den grossen Erfolg und die Misa war genauso glücklich wie bei der Generalprobe. (SM 157)

Die Zuschauer mischen sich ins Geschehen, Muminmamman ihrerseits entledigt sich ihres Kostüms, was einem Ritual des Rolle ablegens gleichkommt. Laut Manfred Pfister wird das Höchstmass an Publikumsaktivität dann erreicht, „wenn das Publikum nicht nur in einen verbalen Dialog mit den Darstellern des Spiels im Spiel tritt, sondern handelnd interveniert.“⁵⁸ In Fischer-Lichtes Terminologie handelt es sich dabei um einen Rollenwechsel.⁵⁹ Hier wird jedoch nicht nur das dichotomische Subjet/Objekt-Verhältnis, also das Verhältnis zwischen Zuschauer und Schauspieler, aufgelöst, sondern auch „das Verhältnis zwischen Kunst-/Theaterereignis und sozialem Ereignis“⁶⁰, gleicht doch die geschilderte Szene nun eher einem Volksfest als einer Theateraufführung.

Mumintrollets Ankunft leitet schliesslich die Klimax ein. Es kommt zum grossen Showdown als Hemulen, der die Gruppe um Mumintrollet kurz zuvor eingesperrt hatte und sich nun unter den Zuschauern befindet, die Freunde wiedererkennt und sie sofort festnehmen möchte. Das dramatische Aufeinandertreffen entfacht das Interesse der Zuschauer von Neuem. Überzeugt, dies gehöre zur Handlung des Stücks, beobachten sie das Geschehen auf der Bühne: „Publikens som en stund varit lite förvirrad, förstod nu att skådespelet fortsatte. De ställde kaffekopparna ifrån sig och slog sig ner på rampen för att titta på. Ta fast dem! skrek Hemulen ilsket. Åskådarna applåderade.“ (FM 135) „Das Publikum, das eine Zeit lang leicht verblüfft gewesen war, begriff jetzt, dass die Aufführung weiterging. Sie stellten ihre Kaffeetassen ab und liessen sich auf der Rampe nieder, um zuzuschauen. „Nehmt sie fest!“, schrie der Hemul erbost. Die Zuschauer applaudierten.“ (SM 158). Hemulen ist nun Teil des Theaterensembles, von den Zuschauern bejubelt.

Mumin wird zu Unrecht von Hemulen verdächtigt, seine Ordnungsschilder zerstört zu haben. Tatsächlich aber befinden sich Geschädigter (Hemulen) und Täter (Snusmumriken) nebeneinander im Publikum. Snusmumriken gibt sich als Übeltäter zu erkennen. Der da-

58 Pfister 2001, S. 303.

59 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 63.

60 Ebd., S. 68.

rauf folgende Angriff Hemulens auf Snusmumriken verhindert Emma, die die Drehbühne in Gang setzt und auf diese Art alles im wahrsten Sinne des Wortes durcheinanderwirbelt. Mehrmals tritt sie als Intrigantin hervor, die eine wichtige Katalysatorfunktion für die Handlung inne hat, sowohl in der Rahmen- wie auch in der Binnenhandlung. Emmas manipulatives Wirken wird jedoch nicht entdeckt, wie Jones festhält.⁶¹ In der Folge überschlagen sich die Ereignisse in einem grossen Tohuwabohu. Rahmen- und Binnenhandlung kollidieren nun endgültig, sodass der Showdown der Rahmenhandlung auch zum Showdown der Binnenhandlung wird. In diesem Durcheinander gelingt den Ankömmlingen und Snusmumriken eine spektakuläre Flucht. Die Zuschauer, nach wie vor der Meinung, eine Theateraufführung zu sehen, sind begeistert: „Bravo! Bravo! Dacapo! skrek åskådarna.“ (FM 137) „Bravo! Bravo! Da capo!“, schrien die Zuschauer.“ (SM 160). Erneut steht Hemulen als vermeintlicher Schauspieler im Zentrum der Aufmerksamkeit: „Hemulen lyckades äntligen befria sig från vridscenen, skogsungarna och de hurrande åskådarna som kastade blommor på honom.“ (FM 138) „Endlich gelang es dem Hemul, sich von der Drehbühne und den Waldkindern zu befreien und von den hurra rufenden Zuschauern, die ihn mit Blumen bewarfen.“ (SM 161). Erika Fischer-Lichte nennt dies einen performativen Widerspruch, denn Hemulen ist nun Teil einer Aufführung, über die er sich negativ geäussert hat.⁶² Auch die übrigen Verbindungen der verschiedenen Handlungsstränge werden nun aufgelöst: Filifjonkan und Emma treffen endlich aufeinander und Snusmumriken erkennt, wer Lilla My ist, nämlich seine Schwester.

Die Inszenierungen, so machten die Ausführungen zur Generalprobe und der Premiere deutlich, sind (Schreib)Szenen, indem sie die Kreation von Fiktion verhandeln. Dabei wird das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit konstant problematisiert, vor allem auch mit Hilfe materieller Komponenten des Theaters wie etwa der Bühne oder den Kostümen.

3.2.3. Zusammenfassung

Aufführungen, die dergestalt dichotomische Begriffspaare missglücken, Gegensätze in sich zusammenfallen lassen, konstituieren eine Wirklichkeit, in der das eine zugleich als das andere erscheinen kann, eine Wirklichkeit der Instabilität, der Unschärfen, Vieldeutigkeiten, Übergänge, Entgrenzungen.⁶³

Die Worte Fischer-Lichtes resümieren die Quintessenz der Untersuchung pointiert. Exakt dies wird in der Erzählung immer wieder problematisiert. Zu Beginn auf einer gänzlich stofflichen Ebene bei der schockierenden Begegnung mit dem Theater als Raum, das die Figuren als ein einziges, furchteinflössendes Blendwerk kennenlernen. Auf einer poetologischen Ebene hat sich Pappan als Dramatiker zu beweisen. Als Dramatiker ist er einer antiken Programmatik verpflichtet, die es erst zu erlernen gilt. Damit steht die Autorfigur im krassen Gegensatz zum Originalgenie, das in *Muminpappans memoarer* präsentiert wird. Der Schreibakt wird extrem gerafft geschildert. Bis zum Schluss offenbart sich der genaue Inhalt nur sehr vage. Das geschriebene Stück ist von Anfang an „nur“ die schriftliche Vor-

61 Vgl. Jones 1984, S. 56.

62 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 66.

63 Fischer-Lichte 2004, S. 304.

lage für dessen effektvolle Inszenierung. Mit der Theateraufführung wird ausserdem ein Medienwechsel inszeniert, ja regelrecht gesucht.

