

Tante storie per giocare –
Gianni Rodari im deutschen Sprachraum

Von Gina Weinkauff, Frankfurt am Main

La natura di Gianni Rodari è interessante: /barbe-capanne e orsi
pescatori, /pantofole che crescono su piante / nuvole pazzе e
neve a colori, / monti in cammino e isole che vanno, / stelle di
gatti e fulmini scagliati, / corse di tartarughe lunghe un anno, /
cammelli saggi e nasi scambiati. / E mentre leggi, la tua mente
ride, / danza e corre e vola qua e là, / immagina, partecipa,
decide, /l e inventa il gioco della libertà.

Roberto Piumini¹

Gianni Rodari (1920–1980) hat sich wie kein anderer Autor der Nachkriegszeit in die italienische Kinderliteratur eingeschrieben. Mit seinem einerseits von surrealer Komik und andererseits von politischem Engagement geprägten Werk löste er eine Wende in der traditionell stark pädagogisch überformten italienischen Kinderliteratur aus (vgl. Detti 2002, 164 ff.) und vermittelte mehreren Autorengenerationen wichtige Impulse (vgl. Salvadori 2002, 182 ff.). Zudem sind große Teile des Werkes von Rodari auch heute noch überaus populär, die Originalausgaben werden zum Teil bis heute aufgelegt und insbesondere die Gedichte und kurzen Erzählungen erscheinen immer wieder in mannigfaltigen Formen und Zusammenstellungen.

Die italienischsprachige Rodari-Forschung beschäftigt sich seit Jahrzehnten im Rahmen von Tagungen und Kongressen, in diversen Hochschulschriften und anderen Monographien, Sammelbänden und zahllosen Aufsätzen mit verschiedenen Aspekten von Rodaris Werk und dessen Wirkung sowie mit seiner Biographie. In Rodaris Geburtsstadt Omegna sowie an mehreren anderen Orten sind Rodari-Parks entstanden. Diese nicht mit kommerziellen Vergnügungsparks zu verwechselnden typisch italienischen Einrichtungen entwickeln vielfältige Aktivitäten im Bereich der ästhetischen Erziehung, richten aber auch Ausstellungen, Seminare und zum Teil auch wissenschaftliche Konferenzen aus. 1987 wurde in Orvieto das Centro Studi Gianni Rodari gegründet, das nicht nur eine Forschungsbibliothek und mehrere Archive betreibt, sondern auch zahlreiche wissenschaftliche Publikationen herausgegeben hat, einen Literaturpreis vergibt und nicht zuletzt ein hervorragendes Website mit zahl-

1 Piumini schrieb dieses Gedicht als Motto für die Antologie: *La macchina per fare i compiti e altre storie di Gianni Rodari*. Rom: Edizioni Editori Riuniti 2003.

reichen Dokumenten und Bibliographien zur Primär- und Sekundärliteratur unterhält.

In den zurückliegenden sieben Jahren richteten die verschiedenen mit Rodaris Werk befassten Institutionen und Vereinigungen Ausstellungen und Tagungen beispielsweise zu den pädagogischen Aspekten seines Werks, zur internationalen Wirkung, zu den Illustrationen, zur Phantastik und zum Surrealismus in Rodaris Werk aus. Einen guten und nahezu aktuellen Einblick in die Rodari-Forschung vermittelt überdies die 2006 an der Universität Stockholm abgeschlossene Dissertation von Cecilia Schwartz.

Zugleich stellt diese in italienischer Sprache (mit einem englischen Summary) abgefasste Dissertation den ersten und bislang einzigen umfangreichen Beitrag zu einer internationalen Rodari-Forschung dar. Denn mit Ausnahme weniger Überblicksartikel² gibt es außerhalb Italiens keine Sekundärliteratur über Gianni Rodari. In deutscher Sprache sind seit 1969 insgesamt nicht mehr als acht Beiträge erschienen.³

Gianni Rodari war von 1944 bis zu seinem Tode Kommunist. Seit 1945 arbeitete er als Journalist für verschiedene PCI-Blätter. Als Redakteur des Zentralorgans *L'Unita* war er seit 1949 für die Kinderbeilage *La domenica dei piccoli* zuständig, die er in zunehmenden Umfang mit eigenen Texten bestückte, von 1950–1953 redigierte er die von ihm begründete Wochenzeitschrift für Kinder *Il pioniere*. Aus dieser Tätigkeit gingen seine ersten kinderliterarischen Texte hervor: Gedichte, Vers-Bildgeschichten, die beiden Märchen-Romane *Cipollino* (1951) und *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (1958) sowie sein einziger realistischer Roman *Piccoli Vagabondi* (1952–53). Diese Texte wurden zunächst in den erwähnten und einigen anderen kommunistischen Zeitschriften und Periodika und schließlich in Buchform in den gleichfalls dem PCI angehörigen Verlagen Editori Riuniti und Edizioni di Cultura Sociale.

