



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gianni Rodari im deutschsprachigen Raum: Rezeption
und Übersetzung seines kinderliterarischen Werks“

Verfasserin

Martina Feichtner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Univ. Ass. Dr. Barbara Agnese

Danksagung

Ich möchte mich bei all jenen bedanken, die mich beim Verfassen dieser Arbeit begleitet haben.

Ein besonderer Dank gilt meiner Diplomarbeitsbetreuerin Univ. Ass. Dr. Barbara Agnese. Ihre fachliche Kompetenz und ihr Interesse für mein Thema waren sehr hilfreich und ermutigend.

Dank an meine Familie, welche mich immer zu unterstützen weiß.

Dank an Klara für ihr großes Verständnis und den unverzichtbaren Zusammenhalt während dieser Zeit.

Dank an Gabriele für die gemeinsame Freude an einem bewegenden Schriftsteller.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Gianni Rodari	5
2.1. Themen in der Literatur Gianni Rodaris	9
2.2. Die Rezeption Rodaris im deutschsprachigen Raum	14
2.2.1. Die Rezeption in der DDR und der BRD	15
2.2.2. Die Rezeption des <i>Zwiebelchens</i>	20
2.2.3. Die gegenwärtige Situation	22
3. Theorie der Übersetzung	24
3.1. Begriffsbestimmung und Gegenstand	25
3.2. Der Äquivalenzbegriff in der Übersetzungswissenschaft	28
3.3. Kritik an den Äquivalenz-Konzepten	29
3.4. Treue oder Freiheit	30
3.5. <i>scenes and frames</i>	32
4. Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur	35
4.1. Unterschiede bei der Übersetzung von KJL und Erwachsenenliteratur	36
4.2. Die kindzentrierte Theorie nach Riitta Oittinen	38
4.3. Treue oder Freiheit	40
4.4. Übersetzung von Kulturreferenzen	41
4.4.1. Das Modell Klingbergs	42
4.4.2. Die Einteilung von Kulturreferenzen nach Nord	44
4.4.2.1. Situationsreferenzen	44
4.4.2.2. Handlungsreferenzen	45
5. Übersetzungsanalyse	47
5.1. Ausgewählte Werke	47
5.1.1. <i>Filastrocche in cielo e in terra</i> (1960)	48
5.1.1.1 Der Übersetzer James Krüss	48
5.1.1.2. Illustration	49
5.1.1.3. Kapitel und Gliederung	51

5.1.2. <i>La torta in cielo</i> (1966)	52
5.1.2.1. Die Übersetzerin Ruth Wright	54
5.1.2.2. Illustration	54
5.1.2.3. Kapitel und Gliederung	55
5.2. Analyse	56
5.2.1. Intertextuelle Elemente	59
5.2.2. Kulturspezifische Elemente	67
5.2.3. Verschiebungen auf der Ebene des Themas	74
6. Konklusion	81
Quellenverzeichnis	87
Anhang	93
Vollständige Bibliographie des kinderliterarischen Werks von Gianni Rodari und die Übersetzungen in deutscher Sprache	93
Vollständige Gedichte aus der Analyse	99
Abstract	109
Lebenslauf	110

1. Einleitung

Der italienische Kinder- und Jugendbuchautor Gianni Rodari (1920-1980) gilt für die italienische Kinderliteratur der damaligen Zeit als revolutionär. Themen wie etwa Politik und Gesellschaft wurden in der literarischen Tradition in die Kinderliteratur bis dahin nicht aufgenommen. In Italien als Klassiker geltend wurde der Schriftsteller, ehemals Lehrer und Journalist für diverse Blätter der kommunistischen Partei weit über die europäischen Grenzen hinaus in mehrere Sprachen übersetzt. Im deutschsprachigen Raum ist die Rezeption Gianni Rodaris begrenzt und das Angebot der in deutscher Sprache lieferbaren Titel sehr gering. Rezeption von Literatur erfolgt mittels Übersetzungen. Die Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur stellt zudem aufgrund ihrer besonderen Beschaffenheit und ihrer Unterschiede zur Erwachsenenliteratur eine zusätzliche Herausforderung dar.

Folgende Arbeit widmet sich einer Übersetzungsanalyse von zwei ausgewählten Werken des italienischen Schriftstellers. Als Analysematerial werden die zwei Gattungen Prosa und Lyrik herangezogen, da hinsichtlich translationstechnischer Entscheidungen beide unterschiedliche Probleme aufzeigen. Zudem findet eine Übersetzung immer zu einem anderen Zeitpunkt und an einem anderen Ort statt und spricht eine andere Kultur an als das Original.

Die Übersetzungsforschung behandelte das Thema der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur immer schon stiefmütterlich und den Übersetzern fehlt das theoretische Rüstzeug. Ein grundsätzliches Problem beim Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur ist das Übersetzen von Kulturspezifika, begünstigt durch den eingeschränkten Erfahrungshorizont des kindlichen bzw. jugendlichen Lesers.

Kapitel 2 wird über Leben, Werk und Wirkung Gianni Rodaris Aufschluss geben. Der Schwerpunkt liegt hier auf der Darstellung der zentralen und wiederkehrenden Themen in seinem Werk und der unterschiedlichen Rezeption seiner Texte in der DDR und der BRD.

Kapitel 3 stellt einen Überblick über die Geschichte der literarischen Übersetzung und die sehr umfangreichen Forschungen der Übersetzungswissenschaft dar. Die für die Übersetzungsanalyse relevanten Theoretiker und deren Modelle werden in diesem Kapitel ebenso erläutert.

Kapitel 4 widmet sich dem spezifischen Gegenstand der Übersetzung von Kinder – und Jugendliteratur. Faktoren wie die Kindheitsbilder des Übersetzers und die Frage, was Kindern bei der Übersetzung von Kulturreferenzen zugemutet werden kann spielen dabei eine große Rolle.

Die vergleichende Übersetzungsanalyse in Kapitel 5 stellt zwei ausgewählte Originaltexte und deren Übersetzung gegenüber. Anhand von Analysemodellen, welche in Kapitel 3 und 4 vorgestellt werden, werden spezifische Probleme bei der Übersetzung aufgezeigt. Original und Übersetzung werden gegenübergestellt, die vom Übersetzer gewählte Translationsmethode untersucht und die damit verbundenen Veränderungen im Zieltext erneut mit dem Originaltext verglichen. Zentral ist hierbei die Frage nach der „Loyalität“ des Übersetzers gegenüber dem Autor.

In der Konklusion der Übersetzungsanalyse werden die Ergebnisse der untersuchten Literatur zusammengefasst und gegenübergestellt.

Ziel der Arbeit ist es, darzustellen wie Gianni Rodaris Texte übersetzt wurden, welche Strategien die Übersetzer wählten und wie sich die getroffenen Translationsentscheidungen auf den übersetzten Text und die Rezeption im deutschsprachigen Raum auswirkten.

In dieser Arbeit wurde auf genderkonforme Formulierungen bei allgemeinen geschlechtsspezifischen Bezeichnungen, wie zum Beispiel Übersetzer, Autor, Leser, etc. verzichtet, da dies häufig zu einer schlechteren Lesbarkeit des Textes führt. Es wurde versucht, eine möglichst neutrale Bezeichnung zu finden. War dies nicht möglich, wird hiermit festgehalten, dass die männlichen Formen sowohl Frauen als auch Männer miteinschließen.

In vorliegender Arbeit werden im Unterschied zu den italienischsprachigen Zitaten die englischsprachigen Zitate nicht übersetzt. Bei der Übersetzung der italienischen Gedichte steht die Vermittlung des Inhaltes im Vordergrund. Formale Kriterien bleiben unberücksichtigt.

2. Gianni Rodari

Für die Kinderliteratur der Nachkriegszeit in Italien ist kaum ein Autor so ausschlaggebend wie Gianni Rodari. Die folgenden biografischen Informationen setzen sich aus den wichtigsten Stationen seines Lebens und einem Überblick ausgewählter Werke, sowie deren Entstehungsgeschichte und Wirkung zusammen. Das literarische Schaffen ist sehr umfangreich und kann daher in der Präsentation des Autors nicht komplett berücksichtigt werden. Eine Auflistung des Gesamtwerkes ist der Bibliografie im Anhang zu entnehmen.

Am 23. Oktober 1920 wurde Gianni Rodari in Omegna in Piemonte geboren. In Varese begann er seine berufliche Laufbahn als Lehrer und war zunächst als Hauslehrer bei geflüchteten deutschen Juden tätig. 1939 begann er in Mailand Literaturwissenschaft zu studieren, brach das Studium aus finanziellen Nöten allerdings ab.

1944 wurde er Mitglied der kommunistischen Partei und kämpfte als Partisan im Widerstand. Ab dem Jahre 1945 war er als Journalist für diverse Blätter der Kommunistischen Partei Italiens (PCI) tätig. Als Redakteur der Kinderbeilage *La domenica dei piccoli* der *L'Unita* schrieb er ab 1949 kinderliterarische Texte. Rodari selbst meint, sein Schreiben für Kinder hätte sich zufällig ergeben. Die Lust am spielerischen Geschichtenerzählen und der Erfindungsreichtum ging schon aus seiner Arbeit als Lehrer hervor. In seinem Erziehungskonzept *La grammatica della fantasia* (1973) beschreibt sich Rodari selbst als „[...] un pessimo maestro, mal preparato al suo lavoro [...] avevo in mente tutto fuor che la scuola. Forse, però, non sono stato un maestro noioso. Raccontavo ai bambini un po' per simpatia un po' per voglia di giocare.“¹ (Rodari 1973: 3) Sein erster poetischer Text *Susanna* wurde am 17. April 1949 abgedruckt. Rodaris Publikationen in *La domenica dei piccoli* waren eine Art Dialog zwischen Kindern und Erwachsenen. Er erhielt Briefe mit Wünschen und Anfragen nach Poesie, von Kindern und Eltern. Vorherrschende Themen wie die politische Situation und soziale Ungerechtigkeit machten sich schon in Rodaris ersten Publikationen

¹ [...] ein schlechter Lehrer, schlecht auf seine Arbeit vorbereitet [...] ich hatte alles andere als die Schule im Kopf. Vielleicht war ich aber kein langweiliger Lehrer. Ich erzählte den Kindern ein bisschen aus Sympathie und ein bisschen aus Lust am Spiel. [dt. Übers. der Verfasserin].

bemerkbar, wie beispielsweise im Kinderreim *Ciccio*, gedruckt am 1. Mai 1949 auf Anfrage einer verzweifelten Mutter aus Mailand:

Ciccio Ciccio sta in cantina,
al posto del letto c'è una brandina,
per sedersi c'è un panchetto,
per mangiare un tavolinetto.
C'è una finestra bassa bassa
dove si vede la gente che passa,
Ciccio conta scarpe e tacchi
e intanto rotola su due sacchi.
Ci sono al mondo giardini e prati,
per Ciccio soltanto muri bagnati:
con il dito lui li tocca,
poi si mette il dito in bocca²

Für die Beilage *La domenica dei piccoli* verfasste Rodari allerdings nicht nur Reime und Gedichte sondern auch Prosa. Darunter waren es vorwiegend Kurzgeschichten, welche Rodari neben seiner Arbeit für die *L'Unità* auch in der Rubrik *Piccolo mondo nuovo* der Wochenzeitung *Vie Nuove* verfasste. Inhaltliche Schwerpunkte wie die Kritik an der vorherrschenden Politik und Beschreibungen von Situationen des Arbeitermilieus kennzeichnen Rodaris Geschichten und Reime. 1950 wurden 46 der bereits erschienenen Reime im Buch *Il libro delle filastrocche* gesammelt. Gegliedert in 4 Teile trug sein erstes Kinderbuch erheblich zu Rodaris Ansehen als „il più significativo autore italiano per l'infanzia“³ (Boero 1992: 46) bei. Marcello Argilli, Kritiker und Herausgeber Gianni Rodaris und ebenfalls Mitglied der PCI, beschreibt Rodaris Werk als revolutionär, da Themen wie Politik und Gesellschaft bis zu diesem Zeitpunkt in der italienischen Kinderliteratur kaum aufgenommen wurden: „C'è la scoperta di un'Italia del lavoro che fino ad allora aveva avuto ben poca voce, e distorta, nella

² Die Reime *Susanna* und *Ciccio* sind in folgendem Werk enthalten: Gianni Rodari: *Prime fiabe e filastrocche*, hrsg. v. M. Argilli und P. Boero. Torino: Einaudi 1990, S. 25 und 27.

Ciccio Ciccio lebt im Keller/anstatt eines Bettes gibt es eine Klappliege/zum Sitzen einen Hocker/ein kleines Tischchen um zu essen/Es gibt ein schmales Fenster/wo man die vorübergehenden Menschen sieht/Ciccio zählt Schuhe und Absätze/und inzwischen wälzt er sich auf zwei Müllsäcken/Auf der Welt gibt es Gärten und Wiesen/für Ciccio allerdings nur nasse Wände/diese berührt er mit dem Finger/dann steckt er sich den Finger in den Mund. [dt. Übers. der Verfasserin]

³ der bedeutendste Kinderbuchautor Italiens. [dt. Übers. der Verfasserin].

poesia infantile.“⁴ (Argilli 1990: 62). Immer noch im Jahre 1950 wurde in *Vie Nuove* Rodaris wohl berühmteste Figur namens „Cipollino“ ins Leben gerufen. Vor allem dessen internationale Erfolgsgeschichte ist bemerkenswert und wird in einem eigenen Kapitel Gegenstand der Untersuchung sein. Das erste komplette Abenteuer von „Cipollino“ wurde in der ersten Ausgabe des *Pioniere*, einer illustrierten Wochenzeitschrift für Kinder, abgedruckt. Regelmäßig über Jahre hinweg erschienen die Abenteuer von „Cipollino“ und seiner personifizierten Obst- und Gemüsewelt und er wurde somit zum Symbol der Zeitschrift. Die Illustrationen wurden von Raoul Verdini vorgenommen. Einen ebenso beachtlichen Erfolg hatten die Abenteuer als Buchform mit dem Titel *Il romanzo di Cipollino*. Der der kommunistischen Partei zugehörige Verlag „Edizioni di Cultura Sociale“ gab das Buch im Jahre 1951 heraus.

Rodari, „un militante comunista“⁵ (Boero 1992: 51), wurde anfangs nur in kommunistischen Zeitschriften und Verlagen publiziert. Der Verlag „Editori Riuniti“ veröffentlichte den zweiten Märchenroman dieser Periode, *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (1958). Eine ebenso erwähnenswerte Veröffentlichung in den 1950er Jahren ist Rodaris *Il libro dei perché*. In 58 Folgen wurden die Reime und Gedichte, stark beeinflusst von der englischen Nonsense-Tradition⁶ in der Zeitung *L'Unita* der Jahre 1955-1957 abgedruckt. Die 1950er Jahre, gekennzeichnet durch harten politischen Kampf, Widerstand und Verfolgung der ehemaligen kommunistischen Partisanen, bedeuteten für Rodaris literarisches Schaffen die fruchtbarste Zeit. Große Anerkennung als Kinderbuchautor, auch außerhalb des sozialistischen Raums, erhielt Rodari dennoch erst ab den frühen 1960er Jahren. Hierfür ausschlaggebend war die erste Edition des Gedichtbandes *Filastrocche in cielo e in terra* (1960), publiziert vom Verlag Einaudi. Die italienische Kinderliteratur dieser Zeit war sehr stark nach einem erzieherischen Zweck ausgerichtet. Rodari hingegen wirkte mit seiner surrealen Komik und seinem Nonkonformismus bezüglich Reim- und Versschemen verändernd auf die gegebene Tradition. Die Sammlung enthält neben bereits erschienenen und vor allem politischen Gedichten 56 neu verfasste.

⁴ Es gibt die Entdeckung eines „Italiens der Arbeit“, welches bis jetzt in der Kinderliteratur kaum oder nur verzerrt Ausdruck fand. [dt. Übers. der Verfasserin].

⁵ ein militanter Kommunist [dt. Übers. der Verfasserin].

⁶ Ein bedeutender Vertreter der Nonsenseliteratur ist unter anderem Lewis Carroll.

Wiederkehrende Themen wie Gleichberechtigung und Antirassismus, sowie Rodaris Sympathie für Surrealismus und Nonsense zeichnen die Gedichte aus. Zwei Jahre später folgte der berühmte Band *Favole al telefono* (1962). Die Kurzgeschichten wurden ein Jahr zuvor zunächst im *Corriere dei Piccolissimi* abgedruckt, bevor sie zusammengefasst in Buchform herauskamen. Rodari stellt mit dieser Kurzgeschichtensammlung eine Verbindung zwischen realistischer und fantastischer Dimension her und beweist erneut außergewöhnlichen Erfindungsreichtum. Er erreicht ein großes Leserpublikum „senza cadere mai nel moralismo e nella soffocante vocazione didattica.“⁷ (Boero 1992: 154) Neben Literatur für Kinder- und Jugendliche und seinen journalistischen Arbeiten verfasste Rodari außerdem Literatur für Erwachsene, wie zum Beispiel *La grammatica della fantasia* (1973). Dieses Erziehungskonzept, auf die Kreativität und Phantasie des Kindes zu bauen, ist vorwiegend an Eltern und Erwachsene mit pädagogischen Berufen gerichtet. Es geht darum, Geschichten zu erfinden, wie der Titelzusatz „Introduzione all'arte di inventare storie“⁸ verrät. Der Roman *C'era due volte il barone Lamberto ovvero I misteri dell'isola di San Giulio* (1978) präsentiert dem Leser Rodaris Themenwelt „dal gioco di prendere alla lettera gli antichi e saggi proverbi a quello del mondo rovesciato“.⁹ (Boero 1992: 71) Für sein umfangreiches Werk wurde ihm im Jahre 1970 der Hans-Christian-Andersen-Preis verliehen. Rodaris Literatur wird in Italien auch heute noch gelesen, immer wieder neu aufgelegt und besitzt nach wie vor einen großen Stellenwert bei Kindern und Erwachsenen. Die Rodari-Rezeption im deutschsprachigen Raum begann in den 1950er Jahren mit der Übersetzung von *Il romanzo di Cipollino*. Die deutschsprachige Rezeption des italienischen Schriftstellers war allerdings nie besonders groß. Über die Ursachen, die geteilte Rezeption in der BRD und DDR und die mögliche Rückkehr der Literatur Gianni Rodaris auf den deutschsprachigen Buchmarkt werden die Kapitel 2.2. bis 2.2.3 Aufschluss geben.

Gianni Rodari verstarb im Jahre 1980 in Rom. Seit 1987 befindet sich in Orvieto das „Centro Studi Gianni Rodari“. Betrieben werden dort eine

⁷ ohne moralische oder erdrückend lehrhafte Neigungen. [dt. Übers. der Verfasserin].

⁸ Die Kunst, Geschichten zu erfinden. [dt. Übers. der Verfasserin].

⁹ vom Spiel, die antiken und weisen Sprichwörter wörtlich zu nehmen bis hin zur „verkehrten Welt“. [dt. Übers. der Verfasserin].

Forschungsbibliothek und wissenschaftliche Archive. In diversen Ausstellungen werden immer wieder thematische Schwerpunkte in Rodaris Werk aufgearbeitet, wie etwa seine pädagogische Bedeutung, die Illustration der Bücher, das Thema des Surrealismus in seinen Werken, um nur einige Beispiele zu nennen. (vgl. <http://www.rodaricentrostudiorviato.org/>, Stand: 28.11.2011) Seine phantastischen Geschichten und das geschickte Spiel mit der Sprache transportieren Rodaris Ideale und Werte und sollen dem jungen Leser helfen, Wesentliches von Unwesentlichem in der Welt zu unterscheiden. Zentrale Themen sind unter anderem: Friede, Menschlichkeit, Toleranz und internationale Verständigung sowie die Darstellung sozialer Missstände, soziale Gerechtigkeit und Entfaltung der geistigen und persönlichen Individualität. Rodaris Geschichten sind vor allem grotesk, surreal und skurril, nie allerdings moralisch belehrend. (vgl. Boero 1992: 34-72)

2.1. Themen in der Literatur Gianni Rodaris

Wie in Kapitel 2 schon vorweggenommen, wurde Gianni Rodari mit seinen *Filastrocche in cielo e in terra* zum populärsten Kinderlyriker Italiens. Nicht umsonst erreichte das Werk einen so hohen Bekanntheitsgrad. Schließlich sind in dem Band die zentralen Themen seiner Literatur in Versform vereint. Ausgehend von den *Filastrocche in cielo e in terra* wird folgendes Kapitel Aufschluss über die Thematiken in Rodaris Gesamtwerk geben. Im Analyseteil unter Kapitel 5 werden ausgewählte Originaltexte und deren deutsche Übersetzungen betrachtet. Welche Übersetzungsstrategien angewendet und ob und inwiefern Rodaris Themen in den Zieltexten bearbeitet wurden wird ein Teil der Untersuchung sein. Dafür ist vorab eine Darstellung der zentralen Themen im Werk des Schriftstellers nötig. Da Rodaris Universum an Themen sehr vielfältig und weitläufig ist, muss das Feld eingegrenzt werden. Das Kapitel umfasst nur jene für die Analyse relevanten Themengebiete.

Der Gedichtband *Filastrocche in cielo e in terra* ist in sieben thematisch geordnete Zyklen eingeteilt. Der erste Zyklus *La famiglia Punto-e-Virgola* greift das Thema der Orthographie, Grammatik und Syntax auf. Das Titelgedicht handelt von Satzzeichen und Akzenten und Rodari packt geläufige Akzentsetzungs- und Satzzeichenfehler in lustige Geschichten. Dem Wissens-

und Erfahrungshorizont von Schreib- und Rechenanfängern entnommen, gibt er dem sturen Regelwerk eine humorvolle Note, indem er beispielsweise schildert, welche fatalen Folgen ein falsch gesetzter Akzent nach sich ziehen kann. (vgl. Weinkauff 2008: 121) Auch *Il libro degli errori* (1964) hat die Bedeutung der Grammatik zum Thema. In der Erzählung *Essere e avere* diskutiert Professor Grammaticus mit Emigranten aus Süditalien über die richtige Anwendung der Verben „haben“ und „sein“. Die Bedeutung des Dialoges geht allerdings über bloße grammatikalische Anwendungen hinaus und äußert sich in einem Diskurs über Emigration als Folge von sozialer Not und Ungerechtigkeit. (vgl. Boero 1992: 86-88) „Stupido che non sono altro. Vado a cercare gli errori nei verbi... Ma gli errori più grossi sono nelle cose!“¹⁰, erkennt schließlich auch Professor Grammaticus (Rodari 1964: 14). Mehr als auf Orthografie, Grammatik und Syntax wird somit der Fokus in *Il libro degli errori* auf eine der großen und wiederkehrenden Themen im Schreiben Rodaris gerichtet, nämlich die Auseinandersetzung mit sozialen Missständen. Das Revolutionäre daran liegt in der Wahl der Figuren. *Le filastrocche in cielo e in terra* beschreiben gesellschaftliche Konflikte und Alltagssorgen von Arbeitern, Emigranten, Familienvätern und Künstlern. Es sind bei Rodari somit nicht mehr „heldenhaft exotische Figuren“ (Kümmerling-Meibauer 1999: 921) wie etwa Piraten oder Detektive die Protagonisten der Gedichte. Seine Forderung nach sozialer Gerechtigkeit, Toleranz, Antirassismus und Pazifismus sind immer wiederkehrende Themen. In der *Filastrocca corta e matta* vereint Rodari das Thema des Pazifismus mit einem komplexen Sprachspiel:

Filastrocca corta corta,
 il porto vuole sposare la porta,
 la viola studia il violino,
 il mulo dice: - Mio figlio è il mulino -;
 la mela dice: - Mio nonno è il melone -;
 il matto vuole essere un mattone,
 e il più matto della terra
 sapete che vuole? Vuol fare la guerra!¹¹ (Rodari 1990: 35)

¹⁰ Wie dumm ich bin. Ich suche die Fehler in den Verben...Aber die größten Fehler liegen in den Dingen. [dt. Übers. der Verfasserin].

¹¹ An dieser Stelle wird das Gedicht von der Verfasserin nicht übersetzt, da durch eine Übertragung in die deutsche Sprache der Sinn des Gedichtes verloren gehen würde. Der Fokus des Gedichtes liegt auf einem morphologischen Spiel, daher wäre die bloße Wiedergabe des Inhalts nicht relevant.

Rodari spielt in seinem Gedicht mit den Regeln der Morphologie. Er stellt Wörter mit völlig unterschiedlicher Bedeutung wie „porto/porta“, „viola/violino“, „mulo/mulino“, „mela/melone“ und „matto/mattone“ gegenüber und bringt sie in Zusammenhang. Maurizio Dardano, ein italienischer Linguist definiert Morphologie wie folgt:

La morfologia ha come principale oggetto di studio la *struttura delle parole*: vale a dire analizza i modi in cui gli elementi minimi dotati di un significato (i morfemi) si combinano tra loro per formare le parole di una lingua. (Dardano 2005: 41. Hervorh. im Orig.)¹²

In der italienischen Sprache werden Verkleinerungsformen („alterati diminutivi“) durch das Anhängen der Suffixe -ino, -etto und -ello, Vergrößerungsformen („alterati accrescitivi“) durch die Suffixe -one und -accio gebildet. (vgl. Dardano 2005: 61) Rodari stellt „mulino“ als Sohn, somit als Verkleinerung, von „mulo“ dar und setzt die inhaltlichen Gegebenheiten seines Gedichtes den strengen sprachwissenschaftlichen Regeln der Wortbildung entgegen. Linguistisch betrachtet haben die von Rodari verwendeten Wörter kein lexikalisches Morphem als Basis. „Melone“ ist kein großer Apfel und „matto“ und „mattone“ haben morphologisch betrachtet nichts miteinander zu tun. Die humoristischen Verse mit der klaren Anspielung auf die italienische Linguistik münden am Ende in einer klaren und ernsten Botschaft. Rodaris pazifistische Grundhaltung kommt hier, wie so oft in seinem Werk, klar zum Ausdruck. Auch im Gedicht *Stracci! Stracci!* aus den *Filastrocche in cielo e in terra* „[!]a vocazione pacifista della produzione poetica rodariana si caratterizza [...] come satira del militarismo“¹³ (vgl. Boero 1992: 97):

¹² Die Morphologie beschäftigt sich hauptsächlich mit der Struktur von Wörtern: Das bedeutet, sie analysiert die Art und Weise, wie sich die kleinsten bedeutungstragenden Einheiten (Morpheme) miteinander verbinden können um die Wörter einer Sprache zu bilden. [dt. Übers. der Verfasserin].

¹³ die pazifistische Ausrichtung der literarischen Produktion Rodaris äußert sich in Form einer Satire auf den Militarismus. [dt. Übers. der Verfasserin].

O cenciaiolo, che hai nel sacco?
„Una scarpa senza tacco,
un vecchio abito da sera
con più buchi del groviera,
[...]
e in fondo in fondo, col naso per terra,
un ministro della guerra“.¹⁴ (Rodari 1960: 100)

Auffallend ist hier auch das in beiden Gedichten verwendete Reimpaar terra/guerra. Rodari führt das Thema Krieg/Frieden in seine Kinderliteratur ein. Die literarische Bearbeitung der Thematik erweist sich als wesentlicher Bestandteil Rodaris Kinderliteratur „perché spalancano le porte della letteratura per l'infanzia a un argomento caro alla sinistra e presente nella stessa quotidiana esperienza di giornalista e di militante di partito di Rodari“ (Boero 1992: 96).

Auch *Il romanzo di Cipollino*, angesiedelt in einer fantastischen Obst- und Gemüswelt erzählt von Krieg und Frieden. Die belebte Welt spiegelt Situationen und Zustände des bäuerlichen Italiens wider. Deren Protagonisten führen einen politischen Kampf gegen die soziale Ungerechtigkeit. Rodari bedient sich dabei auch Motiven der Märchenerzählung und teilt die Welt in „gut“ und „böse“. Wie im Märchen macht sich der Held auf den Weg um seinen Vater zu retten und trifft dabei auf Freunde, die ihm helfen und Feinde, die ihm Steine in den Weg legen. Der Klassenkampf wird in humoristischer Weise dargestellt. Werte wie Gerechtigkeit, Zusammenhalt, Freundschaft und Vertrauen sind klare Botschaften des Romans und führen am Ende zum Sieg der Demokratie. Neben Parallelen zur narrativen Struktur und Motiven des Märchens tauchen in Rodaris Texten immer wieder auch Figuren aus der Märchenwelt auf. Im Gedicht *Le favole a rovescio* trifft ein „povero lupacchiotto“ auf das „terribile Cappuccetto Rosso“¹⁵ (Rodari 1960: 131). Wie aus den zugeordneten Attributen zu entnehmen ist, stellt Rodari die Märchenwelt auf den Kopf. Die Umkehrung macht aus den Guten Bösewichte und die klassischen Märchen der Brüder Grimm haben plötzlich ein anders Ende. Die Übersetzungsanalyse in Kapitel 5 wird sich unter anderem auch mit dieser Thematik befassen.

¹⁴ Lumpensammler was hast du im Sack?/Einen Schuh ohne Absatz und einen Frack/Mit lauter Löchern wie Schweizer Käse, [...] Doch unten, ganz unten, siehst du, da ist er/Hab ich noch einen Kriegsminister. [Übers. v. James Krüss].

¹⁵ „armes Wölfchen“, „fürchterliches Rotkäppchen“ [dt. Übers. der Verfasserin].

Erwähnenswert sind nicht nur intertextuelle Bezüge auf die Märchen der Gebrüder Grimm sondern auch Verweise auf die Tierfabeln des antiken Dichters Äsop. Das Gedicht *Lo zoo delle favole* aus dem Gedichtband *Filastrocche in cielo e in terra* spielt auf die Fabel *Der Rabe und der Fuchs* von Äsop an. Außerdem ist das Gedicht mit intertextuellen Bezügen auf Kinder- und Jugendbuchklassiker wie *Le avventure di Pinocchio* und *Alice in Wonderland* ausgestattet. Die deutschsprachige Übersetzung des Gedichtes ist hinsichtlich der Übertragung dieser intertextuellen Verweise unzureichend und wird ebenso im Analyseteil untersucht werden.

Thematisch und stilistisch ist auch der Einfluss des Neorealismus erkennbar, vor allem im Roman *Piccoli vagabondi* (1952). (vgl. Boero 1992: 127) Die tragische Geschichte drei Jugendlicher in der Nachkriegszeit erschien in mehreren Teilen im *Pioniere* des Zeitraums 1952-1953.¹⁶ Boero spricht von einem

Rodari neorealistico, allineato esplicitamente ai motivi di molta narrativa italiana del dopoguerra, che privilegiava l'impegno sociale, la dichiarazione politica, la narrazione-testimonianza rispetto alla ricerca di nuovi schemi espressivi. (Boero 1992: 127)¹⁷

Rodari erzählt in seinem Roman von drei Freunden und deren Suche nach einer akzeptablen Lebenssituation. Ausgenützt von reichen Herren und zum Betteln gezwungen sind die Protagonisten Teil einer Geschichte des Heranwachsens und der Reife.