Diese performative Ebene ist es, die in diesem Buch im Mittelpunkt steht. Mit anderen Worten die Schreibszene ist im wahrsten Sinne des Wortes eine „Szene“: Die Produktion von Literatur, von Fiktion, wird auf einer Bühne dargestellt. Auch bei der Inszenierung lassen Illusionsbrüche die Grenze zwischen Theater und Realität einstürzen, indem die Schauspieler aus der Rolle fallen und Zuschauer umgekehrt unvermittelt Teil des Theaters werden. Aber auch auf eine körperliche Art und Weise werden diese Grenzen immer wieder überquert. Der Bühnenrand als Grenze wird wiederholt physisch überschritten, von Zuschauern wie auch von Schauspielern. Auch wird der Zusammenbruch der Illusion sowohl bei der Generalprobe als auch bei der Premiere durch den Löwen dargestellt, der auf der Bühne auseinander bricht. Die ständigen Illusionsbrüche und das Chaos, welches diese verursachen, verunmöglichen bei der Generalprobe wie auch bei der Premiere, dass das Stück zu Ende gespielt werden kann. Somit ist das Stück im Stück ein Stück über dessen Scheitern, über das Scheitern der Fiktion. Spannend sind die beiden Aufführungen jedoch aufgrund des Perspektivenwechsels, durch den der Leser das Geschehen einmal aus dem Blickwinkel der Schauspieler, einmal aus dem Blickwinkel der Zuschauer betrachten kann. Auf diese Art eröffnen sich zwei Versionen des Theaterstücks, so Westin.⁶⁴ Dadurch erhält der Akt der Aufführung eine enorme Dynamik.

3.3. *Pappan och havet*

In *Pappan och havet* wird ein Schreibprozess dargestellt, der sich von den bereits präsentierten vor allem dadurch abhebt, dass das geplante Werk nicht fertiggestellt wird. Er entspringt einem Beziehungskonflikt mit Mamman, die nicht zu schreiben, sondern zu malen beginnt. Der Schreibprozess ist also ebenfalls Teil einer Schrift-Bild-Dichotomie, die in *Pappan och havet* verhandelt wird. Vor allem aber ist es das Muminbuch, welches erstmals schonungslos einen Blick in die seelischen Abgründe der einzelnen Figuren offenbart. „Aus der glücklichen Familie der früheren Mumintbücher wird eine Familie in der Krise“, fasst Agneta Rehal-Johansson die Handlung des siebten Mumintbüchens in wenigen Worten zusammen.⁶⁵ Durch das gewählte Setting (eine abgelegene Insel) und das massiv reduzierte Figurenkabinett treten die psychologischen Krisen der einzelnen Figuren besonders deutlich in den Vordergrund: Pappan hadert mit seiner Position als Familienoberhaupt und findet sich in einer tiefen Sinnkrise wieder, Mamman stürzt durch Heimweh in eine Depression und Mumintrollet durchlebt den aufwühlenden Ablösungsprozess von seinen Eltern. Mit diesen Charakteristiken trägt dieses Mumintbuch deutliche Züge des psychologischen (Kinder) Romans, für den ein starker Fokus auf die innere Geschehenslinie und eine entsprechend handlungsarm gestaltete äussere Geschehenslinie kennzeichnend sind.⁶⁶

Für die Figuren bietet im weitesten Sinn Kreativität einen Lösungsweg, wie Druker feststellt: „Reacting to this experience with creativity, the characters both reveal and assuage

64 Vgl. Westin 1988, S. 239.

65 Vgl. Rehal-Johansson 2006, S. 143.

66 Vgl. Armbröster-Groh, Elvira. *Der moderne realistische Kinderroman. Themenkreise, Erzählstrukturen, Entwicklungstendenzen, didaktische Perspektiven.* (Kasseler Arbeiten zur Sprache und Literatur 21). Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 1997, S. 17.

their symptoms.“⁶⁷ Besagter Blick ins Innere der Figuren wird in Pappans Fall durch das Buchmedium möglich, welches ihm als Plattform dient, seine Emotionen zu verarbeiten und sich aus seiner Krise „herauszuschreiben“. Angesichts seiner unterschiedlichen schriftstellerischen Tätigkeiten in vorherigen Muminbüchern erstaunt die Wahl dieses Ausdrucksmittels nicht. Zudem ist das Verfassen von Briefen und Tagebüchern ebenso typischer Inhalt des psychologischen (Kinder)Romans wie auch das literarische Schreiben „zur Problemlösung und Selbsterkenntnis.“⁶⁸ Pappans Autorschaft wird in einem ersten Schritt zur Figur des Leuchtturmwärters in Beziehung gesetzt. In einem zweiten Schritt wird untersucht, welche Handlungen, Denk- und Arbeitsweisen gezeigt werden, die mit einem dezidiert wissenschaftlichen Wirken in Verbindung gebracht werden können.

3.3.1. Schrift in der Krise

Pappan zweifelt im Zuge einer Midlife-Crisis an seiner Stellung innerhalb der Familie. Der von ihm provozierte Umzug auf die Insel sollte eigentlich Abhilfe schaffen. Doch das Gegenteil tritt ein. Zahlreiche Versuche, seine Familie zu beeindrucken und sich als Ernährer und Beschützer der Familie zu zeigen, scheitern. Stattdessen spitzt sich die Situation in einer unaufhörlichen Negativspirale stetig zu. Sinnbildlich für seine Misere ist das Licht des Leuchtturms, das neue Zuhause der Muminfamilie, welches er nicht entfachen kann. In diesem Sinne wird der Leuchtturmwärter zu einem Vorbild, dessen Position er nicht einnehmen kann. Auch nicht, wenn er den Hut des vermeintlich abwesenden Leuchtturmwärters aufsetzt. Ein Akt, der frappant an die Verkleidungen in *Farlig midsommar* erinnert.