Die internationale Rezeption⁴ setzt in den fünfziger Jahren in den Ländern des sozialistischen Lagers einschließlich Albanien und China sowie in Japan ein. Übersetzt werden zunächst die erwähnten politisch mehr oder weniger bekenntnishaften Erzählungen und Gedichte aus Rodaris Frühwerk, denen allerdings in einem Teil der Länder die späteren Werke folgten. In Albanien, Russland, Polen, Ungarn, Lettland und Litauen überdauert das Interesse an Rodari das sozialistische Weltsystem und hält bis heute an.

In den frühen sechziger Jahren etablierte sich Rodari als ein erfolgreicher Kinderbuchautor, der in seiner Heimat auch außerhalb des kommunistischen

2 Vgl. die beiden ins Englische übersetzten Artikel von Maria Luisa Salvador und Ermanno Detti (beide 2002) sowie in französischer Sprache den Beitrag des Rodari-Übersetzers Roger Salomon (2002).

3 Bettina Kümmerling-Meibauer 1999, Joachim Schultz 1997, Lucia Binder 1975 und 1980; Müller 1980, Kaminski 1979, Holtz-Baumert 1969 und Kassil/Michalkov 1969.

4 Vgl. die Bibliographien auf der Website des Centro Studi Gianni Rodari.

Spektrums zunehmend große Beachtung fand und schließlich auch in der westlichen Welt übersetzt wurde. Innerhalb Italiens wurde diese Wende in der Wahrnehmung Rodaris durch das Erscheinen des Gedichtbandes *Filastrocche in cielo e in terra* (1960) ausgelöst. Der Band enthält eine Auswahl bereits zuvor in Zeitschriften oder Anthologien publizierter Gedichte, die durch 65 eigens für den Band verfasste ergänzt wurde. Aus den Gedichten spricht neben dem politischen Engagement des Verfassers sehr vernehmlich auch seine Sympathie für Surrealismus und Nonsense. Erschienen war das Buch im renommierten Turiner Verlag Einaudi, der seit 1960 alle wichtigen Werke Rodaris einschließlich der älteren edierte.

Auf die *Filastrocche in cielo e in terra* folgten zwei Jahre später das weltweit wohl berühmteste Buch Gianni Rodaris: *Favole al telefono*.

Die *Favole al telefono* stehen am Beginn einer zweiten Welle der internationalen Rezeption, die sich auf Rodaris seit den sechziger Jahren entstandene Werke konzentriert. Am größten ist das Interesse auf der iberischen Halbinsel, in Lateinamerika und in Frankreich, am geringsten in Nordeuropa und im anglophonen Sprachraum. Rodari wurde nicht nur ins kastilische und ins argentinische Spanisch, sondern auch in alle in Spanien anerkannten Minderheitensprachen sowieso ins Portugiesische und ins brasilianische Portugiesisch übersetzt. Als eines der wenigen westlichen Länder, das bereits an der ersten Rezeptionswelle teilhatte, spielt Frankreich in der internationalen Rodari-Rezeption eine herausragende. In keinem anderen Land ist das Gesamtwerk Rodaris durch Übersetzungen in vergleichbarer Breite repräsentiert, in keinem ist seine Popularität bis heute so ungebrochen, in keinem wird sein Werk innerhalb der Fachöffentlichkeit so hoch geschätzt. Gegenwärtig sind nicht weniger als 24 Titel von Gianni Rodari in französischer Sprache lieferbar, und zwar überwiegend in ausgesprochen anspruchsvoll aufgemachten Ausgaben.