Auch Technik und Wissenschaft treten als Themen in den Erzählungen des Schriftstellers auf. Im kurzen Roman *La torta in cielo* (1966) erweckt ein mysteriöses, gigantisches und tortenähnliches Flugobjekt das Aufsehen der Einwohner im römischen Vorortviertel Trullo. Nur die Kinder sind im Stande, das riesige Flugobjekt am Himmel als tatsächliche und essbare Torte zu erkennen. Die Erwachsenen hingegen fürchten sich vor der undefinierbaren Bedrohung und erfahren die Offenheit der Kinder als Provokation. Die beunruhigenden Zustände des Kalten Krieges und die Angst vor einem Atomkrieg der damaligen Zeit

¹⁶ Marcello Argilli publizierte den Roman in Buchform im Jahre 1981.

¹⁷ Boero spricht von einem neorealistischen Rodari, angelehnt an Motive der italienischen Nachkriegsliteratur, welche soziales Engagement, politische Aussage und narratives Zeugnis der Suche nach neuen narrativen Strukturen vorziehen. [dt. Übers. der Verfasserin].

spielen ebenso in den Roman mit ein, wie die undurchsichtige und zweifelhafte Welt der Technik und Wissenschaft. (vgl. Boero 1992: 134) Rodari stellt in *La torta in cielo* Realität und Fantasie gegenüber und verzichtet nicht auf eine optimistische Vision „di un mondo pacificato dove la scienza sia davvero al servizio della felicità dell'uomo [...]“¹⁸ (Boero 1992: 135). Weitere Technik-Themen wie Eisenbahn, Fernsehen, Planeten und Weltraumforschung treten in vielen Reimen der *Filastrocche in cielo e in terra* in Erscheinung. Der zweite Zyklus des Gedichtbandes lautet *La luna al guinzaglio*. Der Inhalt konzentriert sich vorwiegend auf Planeten und Weltraumforschung. Auch hier ist ein Bezug auf die Geschichte der 1960er Jahre erkennbar. Die Raumfahrt als herausragendstes Beispiel des technischen Fortschritts der damaligen Zeit ließ Gianni Rodari nicht unbeeinflusst.

2.2. Die Rezeption Rodaris im deutschsprachigen Raum¹⁹

Die Rodari-Rezeption über die italienischen Grenzen hinaus begann in den 1950er Jahren in den sozialistischen Ländern sowie in Japan. „Außerhalb des kommunistischen Spektrums“ (Weinkauff 2008: 106) wurde Rodari in den frühen 1960er Jahren bekannt. In keine Sprache übersetzt wurden seine Reiseberichte aus China und der Sowjetunion und seine Theaterstücke. International ebenso unbekannt blieb sein journalistisches und essayistisches Schaffen. Im Gegensatz dazu wurde sein theoretisches Hauptwerk „Grammatica della fantasia“ (1973) in viele Sprachen übersetzt. In Schweden und in den USA ist es das von ihm einzig übersetzte Buch. Der anglophone Sprachraum und Nordeuropa zeigen das geringste Interesse für Gianni Rodaris literarisches Werk. Auf der iberischen Halbinsel, in Lateinamerika und in Frankreich wird dem Italiener die größte Aufmerksamkeit beigemessen. Es liegen Übersetzungen in allen in Spanien

¹⁸ von einer friedlichen Welt wo Wissenschaft tatsächlich der menschlichen Glückseligkeit dienen könne. [dt. Übers. der Verfasserin].

¹⁹ Der Beitrag beschränkt sich auf die Länder Deutschland und Österreich. In der Schweiz, Belgien, Liechtenstein und Luxemburg wurde Rodari nicht in deutscher Sprache publiziert. Lediglich der Trickfilm *La freccia azzurra* (1996) nach dem gleichnamigen Buch aus dem Jahre 1964 ist in einer schweizerdeutschen Synchronisation erhältlich (vgl. Weinkauff 2008: 110).

anerkannten Minderheitensprachen vor, außerdem wurde ins Portugiesische und ins brasilianische Portugiesisch übersetzt. (vgl. Weinkauff 2009: 199)²⁰

Gegenstand dieses Kapitels ist eine Darstellung der Rezeption Gianni Rodaris im deutschsprachigen Raum. Bemerkenswert ist, dass Rodari mit seinem Werk, in Italien als Klassiker geltend, im deutschsprachigen Raum nur sehr wenig Aufmerksamkeit erhielt. In Frankreich beispielsweise wird Rodaris Werk in herausragender Form repräsentiert denn in keinem anderen Land gibt es eine vergleichbare Anzahl von Übersetzungen. (vgl. Weinkauff 2008: 107)

Gina Weinkauff (2009) spricht in ihrem Beitrag über die Astrid Lindgren- und Gianni Rodari- Rezeption von einer „signifikante[n] Schieflage im innereuropäischen Kinder- und Jugendliteraturtransfer“ (Weinkauff 2009: 191). Dies soll heißen, dass Kinder- und Jugendliteratur aus den skandinavischen Ländern im deutschsprachigen Raum öfter übersetzt und dadurch stärker rezipiert wurde als die Kinder- und Jugendliteratur aus Italien, Spanien, Portugal oder Griechenland.

Der sehr umfangreichen Rodari-Forschung in Italien stehen seit 1969 lediglich zehn in deutscher Sprache erschienene Beiträge²¹ zum italienischen Autor gegenüber. (vgl. Weinkauff 2008: 106) Tatsächlich wird Gianni Rodari im deutschen Sprachraum kaum als Autor für Kinderliteratur angesehen, sondern vielmehr von Erwachsenen mit speziellen Interessen für die italienische Literatur oder Pädagogik (*Grammatica della fantasia*) gelesen. (vgl. Weinkauff 2008: 136) Inwiefern nun „einer der interessantesten Kinderbuchautoren“, wie Lucia Binder den Schriftsteller in einem Beitrag anlässlich seines Todes am 14. April 1980 bezeichnet, im geteilten Deutschland rezipiert wurde, soll nun folgendes Kapitel darstellen. (Binder 1980: 14)

2.2.1. Die Rezeption in der DDR und der BRD

²⁰ Alle bibliographischen Angaben über Publikationen Gianni Rodaris befinden sich auf der Website des „Centro Studi Gianni Rodari“. Ebenso befindet sich dort eine vollständige Auflistung der Übersetzungen, sowohl nach Nation, als auch nach Titeln gegliedert.

²¹ Bettina Kümmerling-Meibauer 1999, Joachim Schultz 1997, Lucia Binder 1975 und 1980, Helmut Müller 1980, Gerhard Holtz-Baumert 1969, Winfred Kaminski 1979, Lev Kassil/Sergej Michalkov 1969, Gina Weinkauff 2008 und 2009.

Da die Rezeption des italienischen Schriftstellers in der DDR und der BRD sehr unterschiedlich ablief ist es notwendig, diese einer eigenen Betrachtung zu unterziehen. Die „geteilte deutschsprachige Rezeptionsgeschichte“, wie Gina Weinkauff (2009: 198) sie nennt, begann in der DDR mit *Zwiebelchen* und in der BRD mit den *Gutenachtgeschichten am Telefon*.

In der DDR erlangte Rodari mit der Übersetzung von *Il romanzo di Cipollino* (1951) seinen Durchbruch. Unter dem Titel *Zwiebelchen* (1954) übersetzte Pan Rova²² den Roman im Berliner Kinderbuchverlag.²³ Im Westen hingegen wurde der Autor durch seine *Favole al telefono* (1961) bekannt, welche 1964 im Stuttgarter Thienemann Verlag publiziert wurden. Ruth Wright übersetzte die Kurzgeschichtensammlung unter dem Titel *Gutenachtgeschichten am Telefon*. Somit wurde Rodari in der DDR zehn Jahre vor der Publikation seines ersten Buches in der BRD bekannt, was sehr bemerkenswert ist, da aufgrund der politischen und wirtschaftlichen Bedingungen nur ein geringer Anteil an neuen Kinder- und Jugendbüchern aus dem nicht-sozialistischen Lager in der DDR publiziert werden konnte. (vgl. Weinkauff 2009: 195)

Interessant für die Übersetzungstätigkeit in der DDR ist die Tatsache, dass aus dem Italienischen ein Genre übersetzt wurde, welches in der kinderliterarischen Tradition der DDR der 1950er und 1960er Jahre noch wenig entwickelt war, nämlich der phantastische Roman und die phantastische Erzählung. (vgl. Weinkauff 2008: 109) Die Rezeption Gianni Rodaris begann wie gesagt in der DDR, er blieb aber im Westen nicht unbekannt. Welche Werke Rodaris in der DDR und welche in der BRD publiziert wurden und inwiefern sich die Erscheinungsdaten voneinander unterscheiden, wird folgender Beitrag aufzeigen. Die jeweiligen deutschen Übersetzungen, welche im Osten²⁴ publiziert wurden, blieben auch nur der DDR-Öffentlichkeit vorbehalten: Die Übersetzungen von *Il romanzo di Cipollino* (1951; *Zwiebelchen*, 1954), *Filastrocche in cielo e in terra* (1960; *Kopfblumen*, 1972), *La Freccia azzurra* (1964; *Der blaue Pfeil*, 1969) und

²² Der Name Pan Rova ist ein Pseudonym, hinter dem sich Heinz Riedt verbirgt (vgl. Weinkauff 2008: 114).

²³ Der Verlag hatte seinen damaligen Sitz in Ost-Berlin.

²⁴ Mit den Bezeichnungen „Osten“ und „Westen“ sind hier die Deutsche Demokratische Republik (DDR) und die Bundesrepublik Deutschland (BRD) gemeint.

Venti storie piú una (1969; *Ein Wolkenkratzer auf See*, 1973) erschienen ausschließlich in der Deutschen Demokratischen Republik. Auch jene im Westen publizierten Übersetzungen kamen über die Grenzen nicht hinaus: *Gip nel televisore* (1962; *Flip im Fernsehen*, 1968), *Il pianeta degli alberi di natale* (1962; *Von Planeten und Himmelhunden*, 1969), *Tante storie per giocare* (1971; *Der Zaubertrommler*, 1976), *Gli affari del Signor Gatto* (1972, *Die Geschäfte des Mr. Cat*, 1974) und *C'era due volte il barone Lamberto ovvero: I misteri dell'isola di San Giulio* (1978; *Zweimal Lamberto oder Das Geheimnis der Insel San Giulio*, 1982).

Ausnahmen stellen der Roman *La torta in cielo* (1966), die Kurzgeschichtensammlung *Favole al telefono* (1961) und *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (1959) dar. *La torta in cielo*, 1968 im Stuttgarter Thienemann Verlag publiziert, wurde vom Berliner Kinderbuchverlag zwei Jahre später in Lizenz genommen.²⁵ Bei der Zusammenstellung der Kurzgeschichten aus *Favole al telefono* in Anthologien kam es zu unterschiedlichen Übersetzungen im Westen und im Osten: Der Stuttgarter Thienemann Verlag veröffentlichte sie 1964 unter dem Titel *Gutenachtgeschichten am Telefon*. Zehn Jahre später erschien *Fahrstuhl zu den Sternen und andere Geschichten am Telefon* im Berliner Kinderbuchverlag.²⁶ Das Buch *Gelsomino nel paese dei bugiardi* wurde im deutschsprachigen Raum insgesamt dreimal übersetzt und in der DDR und in der BRD publiziert: 1961 im Kinderbuchverlag und 1966 im Thienemann-Verlag. Eine dritte Übersetzung in Österreich erschien im Verlag Jugend und Volk (Wien, München) im Jahr 1983.

Die Rezeptionsgeschichte in Österreich lässt sich mit jener der BRD vergleichen. Auch hier wurde Rodari durch seine *Gutenachtgeschichten am Telefon* bekannt. Das bei Thienemann publizierte Buch wurde 1964 vom österreichischen Bundesverlag in Lizenz genommen. Der Jugend & Volk Verlag publizierte 1976 eine Übersetzung von *Tante storie per giocare* (1971), eine Sammlung von phantastischen Geschichten mit je drei verschiedenen Enden. Gianni Rodari „ha

²⁵ *Das fliegende Riesending*. Übers. v. Ruth Wright. Stuttgart: Thienemann 1968; Lizenzausgabe: Berlin: Kinderbuchverlag 1970.

²⁶ Insgesamt existieren vier verschiedene Zusammenstellungen von Übersetzungen der *Favole al telefono*. Diese sind in der Bibliographie im Anhang ersichtlich. Eine Neuübersetzung wurde im März 2012 im Fischer Verlag veröffentlicht.

voluto mostrarci che le possibilità di una storia sono tante. Lui ne ha scritte tre per ogni racconto, ma possono essere di piú²⁷, wie Roberto Piumini in einem Vorwort beziehungsweise in einer Gebrauchsanweisung („Istruzioni per l'uso“) zu Rodaris Geschichtensammlung schreibt.²⁸ Das Buch wurde von Gundl Herrnstadt-Steinmetz unter dem Titel *Der Zaubertrommler. 15 Geschichten mit 45 Schlüssen* übersetzt und erhielt 1977 den Österreichischen Staatspreis für Jugendliteratur. (vgl. Weinkauff 2009: 196)

Die vergleichsweise unbeeindruckende Rezeption des italienischen Schriftstellers im deutschsprachigen Raum liegt verschiedensten Ursachen zugrunde. Wie Gina Weinkauff (2009) in ihrem Beitrag anführt, kann die Gattung ausschlaggebend für den kleinen Teil des Gesamtwerks Rodaris sein, welcher ins Deutsche übersetzt wurde. Rodari schrieb sehr viele Gedichte, was für den Übersetzer eine zusätzliche Schwierigkeit darstellt. Tatsächlich wurde nur ein Gedichtband ins Deutsche übersetzt, nämlich *Filastrocche in cielo e in terra* (1960). Sein erstes Buch, die Gedichtsammlung *Il libro delle filastrocche* (1950) liegt nicht in deutscher Sprache vor, es wurde allerdings ins Russische (1953), Litauische (1954), Lettische (1956), Polnische (1956) und Slowakische (1957) übertragen. (vgl. Weinkauff 2009: 192)

Ein weiterer Grund für das Ausbleiben eines „Gianni Rodari-Effekts“²⁹ auf die deutschsprachige Kinderliteratur begründet sich auf der sehr selektiven Wahrnehmung. Höchstens kann von einem, auf die DDR begrenzten, „Gianni Rodari-Effekt“ gesprochen werden. In der DDR wurden nämlich die Kinderbuchautoren Marcello Argilli und Sauro Marianelli übersetzt, welche im Westen keine Popularität erlangten. Marcello Argilli war ebenso Anhänger der kommunistischen Partei Italiens. Sein phantastischer Roman *Atomino* (1986)

²⁷ Gianni Rodari wollte uns zeigen, dass die Möglichkeiten einer Geschichte vielseitig sind. Er hat drei für jede Geschichte verfasst, es können aber mehrere sein. [dt. Übers. der Verfasserin]

²⁸ 2002 gab Roberto Piumini eine Auswahl der Geschichten aus *Tante storie per giocare* heraus. Das Buch wurde unter dem Titel *Il tamburino magico* im Verlag Editori Riuniti (Rom) in der Kinder- und Jugendbuchreihe „Piccole Tasche“ publiziert.

²⁹ Weinkauff vergleicht die Erfolgsgeschichte Gianni Rodaris mit der von Astrid Lindgren. Das literarische Schaffen beider Künstler begann in der unmittelbaren Nachkriegszeit und war ähnlichen politisch-kulturellen Gegebenheiten unterworfen. Die Bezeichnung „Gianni Rodari-Effekt“ verwendet Weinkauff analog zum „Astrid Lindgren-Effekt“, welcher das große Wirkungspotenzial der Werke der Autorin auf die deutschsprachige Kinderliteratur beschreibt. (vgl. Weinkauff 2009: 194)

wurde nur im Kinderbuchverlag veröffentlicht.³⁰ So auch Marianellis Jugendbücher *Damiano dal viaggio strano* (1971) und *Il ragazzo dell'istituto* (1973)³¹ (vgl. Weinkauff 2008: 111).

Wie Rodari selbst, waren die meisten in der DDR übersetzten italienischen Autoren Mitglieder der kommunistischen Partei, was ein Grund für die geteilte Rezeption Rodaris darstellt. „Zudem sind einige seiner Texte in einem für die Kinderliteratur des westlichen deutschsprachigen Raumes inakzeptablen Ausmaß politisch.“ (Weinkauff 2009: 192) Die aus den *Favole al telefono* ausgewählten und im Westen publizierten Gedichte (*Gutenachtgeschichten am Telefon*, 1964) unterscheiden sich thematisch stark von jenen, die für die DDR Ausgabe (*Fahrstuhl zu den Sternen und andere Geschichten am Telefon*, 1974) ausgewählt wurden. Egon Wiszniewsky übersetzte für die DDR Ausgabe *Fahrstuhl zu den Sternen und andere Geschichten am Telefon* jene Kurzgeschichten, die sich thematisch der Armut, sozialen Missständen und dem Partisanenkampf widmen. Es sind Geschichten, die für die Stuttgarter Thienemann Ausgabe *Gutenachtgeschichten am Telefon* nicht übersetzt wurden. „Case e palazzi“ („Häuser und Paläste“) erzählt von einem alten Maurer, welcher für alle Wohlhabenden der Welt Häuser baute und nur für sich selbst keines errichten konnte, da ihm die Mittel fehlten. In „Il pozzo di Cascina Piana“ („Der Brunnen des Gutes Piana“) versteckt eine Frau einen am Bein verletzten Partisan vor den deutschen Soldaten.³² Der Thienemann-Verlag entschied sich für die eher unpolitischen Geschichten und beauftragte Winnie Gebhardt-Gayler diese zu illustrieren, die bereits die Kinderbücher Otfried Preußlers bebilderte. Für die Illustrationen des italienischen Originals sorgte der vom Futurismus beeinflusste Bruno Munari. Der Maler, Grafiker und Designer, ebenso im Industriedesign und in der Filmkunst tätig, wurde 1907 in Mailand geboren. Er

³⁰ *Atomino* wurde unter demselben Titel von Egon Wiszniewsky im Jahre 1970 übersetzt. Die von Wiszniewsky übersetzten Werke Gianni Rodaris sind der Bibliographie der Übersetzungen im Anhang zu entnehmen.

³¹ Die Werke wurden von Anna Mudry unter folgenden Titeln übersetzt: *Damianos wundersame Reisen* (1982) und *Zwei Tage Giovanni C* (1983). Von Gianni Rodari übersetzte sie die *Grammatica della fantasia* (1973) unter dem Titel *Grammatik der Phantasie* (1992).

³² „Case e Palazzi“ (in: *Favole al telefono*, S. 149; „Häuser und Paläste“, in: *Fahrstuhl zu den Sternen*, S. 26), „Il pozzo di Cascina Piana“ (in: *Favole al telefono*, S. 146; „Der Brunnen des Gutes Piana“, in: *Fahrstuhl zu den Sternen* S. 30).

illustrierte in enger Zusammenarbeit mit Gianni Rodari etliche seiner Bücher, wie beispielsweise die *Favole al telefono* und *La torta in cielo*. Kein deutschsprachiger Verlag übernahm allerdings die innovativen und abstrahierenden „graphischen Kommentar[e]“ (Weinkauff 2009:119) des Mailänder Künstlers. Vergleichsweise übernahm für die spanische Übersetzung von *La torta in cielo* der Verlag „La Galera Editorial“ die Illustrationen Bruno Munaris.³³

Tatsache ist, dass man im deutschsprachigen Raum für unkonventionelle Kinderliteratur, wie sie Gianni Rodari verfasste, wenig Offenheit entgegenbrachte und die Gründe für die geringe Wertschätzung und die wenigen Übersetzungen nicht nur durch die dominierende Gattung der Lyrik oder dem politischen Gehalt erklärbar sind. Vieles, was nicht der traditionellen deutschsprachigen Kinderliteratur entsprach, wurde gar nicht übersetzt oder verharmlost, was auch im Analyseteil ersichtlich sein wird. Für unkonventionelle und provokante Literatur aus Italien gab es wenig Spielraum. (vgl. Weinkauff 2009: 193)³⁴ Etliche Kinder- oder Jugendbücher aus Italien erschienen in deutschsprachigen Verlagen nur in der Kategorie „Erwachsenenliteratur“. Ein Beispiel für diese Umetikettierung sind die Kinderbücher Luigi Malerbas, welche in Deutschland nur in „Erwachsenen-Verlagen“ publiziert wurden. Joachim Schultz stellt sich in seiner Untersuchung *Für Kinder oder Erwachsene: Luigi Malerbas Kindergeschichten in Italien und Deutschland* die Frage, „ob man in Italien die Kinderliteratur und Kinder als Leser ernster nimmt als bei uns.“ (Schultz 1994: 180) Eine interessante Frage, die schwer zu beantworten ist und in dieser Arbeit ohne empirische Untersuchung zur Leserrezeption in Italien und im deutschsprachigen Raum nicht berücksichtigt werden kann. Der Analyseteil über ausgewählte Übersetzungen, deren Tendenzen und Problematiken wird allerdings seinen Beitrag über die Repräsentation Gianni Rodaris in deutscher Sprache leisten.

2.2.2. Die Rezeption des *Zwiebelchens*

³³ Der übersetzungsanalytische Teil in Kapitel 5 wird genauer auf die Illustrationen Bruno Munaris und die Neuillustration der *Filastrocche in cielo e in terra* eingehen.

³⁴ Originelle und innovative Texte aus Schweden (z.B. Astrid Lindgren) wurden im deutschsprachigen Raum jedoch sehr stark rezipiert. Eine genauere Untersuchung dieses Phänomens kann in vorliegender Arbeit allerdings nicht behandelt werden.

Wie bereits erwähnt, wurde die berühmte Figur „Cipollino“ im Jahre 1950 ins Leben gerufen und als komplettes Abenteuer in der ersten Ausgabe der Wochenzeitschrift für Kinder, des *Pioniere*, gedruckt. Raul Verdini war für die Illustration der Abenteuer des *Zwiebelchens* und seinen Freunden und Feinden der Obst- und Gemüswelt zuständig. Die Bildgeschichten erschienen 1951 als Buchform im Verlag „Edizioni di Cultura Sociale“ unter dem Titel *Il romanzo di Cipollino*. 1957 erschien eine veränderte Variante unter dem Titel *Le avventure di Cipollino*. Rodaris erster Roman hat formale Ähnlichkeiten mit einem Märchen, hat allerdings die Länge eines Romans. Die Ost- und Gemüswelt, unterteilt in Gut und Böse, ist Schauplatz vieler spannender Abenteuer des *Cipollino*, welcher sich mit Hilfe seiner mutigen Freunde gegen das Böse der Welt auflehnt und am Ende den Sieg der Demokratie erreicht. Der allegorische Roman schildert die Machtstrukturen innerhalb einer Diktatur und deren Unterdrückungsmechanismen. Die tragikomische Geschichte von Unterdrückung und Revolution erschien in deutscher Sprache im Berliner Kinderbuchverlag 1954. Der Übersetzer wird mit dem Pseudonym Pan Rova angegeben. Dahinter steckt der bekannte Übersetzer Heinz Riedt, welcher auch als Übersetzer von Primo Levi und Italo Calvino Beachtung fand und für die erste in der DDR erschienene *Pinocchio*-Übersetzung sorgte (Aufbau-Verlag 1954). (vgl. Weinkauff 2008: 114) Für die Illustration von *Zwiebelchen* übernahm der Kinderbuchverlag die Zeichnungen von Raul Verdini.

Das *Zwiebelchen* sorgte für Gianni Rodaris Durchbruch in der DDR und hatte großes Wirkungspotential. *Il romanzo di Cipollino* wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt³⁵ und besitzt in den Ländern der ehemaligen Sowjetunion bis heute noch Kultstatus. (vgl. Weinkauff 2008: 113)

Allerdings wurde im deutschsprachigen Raum „das Innovative der Texte Gianni Rodaris im öffentlichen Diskurs nicht markiert, sehr im Unterschied zu Pippi Langstrumpf“ (Weinkauff 2009: 201). Immerhin jedoch ging 1964 die Hardcoverausgabe des *Zwiebelchens* in die achte Auflage. Als Taschenbuch

³⁵ *Cipollino* wurde unter anderem in folgende Sprachen übersetzt: ungarisch (1954), chinesisch (1954), deutsch (1954), polnisch (1955), russisch (1955), französisch (1956), litauisch (1956), rumänisch (1957), lettisch (1957), tschechisch (1959), estnisch (1960), jakutisch (1962), slowakisch (1967), bulgarisch (1968), kroatisch (1977), griechisch (1980), katalanisch (1982), albanisch (1983), portugiesisch (1984), türkisch (1994). Die bibliographischen Angaben sind der Website des „Centro Studi Gianni Rodari“ entnommen.

wurde es viermal aufgelegt. Die aktuelle Ausgabe des Leipziger Kinderbuchverlages (2000) ging 2011 in die zweite Auflage. Doch nicht nur *Cipollino* feiert somit ein Comeback am deutschsprachigen Buchmarkt, auch die *Favole al telefono* rückten im März 2012 die italienische Kinderliteratur Rodaris mit einer Neuübersetzung wieder mehr ins Licht.³⁶

2.2.3. Die gegenwärtige Situation

Wie Gina Weinkauff 2008 feststellte, war Rodaris Präsenz bis zu dem Zeitpunkt am deutschsprachigen Buchmarkt sehr klein. Tatsächlich hat sich bis heute nur wenig daran geändert. Vor allem als Kinderbuchautor ist er nicht besonders bekannt. Sein literarisches Schaffen scheint vorwiegend erwachsene Leser mit Italienischkenntnissen oder pädagogischem Hintergrund zu interessieren. Die *Grammatik der Phantasie* wurde 2008 zum vierten Mal aufgelegt und 2006 erschien die zweite Auflage der zweisprachigen Anthologie *Strani casi della Torre di Pisa. Seltsames rund um den Turm von Pisa. Moderne Märchen*.

Gianni Rodari scheint jedoch seit 2006 wieder einen neuen Stellenwert am deutschen Buchmarkt zu bekommen, wenn man einen Blick auf die derzeit lieferbaren Titel wirft und auch die aktuellen Neuübersetzungen betrachtet. Im Hannover Verlag Gimpel erschien 2007 der Erzählband *Alice in der Tinte*, welcher von Adam Jaromir übersetzt wurde. Das Bilderbuch basiert auf der 1995 bei Einaudi publizierten Sammlung *Le favolette di Alice*.

In Reclams „Roter Reihe“ erschienen 2008 Gianni Rodaris *Favole al telefono* im italienischen Originaltext mit Übersetzungen schwieriger Wörter am Fuß jeder Seite.³⁷ Dieser Titel fällt zwar wiederum in die Kategorie Fremdsprachentexte für jene, die an der italienischen Sprache interessiert sind und nicht in die Kategorie Kinderliteratur, doch auch in diesem Bereich sind positive Veränderungen anzumerken: Der Leipziger Kinderbuchverlag verzeichnet 2011 eine Neuauflage

³⁶ Die *Gutenachtgeschichten am Telefon*, neuübersetzt von Ulrike Schimming, erschien im März 2012 im Fischer Verlag (Frankfurt am Main). Die Informationen sind der Website des Fischer Verlages entnommen: http://www.fischerverlage.de/buch/gutenachtgeschichten_am_telefon/9783596854813, Stand: 22.02.2012.

³⁷ Informationen sind der Website des Reclam Verlages entnommen: http://www.reclam.de/programm/reclams_rote_reihe/italienisch?idx=10, Stand: 22.02.2012.

von *Zwiebelchen* und eine weitere Übersetzung bringt Gianni Rodaris Lektüre wieder näher an den deutschsprachigen kindlichen Leser: Die Neuübersetzung der *Favole al telefono* unter dem Titel *Gutenachtgeschichten am Telefon*, erschienen in der Kinder- und Jugendbuchreihe „Die Bücher mit dem blauen Band“, wurden von Ulrike Schimming übersetzt und von Anke Kuhn illustriert.³⁸ Mittels dieser durchaus sehr positiven Neuigkeiten, tritt Gianni Rodari als Kinderbuchautor schrittweise aus dem Hintergrund hervor und vielleicht wird dem Hans Christian Andersen-Preisträger auch endlich im deutschsprachigen Raum die Aufmerksamkeit zuteil, die ihm zweifelsohne gebührt.

³⁸ Zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit war der Buchtitel noch nicht lieferbar.

3. Theorie der Übersetzung

Es gehört zum Feld der Vergleichenden Literaturwissenschaft, sich mit fremden Literaturen auseinanderzusetzen. Die Notwendigkeit, sich folglich mit fremdsprachlichen Originaltexten zu beschäftigen, liegt auf der Hand. Sofern die Sprachkompetenzen es erlauben, ist das Original immer der Übersetzung vorzuziehen, da eine Übersetzung aufgrund ihrer Beschaffenheit ein anderer Text ist als das Original. (vgl. Koppen 1981: 126). Der vergleichende Literaturwissenschaftler Erwin Koppen legt Komparatisten und Philologen im Allgemeinen nahe, sich kritisch und distanziert gegenüber Übersetzungen zu verhalten. Da Rezeption von Literatur allerdings über Übersetzungen geschieht, ist ihre unentbehrliche Funktion zweifelsohne bestätigt. Niemand ist im Stande alle bedeutenden Literatursprachen zu beherrschen, daher sind Übersetzungen sowohl im privaten als auch wissenschaftlichen Gebrauch von großer Bedeutung. Da die Übersetzungswissenschaft ein sehr umfangreiches Feld ist, ist es in folgendem Kapitel nicht von Relevanz, alle Ansätze, Theorien und Methoden aufzuzeigen. Für die vorliegende Arbeit ist allerdings ein Überblick über die Übersetzung als Wissenschaft notwendig. Für die Arbeit nicht relevante Bereiche der sehr detailliert erforschten Übersetzungswissenschaft, werden ausgespart. Einerseits ist es Ziel dieses Kapitels, einen geschichtlichen Streifzug der Forschung zur Übersetzung zu bieten. Friedrich Schleiermacher lieferte 1813 mit seiner Abhandlung „Ueber die verschiedenen Methoden der Uebersetzens“ grundlegende Erkenntnisse zum Thema, auf welche bis in die Gegenwart immer wieder Bezug genommen wurde. Der Neuansatz der 1970er Jahre, die Translation Studies, sind vor allem von Belang, da sie wichtige Impulse für die Kinder- und Jugendliteratur in der Übersetzungsforschung geben. Ebenso ist Katharina Reiß mit ihrem Texttypenmodell relevant für die Übersetzungswissenschaft im Allgemeinen und die Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur im Speziellen.³⁹ Ein weiterer Forscher, der für die Begriffsbestimmung in der Übersetzung relevant ist, ist E.A. Nida. Sein Buch *Toward a Science of Translating* (1964) war bahnbrechend für die Beschäftigung mit Übersetzung als eigene Wissenschaft. Da der Begriff Äquivalenz in

³⁹ Siehe hierzu Kapitel 4.