Während die Charaktere fest von der Abwesenheit des Leuchtturmwärters überzeugt sind, wird dem Leser rasch klar, dass er in der Figur des kruden Fischers tatsächlich ständig präsent ist, ja die Ereignisse zu einem gewissen Grad sogar steuert, indem er etwa den Schlüssel für den Leuchtturm erst versteckt und ihn dann wieder bereitlegt. Anwesend ist er jedoch ebenfalls durch Schriftzeichen, die Pappan während eines erneuten erfolglosen Versuchs, das Licht des Leuchtturms zu entfachen, an der Wand entdeckt. Es handelt sich dabei um ein Gedicht, dessen Sinn er jedoch nicht ausmachen kann:

Det är så tomt på havet / där över månen står / där gingo inga segel / på fyra långa år. [...] Längst upp hade han varit gladare och skrivit: Ostlig vind och käringträta slutar vanligtvis med väta. Pappan började krypa runt väggarna och leta efter fyrvaktarens funderingar. Där fanns en massa anteckningar om vindstyrkan, den kraftigaste stormen hade varit uppe i tio beaufort vid sydvästlig vind. På ett annat ställe hade fyrvaktaren skrivit en vers igen men den var överstrucken med många svarta streck. Det enda pappan kunde urskilja var nånting om fåglar. (PH 85)

„Es scheint herab der Mond / aufs Meer und das ist leer. /Vier lange Jahren / hier keine Segel mehr.“ [...] Weiter oben an der Wand war der Leuchtturmwärter besserer Laune gewesen und hatte geschrieben: „Weiberzank und Wind aus Ost / endet meist bei Sturm und Most.“ Jetzt begann der Muminvater die Wände gründlich nach den Überlegungen des Leuchtturmwärters abzusuchen. Er fand viele Notizen über die Windstärke, der stärkste Sturm hatte bei südwestlichem Wind die Windstärke zehn erreicht. An einer anderen Stelle hatte der Leuchtturmwärter einen weiteren Vers

67 Druker, Elina. Staging the illusive: Self-reflective images in Tove Janssons novels. In: McLoughlin, Kate und Malin Lidström Brock (Hrsg.). *Tove Jansson rediscovered*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2007, S. 75.

68 Armbröster-Groh 1997, S. 33.

geschrieben, der aber mehrmals schwarz durchgestrichen war. Das Einzige, was der Muminvater noch davon entziffern konnte, war etwas über Vögel. (MWI 96ff)

Pappan ist sofort klar, dass es Aufzeichnungen des Leuchtturmwärters sind. „Fyrvaktaren sitter fast i väggarna där uppe.“ (PH 87) „Dort oben sitzt der Leuchtturmwärter in den Wänden.“ (MWI 99), resümiert er für sich. Die Notate sind sowohl wissenschaftlicher wie auch poetischer Art. So finden sich Aufzeichnungen über Windstärken neben Gedichten. Trotz ihrer Unverständlichkeit üben sie auf Pappan eine enorme Faszination aus und wecken das Interesse am Leuchtturmwärter. Pappans Autorschaft ist eng an die Figur des Leuchtturmwärters gebunden. Als er in ein Heft zu schreiben beginnt, entdeckt er wiederum Aufzeichnungen des Leuchtturmwärters. Das Heft wurde bereits von ihm benutzt. Pappan beschliesst kurzerhand, von der anderen Seite her mit seinen Notaten anzufangen. So entsteht ein polyphoner Text, respektive das Heft wird zum Raum, der dem Leuchtturmwärter und Pappan via Schrift eine Art Interaktion ermöglicht.

Pappans Schreibprojekt resultiert aus seinem wiederholten Scheitern als Familienoberhaupt. Trotz zahlreicher Versuche, seine Familie zu beeindrucken, reüssiert er nicht. Um dies zu vertuschen, flüchtet er sich in andere Arbeiten unterschiedlichster Art. Am Tiefpunkt angelangt, entdeckt er auf dem Heimweg einen Gumpen, ein willkommenes Untersuchungsobjekt, dem er seine Zeit von nun an zu widmen gedenkt: „Jag kommer att göra mycket noggranna undersökningar.“ (PH 71) „Ich werde sehr gründliche Untersuchungen anstellen.“ (MWI 82), verkündet er mit grosser Freude. Der Gumpen wird schliesslich zur Projektionsfläche seiner Probleme, deren Hintergründe er nicht versteht. Aus dieser Verzweiflung heraus entwickelt sich schliesslich die Idee, eine Abhandlung darüber zu verfassen. In Westins Worten: „Hans vilja till orden växer genom ett sökande efter en skrift som kan tydliggöra de sammanhang (havets hemligheter) som han inte förstår.“ „Sein Wille zu Worten wächst durch die Suche nach einer Schrift, die ihm die Zusammenhänge verdeutlichen kann, die er nicht versteht (die Geheimnisse des Meeres).“⁶⁹ Durch diese Arbeit sollen alle seine offenen Fragen geklärt, respektive seine Probleme gelöst werden. Die erste konkrete Äusserung Pappans zum Plan einer Niederschrift seiner Untersuchungen ist inspiriert durch Mammans Fund einer Muschel, die das Meer auf geheimnisvolle Weise zutage bringt: „Du förstår, det är såna här saker som jag ska fundera ut och kanske göra en avhandling om. Allt som har med havet att göra, det riktiga stora havet. Jag måste komma underfund med havet.“ (PH 119) „Weisst du, das sind die Dinge, die ich mir klarmachen und über die ich vielleicht eine Abhandlung schreiben möchte. Alles, was mit dem Meer zu tun hat, mit dem richtig grossen Meer. Ich muss hinter das Geheimnis des Meeres kommen.“ (MWI 135), erklärt er Mamman. Tatsächlich beginnt er, zu schreiben. Schrifträger ist das oben erwähnte Heft, in das der Leuchtturmwärter ebenfalls bereits geschrieben hat.

Pappan utvecklade teorier om ett djupt hål som ledde till jordens medelpunkt, han fantiserade om en utslocknad krater. Till slut började han skriva ner sina funderingar i ett gammalt vaxdukshäfte som han hittade på vinden. Några sidor av häftet var upptagna av fyrvaktarens anteckningar, små ord med långa mellanrum, de såg ut som en spindel hade kravlat över papperet. Vågen är ensam, månen står i sjunde huset, läste pappan. Saturnus möter Mars. Kanske fyrvaktaren i alla fall hade haft gäster på ön. Det hade säkert piggat upp honom. Men resten var mest siffror. Pappan förstod dem inte. Han vände på vaxdukshäftet och började skriva i andra ändan. [...] Han kunde skriva:

⁶⁹ Westin 2007, S. 389.