Verbindung mit Übersetzung sehr oft fällt, werden die Kapitel 3.2. und 3.3. Aufschluss darüber geben. Die Übersetzungswissenschaft beschäftigt sich in sehr umfangreicher Weise mit dem Äquivalenzbegriff.

3.1. Begriffsbestimmung und Gegenstand

Forschungen zum Feld der Übersetzungen sind mittlerweile sehr umfangreich. Die Beschäftigung mit Übersetzung bewegt sich allerdings nicht nur im Bereich der Literatur- und Sprachwissenschaft, sondern auch im dekonstruktivistischen, kulturwissenschaftlichen und ethnologischen Blickfeld. Es existieren verschiedenartige Gliederungs- und Einteilungsmöglichkeiten um das Feld der Übersetzungstheorie abzustecken. Die Literaturwissenschaftlerin Sabine Lorenz teilt dabei Übersetzungstheorie in zwei Grundrichtungen auf: auf der einen Seite existiert eine linguistisch orientierte Übersetzungswissenschaft, auch *Science of Translation* genannt, auf der anderen Seite steht der historisch-deskriptive Ansatz der *Translation Studies* oder Übersetzungsforschung. Die Übersetzungswissenschaft oder *Science of Translation* wendet sich vor allem Fragen der Theorie und Praxis des Übersetzens zu und lässt den Praxisbezug und die Leistung der Übersetzungswissenschaft für Dolmetscher und Übersetzer nicht außer Acht. Die Frage, wie Literatur übersetzt werden soll oder muss, ist hier von zentraler Bedeutung. Die Übersetzungsforschung oder auch *Translation Studies* interessiert sich primär für Rezeption und Geschichte der literarischen Übersetzung und will die Frage, wie Literatur nun wirklich übersetzt worden ist, beantworten. Dieser Ansatz ist aus unterschiedlichen Einzelphilologien und der Komparatistik hervorgegangen. Die Übersetzungswissenschaft geht von einer maßgeblichen Ermittlung des Übersetzungsbegriffes aus. Der Terminus der Äquivalenz ist hier bedeutend. Übersetzungsforschung hingegen zeichnet eine eher literaturwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Herangehensweise aus und orientiert sich an historischen Fakten und Untersuchungen von historischen Übersetzungsfällen. Was Übersetzung ist, wird in dieser Disziplin nicht normativ bestimmt. (vgl. Lorenz 2005: 556f)

Verschiedenste Disziplinen setzen sich mit Übersetzung auseinander. Sprachphilosophische Modelle stellen sich die Frage, wie eine Übersetzung überhaupt möglich sein kann und stellen somit die Grundproblematik des

Übersetzens in den Mittelpunkt ihrer Forschung. Die Möglichkeit des Übersetzens wird in Frage gestellt, da der Sinngehalt nicht unmittelbar gegeben ist, sondern erst durch die spezifische sprachliche Form geschaffen wird. Das philologische Modell ist normativ und präskriptiv und versucht Richtlinien aufzustellen, wie übersetzt werden soll oder muss. Weiters beschäftigt sich auch die angewandte Sprachwissenschaft mit der Übersetzungsforschung, allerdings wird sehr wenig auf das Feld der literarischen Übersetzung Wert gelegt. Einige Ansätze der angewandten Übersetzungswissenschaft nehmen allerdings schon Bezug auf literarische Texte, nämlich Reiß' Texttypentheorie, Reiß' und Vermeers *Skopostheorie* und Nords Loyalitätsbegriff.⁴⁰ (vgl. O'Sullivan 2000: 172-173)

Im Jahre 1972 stellte Katharina Reiß als erste ein funktionales Modell des Übersetzens auf. Es ging ihr darum, ein Instrument für die Einschätzung und Kritik von Übersetzungen zu entwickeln. Sie unterscheidet drei Texttypen welche für die Übersetzung relevant sind. Kommt es zur Beteiligung von anderen Medien als der Schrift (Ton, Musik, Bild) kommt noch ein vierter Texttyp hinzu. Reiß baut ihr Texttypenmodell auf Karl Bühlers Organon-Modell auf, welches besagt, dass jedes sprachliche Zeichen drei Funktionen hat: eine darstellende, eine expressive und eine appellative Funktion. Demnach unterscheidet Reiß zwischen folgenden Texttypen: der informative Typ (Sach- und Lehrbücher, wissenschaftliche Artikel, etc.), der expressive Typ (Prosa, Lyrik, etc.) und der operative Typ (Werbung, politische Rede, etc.). Hörspiele, Filme, Theaterstücke, Comics, etc. stellen den vierten, multi-medialen Typ dar. Viele Texte kommen als Mischtypen vor, der Text wird aber dem darin dominierenden Texttypen zugeordnet. Reiß spricht von der Notwendigkeit, den Text einem dieser Typen zuzuordnen, da dies Orientierungshilfen bietet, beim Übersetzungsprozess adäquat vorzugehen. (vgl. Reiß 1982: 9)

Reiß setzt sich mittels ihrer Texttypentheorie auch mit den spezifischen Schwierigkeiten und Besonderheiten bei der Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur auseinander. Bis zu dem Zeitpunkt waren kaum weiterreichende Auseinandersetzungen in diesem Feld vorhanden. Inwiefern Katharina Reiß für

⁴⁰ Siehe hierzu Kapitel 3.3. und 4.2.

die Übersetzungsforschung der Kinder- und Jugendliteratur bedeutend ist, soll in Kapitel 4 verdeutlicht werden.

Bei der Übersetzung des informativen Texttyps muss laut Reiß darauf geachtet werden, die Inhalte korrekt zu vermitteln. Die Sprache soll dabei an die Zielgruppenleser angepasst sein und der gewählte Stil der Textsorte entsprechen. Es ist hier von geringerer Notwendigkeit, sich an den literarischen Stil des Ausgangstext-Autors zu halten. Werden Verbesserungen des Originals vorgenommen, sollen diese begründet werden. Bei literarischen Texten, welche in die Kategorie des expressiven Texttypus fallen, kommt es vorwiegend darauf an,

dass der Stil- und Gestaltungswille des AS-Autors [Autor des ausgangssprachlichen Textes], die künstlerische Organisation des AS-Textes, bei der Vermittlung der Inhalte beachtet wird. (Reiß 1982: 9)

Wird dies nicht eingehalten und die Übersetzung weicht in Stil und Intention des Autors zu sehr vom Original ab, muss diese als Bearbeitung gekennzeichnet werden. Der operative Typ zeichnet sich häufig davon aus, dass die Texte zu Nachahmung einladen oder Verhaltensweisen beeinflussen soll. Um diese Reaktion des vermittelten Textes hervorzurufen, wird eine dementsprechende Sprache gewählt, die auf den Leser direkt und zielgerichtet wirkt. (vgl. Reiß 1982: 9)

In den 1970er Jahren ergab sich die Notwendigkeit eines Neuansatzes in der Übersetzungstheoretischen Diskussion. Der Grund dafür war das Bedürfnis, die bisher vorherrschenden philosophisch- und sprachwissenschaftlichen Modelle zu überwinden. Dieser neue erfolgreiche Ansatz der *Translation Studies* begründete sich auf einem empirisch-deskriptiven Modell. Folgende Frage liegt den *Translation Studies* zu Grunde: „WAS wurde WANN, WARUM, WIE übersetzt und WARUM wurde es so übersetzt?“ (O’Sullivan 2000: 175, Hervorh. im Orig.). Die *Translation Studies* wollen dabei die literarischen Normen der Zielsprache ermitteln und untersuchen wie diese den Übersetzer in seinen Strategien und Entscheidungen beeinflusst haben. Ein weiteres Ziel des Neuansatzes ist es, herauszufinden welchen Platz und welche Wirkung die Übersetzung in der neuen kulturellen und sprachlichen Umgebung eingenommen hat. Die Grenzen zwischen Übersetzungsstudien und den früher immer klar abgetrennten

Rezeptionsstudien verschwimmen, denn „Translation Studies beschäftigt sich [...]mit allen Fragen, die die Bedingungen des Übersetzens *und* der Rezeption betreffen.“ (O’Sullivan 2000: 177, Hervorh. im Orig.)

3.2. Der Äquivalenzbegriff in der Übersetzungswissenschaft

Die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Übersetzung als eigene Wissenschaft ging aus der Linguistik der 1950er- und 1960er Jahre hervor. Eugène A. Nida trug mit seinem 1964 erschienenen Buch *Towards a Science of Translation* „maßgeblich für die Gründung der Übersetzungswissenschaft als Wissenschaft“ bei. (Koller 1997: 154) Im Unterschied zu den *Translation Studies* sind in der Übersetzungswissenschaft größtenteils deutschsprachige Forscher tätig. In der Übersetzungswissenschaft kann wiederum zwischen zwei Ansätzen unterschieden werden: die Translationslinguistik vertritt einen rein linguistisch orientierten Ansatz, wohingegen ein weiterer Ansatz sich neben den linguistischen auch den kommunikativen Aspekten von Sprache annimmt. Die *Leipziger übersetzungswissenschaftliche Schule* geht von einem informationstheoretischen Modell von Sender, Empfänger und Code aus und versteht Übersetzen als einen Sonderfall der sprachlichen Kommunikation. Sender und Empfänger sprechen nicht dieselbe Sprache und verfügen über keinen gemeinsamen Code, daher

muß im Übersetzen ein Codewechsel stattfinden, bei dem über die Herstellung von Äquivalenzrelationen der Informationsgehalt (mit anderen Worten: die Nachricht oder der Inhalt) der Äußerung als Invariante erhalten bleiben soll. (Lorenz 2005: 560)

Der Begriff der Äquivalenz taucht sehr häufig in der Beschäftigung mit Übersetzungen auf und soll daher kurz erläutert werden. Katharina Reiß widmet sich in ihren *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft* den Fachtermini „Adäquatheit“ und „Äquivalenz“. Reiß ist es wichtig, die beiden Begriffe voneinander abzugrenzen und möglichst klar zu definieren, da sie gelegentlich auch als Synonyme verwendet werden. Adäquatheit ist prozess- und handlungsorientiert, „Adäquatheit ist also eine Relation Mittel vs. Zweck“ (Reiß 2000: 106). Adäquatheit bedeutet Angemessenheit und Angemessenheit ist auf

einen Zweck des Handelns gerichtet. Jede Übersetzung muss einen Zweck verfolgen. Im Übersetzungsprozess müssen die getroffenen Entscheidungen diesem Zweck angemessen sein. Im Unterschied zur Adäquatheit bedeutet Äquivalenz Gleichwertigkeit. „Gleichwertigkeit ist eine Relation zwischen zwei Produkten – dem Ausgangs- und dem Zielprodukt“. (Reiß 2000: 106)

Auch E.A. Nida beschäftigte sich mit dem Begriff der Äquivalenz. Für ihn gibt es eine „formal“ und eine „dynamic equivalence“. In späteren Arbeiten ersetzt er den Begriff „dynamic“ mit „functional“. Formale Äquivalenz nach Nida orientiert sich in Form und Inhalt am Ausgangstext:

Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content. In such a translation one is concerned with such correspondences as poetry to poetry, sentence to sentence, and concept to concept. Viewed from this formal orientation, one is concerned that the message in the receptor language should match as closely as possible the different elements in the source languages. This means, for example, that the message in the receptor culture is constantly compared with the message on the source culture to determine standards of accuracy and correctness. (Nida 1964: 159)

Wohingegen sich dynamische bzw. funktionale Äquivalenz an die Zielsprache und die Erwartungsnormen des Empfängers der Botschaft richtet:

A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behaviour relevant within the context of his own culture. (Nida 1964: 159)

3.3. Kritik an den Äquivalenz-Konzepten

Die funktionale Translationstheorie übte Kritik am Konzept der Äquivalenz. Die Kritik ist darauf begründet, dass der Übersetzungsprozess nicht einfach nur das Umcodieren von zwei Sprachen bedeutet. Sprache ist immer situationsgebunden und der Text somit Teil einer Kultur, welcher eine bestimmte Funktion erfüllt. Der Übersetzungswissenschaftler Hans J. Vermeer spricht in diesem Zusammenhang von „kulturellem Transfer“ (Vermeer 1986: 16). Die Problematik des Äquivalenzbegriffes liegt darin, dass das Phänomen des kulturellen Transfers nicht ausreichend mit dem Terminus der Äquivalenz beschrieben werden kann (vgl. Lorenz 2005: 563). Katharina Reiß und Hans J. Vermeer gehen von einem

sehr weit gefassten Übersetzungsbegriff aus und formulieren diesen in einem neuen Ansatz, der *Skopostheorie*. In ihrer *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984) bringen die beiden Übersetzungswissenschaftler folgende These vor: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck.“ (Reiß/Vermeer 1984: 96) Der Prozess des Übersetzens wird somit als zweckerfüllend oder zielgerichtet verstanden. Es ist die Aufgabe des Übersetzers zu wählen, welchen Zweck die Übersetzung im Hinblick auf den ZIELLESER haben soll. Man kann also bei der *Skopostheorie* von einem zieltextorientierten Ansatz sprechen, bei dem die Beziehung des übersetzten Textes zum Original in den Hintergrund tritt. Die *Skopostheorie* besagt auch, dass die Funktion der Übersetzung und des Originals und auch die Intention des Übersetzers und des Autors unterschiedlich sein können. Eine Übersetzung muss mehr in sich, als mit dem Original stimmig sein. Vermeer zeigt außerdem auf, dass ein Übersetzer ein menschliches Wesen ist und die Übersetzung eine Interpretation und somit ein neuer Text in einer neuen Kultur bedeutet. Der Ansatz von Reiß und Vermeer stieß wegen der sehr zieltextkonzentrierten Theorie auf Kritik von Seiten der literaturwissenschaftlich orientierten Übersetzungsforschung. (vgl. Lorenz 2005: 564)

Der Begriff der Äquivalenz ist auch für die finnische Übersetzungswissenschaftlerin Riitta Oittinen ein problematischer Begriff und nur bedingt brauchbar, da er sich als sehr unpräzise erweist: es wäre ihrer Ansicht nach zu einfach, von einer gelungenen Übersetzung zu sprechen, nur wenn sie äquivalent und treu ist. Oder wenn der Übersetzer möglichst unsichtbar und die Funktion der Übersetzung dieselbe bleibt wie jene des Originals. Die Reaktion des Zieltextlesers kann aus einem einfachen Grund nicht mit der des Ausgangstextes übereinstimmen,: „A translation is written in another time, another place, another language, another country, another culture.“ (Oittinen 2000: 9)

3.4. Treue oder Freiheit

Eine Übersetzung ist gleichzeitig an das Original und an die Zielsprache gebunden. Die Frage, ob eine Übersetzung dem Original treu oder der Zielsprache angenähert sein soll, wurde über Jahrhunderte hinweg gestellt. Bei

Cicero und Horaz ist die Hinlenkung an die Zielsprache ausschlaggebend. Auch Luther, Goethe und Schleiermacher setzten sich eingehend mit dieser Thematik auseinander.

Die zentrale Frage der Übersetzungstheorie ist seit jeher, wie auch von Koppen 1981 formuliert, folgende:

Soll eher so übersetzt werden, dass der fremdsprachliche Text in allen Details, in Sinn und Ausdruck, exakt reproduziert wird oder soll so übersetzt werden, dass nicht nur die sprachlichen, sondern auch die stilistischen und ästhetischen Regeln, Normen und Konventionen der Zielsprache beachtet werden, so dass die Übersetzung wie ein ganz normaler zielsprachlicher Text wirkt? (Koppen 1981: 149)

Begriffsgegensätze wie *Verfremdung* vs. *Einbürgerung* oder *wörtlich* vs. *frei* entstammen alle aus dieser einen Grundthematik, mit der sich schon Schleiermacher in seiner Abhandlung „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“⁴¹ 1813 auseinandersetzte:

Entweder der Übersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe, und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen. (zitiert nach Störig 1973: 47)

Friedrich Schleiermacher leistete im 19. Jahrhundert mit diesem Text einen großen Beitrag zum Übersetzen. Er plädiert gegen die *einbürgernde* Übersetzung, die sich als Original in der Zielliteratur ausgibt und ist für eine *verfremdende* Übersetzungsmethode. Diese orientiert sich an der Sprache des Originals. Die Übersetzung muss dabei versuchen,

[e]in solches Bild und einen solchen Genuß zu verschaffen, wie das Lesen des Werkes in der Ursprache dem so gebildeten Manne gewährt, den wir im besseren Sinne des Worts den Liebhaber und Kenner zu nennen pflegen, dem die fremde Sprache geläufig ist, aber doch immer fremde bleibt, der nicht mehr wie die Schüler sich erst das einzelne wieder in der Muttersprache denken muß, ehe er das Ganze fassen kann, der aber doch auch da wo er am ungestörtesten sich der Schönheiten des Werkes erfreut, sich immer der Verschiedenheit der Sprache von seiner Muttersprache bewußt bleibt. (zitiert nach Störig 1973: 51)

⁴¹ Die Abhandlung verlas Schleiermacher in der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin am 24. Juni 1813.

Schleiermacher geht davon aus, dass es eine Äquivalenz der Bedeutung nicht geben kann, da die sprachlichen Differenzen unaufhebbar und die Gedanken an die Sprache gebunden sind. (vgl. Lorenz 2005: 557)

Der Terminus der *Einbürgerung* entspricht in der übersetzungswissenschaftlichen Diskussion dem rezeptionsorientierten, die *Verfremdung* einem produktionsorientierten Ansatz. Die Prioritäten, wie Peter V. Zima 1992 feststellt, wurden dabei immer sehr unterschiedlich gewählt, man kann aber in der Geschichte des Übersetzens eine Dominanz in Richtung zielsprachenorientierte Übersetzungsform feststellen. (vgl. Zima 1992: 203)

3.5. *Scenes and frames*

Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby sprechen in ihrem Aufsatz *Die Szene hinter dem Text* von zwei Vorgängen bei der Übersetzung von literarischen Texten: Zum einen von der Rekonstruktionsphase und zum anderen vom „kreativen Vorgang der zielsprachlichen Neugestaltung.“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 184) Ein Ansatz namens *scenes-and-frames semantics*⁴² beschäftigt sich eingehend mit dem zweiten Vorgang, welcher, laut Vannerem und Snell-Hornby in der Übersetzungswissenschaft nicht so sehr berücksichtigt wurde. Die beiden Übersetzungswissenschaftlerinnen beziehen sich dabei auf das Modell von Charles Fillmore, welches er in seinem Aufsatz *scenes-and-frames semantics* (1977) vorstellte. (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986: 184) Charles Fillmore betont dabei die Notwendigkeit, dass sich die Sprachwissenschaft einer interdisziplinären Zusammenarbeit öffnet. Ein wichtiger Begriff für diese neue Semantik ist der Begriff des *Prototyps*. Der Mensch kategorisiert nach Prototypen: Vannerem und Snell-Hornby verwenden zur Veranschaulichung den Begriff „Spatz“, welcher prototypisch für „Vogel“ wäre, „Pinguin“ jedoch nicht. Mit dem Begriff *frame* meint Fillmore den linguistischen Code, d.h. die sprachlichen Formen. *Scenes* sind die Bilder und Vorstellungen, die der Leser hinter den *frames* erkennen kann. Diese werden durch subjektive Erfahrungen und erlebte

⁴² Vannerem und Snell-Hornby übersetzen die englischen Begriffe nicht mit „Szene“ oder „Rahmen“, da sie keine adäquate Entsprechung sind. Für die Analyse der vorliegenden Arbeit werden ebenso die englischen Termini *frame* und *scene* verwendet.

Situationen hervorgerufen. (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986: 186f) Man kann also sagen, dass eine bestimmte linguistische Form eine Assoziation im Leser hervorruft. Diese Assoziationen können bei den einzelnen Lesern unterschiedlich sein.

Beim Verstehen eines Textes wird also eine Teilwelt geschaffen, deren Wesen allerdings beträchtlich vom subjektiven Erfahrungshintergrund des Lesers abhängen kann; dies erklärt auch, warum derselbe Text auf verschiedene Weise interpretiert werden kann. (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 186)

Neben dem Begriff des *Prototyps* ist auch der der *Gestalt* für die Argumentation der *scenes-and-frames semantics* wichtig. Der Begriff *Gestalt* kommt ebenso wie *Prototyp* aus der Psychologie. Der Gestaltpsychologie zugrunde liegt die Auffassung, dass „das Ganze nicht als bloße Addition seiner Teile aufgefaßt werden und seine Analyse von Teilen nicht zum Verstehen des Ganzen führen“ kann. (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 188) Neben dem Ansatz von Fillmore gibt es auch in den USA Beiträge, welche dieses Ganzheitlichkeitsprinzip der Gestaltpsychologie auf die Linguistik anwenden. Die beiden Übersetzungswissenschaftlerinnen führen in ihrem Aufsatz aus, inwiefern die *scenes-and-frames semantics* nach Fillmore für die Übersetzungswissenschaft fruchtbar sein können. Der Übersetzungsprozess im Licht der *scenes-and-frames* Theorie lässt sich folgendermaßen veranschaulichen:

Beim Verstehen von Text A geht der Übersetzer von einem vorgegebenen frame aus, nämlich dem Text und seinen linguistischen Komponenten. Dieser Text nun wurde von einem Autor erstellt, der dabei von seinem eigenen Erfahrungshintergrund, seinem Repertoire an z.T. prototypischen Szenen ausging. Der Gesamt-frame des Textes (und alle größeren und kleineren frames innerhalb des Textes) lösen kognitive scenes in der Vorstellung des Lesers aus. (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 189)

Die Aufgabe des Übersetzers ist es nun, die vom Autor intendierten *scenes* hinter den *frames* zu erkennen. Für einen gelungenen Translationsprozess ist es nicht ausreichend, nur die *frames* der Ausgangssprache in die Zielsprache zu dekodieren. Der Autor erzeugt durch seine expressiven Mittel Stimmungsbilder. Diese Stimmungsbilder und szenischen Strukturen des Originaltextes sollen auch im Zieltext als Kohärenz erkennbar sein. Aus diesem Grund, basierend auf der

Gestaltpsychologie, ist es auch nicht ausreichend, nur bloße Einzelszenen zu addieren um die „Einheit einer Gesamtszene“ erfassen zu können. Der Übersetzer muss vielmehr „die scenes hinter den frames nachvollziehen“. (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 190) Die Schwierigkeit, welche in Kapitel 4 erläutert wird, ergibt sich auch hier aus dem Unterschied zwischen der Sprache und Kultur des Originals und jener der Übersetzung. Jede Sprache und Kultur ruft andere Prototypen hervor und folglich eine andere *scene*, d.h. *scenes* sind kulturspezifisch.

Als spezifisches Problem des Übersetzers kommt hinzu, daß er als Nicht-Muttersprachler möglicherweise nicht die *scenes* aktiviert, wie es der Muttersprachler tun würde oder wie es der Autor beabsichtigt hat, da die von einem *frame* aktivierten *scenes* sehr eng mit der Soziokultur des betreffenden Sprachbenutzers verbunden sind. (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 190)

Damit man bei einer Übersetzung von „Adäquatheit in Bezug auf die Intention des Autors“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 189) sprechen kann, muss der Übersetzer mehrere Kompetenzen aufweisen: Der Übersetzer muss imstande sein, die linguistischen *frames* zu beherrschen. Überdurchschnittliche Allgemeinbildung, Lebenserfahrung und Sachwissen sind für den Translationsprozess ebenso erforderlich wie ein gutes Gedächtnis, Intelligenz und eine hohe sprachliche Sensibilität. Des Weiteren muss der Übersetzer erkennen können, wann die prototypischen *scenes* nicht mehr angemessen und ausreichend sind und wie man diese Problematik lösen kann. Und schlussendlich

muß er/sie die Fähigkeit haben, Zusammenhänge zu erkennen, zu analysieren aber auch zu synthetisieren, mit andern Worten, nicht nur den Wortlaut, sondern auch die sich ständig entwickelnde Szene hinter dem Text durch bewußte, reflektierende Entscheidungen zu steuern. (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 204)

4. Übersetzen von Kinder- und Jugendliteratur⁴³

Die in Kapitel 3 vorgestellten theoretischen Grundorientierungen sind teilweise auch für die kinderliteraturtheoretische Diskussion von Belang. Das Übersetzen von KJL wurde allerdings von der Übersetzungsforschung immer schon stiefmütterlich behandelt. Grundsätzliche Überlegungen für eine spezifische Beschäftigung lieferte Katharina Reiß (1982) mit ihrem Text *Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern*. Weitere Impulse kamen aus dem Feld der *Translation Studies*.

Bei der Beschäftigung mit dem Übersetzen von Kinderliteratur kann man zwischen zwei Herangehensweisen unterscheiden: Zum einen beschäftigen sich Übersetzungsforscher innerhalb der Übersetzungswissenschaft mit der Thematik Kinderliteratur. Zum anderen kann man von einem kindzentrierten Ansatz sprechen, wie ihn die finnische Übersetzungswissenschaftlerin Riitta Oittinen verfolgt. Sie spricht vom „Übersetzen für Kinder“ und nicht vom „Übersetzen von Kinderliteratur“ (O’Sullivan 2000: 186), was auch gleich den Unterschied zum ersten Ansatz verdeutlicht.

Eine weitere sehr umfangreiche Forschungsarbeit zum Thema Kinderliteratur in komparatistischen Forschungen wurde von O’Sullivan verfasst. Sein Buch *Kinderliterarische Komparatistik* aus dem Jahre 2000 liefert bedeutende Erkenntnisse für die Thematik der vorliegenden Arbeit.

Tatsächlich, wie Katharina Reiß feststellt, ist ein großer Teil von KJL sehr schlecht übersetzt, was daran liegen mag, dass das theoretische Rüstzeug fehlt. Ebenso macht Reiß auf die teilweise unzumutbaren Arbeitsbedingungen der Übersetzer aufmerksam und kritisiert Eingriffe von Verlagen, welche aus kommerziellen, ideologischen oder pädagogischen Interessen vorgenommen werden. KJL nimmt einen großen Anteil am internationalen Übersetzungsmarkt ein und verlangt auch genau aus diesem Grund eine intensivere und spezifischere Untersuchung. (vgl. Reiß 1982: 7) Katharina Reiß macht 1982 in ihrem Text *Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern* darauf aufmerksam, dass es von größter Wichtigkeit ist, sich der Theorie und Praxis der

⁴³ Der Begriff Kinder- und Jugendliteratur wird in vorliegender Arbeit mit KJL abgekürzt. Die Bezeichnungen Kinderliteratur und Kinder- und Jugendliteratur werden synonym verwendet: Die für die Analyse gewählten Werke Gianni Rodaris richten sich sowohl an Kinder, als auch an Jugendliche.

Übersetzung von KJL zu widmen. In Bezug auf das Übersetzen von Erwachsenenliteratur stellt Reiß Folgendes fest:

Mögen die Übersetzungsprobleme in Texten für Erwachsene und für KJ auch grundsätzlich dieselben sein, oft genug müssen sie bei KJB⁴⁴ eben auf andere Weise gelöst werden. Dazu wäre eine theoretische Fundierung von Nutzen. (Reiß 1982: 7)

Diese unterschiedliche Beschaffenheit von KJL und Erwachsenenliteratur ist für Reiß ausschlaggebend, einen eigenen theoretischen Ort für KJL und Übersetzung zu finden.

4.1. Unterschiede bei der Übersetzung von KJL und Erwachsenenliteratur

Aufgrund von drei Faktoren ist es nötig, sich in spezifischer Form mit der Übersetzung von KJL auseinanderzusetzen: (vgl. Reiß 1982: 7-8)

- a) Asymmetrie
- b) Vermittlerinstanzen
- c) Adaption

Die Asymmetrie des Übersetzungsprozesses ist durch folgende Situation bzw. kommunikative Distanz bedingt: Wird ein kinderliterarisches Werk produziert, schreibt ein Erwachsener nicht für Erwachsene sondern ein Erwachsener schreibt für Kinder und Jugendliche. Auch der Übersetzer übersetzt nicht für Erwachsene, sondern der Übersetzer übersetzt für Kinder und Jugendliche. Der angesprochene kindliche Leser hat nicht dieselbe Sprachkompetenz, Weltkenntnis und Lebenserfahrung wie der Autor⁴⁵ des Originals und der Übersetzer vorzuweisen. Folglich lässt sich eine asymmetrische Beziehung zwischen Autor und Leser und Übersetzer und Leser feststellen. Der Übersetzer wird nun vor die schwierige Aufgabe gestellt, seinen Text der angesprochenen Altersstufe und deren Sprachkenntnissen anzupassen.

⁴⁴ Reiß verwendet die Abkürzung KJB für Kinder- und Jugendbücher.

⁴⁵ Der Begriff „Autor“ meint hier immer den Verfasser des Originals und nie den Übersetzer.

Der zweite kennzeichnende Faktor für die Übersetzung von KJL ist durch verschiedene Vermittlerinstanzen bedingt. Man kann auch hier von einer asymmetrischen Kommunikation sprechen, da von Erwachsenen für Kinder gehandelt wird. In diesem Zusammenhang sind es Verleger, Kritiker, Bibliothekare, Buchhändler, Lehrer, usw. Sie alle sind für die Hervorbringung, die Produktion oder den Vertrieb zuständig. Auf der Hand liegt natürlich die Notwendigkeit dieser Vermittlerinstanzen, da ohne sie keine Kommunikation zustande käme und Kinder und Jugendliche sich auf dem literarischen Markt noch nicht vollkommen selbständig bewegen können. Die Vorstellung vom erzieherischen Zweck von KJL, Verkaufserfolge, die Beachtung von religiösen, politischen und nationalen Tabus, etc. können den Übersetzer in seiner übersetzungspraktischen Entscheidung beeinflussen. Verschiedene Vermittler üben somit einen großen Einfluss auf den Übersetzer aus, sodass nur „indirekt für die eigentlichen Empfänger, die Kinder und Jugendlichen, übersetzt wird.“ (Reiß 1982: 8)

Der dritte Faktor, der dazu aufruft, Erwachsenenliteratur und KJL in unterschiedlicher Weise zu untersuchen, ergibt sich aus der eingeschränkten Weltkenntnis und Lebenserfahrung von Kindern und Jugendlichen. Bestimmte Stoffe sind aufgrund der kulturellen Differenzen nicht immer ohne Erklärungen oder Adaptionen verständlich und müssen dadurch vom Übersetzer dementsprechend berücksichtigt werden. Die Diskussion der Adaption nimmt in der Übersetzungstheorie einen großen Stellenwert ein und wird in folgenden Kapiteln Gegenstand sein.

Die von Katharina Reiß formulierten Faktoren und die daraus resultierende Problemstellung bei der Übersetzung von KJL fasst die Autorin Kirsten Boie (1995) folgendermaßen zusammen:

Was *kann* ich Kindern zumuten, deren Sprachverständnis noch längst nicht so entwickelt ist wie mein eigenes, erwachsenes, ohne sie zu überfordern? Was *darf* ich Kindern zumuten, ohne gegen pädagogische, entwicklungspsychologische, moralische, ästhetische Anforderungen zu verstoßen, zumal diese vier keineswegs immer so leicht zur Deckung zu bringen sind? Und, leider auch dies, drittens: Was erlaubt mir, verlangt von mir, verbietet mir der Markt unter den Bedingungen einer sich rasant entwickelnden Medienlandschaft? (zitiert nach O’Sullivan 2000: 119, Hervorh. im Orig.)

4.2. Die kindzentrierte Theorie nach Riitta Oittinen

Die finnische Übersetzungswissenschaftlerin Riitta Oittinen konzentriert sich in ihrer kindzentrierten Theorie ausschließlich auf den kindlichen Leser und spricht, wie bereits erwähnt vom „Übersetzen für Kinder“. Oittinen versteht unter einer gelungenen Übersetzung, wenn der Leser des Zieltextes, der Autor des Originals und der Übersetzer miteinander in Dialog treten. Der Originaltext beinhaltet eine eingeschriebene Funktion. Eine gute Übersetzung soll diese eingeschriebene Funktion wiederherstellen. In ihrem Buch *Translating for children* (2000) will Riitta Oittinen keine Normen aufstellen was das Übersetzen von Kinderliteratur betrifft. Sie will allerdings darlegen, welche Prozesse beim Übersetzen von KJL eine Rolle spielen. (vgl. Oittinen 2000: 6)

Ebenso wie Reiß erwähnt sie die asymmetrischen Kommunikationsinstanzen, welche für das Übersetzen von KJL von Bedeutung sind. Zusätzlich spielt in ihrer Theorie auch ganz besonders das den Übersetzer beeinflussende Bild von Kindheit eine Rolle:

Translators never translate words in isolation, but whole situations. They bring to the translation their cultural heritage, their reading experience, and, in the case of children's books, their image of childhood and their own child image. In so doing, they enter into a dialogic relationship that ultimately involves readers, the author, the illustrator, the translator, and the publisher.“ (Oittinen 2000: 3)

Kindheitsbilder sind eine sehr komplexe Angelegenheit. Einerseits individuell bestimmt, da sich jeder auf seine eigene persönliche Geschichte bezieht und auf der anderen Seite vom Kollektiv einer Gesellschaft beeinflusst. Wenn Autoren für Kinder schreiben und Übersetzer für Kinder übersetzen transportieren sie gleichzeitig ihre eigene sehr persönliche Vorstellung von Kindheit, welche Auswirkung auf das literarische Werk hat. „Yet translators cannot escape their own ideologies, which here means: their child images. (Oittinen 2000: 4) Oittinen lenkt in ihrer Theorie die Aufmerksamkeit auf den kindlichen Leser und den Übersetzer:

Rather than the authority of the author, I focus special attention on the intentions of the readers of a book in translation, both the translator and the target-language readers. What are the intentions of the publishers and buyers of books? What is the overall purpose of translations for different audiences – children, for example? (Oittinen 2000: 3)

Der Übersetzer soll sich dabei dem Autor gegenüber als loyal erweisen. Der Begriff der „Loyalität“ wurde von Christiane Nord eingeführt. Sie grenzt diesen vom Begriff der „Treue“ ab. Der Übersetzer ist gleichermaßen verantwortlich für den Original- und den ZIELTEXT. Diese Verantwortung nennt Christiane Nord „Loyalität“:

Der Translator ist [...] bilateral gebunden: an den Ausgangstext und an die Ziel(text)situation, und er trägt Verantwortung sowohl gegenüber dem AT-Sender [...] als auch gegenüber dem ZIELTEXTempfänger. Diese Verantwortung bezeichne ich als „Loyalität“ – „Loyalität“ ist eine ethische Qualität im Zusammenleben von Menschen: die „Treue“ einer Übersetzung bezeichnet ein Abbildungsverhältnis zwischen Texten. (Nord 1988: 32)

Für Oittinen kann man dann von einem geglückten Text sprechen, wenn der Text vom kindlichen Leser angenommen wird und gefällt. Komplette Werktreue ist nicht möglich, da es beim Übersetzungsprozess durch den Wechsel von einer Sprache auf die andere bedingt zu Veränderungen und Anpassungen kommen muss:

All translation involves adaptation, and the very best act of translation always involves change and domestication. The change of language always brings the story closer to the target-language audience. (Oittinen 2000: 6)

Im Unterschied zu den vorangegangenen Diskussionen zum Thema KJL und Übersetzung stellt Riita Oittinen die Rolle und Bedeutung des Kindheitsbildes des Übersetzers in den Mittelpunkt. Ebenso misst sie dem kindlichen Leser und seiner Rezeptionsfähigkeit große Bedeutung bei. Translationswissenschaft und im Speziellen die Beschäftigung mit der Übersetzung von KJL ist eine interdisziplinäre Wissenschaft, da durch die Kommunikationsebenen zwischen kindlichem und erwachsenen Leser mehrere Bereiche der Wissenschaften zum Tragen kommen, wie etwa die Psychologie und die Philosophie. Übersetzung ist

für Oittinen „a cross-cultural communication“. Ein erfolgreicher Übersetzungsprozess von Kinderliteratur geht über den eigentlichen linguistischen Prozess des Übersetzens hinaus:

As translators for children, we should have access to the most useful information about how children experience the world and literature, how they read, how they hear, and how they see pictures. (Oittinen 2000: 7)

4.3. Treue oder Freiheit

Die grundlegende Diskussion zum Thema Treue oder Freiheit beim Übersetzen wurde im Kapitel 3.4. beschrieben. Inwiefern spielen die beiden Begriffe im Übersetzungsprozess von KJL eine Rolle?

Dem Übersetzer von KJL wird eine größere Freizügigkeit als dem Übersetzer von Erwachsenenliteratur zugesprochen. Man kann in einigen Fällen eher von einer Bearbeitung als von einer Übersetzung sprechen. Bearbeitungen müssen aber unbedingt als solche gekennzeichnet werden:

Werden Eingriffe in stilistische oder inhaltliche Charakteristika eines literarischen Textes mit dem Ziel der Verbesserung der literarischen Qualität oder der bewussten Förderung ideologischer, pädagogischer oder ökonomischer Interessen des Verlages oder von Vermittlergruppen vorgenommen, handelt es sich um eine Bearbeitung. (Rieken-Gerwing 1995: 93)

Wie im vorhergegangenen Kapitel bereits ausreichend erörtert, stellt Oittinens Theorie den kindlichen Leser in den Mittelpunkt und fordert für diesen einen hohen Lesegenuss. Veränderungen des Originals zugunsten des Lesevergnügens des Kindes werden akzeptiert: „The best way to respect the child and children’s literature is to give new life to texts, to create translations that live and breathe while being read“. (zitiert nach Rieken-Gerwing 1995: 91)

Der Übersetzer von KJL ist vor eine schwierige Aufgabe gestellt. Der Ausgangstext darf mit all seinen kulturspezifischen Eigenheiten keinesfalls unberücksichtigt bleiben. Eine möglichst treue Wiedergabe, aber immer in Hinblick auf die Leserangemessenheit soll erfüllt werden. Rieken-Gerwing weist auf die Problematik dieser Forderungen hin: Werden Kulturspezifika adaptiert und an die Zielkultur angepasst, verstößt er gegen die „Treue“ zum Originaltext.

Hält er zu sehr am Original fest, kann es zu Verständnisproblemen des Rezipienten kommen. (vgl. Rieken-Gerwing 1995: 94)

Allerdings liegt laut Richard Bamberger

[d]as Problem der Originaltreue [...] weniger in der sklavischen Wiedergabe des Wortinhaltes oder eines einzelnen sprachlichen Bildes. Weit wichtiger ist es, die Atmosphäre, den Tonfall, die sprachliche Ebene und den Rhythmus des Originals zu treffen.“ (Bamberger 1963: 32)

Das unlösbare Problem bleibt die unzertrennbare Einheit zwischen Form und Inhalt in der Literatur. Nicht immer existiert ein Äquivalent in der Zielsprache und der Übersetzer muss Prioritäten setzen.

Rieken-Gerwing spricht von einer primären „Treue“ zum Originaltext und hält es für sinnvoll, Adaptionen so gering wie möglich zu halten. Eine Übersetzung sollte nicht sämtliche andersartigen kulturellen Elemente des Originaltextes an die Zielkultur anpassen. Kinderliteratur trägt einen großen Beitrag zum kulturellen Wissen und zur Völkerverständigung bei und daher macht es wenig Sinn, ein übersetztes Werk auf den Zielleser der anderen Kultur derart zu verformen, dass von „Werktreue“ nicht mehr die Rede sein kann. All diese Entscheidungen liegen in der Eigenverantwortung des Übersetzers. Dieser muss imstande sein, sich mit den Übersetzungsschwierigkeiten auseinanderzusetzen und angebrachte Lösungen zu entwerfen. Der Grad der Kulturdifferenzen hängt natürlich von den unterschiedlichen Ländern ab und muss gesondert analysiert werden. (vgl. Rieken-Gerwing 1995: 92)

4.4. Übersetzung von Kulturreferenzen

Reiß und O’Sullivan sind der Ansicht, dass die Übersetzung von Kulturspezifika das grundsätzliche Problem des kinderliterarischen Übersetzens ist, begünstigt durch den eingeschränkten Erfahrungshorizont des Kindes.

Naheliegender ist hier natürlich, dass grob die Frage gestellt wird, ob das Fremde durch zielkulturell Bekanntes ersetzt wird oder ob die kulturellen Referenzen des Originals erhalten bleiben sollen. Daraus ergibt sich die nächste Frage: nämlich jene nach dem Erklärungsbedarf, sollten die Referenzen erhalten bleiben. Hier stehen mehrere Möglichkeiten zur Auswahl, wie etwa Fußnoten, Vorworte,

Glossare, etc. Die Unterkapitel 4.4.1. und 4.4.2. stellen die Modelle Klingbergs und Nordts vor und geben Aufschluss über übersetzungspraktische Möglichkeiten. Je nach Relevanz werden aus beiden Modellen Kategorieneinteilungen und Lösungsmöglichkeiten für die Analyse im Kapitel 5 angewandt.

Bedauerlicherweise, wie O'Sullivan feststellt, gibt es keine empirische Studie über die tatsächliche Rezeption von fremdkulturell markierten Elementen. Zur kindlichen Rezeptionsfähigkeit gibt es Ansätze, die die Meinung vertreten, dass die kindlichen Leser Fremdheit im Text nicht als störend erfahren und deshalb kein Problem mit dem Leseverständnis haben. Astrid Lindgren ist der Überzeugung, dass Kinder auch ohne großen Erfahrungshorizont sich mit fremden Menschen in fremden Orten identifizieren können. (vgl. O'Sullivan 2000: 232)

4.4.1. Das Modell Klingbergs

Besonders Göte Klingberg hat sich in den 1970er und 1980er Jahren mit der Thematik der Kulturspezifika in der KJL auseinandergesetzt und die praxisnahe kinderliterarische Übersetzungsdiskussion mitbestimmt. In seiner Abhandlung *Children's Fiction in the Hands of the Translators* (1986) gibt er Vorschläge, wie der Übersetzer mit kultur- und sprachspezifischen Referenzen umgehen kann. Unter Referenzen werden in diesem Zusammenhang

Bezüge auf verschiedene Phänomene einer Kultur in der Literatur verstanden, die es in der Kultur des Übersetzers nicht gibt: landschaftsspezifische Pflanzen und Tiere, Bezüge zu Mythologie, Geschichte und Politik, Konsumgüter, literarische Anspielungen, Zitate, usw. (O'Sullivan 2000: 181)

Grundsätzlich spricht sich Klingberg für die Beibehaltung der Kulturspezifika des Originals aus, vereinzelt ist jedoch eine Anpassung an den Zieltext erforderlich. Klingberg unterscheidet hier zwischen „cultural context adaptations“ und „purification“. (zitiert nach O'Sullivan 2000: 181) „Cultural context adaptations“ sind Anpassungen, welche für das Verständnis oder den Genuss des Zieltextes

notwendig sind. Unter „purification“ versteht Klingberg die Streichung vermeintlicher Tabuverstöße.

Seine Forschung zeigt auf, wie KJL tatsächlich übersetzt wird und mit welchen Problemen der Übersetzer zu kämpfen hat. Im Unterschied zu Erwachsenenliteratur weisen die Übersetzungen von KJL einen höheren Grad an Adaption auf. Kinder haben einen kleineren Erfahrungshorizont und eingeschränktere Lebenserfahrungen als Erwachsene und daher mehr Schwierigkeiten kulturelle Differenzen in einem Text anzuerkennen bzw. zu verstehen. Laut Klingberg kommt daher der Adaption des kulturellen Kontextes eine sehr große Bedeutung zu. Um den Übersetzungsprozess von Kulturspezifika begreifbarer zu machen entwirft er ein Modell mit elf verschiedenen Kategorien: (vgl. Rieken-Gerwing 1995: 96)

- a) Namen und Titel
- b) Begriffe aus der Natur
- c) Maße
- d) Institute und Gebäude
- e) Mahlzeiten und Lebensmittel
- f) Sitten und Gebräuche
- g) Spiele
- h) Sprachliche Besonderheiten
- i) Mythologie und Folklore
- j) Historische Referenzen
- k) Literarische Referenzen

Rieken-Gerwing fügt als zusätzlichen Punkt die Kategorie „Satire und Humor“ hinzu.

Gemäß Klingberg gibt es verschiedene Lösungsmöglichkeiten, an das Problem des Übersetzens von Kulturspezifika herangehen zu können: (vgl. Rieken-Gerwing 1995: 97f)

- a) Hinzugefügte Erklärung: Der Übersetzer behält die kulturspezifischen Formulierungen bei, fügt allerdings eine kurze Erklärung innerhalb des Zielsprachentextes hinzu.

- b) Umformulierung bzw. Umschreibung: Die kulturspezifischen Termini werden nicht wortgetreu übersetzt. Mit anderen Formulierungen wird aber das ausgedrückt, was im Ausgangstext gesagt wurde.
- c) Erklärende Übersetzung: Der kulturspezifische Ausdruck wird nicht wiedergegeben, stattdessen seine Funktion oder Verwendung.
- d) Erklärung außerhalb des Textes: In Form einer Fußnote, im Vorwort, etc. kann die kulturspezifische Formulierung erklärt werden.
- e) Einsatz eines äquivalenten Begriffes aus der Kultur der Zielsprache.
- f) Einsatz eines ungefähren Begriffes aus der Kultur der Zielsprache.
- g) Vereinfachung: Kulturspezifische Termini werden nicht erwähnt, stattdessen wird generalisiert.
- h) Streichung
- i) Lokalisation: Der kulturelle Ort und die Umgebung des Originals werden dem Zieltextleser angenähert.

Mit diesen Ausführungen zur Problematik der Übersetzung von Kulturspezifika weist Klingberg auf ein zentrales Problem beim Übersetzen von KJL hin. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass er aufgrund seiner Kategorieneinteilung und der Auflistung von Lösungsmöglichkeiten bei der Adaption einen eher rezeptionsorientierten Ansatz vertritt. In manchen Punkten spricht er sich für eine Treue zum Originaltext aus, indem er beispielsweise Modernisierungen und Kürzungen ablehnt.

4.4.2. Die Einteilung von Kulturreferenzen nach Nord

Im folgenden Kapitel wird die Einteilung der Kulturreferenzen nach dem detaillierten Modell von Christiane Nord (2011) vorgestellt. Sie teilt die verschiedenen Kulturreferenzen in folgende Kategorien ein und unterscheidet in erster Linie grob zwischen Situationsreferenzen und Handlungsreferenzen:

4.4.2.1. Situationsreferenzen

Mit Situationsreferenzen meint Nord kulturelle Markierungen, die auf die innere Situation des literarischen Textes Bezug nehmen. Situationsreferenzen werden weiter unterschieden in Hintergrundsituation und aktuelle Situation:

Kulturelle Referenzen bezüglich der Hintergrundsituation lassen sich in vier Unterpunkte einteilen:

- a) Natürliche Gegebenheiten (Landschaften, Tiere, Pflanzen, etc.)
- b) Lebensgewohnheiten (Wohnsituationen, Kleidung, Essensgewohnheiten, etc.)
- c) Geschichte (Hinweise auf die Geschichte eines Volkes oder einer Kultur)
- d) Kulturgüter (Aspekte der Sprache und intertextuelle Bezüge)

Zur Kategorie der aktuellen Situation zählen Handlungsträger, Ort der Handlung und Zeit der Handlung:

Handlungsträger sind die handelnden Personen des literarischen Werks. Christiane Nord erwähnt hier auch die Problematik der Namensübersetzung. Ein Name ist häufig ein Anhaltspunkt dafür, in welcher Kultur der fiktionale Text angelegt ist. Nord stellt fest, dass in der Tradition der deutschsprachigen Kinderliteratur Namen häufiger adaptiert werden als in der Erwachsenenliteratur. Der Ort der Handlung eines fiktionalen Textes kann durch fremdkulturelle Markierungen Verständigungsschwierigkeiten auslösen.

Die Zeit der Handlung des Ausgangstextes kann ebenso Distanzen beim Leser des Ziltextes verursachen.

4.4.2.2. Handlungsreferenzen

Bei den Handlungsreferenzen unterscheidet Nord zwischen kommunikativem Handeln und nicht- kommunikativem Handeln:

Folgende vier Unterpunkte zählt Nord zum kommunikativen Handeln:

- a) Phatische Kommunikaton: Unter phatischer Kommunikation versteht Nord jene Funktion die „die Aufnahme, Aufrechterhaltung und Beendigung des Kontakts“ betrifft. (Nord 2011: 79)

- b) Referentielle Kommunikation: Die referentielle Kommunikation betrifft den Kommunikationsgegenstand, damit sind auch Verweise auf die aktuelle Situation gemeint, wie zum Beispiel Fragen, Ausrufe, etc.
- c) Expressive Kommunikation: Expressive Kommunikation äußert sich im Ausdrücken von Gefühlen und Bewertungen des Handelnden, sowohl individueller, als auch kulturspezifischer Natur.
- d) Appellative Kommunikation: Darunter versteht Nord ein kommunikatives Verhalten, welches beeinflussen oder eine bestimmte Verhaltensweise einer anderen Handlungsperson erzielen will.

Folgende vier Unterpunkte zählt Nord zum nicht-kommunikativen Handeln:

- a) Situationelles Handeln bezieht sich auf Verhaltensweisen der Protagonisten zwischen Zeit und Raum.
- b) Faktisches Handeln meint ein auf Gegenstände oder Erscheinungen bezogenes Verhalten (z.B. der Umgang mit bestimmten Messgeräten, etc.)
- c) Emotives Handeln beinhaltet Einstellungen, Gefühle und Wertesysteme der einzelnen Protagonisten.
- d) Soziales Handeln äußert sich in Ritualen, Sitten oder Bräuchen.

Gibt es in einem fiktionalen Text kaum fremdkulturelle Markierungen, so ist der Leser dazu geneigt, „das Setting der fiktionalen Handlung mit ihrer eigenen ‚realen‘ Welt zu identifizieren, ohne sich dessen jedoch in jedem Augenblick bewusst zu sein.“ (Nord 2011: 77)

5. Übersetzungsanalyse

5.1. Ausgewählte Werke

Für die Übersetzungsanalyse wurden zwei Werke ausgewählt: Der Gedichtband *Filastrocche in cielo e in terra* (1960) und der Roman *La torta in cielo* (1966). Aufgrund folgender Kriterien und Besonderheiten wurden die beiden Werke für die Analyse ausgewählt:

Filastrocche in cielo e in terra ist der einzige Gedichtband Rodaris, der ins Deutsche übersetzt worden ist. Das Schreiben von lyrischen Texten nahm in Rodaris schriftstellerischer Tätigkeit einen großen Raum ein. In seinen Gedichten finden sich viele seiner Thematiken und expressiven Ausdrucksmöglichkeiten wieder. Der ausgewählte Gedichtband ist aufgrund seiner Modernität und innovativen Erscheinungsform besonders von Bedeutung und für eine Analyse fruchtbar. Die Übersetzung von James Krüss ist hinsichtlich ihrer Andersartigkeit besonders interessant für einen übersetzungsanalytischen Blick.

Der Roman *La torta in cielo* ist ganz besonders wegen seiner Entstehungsgeschichte von Bedeutung. Rodari verfasste den Text gemeinsam mit Kindern einer Schulklasse. Rodaris pädagogische Grundgedanken stützen sich auf das Vertrauen in die kindliche Kreativität und Imagination. Kindliche Phantasie nimmt im Roman *La torta in cielo* und in Rodaris weit gefasstem Erziehungskonzept eine zentrale Rolle ein.

In folgenden Kapiteln werden die Werke vorgestellt, Informationen über Entstehungsgeschichte und Übersetzer geliefert und gegebenenfalls auf paratextuelle Besonderheiten wie Illustration, Kapitelüberschriften und deren Gliederung im Original und in der Übersetzung hingewiesen. Das Thema der Illustration und Neu-Illustration ist besonders in *Filastrocche in cielo e in terra* interessant und findet daher eine etwas ausführlichere Darstellung als in *La torta in cielo*. Zur Person des Illustrators von *Filastrocche in cielo e in terra* soll aufgrund seiner engen Zusammenarbeit mit Gianni Rodari auch einiges an Informationen folgen.

Die Präsentation des Analysematerials erfolgt durch eine Gegenüberstellung des Originals mit der Übersetzung. Hauptaugenmerk wird hierbei auf die Herausarbeitung von Unterschieden gelegt, wie und warum es zu diesen

Unterschieden kommen konnte und was sie für den Rezipienten und die Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext bedeuten.

5.1.1. *Filastrocche*⁴⁶ in cielo e in terra (1960)

Der Gedichtband *Filastrocche in cielo e in terra* wurde 1960 beim Verlag Einaudi publiziert. Wie in Kapitel 2 schon präsentiert, wurde Gianni Rodari in Italien vor allem durch seine veröffentlichten Kindergedichte in Tageszeitungen bekannt. Sein erstes Buch *Il libro delle filastrocche* erschien 1950 und zu Lebzeiten Rodaris folgten noch drei weitere Gedichtbände: *Il treno delle filastrocche* (1952), *Le filastrocche del cavallo parlante* (1970) und die in diesem Kapitel thematisierten *Filastrocche in cielo e in terra* (1960). In vielen seiner Romane sind Gedichte und Reime eingebaut, welche nur teilweise in Anthologien wiedergegeben wurden. Nach seinem Tod wurden noch drei weitere Gedichtbände veröffentlicht.

Die *Filastrocche in cielo e in terra* wurden von James Krüss übersetzt. Erschienen ist der Band unter dem Titel *Kopfblumen. 7x7 Gedichte für Kinder*, allerdings nur in der DDR im Kinderbuchverlag im Jahre 1972 (2. Aufl. 1979).

5.1.1.1. Der Übersetzer James Krüss

Der Übersetzer James Krüss wurde 1926 auf der Nordseeinsel Helgoland geboren und gilt als einer der international erfolgreichsten deutschen Kinder- und Jugendbuchautoren der Nachkriegszeit. (vgl. Ott 1993: 1) Im Kinderbuchverlag wurden bis 1979 zwölf Titel von ihm verlegt. (vgl. Weinkauff 2008: 119) Aus seinen vielseitigen Tätigkeiten gingen neben kurzen Versen und Kinderreimen auch Erzählungen, Romane, Hör- und Fernsehspiele, Theaterstücke, Fabeln und Bilderbücher hervor. In der literaturtheoretischen Diskussion wurde Krüss immer wieder auch mit Astrid Lindgren und Erich Kästner verglichen. Vor allem in den 1970er Jahren war ein gesellschaftskritischer Ton in seinen Büchern bemerkbar und die moralischen Probleme der modernen Industriegesellschaft wurden thematisiert. (vgl. Ott 1993: 106) Krüss' Kinderliteratur zeichnet sich auch durch

⁴⁶ „Filastrocca“ heißt übersetzt eigentlich Kinderreim oder Abzählvers. Der Begriff „Gedicht“ wird allerdings in vorliegender Analyse als Entsprechung verwendet.

Nonsens und Sprachspiele aus und ist bestrebt, Konventionen aufzuheben und die Sprache von ihren starren Regeln zu befreien. Vor allem seine Nonsensverse *Seifenblasen zu verkaufen* (1972) erhielten große Beachtung. (vgl. Ott 1993: 135)

Die Illustrationen zu *Kopfblumen* stammen von Eberhard Binder-Staßfurt, welcher auch weitere Bücher von Krüss mit seinen Bildern versah. Da sich die Illustrationen der deutschen Übersetzung von jenen des italienischen Originals sehr stark unterscheiden, ist es von Interesse im Folgenden auf diese etwas genauer einzugehen.

5.1.1.2. Illustration

Kinderliteratur ohne Illustrationen ist kaum denkbar. Illustrationen ermöglichen dem Leser, mehr als der Text, eine sehr starke emotionale Zugänglichkeit. (vgl. O'Sullivan 2000: 279) Die kulturellen Differenzen, welche in Kapitel 4.4. bereits thematisiert wurden, können durch Illustrationen leichter überbrückt werden. Leerstellen, die ein Text mit sich bringt, können mit Hilfe von Illustrationen gefüllt werden und tragen daher maßgeblich zum Verstehensprozess von Literatur bei.

Durch James Krüss' Übersetzung, wie nachfolgende Analysebeispiele in Kapitel 5.2. zeigen werden, bleibt sehr wenig von Rodaris Modernität übrig. Die Übernahme der Originalbilder, gezeichnet von Bruno Munari, würde allerdings ohne Zweifel zu großen Widersprüchen und Diskrepanz führen. Munaris Lebendigkeit und Abstraktion eignet sich hervorragend als Kommentar zu Rodaris geschaffener Nonsens-Welt, würde aber mit Krüss' verharmlosenden und wenig originellen Übersetzungen kaum kooperieren. Insofern passt die Neuillustration zu Krüss' an der Ausgangskultur orientierten Übersetzung, es gehen jedoch wichtige Markierungen, den Charakter des Originaltextes betreffend, verloren. Krüss stellt dem deutschsprachigen Leser einen etwas anderen Rodari vor: Seine Pädagogik, die das Kind und seine grenzenlose Phantasie und Kreativität in den Mittelpunkt stellt, erhält wenig Spielraum in der Übersetzung.

Die Frage, inwiefern dem Leser bewusst ist, eine Übersetzung zu lesen, ist auch hinsichtlich des visuellen Erscheinungsbildes interessant. Kindern ist vermutlich noch weniger bewusst, eine Übersetzung und kein Original in der Hand zu

halten. Von Bedeutung ist allerdings schon, was man mit dem optischen Format eines Buches assoziiert und welche Identität man diesem zuordnet. Ohne Zweifel wird jeder deutsche Leser *Kopfblumen* einem DDR Verlag zuordnen. Die konventionellen Zeichnungen von Eberhard Binder-Staßfurt sind äußerst detailverliebt und versuchen, die Geschehnisse und einzelnen Szenen der Gedichte haargenau wiederzugeben. Die Bilder reproduzieren den Text nur, lassen aber kaum Interaktion zwischen Text und Bild zu. Diese sehr konservativen Illustrationen spiegeln die damalige Kinderbuchtradition der DDR wider. Wie in Kapitel 4.2. erläutert, verweist Riitta Oittinen auf die Bedeutung des Kindheitsbildes des Übersetzers für den Translationsprozess. Sie spricht von einer gelungenen Übersetzung, wenn es gefällt. Ob nun die Zeichnungen Binder-Staßfurts dem kindlichen Leser als ästhetisch ansprechend erscheinen sei dahingestellt und kann hier nicht genauer analysiert werden. Christiane Nord spricht von einer Verantwortung des Übersetzers gegenüber dem Original- und dem Zieltext und beschreibt diese Beziehung mit dem Begriff „Loyalität“. (vgl. Nord 1988:32) Die Gegenüberstellung der Illustration des Originals mit jener der Übersetzung zeugt von sehr wenig Loyalität von Seiten des Übersetzers gegenüber Gianni Rodari. Der italienische Schriftsteller ließ seine sehr innovativen und grotesken Gedichte von Bruno Munari illustrieren. Der äußerst vielseitige Künstler beschäftigte sich auch intensiv mit der Gestaltung von Objekten für Kinder, didaktischen Spielen und Kinderbüchern.

Munari si rivolge all'infanzia, che si presume essere ancora non toccata da pregiudizi. Educare da subito lo sguardo ingenuo del bambino è infinitamente più produttivo che sovrapporre idee a caratteri che imitano i comportamenti compromessi degli adulti. (Finessi 2007: 126)⁴⁷

Durch seine innovativen Projekte und Ideen hinsichtlich der Welt der Kinder entwickelte er eine eigene pädagogische Richtung. „Complicare è facile, semplificare è difficile“⁴⁸ (Finessi 2007: 37) ist ein wichtiger Grundsatz in Munaris Kunstverständnis. Um Dinge komplizierter zu machen, muss nur ständig etwas

⁴⁷ Munari richtet sich an die Kindheit, bei welcher man annimmt, dass sie noch frei von Vorurteilen ist. Von Anfang an den unschuldigen Blick des Kindes zu schärfen ist unendlich produktiver als Ideen mit Charakteren zu überlagern, welche fragliche Verhaltensweisen der Erwachsenen imitieren. [dt. Übers. der Verfasserin].