Havsströmmarna är en märklig och underbar sak som man inte har ägnat nog uppmärksamhet, eller: Vågrörelsen är något som alltid kommer att uppväcka vår förundran...och så lät han häftet sjunka och tappade bort sig i förförande. (PH 122f)

Der Muminvater entwickelte Theorien über ein tiefes Loch, das bis zum Mittelpunkt der Erde reichte, er malte sich einen erloschenen Krater aus. Schliesslich fing er an seine Gedanken in ein altes Wachstuchheft zu schreiben, das er auf dem Dachboden gefunden hatte. Ein paar Seiten im Heft waren vom Leuchtturmwärter voll geschrieben, kleine Wörter mit grossen Abständen, sie sahen aus, als wäre eine Spinne übers Papier gekrabbelt. „Die Waage steht allein, der Mond im siebten Haus“, las der Muminvater. „Saturnus trifft Mars.“ Vielleicht hatte der Leuchtturmwärter trotz allem Besuch auf der Insel gehabt. Das hatte ihm sicher gut getan. Der Rest bestand jedoch vor allem aus Zahlen, die der Muminvater nicht verstand. Er drehte das Heft um und fing am anderen Ende an zu schreiben.[...] So schrieb er zum Beispiel: „Die Meeresströmungen sind etwas Einmaliges und Wunderbares, dem man noch nicht genügend Aufmerksamkeit gewidmet hat“, oder: „Die Wellenbewegung ist etwas, das immer unser Staunen erregen wird...“, und dann liess er das Heft sinken und verlor sich in Empfindungen. (MWI 136ff)

Das Zitat liefert lediglich Muster des eigentlichen Inhalts von Pappans Arbeit. Dennoch wird die epistemische Art des Schreibprojekts deutlich. Der gewählte wissenschaftliche Duktus und die verwendeten Phrasen weisen unmissverständlich auf das gewählte Genre hin. Weiter wird durch die verwendete Sprache das Bild eines kompetenten und akademischen Autors gezeichnet. Die bruchstückhafte Darstellung der formalen Charakteristiken des Inhalts findet sich bereits in *Farlig midsommar*.

Der Leuchtturmwärter „erscheint“ am Ende der Erzählung ein weiteres Mal in Form von Schriftzeichen. Muminvater erblickt sie kurz vor dem geplanten Geburtstagsfest für den Fischer im Leuchtturm: „Han lyfte på en tomlåda som låg ovanpå gastuberna och stannade mit i rörelsen. Här fanns en vers som pappan inte hade sett, fyrvaktarens spindelord vandrade över väggen med långa ensliga mellanrum“. (PH 200f) „Er hob eine leere Kiste hoch, die auf der Gasflasche lag, und hielt mitten in der Bewegung inne. Vor ihm an der Wand stand ein Vers, den er bis jetzt noch nicht gesehen hatte, die dünnen krakeligen Wörter des Leuchtturmwärters wanderten mit langen Zwischenräumen über die Mauer.“ (MWI 225). Durch das plötzliche Erscheinen – nie wird der Leuchtturmwärter beim Schreiben beschrieben – mutet die Schreibszene beinahe spiritistisch an. Die spiritistische Schreibszene bietet sich geradezu an, „die Ereignishaftigkeit des Schreibens gegen die Repräsentationsfunktion der Schrift auszuspielen – also: das ‚dass‘ des Schreibens gegenüber dem ‚was‘ des Geschriebenen zu privilegieren.“⁷⁰ Im Falle Muminpappans bedeutet dies: Das plötzliche Erscheinen der Schrift an der Wand ist es, was Muminpappan erschreckt, nicht in erster Linie was geschrieben steht.

Der Vers enthält das Geburtsdatum des Leuchtturmwärters, eine zentrale Information, um das Rätsel um den Fischer zu lösen beziehungsweise die beiden als ein und dieselbe Person zu identifizieren. Auf dem Geburtstagsfest, welches die Muminfamilie für den Fischer/Leuchtturmwärter ausrichtet, kommt es schliesslich zum grossen Finale. Als Geschenk erhält der Fischer/Leuchtturmwärter Pappans alten Hut. Symbolträchtig tauschen

⁷⁰ Kammer, Stephan. Ereignis/Beobachtung. Die Schreibszenen des Spiritismus und die Medialität des Schreibens. In: Giuriato, Davide et al. (Hrsg.). „Schreiben heisst: sich selber lesen.“ *Schreibszenen als Selbstelekturen*. (Zur Genealogie des Schreibens 9). München: Fink 2008, S. 47.

die beiden ihre Hüte, wodurch sie auf schier magische Weise wieder in ihre ursprünglichen Rollen zurückversetzt werden.

3.3.2. Der Wissenschaftler

a) Schreiben – ordnen – experimentieren

Der Schreibprozess unterscheidet sich von den bereits geschilderten vor allem dadurch, dass er nicht von einer Vortragssituation begleitet wird. Im Gegenteil, er findet im Verborgenen statt und ist etwas äusserst Intimes. So sucht sich Pappan meist einsame Plätze in der Natur, um zu schreiben. Entsprechend spärlich und allgemein sind Pappans Aussagen zum Inhalt seiner Arbeit und über deren Voranschreiten. Erneut kommt Mamman im Schreibprozess eine ganz spezielle Rolle zu. Sie ist Pappans einzige Vertraute, der er von seinen Schreibplänen erzählt. Mit ihr spricht er während der Arbeit an seiner Abhandlung über deren gedeihen:

Har du fått ihop mycket material? frågade mamman. Massor. Men det behövs lika mycket till innan jag ens kan börja på min avhandling. Pappan lutade sig fram över bordet i plötsligt förtroende: Jag vill veta om havet verkligen är illvilligt eller om det bara måste lyda. (PH 145)

„Hast du schon viel Material beisammen?“, fragte die Muminmutter. „Eine Menge. Aber ich brauche doppelt so viel, bevor ich meine Abhandlung auch nur anfangen kann.“ Der Muminvater beugte sich vertraulich über den Tisch: „Ich will wissen, ob das Meer tatsächlich böswillig ist oder ob es bloss gehorchen muss.“ (MWI 163)

Ähnlich wie in *Muminpappans memoarer* erlangt das Schreibprojekt auch hier eine ganz existenzielle Bedeutung für Pappan: „Han måste komma underfund med havet för att kunna tycka om det och för att kunna bibehålla respekten för sig själv“. (PH 165) „Er musste dem Meer auf die Schliche kommen, um es gern haben zu können und um seine Selbstachtung zu bewahren.“ (MWI 186). Seine Untersuchungen werden zu einer regelrechten Obsession, mit der er eine ungesunde Symbiose eingeht. Statt Lösungen zu generieren, isolieren ihn seine Tätigkeiten noch mehr von seinem Umfeld. „Die Literatur wirkt an diesem Punkt wie eine Kontraktion. Sie zieht sich ganz und gar auf Bücher zurück. Bücher in Büchern repräsentieren nicht mehr Teilbereiche des Lebens, sie sind das Leben.“ Entsprechend entstehen laut Uwe Japp „[...] bizarre Buchmenschen, deren Leben einzig noch im Umgang mit Büchern Sinn zu haben scheint.“⁷¹ Damit beschreibt Japp die Konsequenzen der angesprochenen Symbiose Pappans mit seinen Untersuchungen.