⁴⁸ Etwas komplizierter machen ist einfach, vereinfachen ist schwierig. [dt. Übers. der Verfasserin].

hinzugefügt werden, wie Munari es beschreibt. Um aber die Essenz der Dinge zu erkennen, muss man sie auf das Nötigste reduzieren, und das zeugt von Intelligenz. (vgl. Finessi 2007: 37) Für die Illustration der Bücher Rodaris verwendet Munari sehr kräftige Farben und klare Linien. Sein abstrahierender Stil erinnert an den von Kinderzeichnungen. Mittels einfacher und reduzierter Formen, wie Kreise, Linien, Punkte und Schnörkel stellt er bestimmte Aspekte der Geschichten Rodaris dar und ist somit eher als „graphische[r] Kommentar zu den Gedichten als deren veranschaulichende Illustration“ zu verstehen. (Weinkauff 2008: 119) Das raffinierte Spiel Munaris mit klaren Formen und Linien hat somit eine ästhetische Funktion und unterscheidet sich sehr stark vom konventionellen und reinen Abbilden dessen, was im Text geschrieben steht, wie wir es bei Binder-Staßfurt vorfinden. Die Illustrationen der ins Deutsche übersetzten *Favole al telefono* (1960), *Il pianeta degli alberi di natale* (1962) und *La torta in cielo* (1962) sind weitere Ergebnisse einer sehr fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Gianni Rodari und Bruno Munari. Kein einziger deutscher Verlag übernahm jedoch die Zeichnungen des so herausragenden Künstlers.

5.1.1.3. Kapitel und Gliederung

Der Originaltext besteht aus 101 Gedichten, gegliedert in 7 Zyklen. Jeder Zyklus trägt einen, den darin enthaltenen Themen entsprechenden Titel. Der Umfang der Zyklen variiert dabei. Aus dieser Auswahl trifft James Krüss 49 Gedichte. 52 bleiben unübersetzt. Bei der Kapitelunterteilung orientiert er sich am Originaltext und teilt die *Filastrocche* auf 7 Kapitel auf, was schon der Titelzusatz *7x7 Gedichte für Kinder* verrät. Die Kapitel nennt Krüss *Sträuße*. Diese erhalten eine eigene Nummerierung und zusätzlich zum Titel, im Unterschied zum Originaltext, noch einen Untertitel. Bei der Zusammenschließung der Gedichte zu *Sträußen* orientiert sich Krüss teilweise an Rodari: Das Kapitel „Es war einmal ein Komma“ enthält sehr viele Gedichte des Originalkapitels „La famiglia Punto-e-virgola“. Die einheitliche Thematik zu Orthographie, Grammatik und Syntax wird von Krüss beibehalten. Andere *Sträuße* hingegen wirken beliebig: Rodaris Gedichte, welche alle klar einem Themenzyklus zugeordnet sind, werden von Krüss wahllos durcheinandergewürfelt. Von der Homogenität des Originals bleibt in der

Übersetzung nur sehr wenig übrig. Wird ein Gedicht einem anderen Kapitel und daraus resultierend einer anderen Thematik zugeordnet, kann man davon ausgehen, dass das Original vom Übersetzer anders interpretiert wurde. Die Weltraumthematik spielt im Original eine große Rolle. Der an zweiter Stelle gereichte Zyklus „La luna al guinzaglio“ enthält 18 Gedichte zum Thema Weltraumtechnik und Planeten. Krüss übersetzt davon nur 6 der Gedichte, ordnet sie teilweise anderen Kapiteln zu und nennt die Kapitelentsprechung in der Übersetzung „Die Sterne haben Namen schön wie Märchen“. Der Titel ruft eine völlig andere Assoziation hervor, als das Original. Themen wie Technik und Moderne werden ausgespart. Mit dem zusätzlichen Untertitel des Krüss'schen Kapitels „Siebenmal Himmel und Abend und Nacht“ wird dem Kapitel eher eine Schlaflied- als Weltraumthematik zugeschrieben. Das Gedicht „La luna al guinzaglio“, gleichzeitig auch der Titel des Zyklus, wird in der Übersetzung zu „Der Mond mit seinem Scheine“ und erhält in nachfolgender Analyse Berücksichtigung: Krüss passt das Gedicht der deutschen Schlafliedtradition an und adaptiert das Original somit an die Zielkultur.

Wie die *Skopostheorie* von Reiß/Vermeer besagt, kann die Intention des Übersetzers und des Autors durchaus unterschiedlich sein. Der übersetzte Text solle demnach mehr in sich, als mit dem Original stimmig sein. Für eine übersetzungsanalytische Untersuchung der vorliegenden Texte, vor allem der Gedichte, ist die *scenes-and-frames semantics* Mia Vannerems und Mary Snell-Hornbys fruchtbarer als die *Skopostheorie*.

5.1.2. *La torta in cielo* (1966)

Der Roman *La torta in cielo* hat seine Ursprünge in der Elementarschule *Collodi* im römischen Vorort Trullo. Schüler der fünften Klasse lieferten die Ideen zur Geschichte. Es war das Jahr 1964. Daraufhin, noch im selben Jahr, erschien *La torta in cielo* in 10 Folgen im *Corriere dei Piccoli*. Als Band wurde die Geschichte 1966 bei Einaudi herausgegeben. (vgl. Boero 1992: 133)

Gianni Rodari legte großen Wert auf die Zusammenarbeit mit seinen kindlichen Lesern aus Trullo und siedelte seine Geschichte im römischen Vorort an. Schulkinder lieferten die zündenden Ideen der fantastischen Geschichte, mit

durchaus realistischen Elementen. Schulkinder sind auch die Protagonisten der Handlung, die Helden der Geschichte.

Ein „fliegendes Riesending“, wie die Torte im Himmel in der Übersetzung genannt wird, sorgt für Aufregung im römischen Vorort Trullo. Tatsächlich sind es die Kinder, welche das riesige Flugobjekt am Himmel als Torte erkennen und sich am Ende daran satt essen. Die Erwachsenen identifizieren die fliegende Scheibe als bedrohlich und gehen von einer Atombombe, einem Raumschiff oder gar einer Attacke der Marsmenschen aus und sorgen für unnötige Panik:

Una mattina d'aprile verso le sei, al Trullo, i passanti che attendevano il primo autobus per il centro, alzando gli occhi a studiare il tempo, videro il cielo della loro borgata quasi interamente occupato da un enorme oggetto circolare di colore oscuro, che se ne stava al posto delle nuvole, immobile, a un migliaio di metri sopra il livello dei tetti. Ci fu qualche: „Oh“ qualche: „Ah“ poi si udì un grido: - *Li marziani!* (AT: 9, Hervorheb. im Orig.)⁴⁹

Die Kinder Rita und Paolo sind die ersten, die die Torte als Torte erkennen, Wachmänner, Polizisten und Feuerwehrmänner austricksen und sich einen Weg durch Berge aus Schokolade, Marzipan, Sahne, Kirschen und Eis bahnen. In der Mitte der Torte angekommen treffen sie auf den Wissenschaftler Professor Zeta, den Schöpfer dieser Delikatesse. Die Torte ist allerdings nur Ergebnis eines fehlgeschlagenen Atomexperiments. Um Kernenergie nutzen zu können, wollte der Wissenschaftler einen Atompilz erschaffen und über diesen kontrollieren. Durch einen Fehler wurde aus dem Atompilz eine Torte, welche am Gipfel des Monte Cucco in Trullo ihren Flug beendete. Verzweifelt über das Scheitern des Experiments will der Professor die vollkommene Zerstörung des Objekts herbeiführen. Während die Erwachsenen vor der zerstörerischen Macht des Unbekannten warnen und die Zugänge versperren, schaffen es die Kinder Trullo mittels List und Zusammenhalt die Torte zu „erobern“ und aufzuessen. Somit sieht am Ende auf Professor Zeta ein, dass das missglückte Experiment am Ende für den reinsten Genuss sorgt und Kindern und schlussendlich auch

⁴⁹ An einem Aprilmorgen, früh gegen sechs Uhr, warteten Leute auf ihren Omnibus, der sie in die Stadt hinein bringen sollte. Als sie gerade mal in die Höhe schauten, um ein bißchen das Wetter zu studieren, sahen sie, daß der ganze Himmel über ihrer Vorstadt von einem riesigen, kreisrunden Ding in dunkler Farbe bedeckt war. Unbeweglich hing es statt der Wolken etwa tausend Meter über den Dächern. „Oh!“ sagten da ein paar Leute, und „ah!“ ein paar andere. Plötzlich schrie jemand wild: „Die Marsmenschen!“ [Übers. v. Ruth Wright].

ganzen Familien Freude bereitet. „[S]bagliando si impara“⁵⁰ (Rodari 2010: 90), zu dieser Erkenntnis, ganz im Sinne Rodaris, gerät am Ende der Geschichte auch Professor Zeta.

Die fantastische Geschichte weist einen starken Realitätsbezug auf. Sie spielt in dem real existierenden Vorort Roms, namens Trullo, angesiedelt in der südöstlichen Peripherie der Stadt. Die Geschichte *La torta in cielo* entstand in der Zeit des Kalten Krieges, mit all ihren Ängsten vor der Bedrohung eines Atomkrieges.

5.1.2.1. Die Übersetzerin Ruth Wright

Übersetzt wurde *La torta in cielo* von Ruth Wright, zwei Jahre nach ihrem Erscheinen. Die Übersetzung des Romans wurde in folgenden Verlagen publiziert: Im Stuttgarter Thienemann Verlag im Jahre 1986. Im Berliner Kinderbuchverlag erschien die Übersetzung 1970 (2. Auflage 1973) und 1980 wurde eine weitere Ausgabe im Mödlinger Verlag St. Gabriel veröffentlicht. Ruth Wright übersetzte noch vier weitere Bücher von Gianni Rodari.⁵¹

Leicht verständliche fremdkulturelle Markierungen, vor allem durch Städte- und Ortsbezeichnungen bleiben in der Übersetzung von *La torta in cielo* erhalten. Ruth Wright hält sich an das Original und behält als Handlungsort den römischen Vorort Trullo bei. Dem Leser ist somit bewusst, dass sich die Geschichte in Italien abspielt. Fremdkulturelle Markierungen, wie italienische Eigennamen oder Bezeichnungen wie „Carabinieri“ oder „Monte Cucco“ werden nicht verändert. Zu größeren Veränderungen im Translationsprozess kommt es bei intertextuellen Verweisen, Sprachspielen oder dem Leser unvertrauten Eigennamen. Die Analyse unter Punkt 5.2. wird zeigen, wo Übersetzungsprobleme auftreten und inwiefern sich Original und Übersetzung, vor allem hinsichtlich der Kulturreferenzen, unterscheiden.

5.1.2.2. Illustration

⁵⁰ Aus Fehlern lernt man. [dt. Übers. der Verfasserin].

⁵¹ Die vollständige Bibliographie des in deutscher Sprache übersetzten Werks Gianni Rodaris ist dem Anhang zu entnehmen.

Ebenso wie der Gedichtband *Filastrocche in cielo e in terra* glänzt die Erstausgabe von *La torta in cielo* mit den Bildern von Bruno Munari. Im Unterschied zum Gedichtband fällt die Illustration des Romans etwas reduzierter aus. Wirkung und Funktion der vermeintlich von „Kinderhand“ angefertigten Zeichnungen sind dieselben wie beim Gedichtband, einfach und klar, Raum schaffend für die Leserphantasie.

Die Bebilderung der Stuttgarter Thienemann Übersetzung wurde von der bekannten Otfried Preußler Illustratorin Winnie Gebhardt-Gayler vorgenommen. Die Zeichnungen greifen zentrale Szenen auf, geben diese bildnerisch wieder und harmonisieren mit der traditionellen Kinderbuchbebilderung.

5.1.2.3. Kapitel und Gliederung

Der Roman *La torta in cielo* gliedert sich in 10 Kapitel. Die Titel verweisen häufig auf den Ort oder die Personen der Handlung, wie beispielsweise „Quella mattina al Trullo“, „Il misterioso signor Geppetto“ oder „Il professor Zeta“. Die Übersetzerin übernimmt die Gliederung des Romans in 10 Kapitel und hält sich bei der Übersetzung der Kapitelbezeichnungen recht wörtlich an das Original, nur bei der Übersetzung des Titels weicht sie vom Original ab. Das Wort „cielo“ [Himmel] im Titel des Romans *La torta in cielo* finden wir auch im zweiten Analysetext, den *Filastrocche in cielo e in terra*. Viele der Gedichte haben Weltraum und Kosmos als zentrale Motive. In *La torta in cielo* verweist der Begriff „Himmel“ ebenso auf den Weltraum, die Bedrohung durch Außerirdische und die Angst vor wissenschaftlichen Experimenten der damaligen Zeit und der Atomkraft. Es ist etwas verwunderlich, dass daher der Begriff „Himmel“ in keinen der beiden übersetzten Titel übernommen wurde. Der Titel des übersetzten Romans *Das fliegende Riesending* weicht etwas weniger vom Originaltitel ab, als *Kopfblumen*, dennoch fehlt im ersten Titel die von Rodari intendierte „Weltsicht“ der Kinder, welche der der Erwachsenen gegenüber steht. Diese Gegenüberstellung der beiden Welten bildet das Gerüst des Romans. Die Kinder sehen die Torte im Himmel und erkennen sie als Torte an. Die Erwachsenen sehen die Torte am Himmel ebenso, erkennen diese allerdings als unheilbringendes, fliegendes Ding, als Bedrohung der Marsmenschen, als Weltuntergang, als Atombombe, etc. Die Kinder sind allerdings die wahren

Protagonisten des Romans, daher weicht die Titelgebung *Das fliegende Riesending*, mit den Worten der Erwachsenen gesprochenen, von der eigentlichen Thematik des Romans ab und eine wortgetreue Übersetzung mit „Die Torte im Himmel“ wäre, die Struktur des Romans berücksichtigend, weitaus treffender.

5.2. Analyse

Im Theorieteil wurde festgestellt, dass im Bereich des kinderliterarischen Übersetzens andere, und vor allem auch spezifischere Probleme auftreten können, als dies beim Übersetzen von Erwachsenenliteratur der Fall ist. Im Analyseteil geht es nun darum, aufzuzeigen, welche Probleme beim Übersetzen der Kinderliteratur Gianni Rodaris auftreten können beziehungsweise aufgetreten sind.

Die Analyse entspricht eher einem ausgangstextorientierten Ansatz und setzt sich mit Fragen hinsichtlich der „Adäquatheit in Bezug auf die Intention des Autors“ (Vannerem/Hornby 1986: 189) auseinander. Auf die poststrukturalistische Herangehensweise des Begriffes „Autor“ und seine „Absicht“, wie sie unter anderem Roland Barthes und Michel Foucault hinterfragen, wird in dieser Arbeit nicht eingegangen, da es sich in vorliegender mehr um einen translationswissenschaftlichen als literaturtheoretischen Ansatz handelt. „Adäquatheit in Bezug auf die Intention des Autors“ meint „Loyalität“ des Übersetzers gegenüber dem Autor und den verwendeten stilistischen oder inhaltlichen Charakteristika des Textes. In Kapitel 2.1. wurde bereits eine Übersicht über Gianni Rodaris Themen in seinem literarischen Schaffen gegeben. Wie Emer O’Sullivan feststellt, kann es durch den Translationsprozess zu Verschiebungen auf der Ebene des Themas kommen. (vgl. O’Sullivan 2000: 192) Im ausgewählten Analysematerial treten gewisse Thematiken immer wieder auf und können zu Übersetzungsschwierigkeiten führen.

Da die Übersetzungsanalyse sich auf das „Ganzheitlichkeitsprinzip“ eines Textes stützt, sind Snell-Hornbys und Vannerems Termini wie *scene* und *frame* anwendbar. (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 188) Die beiden Übersetzungswissenschaftlerinnen, die bereits ausführlich in Kapitel 3.5. präsentiert wurden, liefern für die Analyse ebenso wichtiges Material über den

Erfahrungshintergrund des Lesers und unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten von Texten.

Beim Verstehen eines Textes wird [...] eine Teilwelt geschaffen, deren Wesen allerdings beträchtlich vom subjektiven Erfahrungshintergrund des Lesers abhängen kann; dies erklärt auch, warum derselbe Text auf verschiedene Weise interpretiert werden kann. (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 186)

Die Begriffe *scene* und *frame* sind vor allem für die Übersetzungsanalyse der kulturspezifischen Elemente anwendbar.

Jedes Original, wie Riita Oittinen feststellt, enthält eine eingeschriebene Funktion, welche vom Übersetzer wiederhergestellt werden soll. (vgl. Oittinen 2000: 6) Die Analyse soll feststellen, inwiefern die von Rodari eingeschriebenen Funktionen vom Autor übernommen wurden. Dabei wird berücksichtigt, wie auch Oittinen hervorhebt, dass komplette Werktreue nicht notwendig ist und auch dem Übersetzer eine gewisse Freiheit zugestanden werden muss. Wie bereits ausführlich behandelt, ist eine Übersetzung in einer anderen Zeit und an einem anderen Ort angesiedelt und spricht eine andere Kultur an.

Die Analyse soll auch nicht nur feststellen, ob „treu“ oder „frei“ übersetzt wurde. Zentral sind die erkennbaren Unterschiede, welche zwischen dem Original und der Übersetzung festzustellen sind. Treten infolge der Unterschiede Probleme auf, werden diese gegenübergestellt und analysiert.

Gianni Rodaris Werk zeichnet sich durch das häufige Auftreten von intertextuellen Verweisen aus und ist damit besonders für die Übersetzungsanalyse fruchtbar. Mieke K.T. Desmet stellt in seinem Aufsatz *Intertextuality/Intervisuality in Translation* vier Lösungsmöglichkeiten für das Übersetzen von intertextuellen Stellen in Kinderliteratur vor: das wörtliche Übersetzen („literal translation“), der Ersatz („substitution“), das Hinzufügen („addition“) und die Streichung („deletion“). (vgl. Desmet 2006: 122)

Wie in Kapitel 4.4. bereits dargestellt, ist die Übersetzung von Kulturreferenzen das größte Problem bei der Übersetzung von Kinderliteratur. Hierzu hat Christiane Nord ein detailliertes Modell aufgestellt, welches für die vorliegende Analyse vor allem dem Zweck der übersichtlichen Gliederung und Zuordnung von kulturellen Markierungen dient. Da allerdings nicht das ganze in Kapitel 4.4.2

vorgestellte Gerüst für die analysierten Texte relevant ist, werden von Nords Kategoriensystem lediglich „Situationsreferenzen“ analysiert, nicht allerdings „Handlungsreferenzen“. Bei der „Hintergrundsituation“ des Textes werden gewählte Textstellen bezüglich „Lebenssituation“ und „Kulturgüter“ analysiert und bezüglich der „aktuellen Situation“ der „Handlungsort“. Dies bedeutet nicht, dass nicht auch in anderen Kategorien Probleme bei der Übersetzung von Kulturspezifika in Gianni Rodaris Werken auftreten können. Eine Vertiefung in diesem Bereich würde aber den Rahmen der Arbeit sprengen. Außerdem will die Arbeit nicht nur die Übersetzung von Kulturspezifika beleuchten sondern auch über die Translationsprobleme bei intertextuellen Verweisen und thematischen Übertragungen Aufschluss geben. Hinsichtlich der Kulturreferenzen ist es des Weiteren wichtig, welche Lösungsmöglichkeiten vom Übersetzer gewählt werden. Wie bereits in Kapitel 4.4.1. dargestellt, liefert Göte Klingberg diesbezüglich ein detailliertes Modell von neun Lösungsmöglichkeiten zur Übersetzung von Kulturreferenzen. Auch hier ist anzumerken, dass nicht für alle neun Lösungsmöglichkeiten ein Beispiel gefunden wurde, was auch gar nicht dem Zweck der Arbeit entspräche.

Bei der Analyse werden immer Texte oder Textteile des Originals mit der Übersetzung gegenübergestellt. Teilweise ist eine zusätzliche Übersetzung der Verfasserin dieser Arbeit notwendig, wenn beispielsweise der deutschsprachige Text zu stark verändert wurde oder die Bedeutung von bestimmten Wörtern einer spezifischeren Analyse bedarf. Die von der Verfasserin hinzugefügte Übersetzung in der Fußnote dient lediglich dem inhaltlichen Verständnis, die Form erhält dabei keine Berücksichtigung. Die vollständigen Originaltexte und deren Übersetzungen finden sich im Anhang. Für die Übersetzung wird das Großwörterbuch Pons konsultiert. Bei der Gegenüberstellung des Originals mit der deutschen Übersetzung werden für die Bezeichnung der Bücher folgende Abkürzungen mit hinzugefügter Seitenanzahl verwendet:

Filastrocche in cielo e in terra = Ausgangstext 1 (AT 1)

Kopfblumen. 7x7 Gedichte für Kinder = Zieltext 1 (ZT 1)

La torta in cielo = Ausgangstext 2 (AT 2)

Das fliegende Riesending = Zieltext 2 (ZT 2)

Die Titel der Werke werden bei der Analyse, wie oben, immer kursiv geschrieben, einzelne Gedichte aus dem Gedichtband immer in Anführungszeichen. Die für den Translationsprozess interessanten Wörter, Sätze, Satzteile oder Absätze werden dabei durch Unterstreichung hervorgehoben.

5.2.1. Intertextuelle Elemente

Die Beschäftigung mit intertextuellen Verweisen und deren Übersetzung ist bei den Werken Gianni Rodaris besonders interessant, da sie zahlreich vorhanden sind. Verweise auf Klassiker der italienischen Literatur, wie etwa Collodi oder Dante, das Märchen als Rohmaterial oder die Verflechtung von antiken Fabeln im Text spielen eine sehr fruchtbare Rolle in Rodaris Literatur. Vor allem Märchen sind immer wieder ein Thema und auch in dem erzieherischen Leitfaden *Grammatica della fantasia* verweist Rodari auf das schöpferische Potenzial von Märchenelementen und äußert sich dazu in den darin enthaltenen Kapiteln.⁵²

Literatur, welche durch einen Reichtum an intertextuellen Elementen gekennzeichnet ist, kann für den Übersetzer zu einer schwierigen Aufgabe werden. Es gibt, wie in Kapitel 5.2. bereits angeführt, Möglichkeiten, diese zu übertragen. Für nachfolgende Beispiele wird der Lösungsansatz nach Mieke K.T. Desmet angewandt. Es handelt sich dabei um: wörtliches Übersetzen („literal translation“), Ersatz („substitution“), Hinzufügung („addition“) oder Streichung („deletion“). Beim wörtlichen Übersetzen wird die intertextuelle Referenz beibehalten und in der Zielsprache wörtlich übernommen. Bei der zweiten Variante wird für die intertextuelle Referenz ein Ersatz verwendet, welcher nach Ansicht des Übersetzers für den ZIELLESER denselben Effekt hat. Bei der Hinzufügung geben zusätzliche Verweise oder Erklärungen eine Hilfestellung für den Leser, die intertextuellen Stellen zu erkennen. Bei einer Streichung wird die intertextuelle Referenz des Originals in den Zieltext nicht mehr aufgenommen. (vgl. Desmet 2006: 127f). Bei nachfolgenden drei Beispielen haben wir es mit folgenden Übersetzungsstrategien zu tun: wörtliche Übersetzung und Streichung. Bei dieser kritischen Übersetzungsanalyse werden subjektive Interpretation und Autonomie des Übersetzers berücksichtigt. „Translators of source texts are in the

⁵² „Insalata di favole“, „Fiabe in ‚chiave obbligata‘“, „Le fiabe a rovescio“ und „A sbagliare le storie“.

first place readers of that text, and it is their particular interpretation of the original that will guide their translation.“ (Desmet 2006: 123) In diesem Sinne werden mittels der Analyse auf der Ebene der intertextuellen Verweise Ausgangs- und Zieltext gegenübergestellt und beschrieben, um herauszufinden, was genau sich im Übersetzungsvorgang abspielt und inwiefern sich die Lösung des Übersetzers auf den Zieltext auswirkt.

Beispiel 1: „Lo zoo delle favole“ – “Der Fabelzoo” (AT 1: 145; ZT 1: 72f)

Das Gedicht besteht aus 7 Strophen zu jeweils 4, meist kreuzgereimten Versen. Diese Form wird im deutschen Text beibehalten. Auch in der Titelgebung kommt es zu keinen Veränderungen. Grobe Unterschiede sind jedoch in der Übersetzung der intertextuellen Elemente festzustellen. Die erste Strophe wird noch sehr wortgetreu wiedergegeben und der Übersetzer James Krüss hält sich an die Erzählweise des Originals. Der fiktive Leser wird mit „Signori e signore“ direkt angesprochen und eingeladen, sich im „Zoo delle favole“ die seltensten Tiere anzusehen. Wie der Titel des Gedichtes unschwer erahnen lässt, sind in Rodaris Text Tiere aus der Fabelwelt die Protagonisten. Auch Wesen aus Märchen und Figuren aus Kinderbuchklassikern sind vertreten. Es handelt sich um Geschichten, welche sowohl Rezipienten des italienischen, als auch des deutschen Sprachraumes bekannt sind. In der zweiten Strophe spielt Rodari direkt auf das Märchen *Der gestiefelte Kater* der Brüder Grimm an:

Ammirate in questa gabbia
il Gatto con gli stivali
mentre con crema e spazzola
si lucida i gambali.

Rodari nennt den Namen des Volksmärchens *Il Gatto con gli stivali* und lässt den Leser ohne Zweifel die intertextuelle Anspielung erkennen. Der deutsche Text weist folgende Veränderung auf:

Graf Carabassens Kater
Seht ihr im Käfig links.
Er putzt sich just die Stiefel
(Mit Spucke allerdings.)

Hier wird der Name des Märchens nicht direkt genannt. Der Übersetzer fügt den „Graf Carabas“ in das Gedicht ein, der Herr des gestiefelten Katers. Somit ist der gestiefelte Kater nicht mehr ganz so einfach zu erkennen, durch die Erwähnung der „Stiefel“ im dritten Vers ist er aber für Kenner des Märchens identifizierbar. Während der gestiefelte Kater sich in der italienischen Fassung seine Stiefel mit Creme und Bürste putzt, verwendet der Krüss'sche Kater Spucke.

Die darauf folgende Strophe enthält einen intertextuellen Verweis auf einen international bekannten Kinderbuchklassiker: Pinocchio. Carlo Collodis *Le Avventure di Pinocchio* ist ein von Rodari gern und oft zitiertes Buch. Die dritte Strophe nimmt auf den Streit zwischen Pinocchio und der Sprechenden Grille Bezug. Die Grille im Kinderbuchklassiker will Pinocchio über die Notwendigkeit des Lernens und Arbeitens aufklären. Pinocchio will davon nichts wissen, worauf die Grille meint: „Mi fai proprio compassione [...] perché hai la testa di legno.“⁵³ (vgl. Collodi 2001: 22) Der wütende Pinocchio wirft daraufhin mit einem Holzhammer nach der Grille, welche tödlich getroffen wird. Rodaris Version der Ereignisse zwischen Grille und Pinocchio lesen sich folgendermaßen:

Al Grillo Parlante
qui rivolgete l'occhio:
è zoppo da tre zampe
per colpa di Pinocchio.

In der deutschen Übersetzung werden beide Figuren übernommen. Aus Rücksicht auf die Form fügt Krüss bei der Hinweisung auf die Sprechende Grille einen Relativsatz ein:

Betrachtet diese Grille,
Die sprechen kann, mit Huld.
Sie hinkt auf nur drei Beinen.
Pinocchio ist schuld.

Nach zwei weiteren intertextuellen Verweisen auf das Märchen *Der Fischer und seine Frau* in Strophe 4 und *Alice im Wunderland* in Strophe 5, welche in der deutschen Fassung einigermaßen unverändert übernommen wurden, ist bei

⁵³ Du tust mir wirklich Leid [...] weil dein Kopf aus Holz ist. [dt. Übers. der Verfasserin].

Übersetzung von Strophe 6 und 7 eine genauere Beobachtung notwendig. Neben den Brüdern Grimm, Carlo Collodi und Lewis Carroll schenkt Rodari auch dem griechischen Dichter Äsop immer wieder Beachtung. Im letzten Teil des Gedichts ist die Fabel *Der Rabe und der Fuchs* zentrales Motiv:

Vedete da questa parte
il Corvo poco saggio
che apre il becco a cantare
e perde il suo formaggio:

Die bekannte antike Fabel erzählt die Geschichte vom listigen Fuchs und etwas einfältigen Raben. Mit einem gestohlenen Stück Käse im Mund sitzt der Rabe auf einem Ast. Der schlaue Fuchs lobt die Schönheit des Raben und stellt sich vor, wie schön wohl erst sein Gesang wäre. Der Rabe fällt auf die Schmeicheleien hinein, öffnet seinen Schnabel um zu singen und verliert den Käse. Der Fuchs triumphiert, schnappt sich die Beute und lacht über den törichten Vogel. Die antiken Fabeln mit ihren moralischen Botschaften sind Kindern und Erwachsenen sowohl im italienischen, als auch deutschen Sprachraum bekannt. Der Rabe in Rodaris Fabelzoo zieht keine Lehre aus seiner Geschichte und fällt jeden Tag auf die List des Fuchses hinein:

non ha ancora imparato
l'antica lezione:
ci costa ogni mattina
tre etti di provolone.⁵⁴

In Strophe 6 der deutschen Übersetzung übernimmt Krüss die Intertextualität des Originals teilweise und berichtet über den "nicht sehr klugen" Raben, welcher seinen Käse verliert. Somit ist der Intertextualitätsbezug dem deutschsprachigen Leser noch recht klar:

Hier stell ich jenen Raben,
Der nicht sehr klug war, vor,
Weil er – den Schnabel öffnend –
Den Käse draus verlor.

⁵⁴ Er hat noch immer keine Lehre aus der antiken Fabel gezogen und kostet uns jeden Vormittag 300 g Provolone. [Provolone = südtalientischer Käse] [dt. Übers. der Verfasserin].

Die Problematik der Translation ergibt sich erst in der darauf folgenden Strophe. James Krüss übersetzt Rodaris ironischen Kommentar über das Nicht-Begreifen der antiken Moral wie folgt:

Er zog aus seiner Fabel
Bis heut nicht die Moral:
Tagtäglich frißt er Käse,
Drei Stück mit einemmal.

Vergleicht man die letzten beiden Verse mit jenen des Originals lässt sich ein Problem in der Übersetzung feststellen. Bei Rodari heißt es, dass der Rabe aus Dummheit jedes Mal das Stück Käse aus dem Mund fallen lässt, und uns deshalb immer wieder aufs Neue 300g Käse kostet. Krüss hingegen verändert die Moral der Fabel und berichtet von einem Raben, welcher drei Stück Käse mit einem Mal frisst. Die oben markierten Verse haben nichts mehr mit der antiken Fabel zu tun und ergeben für das Gedicht keinen Sinn. Das von Rodari implizierte Spiel des „Wörtlich-Nehmens“ der antiken Fabel wurde vom Übersetzer nicht aufgegriffen. Einzelne Wörter wurden getreu übernommen, haben aber für die Gesamtstruktur des Gedichtes keine Funktion. Die antike Fabel als Thema wurde vom Übersetzer erkannt und auch übernommen. Daraus ergeben sich für die Fehlübersetzung zwei mögliche Gründe. Die Translationshandlung von Krüss beruht auf der mangelnden Beherrschung der italienischen Sprache oder zugunsten des Reimes wurde, etwas wahllos, nach einer alternativen Lösung gesucht. Intertextuelle Bezüge in Fabeln, Märchen und Kinderbuchklassikern sind, wie der Originaltitel schon sagt, zentrales Thema des Gedichtes. Diese wurden vom Übersetzer nicht durchgehend und inhaltlich korrekt wiedergegeben. Die szenische Struktur des Originals bleibt in der deutschen Übersetzung somit nicht erhalten und stiftet zudem Verwirrung. Mit Desmet kann somit von einer „Streichung“, wenn auch vom Übersetzer nicht bewusst gewählt, gesprochen werden, da das Fabelmotiv nicht vollständig in der Übertragung erkennbar ist.