Folgendes Zitat beschreibt aus der Perspektive Mammans, wie Pappan im Nebel beziehungsweise in seiner Arbeit, versinkt – physisch während der Feldarbeit, ebenfalls aber ist es ein psychischer Rückzug in sich selbst:

Mamman såg honom dyka upp och dyka in i dimman igen med nosen tankfullt sänkt mot magen. Hon tänkte: Han samlar material. Så sa an. Kanske hela häftet är fullt av material. Vad det ska bli skönt när han har samlat färdigt! Hon räknade upp fem randiga karameller på ett tefat. Sen ställde hon det på pappans hylla i berget som en uppmuntran i arbetet. (PH 123f)

Die Muminmutter sah ihn aus dem Nebel auftauchen und wieder im Grau verschwinden, die Schnauze immer nachdenklich nach unten gesenkt. Er sammelt Material, dachte sie. Das hat er

71 Japp 1975, S. 660.

gesagt. Vielleicht ist das ganze Heft voller Material. Ich bin froh, wenn er fertig gesammelt hat! Sie reihte fünf gestreifte Bonbons auf eine Untertasse und stellte sie auf den Felsensims, als Ermunterung für seine Arbeit. (MWI 139)

Geschieht der eigentliche Schreibakt im Verborgenen, so sind seine Handlungen als Wissenschaftler, also etwa seine Untersuchungen, die Suche nach Material im Sinne von Inhalt, deutlich sichtbar für sein Umfeld. Entsprechend sieht man Pappan hier auch nie mit Papier und Stift abgebildet, jedoch aber in seinem Boot auf dem Gumpen bei seinen Untersuchungen.⁷²

Nicht nur, ist der folgende Textauszug der längste, der ausschliesslich von Pappans Arbeit handelt, sondern anhand dieses Abschnitts lassen sich auch elementare Grundpfeiler seines Daseins als Wissenschaftler ablesen:

Vaxdukshäftet var nästan fullt av funderingar om havet. Nu hade han skrivit en alldes ny rubrik, Havets Förföringar om Natten, och dragit ett streck under den. Pappan stirrade länge på det tomma papperet som stormen försökte rycka ur tassarna på honom. Han suckade och bläddrade tillbaka till sidan 5 som han var mycket svag för. Där hade han funderat ut att svarta gloet var förenat med havet i en svindlande djup tunnel, se bilden, och det var genom den som skatter, whisky och skelett hade åkt ner, tyvärr. Den rostiga kanistern hade av en händelse hamnat på kanten vid A. Om nu någon eller något som vi kallar X stod nere på bottnen vid B och blåste eller drog in vatten så måste ju vattnet stiga och sjunka så att det såg ut som sjön andades. Vem var X? Ett havsodjur. Detta kunde emellertid inte bevisas. Sjön hänfördes alltså till kapitlet om Antaganden som blev längre och längre. I kapitlet Fakta hade pappan konstaterat att vattnet var kallare längre ner. Det visste han ju förut, man behövde bara sticka ner benen, men den här gången var saken bevisad med en sinnrikt konstruerad flaska. Korken pressades ner i halsen av vattentrycket när man drog upp flaskan igen. Vidare, vatten är tungt och salt. Det är tyngre längre ner men mera salt vid ytan. Bevis; de grunda saltvattenspottarna. De är mycket salta. Och tyngden känner man om man dyker. Tången slår upp i läsidan och inte i lovart. Om man slänger en plankbit ut i stormen från fyrberget far den inte i land utan seglar runt ön ett stycke från stranden. Om man håller ett bräde mot horisonten ser det ut som om horisonten rundade sig. Vattnet stiger när det blir dåligt väder men ibland kan det göra tvärtom. Var sjunde våg är väldigt stor, men nån gång kan det vara den nionde och ibland är det ingen ordning alls. Vart går de breda stormvägarna av vitt skum och hur kommer de till? Varför? Allt detta och en massa andra saker försökte pappan hitta orsaken till men det var mycket svårt. Han blev trött och ovetenskaplig och skrev: En ö har inga broar och inga staket så man kan varken släppas ut eller stängas in. Det betyder alltså att man känner sig...Nä. Pappan drog ett svart streck över funderingen. Han övergick till det magra kapitlet med Fakta. Nu kom den igen, den hisnande tanken att havet inte hade några lagar alls. Han avvisade den hastigt. Han ville förstå. (PH 163ff)

Das Wachstuchheft war inzwischen fast voll geschrieben, lauter Gedanken über das Meer. Jetzt hatte er einen neuen Abschnitt angefangen. *Die nächtlichen Veränderungen des Meeres* lautete die nachdrücklich unterstrichene Überschrift. Lange starrte er das leere Blatt Papier an, das der Sturm ihm aus den Pfoten zu reissen versuchte. Er seufzte und blätterte zur Seite fünf zurück, für die er eine besondere Schwäche hatte. Dort hatte er ausgerechnet, dass der Schwarze Gumpen durch einen ungeheuer tiefen Tunnel mit dem Meer verbunden war, siehe Abbildung, und dass alle Schätze, Whiskykisten und Skelette durch diesen Tunnel davongerutscht waren, leider. Der rostige Kanister war durch Zufall bei Punkt A am Rand des Tunnels gelandet. Wenn nun jemand oder etwas, das wir