Beispiel 2: „Le belle fate“ – „Die guten Geister“ (AT 1: 135; ZT 1: 74)

Das Gedicht „Le belle fate“ besteht aus 7 Strophen und ist im Vergleich zu den restlichen *filastrocche* verhältnismäßig lang. Die längste Strophe besteht aus 38 Versen. Rodari wechselt zwischen Kreuz- und Paarreimen. Die traurige Geschichte handelt von den guten Feen aus der Märchenwelt. Das lyrische Ich des Gedichtes beschreibt eine triste Realität in Zeiten des Krieges voller Hoffnungslosigkeit und Existenzängsten. Krieg und Armut macht sich unter den Menschen breit und bietet keinen Platz mehr für Märchen, Phantasien und Hoffnungen, welche von den guten Feen verkörpert werden. Die Märchenfiguren sind somit Sinnbild für den Frieden. Die beiden Gegensätze Krieg und Frieden werden hier in Rodaris Gedicht mal aus der Perspektive einer menschlichen Figur, mal aus der Sicht der Feen dargestellt. Solange Krieg herrscht, ist in der realen Welt für die guten Feen kein Platz: „Per noi su questa terra non c'è posto/Ci vogliono cacciare ad ogni costo.“⁵⁵ Am Ende bleibt ein Hoffnungsschimmer: Die Feen, und somit der Friede, kann nur einkehren, wenn Kriegsgeneräle mitsamt ihrer Kanonengeschosse verjagt werden, an einen Ort, weit von der Menschheit entfernt:

Il mattino vi farete svegliare
con un bombardamento
o un cannoneggiamento,
a vostro piacimento
e ogni sera
direte la preghiera
con la mitragliatrice.
La gente sarà più felice [...] ⁵⁶

Mit dieser pazifistischen Überzeugung des lyrischen Ichs verkörpert der Text am Ende einen Ausweg aus der Misere. Rodaris Poetik ist, wie der oben zitierte Auszug zeigt, kein gutgläubiger Aufruf für den Weltfrieden sondern eine

⁵⁵ Auf der Erde gibt es keinen Platz für uns/Verjagen wollen sie uns, um jeden Preis. [dt. Übers. der Verfasserin].

⁵⁶ Weckt euch in der Früh/mit Bombardierung/ und Kanonenbeschuss/ganz nach eurem Belieben/und jeden Abend/sprecht euer Gebet/mit einem Maschinengewehr/die Menschen werden glücklicher sein. [dt. Übers. der Verfasserin].

unverblünte Thematisierung der Gegensätze Krieg und Frieden mittels Elementen der Phantastik und Ironie.

Auf intertextueller Ebene lässt sich feststellen, dass die Figuren, welche Rodari als Sinnbilder für den Frieden verwendet, vom Übersetzer nicht richtig erkannt werden. Rodari verwendet folgende Märchenfiguren: Türkisblaue Fee (la Fata Turchina in *Pinocchio*), Rotkäppchen (Cappuccetto), Schneewittchen (Biancaneve), Dornröschen (la Bella Addormentata). Der intertextuelle Hinweis auf die Türkisblaue Fee in *Pinocchio* wird in der deutschen Fassung wörtlich übernommen und bringt keine übersetzungspraktischen Probleme mit sich. Die Übertragung der drei anderen Märchengestalten jedoch schon, wie an folgender Gegenüberstellung des Originals mit der Übersetzung ersichtlich ist:

[...] Cappuccetto perde la berretta.
Che spavento!
Biancaneve ha uno svenimento.
Il castello si vuota in un momento. [...]
Nella selva incantata ci crescono le ortiche,
Sul naso della Bella Addormentata
ci passeggiano le formiche, [...]

Kapuzzino verlor in der Hitze
Des Abflugs die Zaubermütze.
Eine Ohnmacht flog die Fee Blanca an.
Und die Burgruine leerte sich dann [...]
Schon wachsen im Zauberwald Nesseln.
Wo die schlafende Schönheit liegt,
Herrschen Ameise, Mücke und Biene [...]

James Krüss greift bei dieser Textstelle zu sehr eigenartigen Lösungen. Anstatt die Grimm'schen Märchenfiguren bei ihrem richtigen Namen zu nennen, heißt das Rotkäppchen in der deutschen Übersetzung „Kapuzzino“ und Schneewittchen „Fee Blanca“. Es scheint keine begründbare Übersetzungsentscheidung zu sein, da die beiden Bezeichnungen keine bedeutungstragende Funktion haben. Die wörtliche Wiedergabe des Zeichens kann ebenso auf eine fehlende Fremdsprachenkompetenz zurückgeführt werden. Mit der Bezeichnung „schlafende Schönheit“ lässt sich gerade noch der intertextuelle Hinweis auf das Märchen „Dornröschen“ erkennen, jedoch sind es bei Märchen gerade die Namen der Figuren, welche signifikativ sind. „La Bella Addormentata“ mit „Schlafende Schönheit“ zu übersetzen, ist nur eine

wortwörtliche Wiedergabe des Zeichens. Die Dekodierung des *frames* ohne das Stimmungsbild dahinter zu respektieren führt dazu, dass der Leser der Übersetzung nicht die von Rodari intendierte *scene* erkennen kann. Ein zentrales Thema geht somit in der Übersetzung verloren. Die Märchenfiguren verlieren ihren Eigennamen und somit ihre Rolle. „Fee Blanca“ als deutschsprachiger Leser als „Schneewittchen“ zu erkennen kann nicht vorausgesetzt werden. Rodari erfindet Geschichten indem er Figuren aus verschiedenen Märchen zusammenbringt und in einer Geschichte vereint. Plötzlich trifft Schneewittchen auf Rotkäppchen. Diese Technik des phantastischen Geschichtenerzählens stellt er, neben vielen anderen, in seinem Buch *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie* vor. Wie der Titel verrät, stellt das Werk einen Leitfadens für den erwachsenen Leser dar, Geschichten zu erfinden und darin Motive einzubauen, welche dem kindlichen Leser gefallen.

Die Namensänderung der Märchenfiguren lassen die intertextuellen Markierungen schwer erkennen. Der Translationsprozess des Übersetzers ist schwer nachvollziehbar, kann aber, aufgrund der fehlenden Intertextualität in der Übertragung unter dem Lösungsansatz „Streichung“ eingeordnet werden.

Beispiel 3: *La torta in cielo – Das fliegende Riesendessert* (AT 2: 85; ZT 2: 85)

Im letzten Kapitel „Ce n'è e ce ne sarà per tutti“ des Romans *La torta in cielo* gibt der Wissenschaftler sein fehlgeschlagenes Experiment, welches zur Torte wurde, allen Kindern von Trullo zum Vernaschen frei. Mit Genuss wird das Riesendessert verschlungen, während die noch immer zweifelnden Erwachsenen über Lautsprecher zur Vorsicht aufrufen. Ein Fliegeroffizier umkreist mit seinem Hubschrauber „Dedalo“ das Szenario und berichtet dem Generalkommando von den unbeschreiblichen Dingen, die er zu Gesicht bekommt:

- Signor generale, stanno succedendo cose dell'altro mondo. Passo.
- Che ne sapete voi dell'altro mondo? Ci siete già stato? Eravate con Dante Alighieri quando scese all'Inferno? Diteci quello che vedete. Passo.

„Herr General, hier gehen unbeschreibliche Dinge vor...Ende.“

„Was heißt unbeschreiblich? Berichten Sie uns, was Sie sehen. Ende.“

Aus den oben zitierten Textstellen ist ersichtlich, dass die Übersetzerin Ruth Wright eine Passage, eine für die italienische Kultur und Literatur durchaus repräsentative, nicht übersetzt. Der erste und letzte Teil der Textstelle werden sehr inhaltsgetreu wiedergegeben. Der Ausdruck im Italienischen „cose dell'altro mondo“ bedeutet so viel wie „unglaubliche, haarsträubende oder unbeschreibliche Dinge“. Die Bezeichnung „altro mondo“ alleine hingegen steht für „Jenseits“. Der Auszug des Originaldialoges weist folgende semantische Struktur auf: Der im übertragenen Sinn verwendete Begriff „altro mondo“ wird mit der Frage „Ci siete già stato? Eravate con Dante Alighieri quando scese all'Inferno?“⁵⁷ auf die wörtliche Ebene transportiert. Der General verweist somit auf Dante in der *Divina Commedia* und dessen Jenseitswanderung. Die Ironie Rodaris liegt in der Verdrehung der figurativen Wendung „cose dell'altro mondo“. Dante Alighieri (1265-1321) spielt als bedeutendster Dichter des italienischen Mittelalters eine herausragende Rolle für die Tradition der italienischen Literatur. „Dantes ‚Göttliche Komödie‘ steht in einem breiten, bis zu den Anfängen literarischer Zeugnisse zurückreichenden Traditionszusammenhang“. (Wetzel 1979: 83) Diese intertextuelle Kulturreferenz auf die italienische Literatur wird von der Übersetzerin nicht beibehalten oder adaptiert, sondern gestrichen.

5.2.2. Kulturspezifische Elemente

In der folgenden Analyse bezüglich der Übersetzung von kulturspezifischen Elementen wird als Analysemodell die Kategorisierung von Christiane Nord angewandt: Wie in Kapitel 4.4.2. schon dargestellt, gliedert Nord Kulturmarkierungen in einem Text in „Situationsreferenzen“ und „Handlungsreferenzen“. Für nachfolgende Beispiele sind nur „Situationsreferenzen“ relevant. Innerhalb der „Situationsreferenzen“ finden sich Beispiele für Kulturmarkierungen bezüglich der „Hintergrundsituation“ und der „aktuellen Situation“. Unter „Hintergrundsituation“ versteht Nord „Lebensgewohnheiten, Kulturgüter, Geschichte und Natürliche Gegebenheiten“. Zur „aktuellen Situation“ im Text gehören die „Handlungsträger, der Ort, und die

⁵⁷ Was wisst ihr schon vom Jenseits? Seid ihr schon dort gewesen? Wart ihr zusammen mit Dante Alighieri als er in die Hölle hinabstieg? [dt. Übers. der Verfasserin].

Zeit der Handlung“. Für die Zuordnung der nachfolgenden vier Textbeispiele und deren Kulturmarkierung sind folgende Kategorien nach Nord relevant:

- a) „Hintergrundsituation: Lebensgewohnheiten und Kulturgüter“
- b) „Aktuelle Situation: Ort der Handlung“

Kulturmarkierungen können auf verschiedenste Art und Weise übersetzt werden. Klingberg lieferte dazu ein sehr ausführliches Modell mit neun verschiedenen Lösungsmöglichkeiten. Für das ausgewählte Analysematerial sind folgende Lösungsmöglichkeiten relevant:

- a) „Hinzugefügte Erklärung“
- b) „Streichung“

Beispiel 4: *La torta in cielo* – *Das fliegende Riesending* (AT 2: 9; ZT 2: 5)

„Quella mattina al Trullo“. So nennt sich das erste Kapitel des Romans *La torta in cielo*. Die Handlung spielt sich in Italien ab, nämlich im Vorort Roms namens Trullo. „Quella mattina al Trullo“ wird in der deutschsprachigen Fassung mit „Große Aufregung in der römischen Vorstadt Trullo“ übersetzt. Bei der Übersetzung des Titels des ersten Kapitels kommt es somit zu einer „hinzugefügten Erklärung“, wie Klingberg es in seinem Modell für Lösungsmöglichkeiten bei Kulturreferenzen formuliert. Einerseits ist zu bemerken, dass die Leerstelle, welche im Original vorhanden ist, von Ruth Wright ausgefüllt wird, indem sie vorwegnimmt, dass es zu einer „großen Aufregung“ in Trullo kommt. Bezüglich der Kulturreferenz fügt die Übersetzerin der italienischen Ortsbezeichnung noch den Zusatz „römische Vorstadt“ bei und bewegt sich mittels dieser Translationsentscheidung in Richtung Zielleser. Es bleibt jedoch die kulturspezifische Markierung erhalten, da „Trullo“ nicht geändert wird, lediglich durch die Erklärung im Titel näher beschrieben wird. Wie Christiane Nord feststellt, kann der Ort eines fiktionalen Textes durch fremdkulturelle Markierungen Verständigungsschwierigkeiten auslösen.

Neben dem eben genannten Textbeispiel findet sich noch eine weitere kulturelle Markierung, ebenso in der Benennung des Ortes der Handlung: „Dal bar Italia uscì un cameriere“ übersetzt Wright mit „Aus der Espresso-Bar ‚Italia‘ kam ein Kellner heraus“. Die Veränderung scheint auf den ersten Blick nicht besonders beachtenswert zu sein, ist jedoch ein klassisches Beispiel für eine Kulturreferenz.

Dem Wort „Bar“ wird der Zusatz „Espresso“ beigeführt, da „bar“ in Italien und „Bar“ im deutschsprachigen Raum zwei unterschiedliche Assoziationen hervorrufen würden. Der Begriff „bar“ entspricht in den Ländern des Mittelmeerraumes einer gastronomischen Einrichtung welche, fast in jeder Straße verortet, im deutschsprachigen Kulturraum eher einem „Cafè“ als einer „Bar“ entspricht. Das Wort „Bar“ entspricht im deutschsprachigen Raum eher einem Nachtlokal oder einer Gaststätte. Ruth Wright hat die Hinzufügung „Espresso“ vorgenommen, damit im deutschsprachigen Leser dieselbe *scene* wie im Originalleser hervorgerufen wird, nämlich die Vorstellung eines „Cafès“. Das Übersetzungsproblem der Kulturreferenz wurde auch bei diesem Beispiel mit einer „hinzugefügten Erklärung“ gelöst.

Beispiel 5: „Il gioco dei se“ – „Wenn Harlekin ein Wunschkind wäre“ (AT 1: 62; ZT 1: 8)

Im analysierten Gedicht Rodaris kommen zwei Figuren aus der *Commedia dell'Arte*, des italienischen Stegreiftheaters aus der Renaissance, als Protagonisten vor: Arlecchino und Pulcinella. Die italienischen Theaterfiguren fallen nach Nord in die Kategorie „Kulturgüter“. Beide Figuren werden von Krüss in die deutsche Übersetzung übernommen, haben allerdings nicht dieselbe Funktion wie im Originalgedicht:

Se comandasse Arlecchino [...] Se comandasse Pulcinella

Wenn Harlekin ein Wunschkind wäre [...] Wenn Pulcinella ihre Wünsche

Die beiden Figurenbezeichnungen als Kulturreferenz werden somit im Zieltext beibehalten. Krüss verändert allerdings das Geschlecht der Figur Pulcinella: Die mit schwarzer Halbmaske und langer Nase versehene Figur aus Neapel ist eigentlich männlich, wird von Krüss aber feminisiert, was daran liegen mag, dass das grammatische Geschlecht weiblich ist. (vgl. Esrig 1985: 98)

Eine weitere Figur des italienischen Volkstheaters aus Piemont, welche Rodari verwendet, ist „Gianduia“. Gianduia bedeutet auch Nougat, in diesem Fall ist es aber eindeutig, dass es sich, neben Strophe 1 und 3 auch bei der zweiten Figur

in Rodaris Gedicht um eine Karnevalsfigur handelt. Die deutsche Übertragung der Verse lässt vermuten, dass das Kulturspezifikum nicht erkannt wurde:

Se Gianduia diventasse ministro dello Stato

Wenn so ein Mann aus Kandiszucker Minister wär in einem Land

Neben Harlekin und Pulcinella als Protagonisten des Gedichtes wirkt die Einführung des „Mannes aus Kandiszucker“ beliebig und ohne Sinn und stört die Einheit der drei Strophen.

Eine weitere Problematik in der Übersetzung des ersten Verses verbirgt sich hinter dem von Krüss gewählten Wort „Wunschkind“. Rodaris phantastische Hypothese „Se comandasse Arlecchino“ kommt somit nicht mehr zum Tragen:

Wenn Harlekin ein Wunschkind wäre

Im deutschen Sprachraum wurde und wird damit ein geplantes und gewünschtes Baby assoziiert. Neben dieser Sinnggebung ist das „Wunschkind“ im Krüss’schen Sinne außerdem in der Lage Glück zu verbreiten und Wünsche wahr werden zu lassen. (vgl. Weinkauff 2008: 122) Die Kinder in dem Gedicht haben sozusagen den Wunsch, die Welt zum Besten zu verändern. Türen wären aus Schokolade und Wände aus Lakritze:

Wär jede Tür aus Schokolade
Und aus Lakritze jede Wand.

Farebbe le case di zucchero
Con le porte di cioccolato.

Bis auf die Veränderung „Lakritze“ statt „Zucker“ hält sich Krüss wörtlich an das Original. In der deutschen Übersetzung haben die Kinder Weltveränderungswünsche, welche sie in die Tat umsetzen. (vgl. Weinkauff 2008: 122) Den Figuren der Commedia dell’Arte werden allerdings völlig andere Charaktereigenschaften zugeschrieben. Sie sind Protagonisten einer „verkehrten Welt“ (Esrig 1985: 220). Auch bei Rodari geht es um exzessive Karnevalsphantasien und um närrisches Treiben. Die Thematik der phantastischen Hypothese des „Was wäre, wenn...“-Spiels verliert in der

Übersetzung an Gehalt. Wie schon in Kapitel 3.5. erklärt, baut der Autor in seinen Text Wissen und Erfahrungen ein. Aufgrund von Sprachdifferenzen kann es vorkommen, dass hinter einem bestimmten *frame* eine andere *scene* evoziert wird, soll heißen, dass die *scene* des Autors mit der des Lesers/Übersetzers nicht immer übereinstimmt. Um das Original zu "entschlüsseln", muss der Übersetzer mit der Ausgangssprache- und kultur insofern vertraut sein, dass er die vom Autor intendierte *scene* hinter dem *frame* erkennen kann. Aus diesem Beispiel lässt sich entnehmen, dass die von Rodari intendierte Hintergrundsituation nicht übernommen wurde. In Krüss' Übertragung werden somit die Figuren der Commedia dell'Arte mit ihren Wesenszügen und Absichten nicht übernommen, bzw. ins Gegenteil verkehrt. Lediglich die Begriffe „Arlecchino“ und „Pulcinella“ werden übernommen, deren Bedeutung aber nicht. Diese, sehr bedeutsamen, kulturspezifischen Markierungen bezüglich der Charaktereigenschaften der Commedia dell'Arte bleiben dem Zieldextleser nicht erhalten. Die Commedia dell'Arte und ihre ungeheure Welt des Grotesken wird in der Übertragung von Krüss nicht wiedergegeben. Bei der Übertragung des Kulturspezifikums der Karnevalsfigur „Giandua“ kann von einer „Streichung“ nach Klingberg gesprochen werden. Bezüglich „Arlecchino“ und „Pulcinella“ gibt es im Analysemodell für derartige Übersetzungsschwierigkeiten keine passende Entsprechung. Das Fremde wurde entweder nicht erkannt oder entkonkretisiert.

Beispiel 6: „La luna al quinzaglio“ – „Der Mond mit seinem Scheine“ (AT 1: 92; ZT 1: 35)

Die Besonderheit des folgenden Beispiels liegt darin, dass Rodari dem Text nicht direkt eine italienische Kulturmarkierung beifügt. In Rodaris Texten gibt es nie durchgehend kulturelle Markierungen der italienischen Tradition. Bei der Veränderung in der Übersetzung lässt sich allerdings eine sehr starke Kulturreferenz erkennen, denn Krüss identifiziert das Setting des Originals mit der eigenen, in dem Fall deutschen Kultur. Auf dieses Phänomen der Leser – bzw. Übersetzerrezeption weist bereits Nord (2011) hin. Aufgabe der Analyse ist es, auch diese von Krüss entworfenen Beziehungen zur deutschsprachigen Kultur herauszugreifen.

Wie bereits Weinkauff (2008) in ihrer Abhandlung feststellt, beschreiben Rodari und sein Übersetzer zwei völlig unterschiedliche Bilder des Mondes. Das Mondmotiv ist sehr geläufig in Gedichten und Schlafliedern. Der Mond bei Rodari ist ein beseeltes Wesen, welches dem Mädchen des Gedichtes gehorsam zur Verfügung steht. (vgl. Weinkauff 2008: 124) Er wird an das Bettchen gebunden und kann somit immer anwesend sein. Rodari vergleicht in der dritten Strophe den Mond an der Leine auch mit einem kleinen weißen Hund.

È un piccolo cane bianco
Che tu tieni al guinzaglio,
È un docile palloncino
Che tieni per il filo:
Andando a dormire lo legghi al cuscino
La luna tutta notte
Sta appesa al tuo lettino. (AT1: 35)

Das surreale Bild des Mondes an der Leine, vom Mädchen an ihr Bett gebunden unterscheidet sich vom Bild der göttlich behütenden Vaterfigur welches wir in der Krüss'schen Übersetzung vorfinden und vor allem in der dritten Strophe deutlich erkennbar ist:

Der Mond ist, feine Kleine,
Ein Hündchen an der Leine,
Ein Luftballon am Band,
Und wird dein Atem sachter.
Im warmen Bett, bewacht er.
Dich oben überm Land. (ZT1: 92)

Die aktiven Handlungen des Mädchens fallen in der Übersetzung weg. Der Mond wird als Behüter aller Menschen dargestellt und erhält zudem die Rolle des Bewachers („bewacht er“), von welcher im Original keineswegs die Rede ist.

Die Gesamtwirkung des übersetzten Textes unterscheidet sich von der Rodaris. Außerdem, wie Weinkauff erwähnt, übernimmt James Krüss das Metrum des Gedichtes „Das Abendlied“ von Matthias Claudius.⁵⁸ (vgl. Weinkauff 2008: 125), welches somit zu einer starken zielkulturellen Markierung wird.

⁵⁸ Der Mond ist aufgegangen/Die goldnen Sternlein prangen/Am Himmel hell und klar/ Der Wald steht schwarz und schweiget/Und aus den Wiesen steigt/Der weiße Nebel wunderbar.

Krüss hat das Mondmotiv Rodaris an die deutschsprachige Kultur und Tradition angepasst, indem der Mond die Rolle eines göttlichen Bewachers übernimmt. In diesem Sinne kann von „Lokalisation“ nach Klingberg gesprochen werden, da die kulturelle Bedeutung des Motivs „Mond“ dem Zieldeser angenähert wird ohne dass im Originaltext eine Kulturspezifität impliziert ist. Rodaris Gedicht zeigt ein Mädchen als Protagonistin, welche aktiv den Mond an ihr Bett bindet. Diese tatkräftige Handlung ist zentral in Rodaris Gedicht und unterscheidet sich maßgeblich von der göttlichen Allmacht und des Mondes als Bewacher in der Übersetzung.

Beispiel 7: *La torta in cielo – Das fliegende Riesending* (AT 2: 9; ZT 2: 10)

Die Stadt Trullo ist in Aufruhr. Soeben wurde das undefinierbare Ding am Himmel gesichtet und alles geht drunter und drüber. Auch der Bäckerjunge richtet seinen Blick zum Himmel, verliert dabei die Kontrolle über sein Fahrrad und verstreut das Gebäck auf der Straße:

Intanto, dal retrobottega del vaporeforno, uscì il cascherino che tutte le mattine, a quell'ora, faceva il giro dei bar con il rifornimento di maritozzi e dei cornetti.

Unterdessen kam der Bäckerjunge, der jeden Morgen um diese Zeit die verschiedenen Espresso-Bars mit Hörnchen, Schnecken und frischen Brötchen belieferte, aus dem Ladenzimmer der Bäckerei.

Aspekte des Essens gehören nach Nord zur Kategorie der „Lebensgewohnheiten“, welche sich sehr stark von Kultur zu Kultur unterscheiden. Essgewohnheiten und spezifische Speisen und Getränke können klar einem entsprechenden Land oder einer Kultur zugeordnet werden. „Cornetti“ werden in ganz Italien üblicherweise zum Frühstück verspeist. Leer oder gefüllt mit Schokolade, Vanille oder Honig. Die Bezeichnung „Cornetti“ wird mit „Hörnchen“ übersetzt. Hörnchen, oder in Österreich auch Kipferl werden häufig auch zum Frühstück oder am Nachmittag gegessen. Die beiden *frames* „cornetti“ und „Hörnchen“ lösen beim italienischsprachigen und deutschsprachigen Leser dieselbe *scene* aus.

Als etwas problematischer erweist sich der Begriff „Maritozzi“. Diese sind ein typisch mittellitalienisches Gebäck. Vor allem in der Gegend um Rom vorkommend, können die süßen Brötchen auch Pinienkerne oder Rosinen enthalten. Im deutschsprachigen Raum sind Maritozzi nicht bekannt. Die Übersetzerin entscheidet sich für eine Adaption und ersetzt das Kulturspezifikum mit „Schnecken“. Im deutschsprachigen Raum ist das gewickelte Hefeteiggebäck sehr verbreitet. Die Füllungen variieren dabei von Nuss, über Zimt oder Mohn. In diesem Fall wird die kulturelle Distanz für den deutschsprachigen Leser verringert indem der übersetzte Textteil eine zielkulturelle Markierung erhält. Die in diesem Beispiel vorgenommene Adaption erweist sich im Sinne von Vannerem und Snell-Hornby als durchaus geeignet, da die verschiedenen *frames* ähnliche *scenes* beim italienischen und deutschsprachigen Leser hervorrufen. Die Hinzufügung durch „frische Brötchen“, von welchen im Original nicht die Rede ist, ist eine ebenso deutliche Annäherung an den Zieltextleser. Mit dem Wort „Bäcker“ werden im deutschsprachigen Raum zusätzlich zum süßen Gebäck vor allem die frischen Brötchen assoziiert. Die Szene spielt sich in der Vorstellung des Zieltextlesers wohl eher im deutschsprachigen Raum ab. Nach Klingberg kommt es in diesem Beispiel zu einer Lokalisation, da aus der Kulturspezifik des Fremden eigenkulturelle Elemente gemacht werden.

5.2.3. Verschiebungen auf der Ebene des Themas

Wie O'Sullivan feststellt, kann es beim Übersetzungsvorgang zu starken Veränderungen auf der Ebene der Narration kommen. O'Sullivan unterteilt die Ebenen der Narration in die erzählte Welt, den Erzählvorgang und das Thema. (vgl. O'Sullivan 2000: 192) Die Translationen der ausgewählten Werke Rodaris, besonders jene der *Filastrocche in cielo in terra*, haben eine starke Verschiebung auf der thematischen Ebene zur Folge. Aus diesem Grund sollen sich folgende Analysebeispiele mit den übersetzungsbedingten Veränderungen auf der Ebene des Themas beschäftigen und anschaulich machen, inwiefern die thematische Struktur Rodaris in die Übersetzungen aufgenommen wurde, beziehungsweise inwiefern sich die Verschiebungen auswirken.

Die Realität der gegenwärtigen Welt dient als Ausgangspunkt für das Erfinden von Rodaris Geschichten und handelnden Figuren. Dass sich die politische,

gesellschaftliche und soziale Situation im Italien der 1960er Jahre beispielsweise von jener der BRD oder DDR in den 1970er Jahren unterscheidet und der Autor des Originals und der Übersetzer sich in völlig unterschiedlichen Rahmenbedingungen und Kulturen bewegen, wird beim Vergleichen der italienischen und deutschen Texte berücksichtigt und mitgedacht. Dass bestimmte Thematiken des Originals nicht in ihrem Gehalt und in ihrer Kraft in die deutsche Sprache übertragen werden können ebenso. Der Übersetzer übersetzt in einer anderen Zeit, an einem anderen Ort und für einen anderen Leser. Diese Grundgedanken sind ebenso ausschlaggebend für eine vergleichende Übersetzungsanalyse wie die Feststellung Snell-Hornbys, dass bei einer gelungenen Übersetzung die Gesamtszene des Originals erhalten bleiben soll, damit man von einer Adäquatheit in Bezug auf die Intention des Autors sprechen kann.

Szenische Strukturen in den folgenden Texten Rodaris werden durch die literarische Darstellung einzelner Thematiken geschaffen. Es handelt sich dabei um Themen, welche bereits in Kapitel 2.1. dargestellt wurden. Die ausgewählten Gedichte Rodaris beinhalten politische, gesellschaftskritische und phantastische Themen.

Beispiel 8: „Teste fiorite“ – „Kopfblumen“ (AT 1: 72; ZT 1: 9)

Das Gedicht „Teste fiorite“ besteht aus 12 paargereimten Versen und beschreibt auf sehr humoristische Weise, wie schwierig es oft ist, die inneren Befindlichkeiten und Launen der Mitmenschen zu erkennen und zu deuten. Hätten wir allerdings Blumen anstelle von Haaren am Kopf, könnte uns die Beschaffenheit der Pflanzen verraten, wie es dem Einzelnen geht. „Fiorite“ bedeutet „blumig“ oder „blühend“, wobei letztere Bezeichnung auf das Gedicht besser zutrifft. Der Titel der Übersetzung heißt allerdings nicht etwa „blühende Köpfe“ sondern „Kopfblumen“. Krüss entscheidet sich gegen eine Partizipialkonstruktion und gibt somit den „Blumen“ mehr Gewicht. Krüss nimmt zudem eine Veränderung in der Erzählperspektive vor. Krüss will, ganz im Gegensatz zu Rodaris distanziert- grotesker Erzählhaltung eine Vertrautheit stiften. Der Übersetzer ermöglicht eine direkte Identifikation und bildet seine Sätze mit „hätten wir Köpfe mit Blumen“ und „könnten wir viel über Menschen

erfahren“. Bei Rodari geht es etwas phantastischer zu. Nicht „wir“ sind die Protagonisten, sondern die bedeutungsschwangeren Blumen, welche sich in allen möglichen Formen und Farben auf den Köpfen austoben und einen Einblick in die Gefühls- und Gedankenwelt ermöglichen. Das „wir könnten“ in der deutschen Fassung ist im Original ein „si potrebbe“ [man könnte]. Die *frames* „wir könnten“ lösen durch die Perspektive beim Leser eine *scene* der Vertrautheit aus. Rodaris verwendete *frames* „si potrebbe“ verhält sich verhältnismäßig distanzierter. Eine Gegenüberstellung des Originalgedichts und der Übersetzung sollen die Behauptungen verdeutlichen:

Teste fiorite

Se invece dei capelli sulla testa
Ci spuntassero i fiori, sai che festa?
Si potrebbe capire a prima vista
chi ha il cuore buono, chi la mente trista.
Il tale ha in fronte un bel ciuffo di rose:
non può certo pensare a brutte cose.
Quest'altro, poveraccio, è d'umor nero:
gli crescono le viole del pensiero.
E quello con le ortiche spettinate?
Deve avere le idee disordinate,
E invano ogni mattina
Spreca un vasetto o due di brillantina.