72 Jansson, Tove. *Pappan och havet* [1969]. Stockholm: Alfabeta 2010b, S. 121.

X nennen wollen, unten bei B auf dem Grund stand und das Wasser auspustete oder einsog, musste das Wasser ja so steigen und sinken, dass es den Anschein erweckte, der Gumpen würde atmen. Wer war X? Ein Meeresungeheuer? Das liess sich jedoch nicht beweisen. Der Gumpen wurde also dem Kapitel *Vermutungen* zugeordnet, das immer länger wurde. Im Kapitel *Tatsachen* hatte der Vater festgestellt, dass das Wasser tiefer unten kälter war. Das wusste er zwar schon vorher, man brauchte ja bloss die Beine ins Wasser zu stecken, aber diesmal wurde die Sache durch eine sinnreich konstruierte Flasche bewiesen. Der Korken wurde vom Wasserdruk in den Flaschenhals gepresst, wenn man die Flasche wieder heraufzog. Des Weiteren: Das Wasser ist schwer und salzig. Tiefer unten ist es schwerer, an der Oberfläche dafür salziger. Beweis: die seichten Felsspölle voller Salzwasser. Die sind sehr salzig. Und das Gewicht des Wassers spürt man beim Tauchen. Der Tang treibt auf der Leeseite an Land und nicht an der Luvseite. Wirft man ein Stück Holz vom Leuchtturmfelsen in den Sturm hinaus, treibt es nicht an Land, sondern segelt in einer gewissen Entfernung vom Ufer um die ganze Insel. Hält man ein Brett gegen den Horizont, sieht es aus, als wölbe sich der Horizont. Bei schlechtem Wetter steigt das Wasser, manchmal macht es auch das genaue Gegenteil. Jede siebte Welle ist besonders gross, aber ab und zu ist es auch die neunte, und manchmal gibt es gar kein System. Wohin ziehen die breiten Sturmwege aus weissem Schaum und wie entstehen sie? Warum? Auf alle diese und noch viel mehr Fragen versuchte der Muminvater Antworten zu finden, doch das war sehr schwierig. Er wurde müde und unwissenschaftlich und schrieb: „Eine Insel hat keine Brücken und keine Zäune, daher kann man weder hinausgelassen noch eingesperrt werden. Das bedeutet also, dass man das Gefühl hat...“ Nein. Der Muminvater zog einen schwarzen Strich durch diese Überlegung und wandte sich dem mageren Kapitel *Tatsachen* zu. Und da tauchte er wieder auf, dieser Schwindel erregende Gedanke, dass das Meer überhaupt keinen Gesetzen unterworfen war. Der Muminvater wies ihn sofort von sich. Er wollte verstehen. (MWI 183fff)

Pappans Arbeit festigt sich formal und offenbart sich hier als ein in verschiedene Kapitel gegliedertes, wissenschaftliches Werk. Zwei Grundpfeiler seiner Analyse scheinen die Kapitel *Antaganden* „Vermutungen“ und *Fakta* „Fakten“ auszumachen, wobei jedoch ersteres Kapitel stetig wächst, während ironischerweise letzteres nur spärlich mit Inhalt bestückt ist. In Felix Steiners Terminologie zeigt sich Pappan hier als Ordner, der entsprechend ordnungsindizierende Handlungen vornimmt:

Durch solche *metatextuellen* Markierungen wird es dem Adressaten möglich, Text als strukturierte, kohäsive, autorschaftlich geplante und geordnete Einheit wahrzunehmen. Ordnungsindizierende Handlungen sind Bezugnahmen auf die Ordnung des Textes, etwa mit der Funktion den Beginn und das Ende eines Textes anzukündigen, die relative Relevanz einer Sequenz zu indizieren oder die Gliederung (explizierte Struktur) eines Textes anzuzeigen.⁷³

Noch ausgeprägter wird Pappan nach Steiners Terminologie auch als Experimentator präsentiert. „Das globale Thema aller, die wissenschaftliche Erzählerfigur konstituierenden Markierungen ist die Darstellung des agierenden Wissenschaftlers in seiner ‚Herstellerrolle‘.“⁷⁴ Im obigen Textausschnitt werden verschiedene von Pappan entwickelte Denkmodelle und Versuche *en détail* beschrieben. Eine Seite scheint ihm dabei besonders geglückt. Darauf entwickelt er eine These zur Erklärung der Bewegung des Meeres. Die Ausführungen sind gar mit einer Zeichnung ergänzt, auf die an anderer Stelle ausführlich eingegangen wird.

73 Steiner, Felix. *Dargestellte Autorschaft. Autorkonzept und Autorsubjekt in wissenschaftlichen Texten*. (Reihe Germanistische Linguistik 282). Tübingen: Niemeyer 2009, S. 238.

74 Ebd., S. 245.

Es folgen schliesslich Aufzählungen und Kommentare von weiteren durchgeföhrten Experimenten. So etwa zur Verifizierung der Wassertemperatur in den verschiedenen Schichten. Ähnlich ausführlich ist er in der Beweisführung betreffend des Gewichts und des Salzgehalts des Wassers: „[...] han draggar, söker, mäter, skriver, funderar.“ „Er erkundet den Meeresboden, sucht, misst, schreibt und denkt.“ fasst Boel Westin die ganze Aktivitätenpalette zusammen.⁷⁵ Ferner betont Westin auch die enorme Bedeutung all dieser Aktivitäten in seiner Identitätsfindung als Künstler: „Han är författaren, som skriver fram sig själv genom anteckningar, utforskaningar, fragment under arbetet med sin avhandling.“ „Er ist der Autor, der sich selbst hervorschreibt, durch Aufzeichnungen, Erforschungen, Fragmente während der Arbeit mit seiner Abhandlung.“⁷⁶ Aus denselben Gründen plädiert auch Felix Steiner für ein Starkmachen dieser Handlungen, die die Schreibarbeit auf einer performativen Ebene veranschaulichen:

Der Eindruck domänentypischer Gestaltungsansprüche in wissenschaftlichen Texten [...] [ist bestimmt] [...] durch die Enunziation von Handlungen, die das Bild einer Autorinstanz aufbauen, die für die Ordnung des Textes, für die Durchführung von technischen Handlungen, für die Beobachtung, für Erklärungen verantwortlich ist.⁷⁷

Wie bei den behandelten Definitionen der Schreibszenen sind also auch hier Handlungen für die Konstituierung einer Schreibszene zentral. Die Bedeutung solcher Tätigkeiten tut Pappan auch seinem Umfeld kund. Pappans Entrüstung ist gross, als der Kalender, Sinnbild für die Utensilien, die er für seine Untersuchungen benötigt, plötzlich verschwunden ist. Sein Sohn hat ihn genommen und wird dafür gerügt. Ausserdem führt Pappan bei dieser Gelegenheit die Wichtigkeit von solchen Hilfsmitteln für seine Arbeit aus:

Det finns vissa saker som är mycket viktiga på en öde ö, sa hans pappa. Observationer i synnerhet, man måste föra ett slags loggbok över allting, iaktta allt – ingenting får lämnas åt slumpen. Tid, vindriktning, vattenstånd, allt. Du får lov att hänga upp väggalmanackan igen med detsamma. (PH 132)

„Es gibt gewisse Dinge, die sind auf einer einsamen Insel sehr wichtig“, sagte sein Vater. „Dazu gehören besonders alle Beobachtungen! Man muss eine Art Logbuch führen – nichts darf dem Zufall überlassen werden. Zeiten, Windrichtungen, Wasserstände, einfach alles. Du musst den Wandkalender sofort wieder aufhängen.“ (MWI 148)