Kopfblumen

Hätten wir Köpfe mit Blumen statt Haaren,
Könnten wir viel über Menschen erfahren,
Könnten erkennen im Heißakoppheister
Fröhliche Herzen und traurige Geister.
Jener mit Rosen vor seiner Stirne
Hat sicher hübsche Gedanken im Hirne,
Aber der andre mit Veilchen davor
Hat, wie man sieht, einen schwarzen Humor.
Und jener dritte mit Disteln als Schopf
Hat sicher nichts als nur Wirrwarr im Kopf,
Und ganz vergeblich verschwendet der Mann
Morgens zwei Töpfe Pomade daran.

Krüss entscheidet sich, vermutlich aus formalen Gründen, die Bezeichnung „a prima vista“ [auf den ersten Blick] mit dem norddeutschen Ausdruck „Heißakoppheister“ zu ersetzen. Das Wort „koppheister“ ist eine norddeutsche

Bezeichnung für „kopfüber“ und „heia“ ein Ausruf der Freude und Begeisterung (vgl. Duden 1978: 1556) und verdeutlicht den kulturspezifisch lokalisierenden Charakter der Übersetzung. Krüss' Bezeichnung „Heißakoppheister“ transportiert eher ein kindliches Szenario als die phantastische Verkehrung in Rodaris Original. Der Übersetzer kreiert ein Szenario, was ein wenig an das bereits analysierte Gedicht „Wenn Harlekin ein Wunschkind wäre“ erinnert. Die Intention Rodaris wurde von Krüss nicht adäquat umgesetzt, um mit Snell-Hornby zu sprechen. ber mangelnde Loyalität hinaus geht allerdings die Übertragung des Begriffes „essere d'umor nero“, was auf Deutsch „schlechter Laune sein“ bedeutet. Die Übertragung des Terminus mit „schwarzer Humor“ ist schlichtweg eine Fehlbersetzung. „Der schwarze Humor“ wäre auf Italienisch übersetzt „l'umorismo nero“ oder „l'umorismo macabro“. Die Verwendung des Begriffes „schwarzer Humor“ macht im Gedicht auch keinen Sinn. Grundgedanke ist das Erkennen von Launen und Befindlichkeiten der Menschen, in der Krüss'schen Übertragung kindlich naiv und bei Rodari grotesk verkehrt. Beide ordnen den Blumen bestimmte Eigenschaften zu: Die Rose deutet auf positives Befinden hin und die Brennnessel steht für Durcheinander. „Ortiche“ [Brennnesseln] übersetzt Krüss mit „Disteln“, was allerdings nicht zu einer groben thematischen Verschiebung führt, da beide, Brennnesseln und Disteln, für unangenehme (stechende/brennende) Gefühle stehen. Viole [Veilchen] sind bei Rodari kennzeichnend für schlechte Laune. Somit kommen bei Rodari klar drei Befindlichkeiten zum Vorschein. Einer beschreibt ein positives Gefühl, ein anderer ein negatives und ein dritter ein Gefühl, das irgendwo dazwischen liegt. Die Verwendung der Bezeichnung „schwarzer Humor“ gibt dem Text einen völlig anderen Sinngehalt. Die Homogenität des Originals ist in der Übersetzung somit stark beeinträchtigt worden und es kommt zu einer Verharmlosung der phantastischen Verkehrung im Originaltext.

Beispiel 9: „La bella addormentata“ - „Die schlafende Schönheit“ (AT 1: 147; ZT 1: 73)

Die Ideen für Rodaris Geschichten sind überall. Rodari sieht in kindlicher Kreativität und Phantasie großes Potential. Mittels eines freien und spielerischen Umganges mit Sprache können Konventionen und Ideenarmut überwunden

werden. Beim Erfinden seiner Texte vertraut Rodari auch gerne auf den Einfallsreichtum und die Phantasie der Kinder, wie beispielsweise im Roman *La torta in cielo*. Aus einfachen Gegenständen, Alltagssituationen (vor allem im kindlichen Umfeld, wie in der Schule beispielweise), Plätzen des urbanen Lebensraumes und Märchenfiguren entstehen phantastische Geschichten. Manchmal realistisch ernst mit Bezug auf das soziale Leben, manchmal grotesk phantastisch oder beides vereint, wie im Märchenroman *Cipollino*. Rodari ist „Träumer und Realist in einem“ (Mudry 1999: 212), wie Anna Mudry, Übersetzerin der *Grammatica della fantasia*, feststellt. Immer versteckt sich eine Botschaft an kindliche und erwachsene Leser, welche einen erzieherischen Wert, Informationen über Kosmos und Wissenschaft oder auch einfach nur die Freude am Sprachwitz und am intellektuellen Spiel zu bieten hat.

Das Gedicht „La bella addormentata“ befasst sich genau mit dieser Thematik des Geschichten(er)findens. Die Geschichten verstecken sich in den Gegenständen um uns herum, verhalten sich still und leise und warten bloß darauf, geweckt zu werden, wie in folgenden Zeilen zu lesen ist:

Le favole dove stanno?
Ce n'è una in ogni cosa:
nel legno del tavolino,
nel bicchiere, nella rosa.
La favola sta lì dentro
da tanto tempo, e non parla:
è una bella addormentata
e bisogna svegliarla.
Ma se un principe, o un poeta,
a baciarla non verrà
un bimbo la sua favola
invano aspetterà.

Ist jedoch niemand im Stande die Geschichten in den Gegenständen zu erkennen, können auch keine Geschichten entstehen: „Ma se un principe, o un poeta, a baciarla non verrà un bimbo la sua favola invano aspetterà“ [Wenn aber kein Prinz oder Poet kommen wird, um sie zu küssen wird das Kind vergeblich auf seine Geschichte warten].

Wie in Rodaris Erziehungskonzept sind Phantasie und Vorstellungskraft essenziell um einen Blick für das Wesentliche zu haben. Die Thematiken Kreativität und Sinn für Abstraktion werden in der Krüss'schen Übersetzung in

veränderter Weise ausgedrückt. Auch bei Krüss verstecken sich die Geschichten in den verschiedensten Gegenständen: „Rose und Glas“, „Tischchen“, „Erde und Gras“, das Ende wird jedoch einer groben thematischen Veränderung unterzogen:

[...]
Doch kommt kein Prinz oder Dichter
Der sie küßt und lebendig macht,
Dann muß ein Kind noch warten,
Bis das Geschichtchen erwacht.

Wie in Beispiel 8 will Krüss eine Vertrautheit schaffen: Das Kind in der deutschsprachigen Fassung muss „noch warten“ bis „das Geschichtchen“ erwacht. Rodaris verwendeter *frame* „invano“ [vergeblich], was beim Leser eine durchaus ernstzunehmende und kritische *scene* von fehlender Aufmerksamkeit für die Dinge der Welt implizieren kann, wird von Krüss nicht übernommen. Auch keine adäquate Entsprechung. Es kommt somit zu einer Verharmlosung des Originals und die Übersetzung erhält einen Ton von Geborgenheit, welchen Rodari nicht intendierte. Die Kritik an Ideenarmut, welche zum Aussterben der Geschichten führen kann kommt in der Übersetzung nur in abgeschwächter Form zum Tragen.

Beispiel 10: „Lo spazzino“ – „Der Straßenkehrer“ (AT 1: 101; ZT 1: 56)

Eine ähnliche Form von Verharmlosung nimmt James Krüss bei der Übersetzung von „Lo spazzino“ vor. Das Gedicht beschreibt den Alltag eines Straßenkehrers indem detailliert beschrieben wird, welchen Dreck er von den Straßen zu fegen hat. Im italienischen Original ist eine starke Kritik am herrschenden System angesiedelt. Der Protagonist richtet seine Stimme direkt an den Leser und der Text stellt somit auf gesellschaftskritische Weise die soziale Realität dar:

Io sono quello che scopa e spazza
Con lo scopino e con la ramazza:
carta straccia, vecchie latte,
bucce secche, giornali, ciabatte,
mozziconi di sigaretta,
tutto finisce nella carretta.

Scopo scopo tutto l'anno,
quando son vecchio sapete che fanno?
Senza scopa, che è che non è,
scopano via pure me.⁵⁹

Bei der deutschen Übersetzung kommt es zu einer starken Abschwächung der Thematik, welche anhand eines Übersetzungsvergleiches der zweiten Strophe dargestellt werden soll. Die von Rodari intendierte Sozialkritik kommt bei Krüss nicht zum Ausdruck, da „sie“ (sapete che fanno [wisst ihr, was sie tun]), die von Rodari nicht namentlich genannte „Instanz“, von Krüss nicht übernommen wird. In der Übersetzung wird bis zum Schluss aus der ersten Person erzählt. Auch die Formulierung „che è che non è“, was übersetzt „plötzlich“, „Mit einem Schlag/Mal“ bedeutet, wird in der Übersetzung gestrichen:

[...]
Ich fege, ich fege durch Jahre hin.
Und wenn ich einst alt geworden bin,
Dann fege ich (statt mit dem Besen den Dreck)
Zum guten Ende mich selber weg.

Die Hinzufügung in Klammer ist eine den Reim betreffende Translationsentscheidung. Jedoch fehlt der im Original vorhandene *frame* welcher auf die „plötzliche“, „unvorhersehbare“ Not verweist und beim Leser eine *scene* über die Macht- und Hilflosigkeit gegenüber den „mächtigen Instanzen“ impliziert. Krüss, wie so oft in seiner Gedichtsammlung, entscheidet sich für eine Verharmlosung der Thematik und bietet dem Leser eine völlig andere Literatur, nämlich die einer bloßen Berufsbeschreibung und mit einem, wie der Übersetzer es formuliert, „guten Ende“.

Aufgrund der analysierten sprachlichen Aspekte sind grobe Verschiebungen des Themas festzustellen. Anstatt der scharfen Gesellschaftskritik im Originalgedicht repräsentiert die Übersetzung eine verharmlosende Beschreibung eines Berufes.

⁵⁹ Ich kehre und kehre das ganze Jahr/wenn ich alt bin, wisst ihr was sie machen?/Ohne Besen, mit einem Schlag/ kehren sie auch mich weg. [dt. Übers. der Verfasserin].

6. Konklusion

In folgendem Kapitel werden die Ergebnisse der Übersetzungsanalyse zusammengeführt und es wird dargestellt, inwiefern sich die unterschiedlichen Übersetzungen auf die Rezeption der Texte auswirkten.

Die Untersuchung ist einem ausgangstextorientierten Ansatz zuzuordnen. Sie griff demzufolge charakteristische Elemente des Originals hervor und verglich diese mit der Lösung des Übersetzers. Es wurde versucht, herauszufinden, inwiefern von einer Adäquatheit des Übersetzers in Bezug auf die Intention des Autors gesprochen werden kann und eingeschriebene Funktionen eines Textes in der Übersetzung wiederhergestellt werden konnten.

Die übersetzungsstrategischen Lösungen, welche im Untersuchungsfeld „intertextuelle Elemente“ gefunden wurden und wie sich diese auswirkten, lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Bei den drei ausgewählten Analysebeispielen „Lo zoo delle favole“, „Le belle fate“ und einem Auszug aus dem Roman *La torta in cielo* kam es bei der Übersetzung dreimal zu einer Streichung und zweimal zu einer wörtlichen Übersetzung nach dem Lösungsmodell für intertextuelle Elemente nach Mieke K.T. Desmet. Die im Original intendierten intertextuellen Verweise auf das literarische Werk *Pinocchio* wurden vom Übersetzer James Krüss in beiden Gedichten erkannt und wörtlich übernommen. Übersetzungsprobleme zeigten sich bei der Übertragung des Verweises auf die antike Fabel von Äsop: Die inadäquate Übersetzung, welche die Analyse zeigte, führte zu groben Veränderungen in Gehalt und Atmosphäre des Ausgangstextes. Die Intention des Autors wurde nur mäßig berücksichtigt. Dabei konnten die Veränderungen nicht auf die Schwierigkeiten beim Wechsel von einer Sprache auf die Andere zurückgeführt werden. Mit „Loyalität“ meint Christiane Nord eine Verantwortung des Übersetzers gegenüber dem Ausgangs- und dem Zieltext. Durch die Veränderung bei der Namensgebung der Märchenfiguren konnte eine mangelnde Loyalität gegenüber dem Original und der darin immer wiederkehrenden Märchenmotive in der Literatur Rodaris festgestellt werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sowohl in den Lyrik- als auch in den Prosabeispielen der ausgewählten Texte Streichungen vorgenommen wurden,

für diese Übersetzungsentscheidungen jedoch keine ausreichenden Begründungen gefunden wurden.

Für die Untersuchung der translatorischen Entscheidungen im Bereich der „kulturspezifischen Elemente“ in Gianni Rodaris Literatur wurden vier Beispiele gewählt: drei Gedichte und wiederum ein Auszug aus dem Roman. Die Übersetzer griffen zu folgenden Lösungsmöglichkeiten nach Klingberg bei der Übersetzung von kulturspezifischen Elementen: Lokalisation, hinzugefügte Erklärung, Streichung und Entkonkretisierung. Die vorgenommene Lokalisation diente zur leichteren Identifikation der fremdkulturellen Orte. Bei beiden Textbeispielen aus *La torta in cielo* machte die Übersetzerin Ruth Wright aus Kulturreferenzen des Fremden eigenkulturelle Elemente. Die vorgenommenen Veränderungen in diesem Fall lassen sich folgendermaßen begründen: der kindliche Erfahrungshorizont gegenüber dem des Erwachsenen ist eingeschränkt, daher wurden in Form von Erklärungen oder Lokalisationen von Ruth Wright angemessene Hilfestellungen gegeben. Auch in einem der Lyrikbeispiele, „La luna al guinzaglio“ wurde vom Übersetzer die kulturelle Anspielung lokalisiert, indem der Text Rodaris in der Übertragung von James Krüss eine deutschsprachige Kulturreferenz erhielt. In diesem Fall bleibt diese jedoch unbegründet, da im Original keine Kulturreferenz impliziert war. Die szenische Struktur des Textes wurde stark verändert, ebenso wie das Gedicht „Il gioco dei se“, in welchem bei der Übersetzung von Kulturspezifika, wie die Analyse zeigte, Streichungen vorgenommen wurden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass für die Translation von Kulturspezifika im Roman *La torta in cielo* von Ruth Wright adäquate, und dem deutschsprachigen kindlichen Leser entsprechende Lösungen gefunden wurden. Trotz der Veränderungen kann durchaus noch von einer Loyalität gegenüber dem Original von Gianni Rodari gesprochen werden. Bei James Krüss' Übersetzung kam es zu starken Veränderungen der szenischen Struktur des Originals und es wurden Schwierigkeiten beim Erkennen der vom Autor intendierten *scenes* hinter den *frames* festgestellt. Diese Freizügigkeiten des Übersetzers der ausgewählten Gedichte der *Filastrocche in cielo e in terra* ließen sich allerdings nicht, wie bei Ruth Wright, mit der Berücksichtigung eingeschränkter kindlicher Lebenserfahrungen erklären. Die Veränderungen wiesen teilweise einen fehlerhaften Charakter auf.

„Verschiebungen auf der Ebene des Themas“ wurden ausschließlich anhand von Beispielen aus dem Lyrikband festgemacht. Es wurden drei Gedichte ausgewählt, „Teste fiorite“, „La bella addormentata“ und „Lo spazzino“ und deren Übersetzungen hinsichtlich der Übernahme von implizierten Themen Rodaris im Originaltext untersucht. Die Verharmlosung des Übersetzers diente nicht der Anpassung des Textes an die kindlichen Sprachkenntnisse sondern führte zu einer groben Veränderung der Atmosphäre des Textes. Die Vorstellung vom erzieherischen Zweck von Kinder- und Jugendliteratur spielt für die übersetzungstechnische Entscheidung eine Rolle. In allen drei Analysebeispielen kam es durch die vom Übersetzer implizierte Geborgenheit und Kindlichkeit zu einer Verharmlosung des Originals und der eingeschriebenen Thematik. Themen wie die unverblünte Darstellung des Arbeitermilieus und der politische Kampf gegen die soziale Ungerechtigkeit sind in Gianni Rodaris Gedichten sehr präsent und stellen die Essenz des Textes dar. In der Übertragung durch James Krüss, wie besonders im Beispiel „Lo spazzino“ zu erkennen war, veränderte der Übersetzer die Thematik der Gesellschaftskritik und somit die Komplexität des Gedichtes. Im Gedicht „Teste fiorite“ kam es neben starken Veränderungen außerdem zu Fehlübersetzungen, was die Homogenität des Originals stark beeinträchtigte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die festgestellten thematischen Strukturen des Originals in der Übersetzung starken Veränderungen unterzogen wurden. Umfangreiche Kapitel mit Gedichten zur „Weltraumthematik“, welche in Rodaris Literatur immer wieder vorkommen, erhielten in der Übersetzung wenig Raum. Die Übersetzung von politischen, gesellschaftskritischen und phantastischen Themen in Gianni Rodaris Literatur der 1960er Jahre führte offensichtlich zu Schwierigkeiten in der Übersetzung. Die vorgenommene Analyse ließ dabei niemals außer Acht, dass eine Übersetzung zu einer anderen Zeit und an einem anderen Ort stattfindet und sich daraus spezifische Probleme für die Arbeit des Übersetzers ergeben können. James Krüss' Übersetzungsentscheidungen lassen einen Schwerpunkt auf der Verharmlosung des Textes feststellen indem Rodaris intendierte Themen an Ausdruckskraft verloren.

Außerdem wurde festgestellt, dass das Übersetzen von Lyrik immer eine zusätzliche Schwierigkeit darstellt, wie sich auch in der Analyse zeigte.

Innovation und Modernität des Originals veränderten sich in der Übersetzung stark. Die Übersetzung des Prosatextes von Ruth Wright ließ geringere Probleme in der Übertragung erkennen. Die Übersetzerin übernahm leicht verständliche Kulturspezifika in ihrem Text. Bezüglich der Übersetzung von intertextuellen Verweisen kam es auch hier zu Streichungen, wie beispielsweise der Verweis auf Dantes bedeutendes Werk *Divina Commedia*.

Die Rezeption der beiden deutschsprachigen Übersetzungen *Kopfblumen* und *Das fliegende Riesending* betreffend, lassen sich folgende Unterschiede feststellen: *Kopfblumen* wurde 1972 im Kinderbuchverlag in der DDR publiziert und kam über die Grenzen der Deutschen Demokratischen Republik nicht hinaus. Es kam aber zu einer zweiten Auflage des von James Krüss übersetzten Gedichtbandes im Jahre 1979. Wie die Analyse der übersetzten Gedichte zeigte, lässt sich eine Verharmlosung der Darstellung des Arbeitermilieus, sozialer Missstände und Armut feststellen. Es überrascht ein wenig, da für die DDR-Übersetzung *Fahrstuhl zu den Sternen* (1974) der *Favole al telefono* genau jene Geschichten ausgewählt wurden, welche sich politischen Themen wie etwa dem Partisanenkampf widmen.

Rodaris Texte, vor allem die Publikation der *Filastrocche in cielo e in terra*, stellten im italienischen Leserkreis Modernität und Innovation dar, was sich positiv auf die Leserrezption in Italien auswirkte. Die deutschsprachige Übersetzung *Kopfblumen* sparte jedoch Themen wie Moderne und Technik aus. Die revolutionäre Darstellung von unkonventionellen Themen in der Kinder- und Jugendliteratur fehlten in der Übersetzung. Mit einer Übersetzung wie *Kopfblumen*, welche sich aufgrund etlicher Streichungen und grober Eingriffe vom Original sehr stark unterscheidet, lässt sich die fehlende Rezeption der Gedichte Rodaris im deutschsprachigen Raum teilweise erklären. Bis heute bleibt *Kopfblumen* der einzige in die deutsche Sprache übersetzte Gedichtband. Wie im Kapitel über die Rezeption Rodaris bereits erwähnt wurde, ist der Schriftsteller im deutschen Sprachraum nicht als Verfasser von Kinderlyrik bekannt.

Mit der Übersetzung *Das fliegende Riesending* des Originals *La torta in cielo* verhielt es sich diesbezüglich anders: Die Ruth Wright Übersetzung wurde 1968 im Stuttgarter Thienemann Verlag publiziert, im Jahre 1970 vom Berliner Kinderbuchverlag (DDR) in Lizenz genommen (zweite Auflage: 1973) und schließlich 1980 auch in Österreich verlegt, nämlich im Mödlinger Verlag St.

Gabriel. Wie im Kapitel über die deutschsprachige Rezeption des Autors bereits ausführlich diskutiert, stellt die Übersetzung von *La torta in cielo* eine Ausnahme hinsichtlich der Verbreitung im deutschen Sprachraum dar. Die meisten Übersetzungen Rodaris kamen über die Grenzen des jeweiligen Staates nicht hinaus. *Das fliegende Riesending* wurde jedoch in der DDR, der BRD und in Österreich gelesen und wurde im Vergleich zu *Kopfblumen* im deutschsprachigen Raum mehr rezipiert. In der deutschsprachigen Übersetzung blieben die zentralen Themen Realität, Phantasie, Technik und Fortschritt erhalten. Auch aus diesem Grund konnte der Text einen breiteren Leserkreis als *Kopfblumen* erreichen.

Zur Rolle der beiden Übersetzer lässt sich sagen, dass James Krüss nur ein einziges Werk, nämlich *Filastrocche in cielo e in terra* übersetzte. Ruth Wright hingegen hat hinsichtlich ihrer übersetzerischen Tätigkeit eine intensivere Beschäftigung mit dem italienischen Schriftsteller vorzuweisen, was ebenso die Grundlage für eine qualitativ hochwertige Übersetzung bedeuten kann. Neben *La torta in cielo* übersetzte sie *Favole al telefono*, *Il pianeta degli alberi di natale* und *Gli affari del signor Gatto*. Wie bereits erwähnt, setzt sich Rodaris schriftstellerisches Werk aus immer wiederkehrenden Themen zusammen und es bedarf einer intensiven Beschäftigung mit seinem Gesamtwerk, um hinter die Komplexität der Literatur blicken zu können.

Wenn man sich die spanischen Übersetzungen ansieht, ist es wohl kein Zufall, dass Gianni Rodari auf der iberischen Halbinsel die größte Aufmerksamkeit beigemessen wird. Im spanischen Verlag „La Galera Editorial“ wurden die Illustrationen von Bruno Munari übernommen, welche hinsichtlich Gianni Rodaris stilistischer und inhaltlicher Innovation eine große Aussagekraft besitzen.

Nach den Untersuchungen der Rodari-Rezeption im deutschsprachigen Raum und der Übersetzungsanalyse der Fallbeispiele lässt sich somit zusammenfassend feststellen, dass durchaus Zusammenhänge zwischen der Qualität einer Übersetzung und deren Rezeption erkennbar sind und eine souveräne und loyale Übersetzung die Wirkung eines rezipierten Autors beeinflussen kann. Abschließend sei noch erwähnt, dass ganz im Sinne der Sprachphilosophie die Bedeutung der Literatur von Gianni Rodari erst durch seine spezifische sprachliche Form der italienischen Sprache geschaffen wird und somit die Möglichkeiten des Übersetzens eingeschränkt bleiben.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur:

- Collodi, Carlo (2001): Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino. Milano: Fabbri Editori.
- Rodari, Gianni (1990): „Ciccio“. In: Marcello Argilli (Hrsg.): Prime fiabe e filastrocche. 1949-1951. Torino: Emme Edizioni-Einaudi.
- Rodari, Gianni (1973): Das fliegende Riesending. Übers. v. Ruth Wright. Berlin: Kinderbuchverlag.
- Rodari, Gianni (1974): Fahrstuhl zu den Sternen und andere Geschichten am Telefon. Übers. v. Egon Wiszniewsky. Berlin: Kinderbuchverlag.
- Rodari, Gianni (2010): Favole al telefono. Torino: Einaudi Ragazzi.
- Rodari, Gianni (1990): „Filastrocca corta e matta“. In: Marcello Argilli (Hrsg.): Prime fiabe e filastrocche. 1949-1951. Torino: Emme Edizioni-Einaudi.
- Rodari, Gianni (2011): Filastrocche in cielo e in terra. Torino: Einaudi Ragazzi.
- Rodari, Gianni (1964): Gutenachtgeschichten am Telefon. Übers. v. Ruth Wright. Stuttgart: Thienemann.
- Rodari, Gianni (1964): Il libro degli errori. Torino: Einaudi.
- Rodari, Gianni (2002): Il tamburino magico. Hrsg. von Roberto Piumini. Roma: Editori Riuniti.
- Rodari, Gianni (1979): Kopfblumen. 7x7 Gedichte für Kinder. Übers. v. James Krüss. Berlin: Kinderbuchverlag.
- Rodari, Gianni (2010): La torta in cielo. Torino: Einaudi Ragazzi. La collana dei piccoli.
- Rodari, Gianni (1990): „Susanna“. In: Marcello Argilli (Hrsg.): Prime fiabe e filastrocche. 1949-1951. Torino: Emme Edizioni-Einaudi.

Sekundärliteratur:

- Argilli, Marcello (1990): Gianni Rodari. Una biografia. Torino: Einaudi.

- Bamberger, Richard (1963): Übersetzung von Jugendbüchern. Wien: Leinmüller.
- Binder, Lucia (1980): „Gianni Rodari – einer der interessantesten Kinderbuchautoren. Anlässlich seines Todes am 14. April 1980“. In: Jugend und Buch. Bd. 2. Wien: Österreichischer Buchclub der Jugend, S. 14-16.
- Boero, Pino (1992): Una storia per giocare. Guida all'opera di Gianni Rodari. Torino: Einaudi.
- Boero, Pino (1992): Una storia, tante storie. Torino: Einaudi.
- Boie, Kirsten (1995): „Vom Umgang mit der Sprache beim Schreiben“. In: Beiträge Jugendliteratur und Medien. Jg. 47 (1995), H. 1, 2-17.
- Dardano, Maurizio (2005): Nuovo manualetto di linguistica italiana. Bologna: Zanichelli.
- Desmet, Mieke K.T. (2006): „Intertextuality/Intervisuality in Translation“. In: Lathey, Gillian (Hrsg.): The translation of childrens's literature. A Reader. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters LTD, S. 120-127.
- Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In sechs Bänden. Hrsg. von Günther Drosdowski, Band 4. Kam-N. Mannheim: Bibliographisches Institut AG Dudenverlag 1978.
- Esrig, David (1985): Commedia dell'Arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels. Nördlingen: Greno Verlagsgesellschaft.
- Finessi, Beppe (2007): Bruno Munari. Cinisello Balsamo: Silvana.
- Klingberg, Göte (1986): Children's Fiction in the Hands of the Translators. Lund: Gleerup.
- Koller, Werner (1997): Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 5. Aufl. Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- Koppen, Erwin (1981): „Die literarische Übersetzung“. In: Manfred Schmeling (Hrsg.): Vergleichende Literaturwissenschaft. Wiesbaden: Akad. Verl.-Ges. Athenaion.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (1999): „Rodari, Gianni“. In: ders. (Hrsg.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon. Bd. 2: L-Z. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 920-924.
- Lathey, Gillian (2006) (Hrsg.): The translation of childrens's literature. A Reader. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters LTD.

- Lorenz, Sabine (2005): „Übersetzungstheorie, Übersetzungswissenschaft, Übersetzungsforschung“. In: Heinz Ludwig Arnold; Heinrich Detering (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. 7. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Mudry, Anna (21999): „Eltern, laßt uns gemeinsam ein wenig zweifeln. Hommage für Gianni Rodari.“ In: Gianni Rodari: Grammatik der Phantasie. Die Kunst, Geschichten zu erfinden. Übers. von Anna Mudry. Leipzig: Reclam, 205-213.
- Nida, E. A. (1964): Toward a Science of Translating. With special reference to principles and procedures involved in bible translating. Leiden: E. J. Brill.
- Nord, Christiane (1988): Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse. Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- Nord, Christiane (2011): Funktionsgerechtigkeit und Loyalität: Die Übersetzung literarischer und religiöser Texte aus funktionaler Sicht. Berlin: Frank & Timme.
- O’Sullivan, Emer (2000): Kinderliterarische Komparatistik. Universitätsverlag C. Winter: Heidelberg.
- Oittinen, Riitta (2000): Translating for Children. NY, London: Garland Publishing.
- Ott, Kerstin (1993): Die Utopie der glücklichen Inseln. Wandlungen und Konstanten im Werk von James Krüss. Diss. Univ. Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt am Main.
- Pons. Großwörterbuch für Experten und Universität. Italienisch-Deutsch, Deutsch-Italienisch. Hrsg. von Luisa Giacoma, Susanne Kolb. Bologna, Stuttgart: Zanichelli/Klett 2001.
- Rodari, Gianni (1973): Grammatica della fantasia. Introduzione all’arte di inventare storie. Torino: Einaudi.
- Reiß, Katharina (1982): „Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern. Theorie und Praxis“. In: Lebende Sprachen. Zeitschrift für fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis. 27. Jg. (1982), H. 1, S. 7-13.