Neben diesen Dokumentationen seines wissenschaftlichen Tuns entwickelt sich das Heft zum Ort der Reflexion seiner persönlichsten Gedanken, wird zum Medium des Diskurses mit sich selbst. Deutlich wird jedoch das Vorhandensein einer intensiven Introspektion, wo Pappan nicht nur die Geheimnisse der Insel, sondern auch seine Beziehung zu Mamman beobachtet und reflektiert. Dort offenbart sich sein psychologisches Inneres:

Men pappan skrev i sitt häfte: Kunde det tänkas att vissa fakta förändras bara därför att det är natt? Undersök detta; vad gör havet på natten. Observation; min ö var mycket annorlunda i mörkret, dvs. A, vissa egendomliga ljud och B, något som utan tvivel var rörelser. Pappan lyfte pennan och blev tveksam. Han fortsatte. Parentes, är det möjligt att en stark känsla, alltså hos en själv, kan

75 Westin 2007, S. 390.

76 Ebd., S. 386.

77 Steiner 2009, S. 251.

förändra hela omgivningen? Exempel, jag var verkligen mycket orolig för Mumintrollets mamma. Undersök detta. (PH 156f)

Währenddessen schrieb der Muminvater in sein Heft: „Kann es sein, dass gewisse Tatsachen sich verändern, nur weil es Nacht ist? Folgendes untersuchen: Wie verhält sich das Meer in der Nacht. Beobachtung: Meine Insel benimmt sich in der Dunkelheit völlig anders, d.h., A: gewisse eigenartige Geräusche, und B: etwas, das zweifelsohne als Bewegung bezeichnet werden kann.“ Er hob den Bleistift, zögerte, dann fuhr er fort: „In Klammern: Ist es möglich, dass ein starkes Gefühl, also bei einem selbst, die ganze Umgebung verändern kann? Beispiel: Ich habe mir wirklich grosse Sorgen um die Muminmutter gemacht. Dies untersuchen.“ (MWI 176)

Das Buch als Ort der Selbstreflexion ist für das hier gewählte Genre naheliegend, da darin die Grundstruktur der Argumentation von Pappans Gedanken wiedergegeben wird. Sie ist somit ebenfalls Ausdruck einer intensiven Auseinandersetzung mit sich selbst und dem eigenen Denken und für Pappan gar unabdingbarer Bestandteil der Lösungsfindung. Felix Steiner äussert sich hierzu wie folgt:

Denkprozessen wie Überlegen und Begründen liegen [...] Formen des „Mitsichredens“ zugrunde, das heisst: Der Überlegende bezieht, indem er „mitsichredet“, seine Perspektive auf die Perspektive eines generalisierten Partners und geht in dieser Weise „mit sich zurate“.⁷⁸

b) Operative Bildhaftigkeit

Pappans Zeichnung wurde bereits angesprochen.⁷⁹ Sie ist zweigeteilt. Einerseits ist ein Querschnitt des Gumpens zu sehen. Darauf deutlich zu erkennen ein Tunnel, der das Meer und den Gumpen verbindet. An einem Ende eingezeichnet das Seeungeheuer, welches für die Bewegung des Wassers verantwortlich sein soll. Ebenfalls eingezeichnet der Kanister, eines von Pappans Fundstücken. Die zentralen Elemente sind mit Buchstaben markiert, deren Bedeutung in einer Legende erläutert wird. Schliesslich ist auch Pappan selbst auf dem Bild zu sehen, deutlich erkennbar am Hut. Er befindet sich in einem Boot auf dem Wasser. Andererseits sieht man auf der unteren Hälfte den Gumpen aus der Vogelperspektive.

Hinzugefügt sind Angaben über die Wassertiefe, dargestellt mit unterschiedlichen Schraffierungen beziehungsweise Punkten. Deren Bedeutung wird ebenfalls in einer Legende entschlüsselt. Die genaue Bedeutung der Zahlen, die auf dem Bild auch zu sehen sind, wird hingegen nicht aufgelöst. Hinzugefügt wurden ausserdem Details wie das Skelett und die Whiskyflaschen. Gegenstände, die klassischerweise in Karten von Abenteuerromanen zu finden sind. Ihnen kommt in der Erzählung eine Bedeutung zu. Die Darstellung entspricht naturwissenschaftlichen Traditionen, wie auch Elina Druker betont: „The texts are embedded in the image, following literary and pictorial conventions relating to instructive and encyclopaedic texts and images.“⁸⁰ Dieter Mersch bezeichnet die Zeichnung gar als „Kernbestand epistemischer Bildpraktiken“ sowohl in der Kunst, wie auch in den Wissenschaften:

Was ein Ding *ist* und es zu einem bestimmbaren und damit auch *be-zeichenbaren* (und *zeichnenbaren*) macht, ist seine Form, die es zugleich *als dieses* ausweist. So übernimmt die Form, die

78 Steiner 2009, S. 82.

79 Jansson 2010b, S. 164.

80 Druker 2007, S. 75.

sichtbare Gestalt, in der Zeichnung die Funktion des *Als* im Sinn einer *Bestimmung von Etwas als etwas* [...].⁸¹

In diesem Sinne ist Pappans Zeichnung eine typische Methode des wissenschaftlichen Arbeitens zum Erkenntnisgewinn. Sybille Krämer untersucht Graphen als eine Form von Schriftbildlichkeit. Graphen, Diagramme oder Karten sammelt sie unter dem Begriff „operative Bilder“ und grenzt sie so von den Bildern der Kunst ab. Operative Bilder entstehen, so Krämer, durch das „Zusammenspiel von Punkt, Linie und Fläche.“⁸² Sichtbar werde in derartigen Darstellungen eine Dimension von Schrift, die nur bedingt verlautierbar ist, ähnlich etwa wie die Formelsprache in der Mathematik. Dabei nennt Krämer „die Bewusstwerdung der künstlerischen und wissenschaftlichen Funktionen von Schriften“ eine der vermutlich „aufregendsten Entdeckungen geisteswissenschaftlicher Forschung im letzten Drittelpunkt des vergangenen Jahrhunderts.“ So kommen Schriften „als Instrumente zum Einsatz, mit denen ein Zusammenspiel von Auge, Hand und Geist schöpferische Akte ausprobiert und realisiert werden können, seien sie nun künstlerischer oder wissenschaftlicher Natur.“⁸³ Oberstes Ziel dabei ist ein Erkenntnisgewinn, wie auch Christina Ljungberg betont:

Diagrams are spatial embodiments of knowledge with a peculiar potential to stimulate new cognitive engagements. [...] Given that these activities all have to do with projection and imagination, with disruptions and efficacies, they are also intimately connected with the way we produce and process texts.⁸⁴

Zeichentheoretisch entspricht dies der Vorstellung „einer symbolischen Erkenntnis, die dem Ideal folgt, dass Erkenntnisgegenstände stets in Gestalt sinnlich sichtbarer wie auch handhabbarer Zeichen gegeben sind.“⁸⁵ Entsprechend ist etwa die Linie nicht nur als „Spur einer Geste“, sondern vor allem auch als „eigenständiger Entwurf einer Welt“ zu betrachten.⁸⁶ In Pappans Fall ist die Darstellung der Versuch einer Definition der Ordnung des Meeres. Mersch bezieht sich auf die Lehre des *Disegno*, wenn er postuliert, dass laut dieses Konzepts durch die Linie der „*Prozess des visuellen Denkens* zwischen Vorstellung und Gestaltung“ bezeichnet wird.⁸⁷ Dies offenbart sich in Pappans Skizze ebenfalls deutlich.

3.3.3. Zusammenfassung

In *Pappan och havet* entspringt der Wunsch zum Schreiben einer tiefen Verzweiflung. Das Schreibprojekt, eine Abhandlung über das Meer, soll endlich Antworten liefern auf Pappans zahlreiche Fragen. Ziel ist die Materialisierung einer neuen Ordnung, die zwar nicht nur auf dem Papier konzipiert wird, sondern sich dort schliesslich in Wort und Schrift zu einem

81 Mersch, Dieter. Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung. Bildepisteme und Strukturen des ikonischen „Als“. In: Krämer, Sybille et al. (Hrsg.). *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. (Schriftbildlichkeit 1). Berlin: Akademie 2012, S. 312.

82 Krämer, Sybille. Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik. In: Krämer, Sybille et al. (Hrsg.). *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. (Schriftbildlichkeit 1). Berlin: Akademie 2012, S. 82.

83 Ebd., S. 80f.

84 Ljungberg, Christina. *Creative Dynamics. Diagrammatic strategies in narrative*. (Iconicity in Language and Literature 11). Amsterdam und Philadelphia: John Benjamins 2012, S. 5.

85 Krämer 2012, S. 96.

86 Ebd., S. 85.

87 Mersch 2012, S. 311.

wissenschaftlichen Werk formiert. Als Wissenschaftler unterliegt Pappan nicht geisteswissenschaftlichen Paradigmen, sondern ist naturwissenschaftlichen Gesetzmässigkeiten verpflichtet. Es entsteht ein Buch, das sowohl dem Verfasser wie auch dem potenziellen Leser in erster Line dem Erkenntnisgewinn dienen soll. Der eigentliche Schreibprozess vollzieht sich im Verborgenen, äussert sich jedoch auf einer performativ-materiellen Ebene durch dessen Feldforschungen, die ausführlich beschrieben werden. Die daraus resultierenden Ergebnisse sind es, welche den Inhalt der geplanten Abhandlung speisen. Entsprechend ausführlich wird Pappans Suche nach Material geschildert. Schliesslich wird das wissenschaftliche Schreiben ebenfalls als eine Form des literarischen Schreibens dargestellt.

Pappan als Autor trifft mehrmals auf den Leuchtturmwärter als Autor, der sich in Form von Schriftzeichen an der Wand zeigt. Die Figur des Leuchtturmwärters ist einerseits als Pappans Antipode konstruiert, weil er über Fähigkeiten verfügt, die dieser gerne hätte (das Licht des Leuchtturms entfachen). Bei genauerer Betrachtung zeigt er sich andererseits insofern auch als eine Art Doppelgängerfigur, als dass die beiden durch die Affinität zum Schreiben stark verbunden sind. Überdeutlich wird dies, wenn sich die beiden Autorfiguren denselben Schriftträger teilen, das Heft, welches Pappan im Leuchtturm findet. Sowohl in Pappans persönlichem Schreibprojekt wie auch in der Interaktion mit dem Leuchtturmwärter agiert das Buch in besonderem Masse „medial“ im Sinne von „vermittelnd“.

Die im Kapitel analysierten Schreib- und Leseszenen zeigen eine profilierte Reflexion zu unterschiedlichsten Aspekten der Produktion und Rezeption verschiedener Literaturgattungen. „Hon byter genre, berättarperspektiv och tematiserar författandet som process, minne och självkaraktäristik“ „Sie wechselt Genre, Erzählperspektive und thematisiert Autorschaft als Prozess, Erinnerung und Selbstcharakterisierung“, resümiert Westin Tove Janssons Attitude diesbezüglich.⁸⁸ Daraus ergibt sich ebenfalls eine facettenreiche Auseinandersetzung mit der Materialität des Schreibens als kreativer Schaffensakt. In einem stofflichen Sinne äussert sich dies anhand der Bedeutung, die den Schreibwerkzeugen zugesprochen wird. Wiederholt werden Stift und Papier erwähnt. Sie sind gar bei den Abbildungen Pappans als Autor als zentrale Attribute dabei. In *Farlig midsommar*, wo Geschriebens aufgeführt wird, also ein Medienwechsel stattfindet, wurde das physische Erscheinungsbild des Theaters prominent verhandelt. Dabei ist Materialität etwas, das überwunden werden muss in dem Sinne, als dass sie als Blendwerk erscheinen kann und somit Begriffe wie „Realität“ und „Fiktion“ problematisiert. In *Pappan och havet* wird, wie oben erwähnt, die Suche nach dem Material inszeniert, das für das geplante Werk benötigt wird.

Die Suche nach Material wird jedoch nicht nur in einem stofflichen Sinn wie in *Pappan och havet* gezeigt, sondern ebenfalls auf einer poetologischer Ebene. Zu den Begriffen „Realität“ und „Fiktion“ beziehungsweise zu seinem Material (seiner Lebensgeschichte) muss sich Pappan in *Muminpappans memoarer* als Autobiograf verhalten, im Spannungsfeld von Künstlertum und Kommerzialisierung. In *Farlig midsommer* ist der Stoff seines Werks ein Drama nach antikem Vorbild, mit dem sich Pappan auseinandersetzen muss. Die geschilderten Schreibprozesse reflektieren so die Rolle des Schriftstellers sowie die Literatur als Kunstform. Die untersuchten Muminbücher sind somit weit mehr als Genreparodien, als die sie so häufig gelesen werden, sie sind auch die Erzählungen ihrer eigenen Entstehung.

88 Westin 2007, S. 248.