- Reiß, Katharina (2000): Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen. Hrsg. von Mary Snell-Hornby. 2. Aufl. Wien: WUV- Univ.-Verl.
- Reiß, Katharina; Hans J. Vermeer (1984): Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen: Niemeyer.
- Rieken-Gerwing, Ingeborg (1995): Gibt es eine Spezifik kinderliterarischen Übersetzens? Untersuchungen zu Anspruch und Realität bei der literarischen Übersetzung von Kinder- und Jugendbüchern. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang.
- Schleiermacher, Friedrich (1813): „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“. In: Hans Joachim Störig (1973), 38-70.
- Schultz, Joachim (1994): „Für Kinder oder Erwachsene: Luigi Malerbas Kindergeschichten in Italien und Deutschland“. In: Hans-Heino Ewers (Hrsg.): Kinderliteratur im interkulturellen Prozeß. Studien zur allgemeinen und vergleichenden Kinderliteraturwissenschaft. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 172-180.
- Störig, Hans Joachim (Hrsg.) (1973): Das Problem des Übersetzens. Fortdruck der 2., durchgesehenen und veränderten Auflage von 1969. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Vannerem, Mia; Mary Snell-Hornby (1986): „Die Szene hinter dem Text: scenes-and-frames semantics in der Übersetzung“. In: Mary Snell-Hornby (Hrsg.): Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. Tübingen: Francke, S. 184-205.
- Vermeer, Hans. J. (1986): „Übersetzen als kultureller Transfer“. In: Mary Snell-Hornby (Hrsg.): Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. Tübingen: Francke, S. 30-53.
- Weinkauff, Gina (2008): „Tante storie per giocare – Gianni Rodari im deutschen Sprachraum“. In: Rudolf Bentzinger u.a. (Hrsg.): Jahrbuch für Internationale Germanistik. Jg. XL, Heft 2. Bern [u.a.]: Peter Lang, S. 105-138.
- Weinkauff, Gina (2009): „Nord-Süd-Gefälle. Astrid Lindgren, Gianni Rodari und die deutsche Kinderliteratur“. In: Svenja Blume u.a. (Hrsg.): Astrid

Lindgren – Werk und Wirkung. Internationale und interkulturelle Aspekte.
Bern [u.a.]: Peter Lang, S. 191-212.

- Wetzel, Christoph (1979): Dante Alighieri. Salzburg: Andreas.
- Zima, Peter V. (1992): Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. Tübingen: Francke.

Internetquellen:

- Centro Studi Gianni Rodari Orvieto:
<http://www.rodaricentrostudiorvieto.org/> (Stand: 28.11.2011).
- Fischer Verlag:
http://www.fischerverlage.de/buch/gutenachtgeschichten_am_telefon/9783596854813 (Stand: 22.02.2012).
- Reclam Verlag:
http://www.reclam.de/programm/reclams_rote_reihe/italienisch?idx=10
(Stand: 22.02.2012).

Anhang

Vollständige Bibliographie des kinderliterarischen Werks von Gianni Rodari und die Übersetzungen in deutscher Sprache:⁶⁰

(chronologische Auflistung nach dem Publikationsjahr der Originalausgabe)

a) Folgende Werke erfuhren eine vollständige Übersetzung:

Il romanzo di Cipollino. Roma: Edizioni di cultura sociale, 1951.

- *Zwiebelchen*. Ein Roman. Übers. v. Pan Rova. Berlin: Kinderbuchverlag, 1954 (⁸1964).
- *Zwiebelchen*. Übers. v. Pan Rova. Berlin: Kinderbuchverlag (Taschenbuchaufgabe), 1978 (⁴1990).
- *Zwiebelchen*. Übers. v. Pan Rova. Leipzig: Leipziger Kinderbuchverlag, 2002 (²2011).

Gelsomino nel paese dei bugiardi. Roma: Editore Riuniti, 1958.

- *Gelsomino im Lande der Lügner*. Übers. v. Egon Wiszniewsky. Berlin: Kinderbuchverlag, 1961.
- *Gelsomino im Lande der Lügner*. Übers. v. Ruth Wright. Stuttgart: Thienemann, 1966.
- *Hilfe – Benjamin singt. Abenteuer eines umwerfenden Sängers. Eine sehr erstaunliche Geschichte*. Übers. v. Hilde Leiter. Wien, München: Jugend und Volk, 1983.

Filastrocche in cielo e in terra. Torino: Einaudi, 1960.

- *Kopfblumen. 7x7 Gedichte für Kinder*. Übers. v. James Krüss. Berlin: Kinderbuchverlag, 1972 (²1979).

Favole al telefono. Torino: Einaudi, 1961.

- *Gutenachtgeschichten am Telefon*. Übers. v. Ruth Wright. (Teilübers., s.u.) Stuttgart: Thienemann, 1964 (⁸1984).

⁶⁰ Die Angaben sind der Website des „Centro Studi Gianni Rodari“ entnommen.

- *Gutenachtgeschichten am Telefon*. Übers. v. Ruth Wright. (Teilübers., s.u.) Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1964.
- *Fahrstuhl zu den Sternen und andere Geschichten am Telefon*. Übers. v. Egon Wiszniewsky. (Teilübers., s.u.) Berliner: Kinderbuchverlag, 1974 (²1975).
- „Hallo, hier ist Papa!“ *Telefongeschichten*. Übers. v. Egon Wiszniewsky, Ruth Wright, Nadine Lange. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1975.
- *Das fabelhafte Telefon. Wahre Lügengeschichten*. Übers. v. Marianne Schneider. (Teilübers., s.u.) Berlin: Wagenbach, 1997 (²2002).
- *Gutenachtgeschichten am Telefon*. Übers. v. Ulrike Schimming. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2012.

Gip nel televisore. Favola in orbita. Milano: Mursia, 1962.

- *Flip im Fernsehen*. Übers. v. Eugenia Martinez, Lucia Binder. Wien, München: Jungbrunnen, 1968.
- *Flip im Fernsehen*. Übers. v. Eugenia Martinez, Lucia Binder. Wien, München: Jugend und Volk, 1974 (²1978).

A toccare il naso del re. Torino: Einaudi, 1962.

- *Die Nase des Königs*. Übers. v. Theo Kerp. Köln: Verlagsgesellschaft, 1983.

Il pianeta degli alberi di natale. Torino: Einaudi, 1962.

- *Von Planeten und Himmelhunden mit Gedichten von Friedl Hofbauer*. Übers. v. Ruth Wright. Stuttgart: Herold Verlag, 1969.

La Freccia azzurra. Roma: Editori Riuniti, 1964.

- *Der blaue Pfeil*. Übers. v. Egon Wiszniewsky. Berlin: Kinderbuchverlag, 1967.

La torta in cielo. Torino: Einaudi, 1966.

- *Das fliegende Riesending*. Übers. v. Ruth Wright. Stuttgart: Thienemann, 1968.

- *Das fliegende Riesending*. Übers. v. Ruth Wright. Berlin: Kinderbuchverlag, 1970 (²1973).
- *Das fliegende Riesending*. Übers. v. Ruth Wright. Mödling: Verlag St. Gabriel, 1980.

Tante storie per giocare. Roma: Editori Riuniti, 1971.

- *Der Zaubertrommler. 15 Geschichten mit 45 Schlüssen*. Übers. v. Gundl Herrnstadt-Steinmetz. Wien, München: Jugend und Volk, 1976 (³1979).
- *Der Zaubertrommler. 15 Geschichten mit 45 Schlüssen*. Übers. V. Gundl Herrnstadt-Steinmetz. Hamburg: Rowohlt, 1979.

Gli affari del signor Gatto. Torino: Einaudi, 1972.

- *Die Geschäfte des Mr. Cat*. Übers. v. Ruth Wright. Stuttgart: Thienemann, 1974.

Grammatica della fantasia. Torino: Einaudi, 1973.

- *Grammatik der Phantasie. Die Kunst, Geschichten zu erfinden*. Übers. v. Anna Mudry. Leipzig: Reclam, 1992 (⁴2008).

Novelle fatte a macchina. Torino: Einaudi, 1973.

- *Märchen aus der Schreibmaschine*. Übers. v. Ina-Maria Martens. München: Dt. Taschenbuchverlag (dtv-zweisprachig), 1997.
- *Strani casi della Torre di Pisa. Seltsames rund um den Turm von Pisa. Moderne Märchen*. Übers. v. Ina-Maria Martens, Emma-Viale Stein. (Teilübers., s.u.) München: Dt. Taschenbuchverlag (dtv-zweisprachig), 2004 (²2006).

C'era due volte il barone Lamberto, ovvero: I misteri dell'Isola di San Giulio.

Torino: Einaudi, 1978.

- *Zweimal Lamberto oder Das Geheimnis der Insel San Giulio*. Übers. v. Susanne Scholl. Wien, München: Jugend und Volk, 1982 (²1984).
- *Die Sirenenbraut*. Übers. v. Joachim Meinert, Susanne Scholl. (Teilübers., s.u.) Berlin: Aufbauverlag, 1982.

Le favolette di Alice. Trieste: Einaudi ragazzi, 1995.

- *Alice in der Tinte*. Übers. v. Adam Jaromir. Hannover: Gimpel-Verlag, 2007

b) Folgende Werke erfuhren eine Teilübersetzung:

Venti storie più una. Roma: Editori Riuniti, 1969.

- *Ein Wolkenkratzer auf See*. Übers. v. Egon Wiszniewsky. Berlin: Kinderbuchverlag, 1973.

Favole al telefono. Torino: Einaudi, 1961

- *Gutenachtgeschichten am Telefon*. Übers. v. Ruth Wright. Stuttgart: Thienemann, 1964 (⁸1984).
- *Gutenachtgeschichten am Telefon*. Übers. v. Ruth Wright. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1964.
- *Fahrstuhl zu den Sternen und andere Geschichten am Telefon*. Übers. V. Egon Wiszniewsky. Berliner: Kinderbuchverlag, 1974 (²1975).
- *Das fabelhafte Telefon. Wahre Lügengeschichten*. Übers. v. Marianne Schneider. Berlin: Wagenbach, 1997 (²2002).

Novelle fatte a macchina. Torino: Einaudi, 1973.

- *Die Sirenenbraut*. Übers. v. Joachim Meinert, Susanne Scholl. Berlin: Aufbauverlag, 1982.
- *Strani casi della Torre di Pisa. Seltsames rund um den Turm von Pisa. Moderne Märchen*. Übers. v. Ina-Maria Martens, Emma-Viale Stein. München: Dt. Taschenbuchverlag (dtv-zweisprachig), 2004 (²2006).

C'era due volte il barone Lamberto, ovvero: I misteri dell'Isola di San Giulio.

Torino: Einaudi, 1978.

- *Die Sirenenbraut*. Übers. v. Joachim Meinert, Susanne Scholl. Berlin: Aufbauverlag, 1982.

Il gioco dei quattro cantoni. Torino: Einaudi, 1980.

- *Die Sirenenbraut*. Übers. v. Joachim Meinert, Susanne Scholl. Berlin: Aufbauverlag, 1982.
- *Strani casi della Torre di Pisa. Seltsames rund um den Turm von Pisa. Moderne Märchen*. Übers. v. Ina-Maria Martens, Emma-Viale Stein. München: Dt. Taschenbuchverlag (dtv-zweisprachig), 2004 (2006).

c) Folgende zu Lebzeiten und in Buchform publizierten Werke wurden nicht ins Deutsche übersetzt:

- *Il libro delle filastrocche*. Roma: Edizioni del „Pioniere“, 1950.
- *Il teatro del Pioniere*. „La repubblica dei ragazzi“ (Zeitschriftenbeilage), 1951.
- *Manuale del Pioniere*. Roma: Edizioni di Cultura Sociale, 1951.
- *Le carte parlanti*. Firenze: Edizioni Toscana Nuova, 1951.
- *Gli animali parlanti*. Roma: Edizioni di Cultura Sociale, 1952.
- *Le avventure di Scarabocchio*. Roma: Edizioni di Cultura Sociale, 1952.
- *Cipollino e le bolle di sapone*. Roma: Edizioni di Cultura Sociale, 1952.
- *Il Contafavole*. Roma: Edizioni di Cultura Sociale, 1952.
- *Le favole della volpe*. Edizioni di Cultura Sociale, 1952.
- *Il libro dei mesi*. Edizioni di Cultura Sociale, 1952.
- *Il treno delle filastrocche*. Edizioni di Cultura Sociale, 1952.
- *Compagni fratelli Cervi*. Reggio Emilia: Tipografia Popolare, 1955.
- *Una scuola grande come il mondo*. Firenze: Edizioni Potente F.G.C.I., 1956.
- *Castello di carte*. Milano: Mursia, 1963.
- *Il libro degli errori*. Torino: Einaudi, 1964.
- *Il cantastorie. Storie a piedi e in automobile*. Milano: Automobile Club d'Italia, 1964.
- *Gli indovinelli del professor BP. È nata prima l'auto o la benzina?* Milano: Ufficio Stampa della BP Italiana, 1966.
- *Con Bip e Pip sul pianeta petrolio*. Milano: Ufficio Relazioni Pubbliche della BP Italiana, 1967.

- *Le filastrocche del cavallo parlante*. Milano: Emme Edizioni, 1970.
- *I viaggi di Giovannino Perdigiorno*. Torino: Einaudi, 1973.
- *Marionette in libertà*. Torino: Einaudi, 1974.
- *La filastrocca di Pinocchio*. Roma: Editori Riuniti, 1974.
- *Parole per giocare*. Firenze: Manzuoli, 1979.
- *Bambolik*. Milano: La Sorgente, 1979.

Vollständige Gedichte aus der Analyse

Vollständige Gedichte aus *Filastrocche in cielo e in terra* und die Übersetzungen in *Kopfblumen*. 7x7 Gedichte für Kinder:

Beispiel 1:

„Lo zoo delle favole“

Signori e signore
venite a visitare
lo zoo delle favole
con le bestie piú rare.

Ammirate in questa gabbia
Il Gatto con gli stivali
Mentre con crema e spazzola
Si lucida i gambali.

Al Grillo Parlante
Qui rivolgete l'occhio:
è zoppo da tre zampe
per colpa di Pinocchio.

Il Pesciolino d'oro
Nuota in questo laghetto:
la zuppa di pepite
è il suo piatto prediletto.

Il Coniglio di Alice
Abita qui vicino:
ha un orologio svizzero
in ogni taschino.

Vedete da questa parte
Il Corvo poco saggio
Che apre il becco a cantare
E perde il suo formaggio:

non ha ancora imparato
l'antica lezione:
ci costa ogni mattina
tre etti di provolone.

“Der Fabelzoo”

Ihr Damen und ihr Herren,
Erlaubt, daß ich euch führ.

In diesem Zoo erklär ich
Euch manches seltne Tier.

Graf Carabassens Kater
Seht ihr im Käfig links.
Er putzt sich just die Stiefel.
(Mit Spucke allerdings.)

Betrachtet diese Grille,
Die sprechen kann, mit Huld.
Sie hinkt auf nur drei Beinen.
Pinocchio ist schuld.

Hier schwimmt ein goldnes Fischchen.
Wird es gefüttert, dann
Nippt es possierlich Süppchen
Mit sehr viel Pfeffer dran.

Von Alice das Kaninchen
Erkennt ihr hier bereits.
Es trägt in seinen Taschen
Jetzt Uhren aus der Schweiz.

Hier stell ich jenen Raben,
Der nicht sehr klug war, vor,
Weil er – den Schnabel öffnend –
Den Käse draus verlor.

Er zog aus seiner Fabel
Bis heut nicht die Moral:
Tagtäglich frißt er Käse,
Drei Stück mit einemal.

Beispiel 2:

„Le belle fate“

Le belle fate
dove saranno andate?
Non se ne sente piú parlare.
Io dico che sono scappate:
si nascondono in fondo al mare,
oppure sono in viaggio per la luna
in cerca di fortuna.
Ma cosa potevano fare?
Erano disoccupate!
Nessuno le voleva ascoltare.
Tutto il giorno se ne stavano imbronciate
nel castello diroccato ad aspettare
che qualcuno le mandasse a chiamare.

Girava il mondo per loro
in cerca di lavoro
una stregghina piccina picciò,
col naso a becco,
magra come uno stecco,
che tremava di freddo perché
era senza paltò.

E appena la vedevano tornare
si facevano tutte a domandare:
“Ebbene com'è andata?
Avremo un impiego?”
“Lasciatemi, vi prego,
lasciatemi respirare,
sono tutta affannata...”
“Ma com'è andata?”
“Male!
C'è una crisi generale.
Ho salito tutte le scale,
bussato a tutti i portoni,
mendicato sui bastioni,
e dappertutto mi hanno risposto
che per voi non c'è posto.
Vi dico, una cosa seria,
altro che storie!
Fame, freddo, miseria...
La gente ha un sacco di guai:
i debiti, le tasse, la pigione,
la bolletta del gas,
i nonni aspettano la pensione
che non arriva mai...
Chi volete che pensi a noi?
E poi, e poi,
c'è sempre per aria la guerra:
ho visto certi generaloni,
con certi speroni,
con certi galloni,
con certi cannoni
dalla bocca spalancata...
Figuratevi come sono scappata.
Per noi su questa terra non c'è posto.
Ci vogliono cacciare ad ogni costo.
Voi se non mi credete,
fate come volete.
Io per me, faccio il bagaglio
E me la squaglio”.

E le povere fate
ve le immaginate

a fare le valigie?
Per l'emozione le trecce
della fata turchina
son diventate grigie.
Il mago nella fretta
si scorda la bacchetta
e Cappuccetto perde la berretta.
Che spavento!
Biancaneve ha uno svenimento.
Il castello si vuota in un momento.
A bordo di una nuvola
la compagnia se ne va...
Dove, nessuno lo sa.

Forse in qualche paese
dove si sentono sicure,
dove anche i generali
vogliono bene alle fate
e le circondano di premure
perché sono così delicate.
Ed ora io mi domando:
Torneranno? Ma quando?
Nella selva incantata
ci crescono le ortiche,
sul naso della Bella Addormentata
ci passeggiano le formiche,
la porta del Castello è sempre chiusa
e quando i bimbi chiedono una storia
i nonni trovano la scusa
che hanno perso la memoria...

Ma allora torneranno?
Io dico di sì.
Sapete che si fa?
Si va dai generali
con gli stivali
incapricciati di fare la guerra
e si dice così:
"Signori, per cortesia
andatevene via da questa terra,
andate sulla luna
o anche più lontano
in un posto fuori mano,
dove potrete sparare a tutto spiano
e non si sentirà il baccano.

Il mattino vi farete svegliare
con un bombardamento
o un cannoneggiamento,
a vostro piacimento

e ogni sera
direte la preghiera
con la mitragliatrice.
La gente sarà piú felice.
Si potrà stare in pace
tutti i giorni di tutto l'anno,
e di certo cosí
le fate torneranno”.

“Die guten Geister”

Wo sind auf der Erde, ihr Lieben
Die guten Geister geblieben?
Man hört so gar nichts mehr davon.
Ich glaube, sie sind seit langem entflohn.
Sie leben vielleicht im Ozean
Oder sind auf dem Flug zum Aldebaran
Und suchen das Glück.
Die Welt ist groß,
doch auf Erden sind sie arbeitslos.
Sie können nicht dauernd mit mürrischen Mienen
Herumstehn bei irgendwelchen Ruinen
Oder in einer muffigen Gruft,
Um zu warten, ob irgend jemand sie ruft.

Eine knochendürre spillrige Hex
Mit Schnabelnase samt Warzengewächs,
Die immerzu klapperte und fror,
Weil sie ihren Wintermantel verlor,
Hat die Welt nach Arbeit für Geister durchsucht
Und dabei hexenmäßig geflucht.

Als sie zurück von der Reise kam,
Völlig erschöpft und lendenlahm,
Fragten die Geister unumwunden:
„Na, eine Stellung für uns gefunden?“
„Laßt mir doch“, schnaufte sie,
„Zeit zum Verschnaufen.
Ich habe die ganze Welt durchlaufen.“
„Und wie steht die Sache für Geister?“
„Mies!
In Kürze, Kinder, sag ich auch dies:
Die Welt scheint in einer Krise zu liegen.
Ich habe alle Treppen erstiegen,
Ich habe an alle Türen geklopft,
Ich habe bei Hitze vor Schweiß getropft,
Im Frost gezittert, im Regen gezagt.
Umsonst: Die Geister sind nicht gefragt.
Die scheußlichsten Geschichten
Könnte ich euch berichten.

Von Kälte und Hunger und Not
Und von Schulden für Wasser und Brot
Und für Miete und Gas und von Alten,
Die nie ihre Rente erhalten.
Ich bitt euch: Wer denkt da an Geister?
Außerdem gibt es Meister
Der Kriegskunst: Gewisse Offiziere.
Die tragen gewisse goldene Schnüre
An einer gewissen Uniform.
Und gewisse Kanonen, ganz enorm,
Fünf- oder Sechs- oder Siebenpfünder,
Öffnen ihre riesigen Schlünder.
Und irgendwann brüllen sie auch einmal.
So ist das.
Und glaubt ihr mir nicht: Egal.
Für meinen Teil schnür ich mein Bündel
Und hau ab von diesem Gesindel.“

Verübeln wir es den Geistern nicht,
Daß sie Koffer packten
Nach diesem Bericht.
Die türkisblaue Fee,
Sonst ätherisch blau,
Erbleichte und wurde vor Aufregung grau.
Der gute Zauberer Mustafab
Vergaß beim Aufbruch den Zauberstab.
Kapuzzino verlor in der Hitze
Des Abflugs die Zaubermütze.
Eine Ohnmacht flog die Fee Blanca an.
Und die Burgruine leerte sich dann
Von den guten Geistern. Sie flogen kaum,
Da verhüllte sie schon ein Wolkensaum.
Sie entschwebten im Abendlicht.
Wohin? Ich weiß es nicht.

Vielleicht sind sie in fernen Ländern,
Auf Inseln hinter dem Wind,
Wo sie von Offizieren
Mit goldenen Litzen und Schnüren
Beschützt werden beim Promenieren,
Weil sie so empfindsam sind.
Ich aber frage: Wann kommt das Glück,
Wann kommen die guten Geister zurück?
Schon wachsen im Zauberwald Nesseln.
Wo die schlafende Schönheit liegt,
Herrschen Ameise, Mücke und Biene.
Geschlossen das Tor der Ruine.
Und ein Kind, das nach Geistern fragt, kriegt
Keine Antwort darauf, weil die Geister im Wind
Verloren, verweht und vergessen sind.

Doch kommen die Geister wieder?
Ich sage: Sie kommen dann,
Wenn wir zu den Offizieren
Mit den goldenen Litzen und Schnüren,
Die Krieg machen wollen, sagen:
„Ihr Herren, hört uns an.
Verlaßt diese Erde,
Von Menschen bewohnt,
Mit euren Kanonen,
und fliegt zum Mond
Oder weiter noch,
Wo euch niemand stört
Und wo man den Lärm der Kanonen nicht hört.
Weckt auch auf
Mit Kanonendonner, der grollt.
Bewerft euch mit Bomben,
Soviel ihr wollt.
Und sprecht euer Nachtgebet, bitte sehr,
Wenns euch Spaß macht,
Mit einem Maschinengewehr.
Für die Menschheit wäre das wunderbar.
Sie wär glücklich an jedem Tage im Jahr.
Und es kämen sicher zu unserem Glück
Die guten Geister zur Erde zurück.“

Beispiel 5:

„Il gioco dei se“

Se comandasse Arlecchino
il cielo sai come lo vuole?
A toppe di cento colori
cucite con un raggio di sole.

Se Gianduia diventasse
ministro dello Stato,
farebbe le case di zucchero
con le porte di cioccolato.

Se comandasse Pulcinella
la legge sarebbe questa:
a chi ha brutti pensieri
sia data una nuova testa.

“Wenn...”

Wenn Harlekin ein Wunschkind wäre,
Dann wär die Welt ein heitrer Saal;
Der Himmel wär aus bunten Flickern,

Genährt mit einem Sonnenstrahl.

Wenn so ein Mann aus Kandiszucker
Minister wär in einem Land,
Wär jede Tür aus Schokolade
Und aus Lakritze jede Wand.

Wenn Pulcinella ihre Wünsche
Erfüllen könnte ebenfalls,
Bekämen die, die Böses denken,
Schnell neue Köpfe auf den Hals.

Beispiel 6:

„La luna al guinzaglio“

Con te la luna è buona,
mia savia bambina:
se cammini, cammina
e se ti fermi tu
si ferma anche la luna
ubbidiente lassù.

È un piccolo cane bianco
che tu tieni al guinzaglio,
è un docile palloncino
che tieni per il filo:
andando a dormire lo legghi al cuscino,
la luna tutta notte
sta appesa sul tuo lettino.

“Der Mond mit seinem Scheine”

Dich liebt, du feine Kleine,
Der Mond mit seinem Scheine.
Gehst du, dann will er gehen.
Ruhst du, dann will er ruhen
Und in den Silberschuhen
Gehorsam oben stehn.

Der Mond ist, feine Kleine,
Ein Hündchen an der Leine,
Ein Luftballon am Band.
Und wird dein Atem sachter
Im warmen Bett, bewacht er
Dich oben überm Land.

Beispiel 8:

„Teste fiorite“

Se invece dei capelli sulla testa
ci spuntassero i fiori, sai che festa?
Si potrebbe capire a prima vista
chi ha il cuore buono, chi la menta trista.
Il tale ha in fronte un bel ciuffo di rose:
non può certo pensare a brutte cose.
Quest'altro, poveraccio, è d'umor nero:
gli crescono le viole del pensiero.
E quello con le ortiche spettinate?
Deve avere le idee disordinate,
e invano ogni mattina
spreca un vasetto o due di brillantina.

“Kopfblumen”

Hätten wir Köpfe mit Blumen statt Haaren,
Könnten wir viel über Menschen erfahren,
Könnten erkennen im Haißakoppheister
Fröhliche Herzen und traurige Geister.
Jener mit Rosen vor seiner Stirne
Hat sicher hübsche Gedanken im Hirne,
Aber der andre mit Veilchen davor
Hat, wie man sieht, einen schwarzen Humor.
Und jener dritte mit Disteln als Schopf
Hat sicher nichts als nur Wirrwarr im Kopf,
Und ganz vergeblich verschwendet der Mann
Morgens zwei Töpfe Pomade daran.

Beispiel 9:

„La bella addormentata

Le favole dove stanno?
Ce n'è una in ogni cosa:
nel legno del tavolino,
nel bicchiere, nella rosa.
La favola sta lì dentro
da tanto tempo, e non parla:
è una bella addormentata
e bisogna svegliarla.
Ma se un principe, o un poeta,
a baciarla non verrà,
un bimbo la sua favola
invano aspetterà.

„Die schlafende Schönheit“

Die Geschichten, woher sie wohl kommen?
Sie kommen aus Rose und Glas;

Sie kommen aus deinem Tischchen,
Sie kommen aus Erde und Gras.
Stumm sind sie in alle Dinge
Seit langem eingetaucht.
Sie sind die schlafende Schönheit,
Die man nur zu wecken braucht.
Doch kommt kein Prinz oder Dichter,
Der sie küßt und lebendig macht,
Dann muß ein Kind noch warten,
Bis das Geschichten erwacht.

Beispiel 10:

„Lo spazzino“

Io sono quello che scopa e spazza
Con lo scopino e con la ramazza:
carta straccia, vecchie latte,
bucce secche, giornali, ciabatte,
mozziconi di sigaretta,
tutto finisce nella carretta.

Scopo scopo tutto l'anno,
quando son vecchio sapete che fanno?
Senza scopa, che è che non è,
scopano via pure me.

“Der Straßenkehrer”

Ich bin der Mann, der unentwegt
Mit Blech und Besen kehrt und fegt.
Papierfetzen und verrostete Dosen,
Filzlatschen, Zeitungen, welke Rosen,
Zigarrenstummel und anderer Schmarren:
Es landet alles auf meinem Karren.

Ich fege, ich fege durch Jahre hin.
Und wenn ich einst alt geworden bin,
Dann fege ich (statt mit dem Besen den Dreck)
Zum guten Ende mich selber weg.

Abstract

Der italienische Schriftsteller Gianni Rodari (1920-1980) ist für die italienische Kinderliteratur der Nachkriegszeit ausschlaggebend wie kein anderer. Sein literarisches Werk wurde bis über die europäischen Grenzen hinaus in zahlreiche Sprachen übersetzt. Die Rezeption im deutschsprachigen Raum hielt sich vergleichsweise gering und verlief in der BRD und der DDR sehr unterschiedlich. Diese Arbeit gibt Aufschluss über die Rezeption und Wirkung des italienischen Schriftstellers im deutschsprachigen Raum. Da Rezeption nur mittels Übersetzungen möglich ist, werden für die vergleichende Übersetzungsanalyse zwei ausgewählte Werke Gianni Rodaris und deren Übersetzungen in deutscher Sprache einer genauen Betrachtung unterzogen. Kinderliterarisches Übersetzen unterscheidet sich grundlegend vom Übersetzen für Erwachsene. Die umfangreiche Forschungsarbeit Emer O'Sullivan's zum Thema Kinderliteratur in komparatistischen Forschungen liefert bedeutende Erkenntnisse für die Thematik dieser Arbeit. Des Weiteren wird ein Überblick über die Methoden und Ansätze der Disziplinen Übersetzungswissenschaft und Übersetzungsforschung gegeben. Als Analysewerkzeug für den Übersetzungsvergleich der ausgewählten Werke werden die Modelle von Göte Klingberg und Christiane Nord herangezogen. Beide Übersetzungswissenschaftler beschäftigen sich mit der Problematik bei der Übersetzung von Kulturreferenzen, welche besonders bei der Übersetzung von Kinder – und Jugendliteratur zu beachten sind. Neben der Analyse von kulturspezifischen Elementen thematisiert die Arbeit die Übersetzung von intertextuellen Elementen und die Problematik bei der Verschiebung auf der Ebene des Themas. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen hier unter anderem Themen wie Politik, Gesellschaftskritik, Märchenmotive, Pazifismus und die kindliche Phantasie.

Ziel der Arbeit ist es, darzustellen wie Gianni Rodaris Texte übersetzt wurden, welche Strategien die Übersetzer wählten und wie sich die getroffenen Translationsentscheidungen auf den übersetzten Text und die Rezeption im deutschsprachigen Raum auswirkten.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Martina Feichtner
Geburtsdatum: 14. März 1983
Geburtsort: St. Johann in Tirol
Staatsbürgerschaft: Österreich

Schulbildung und Studium

Oktober 2007 bis Juni 2012 Diplomstudium der Vergleichenden
Literaturwissenschaft, Universität Wien
September 2010 bis Juni 2011 Erasmusaufenthalt an der Universität „La
Sapienza“, Rom
April 2009 Stipendium für einen Sprachkurs an der
„Accademia Europea di Firenze“, Florenz
1997-2002 Bildungsanstalt für
Kindergartenpädagogik, Innsbruck
1993-1997 Hauptschule, Westendorf
1989-1993 Volksschule, Brixen im Thale

Berufserfahrung

Oktober 2008 bis August 2010 Lernstundenhilfe im Hort der
Kinderfreunde, Wien
Mai/Juni 2008, 2009 und 2010 Geringfügige Beschäftigung als
Publikumsdienst bei den Wiener
Festwochen
Oktober 2008 bis Juni 2009 Praktikum im Kinder- und Jugendtheater
„Ich Du Wir“, Wien
August 2003 bis August 2007 Kindergartenpädagogin im
Kindertagesheim der Kinderfreunde,
Wien
September 2002 bis Juni 2003 Au-Pair, Mailand

Sprachkenntnisse

Sprachen: Deutsch: Muttersprache
Italienisch: fließend in Wort und Schrift
Englisch: fließend in Wort und Schrift
Latein: passive Kenntnisse

Sprachzertifikate: Italienisch