Gianni Rodari hat in seinem kurzen Leben ein umfangreiches und vielgestaltiges Werk vorgelegt, das nur in Bruchstücken in andere Sprachen übersetzt worden ist. Nicht übersetzt wurden beispielsweise seine Reiseberichte aus China und der Sowjetunion und seine Theaterstücke.⁵ Auch das umfangreiche journalistische und essayistische Werk Gianni Rodaris ist außerhalb Italiens nicht bekannt. Dagegen wurde sein poetologische und pädagogische Herangehensweisen verbindendes theoretisches Hauptwerk *Grammatica della fantasia* (1973) in viele Sprachen übersetzt – in Schweden und in den USA ist es das einzige übersetzte Buch von Gianni Rodari⁶, die deutsche Überset-

5 *Turista in Cina*. 1974, *Giocchi nell'URSS* 1984, zum dramatischen Werk vgl. Mancini/Piatti 2006.

6 *The Grammar of Fantasy*. Über.: Jack Zipes. New York: Teachers & Writers Collaborative 1996, *Fantasins Grammatik*. Übers.: Anna Barsotti. Göteborg: Bokförlaget Korpen 1988.

zung von Anna Mudry geht 2008 bei Reclam Leipzig in die 4. Aufl. (*Grammatik der Phantasie*, dt. EA 1992).

Darüber hinaus umfasst das Opus sehr viele in Italien überaus überaus populäre Gedichte, von denen einige wenige in andere Sprachen übersetzt worden sind, einige fast ausschließlich phantastische oder märchenhafte Romane und längere Erzählungen sowie eine ganze Reihe oft spielerisch-experimenteller kürzerer Erzähltexte bis hin zu regelrechten epischen Miniaturen aus dem Zeitraum seit 1962. Letztere wurden teilweise als selbständige Veröffentlichungen in Form von Bilderbüchern bzw. überwiegend illustrierten Büchern veröffentlicht, teils in Form von Anthologien.

Zur gegenwärtigen Bedeutung Rodaris im deutschen Sprachraum heißt es treffend im Klappentext einer der wenigen lieferbaren Ausgaben (es sind lediglich fünf Bücher und ein Hörbuch):

Gianni Rodari ist ein in Italien und in vielen anderen Ländern – nur noch nicht bei uns – berühmter Autor, der die moderne italienische Jugendliteratur wesentlich mitgeprägt hat. 1970 ist ihm der Hans-Christian-Andersen-Preis verliehen worden.⁷

Ergiebiger als ein an dem hoffnungsvollen Partikel „noch“ ansetzender spekulativer Ausblick in die Zukunft scheint im Falle Gianni Rodaris jedoch ein Blick auf den bisherigen Verlauf seiner Rezeptionsgeschichte im deutschsprachigen Raum.

Gianni Rodari in der DDR und im westlichen deutschsprachigen Raum

Die deutsche Rezeption Gianni Rodaris begann in der DDR und konzentrierte sich auf sein Frühwerk, das wiederum im Westen nicht wahrgenommen wurde. Auf diese Weise wurde Rodari zwar in Ost und West rezipiert aber jeweils so selektiv, dass der unbefangene Leser bisweilen fast den Eindruck gewinnen könnte, er habe es mit zwei verschiedenen Autoren zu tun, die zufälligerweise den gleichen Namen tragen.

Aus wirtschaftlichen und politischen Gründen konnten nur wenige neuere Kinder- und Jugendbüchern aus westlichen Herkunftsländern in der DDR erscheinen. Um so mehr fällt es ins Gewicht, dass Gianni Rodari in der DDR zehn Jahre vor dem Erscheinen seines ersten Buches in der BRD entdeckt worden ist. Der Erfolg der phantastisch-parabolischen Romane und Erzählungen

7 Klappentext der zweisprachigen Anthologie Gianni Rodari: *Strani casi della Torre di Pisa. Seltsames um den Turm von Pisa. Moderne Märchen*. Hg. und Übers.: Ina-Maria Martens und Emma Viale-Stein. München: dtv 1997.

aus dem Frühwerk des Autors öffnete die Türen für weitere Texte aus dem gleichen Herkunftsland. Auf diese Weise sind dort mit Ausnahme von *Pinocchio* ausschließlich neuere Titel aus dem Italienischen übersetzt worden.⁸

Dem allgemein üblichen Sprachgebrauch folgend werden die Begriffe Ost und West hier als politische Metaphern gebraucht und nicht als geographische Bezeichnungen, weshalb Österreich dem westlichen deutschsprachigen Raum zugeschlagen wird. Die Unterschiede der Rodari-Rezeption in den westlichen deutschsprachigen Ländern und Regionen fallen weitaus weniger spektakulär aus als diejenigen zwischen dem östlichen und westlichen deutschsprachigen Raum.

Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass die österreichische Kinderliteratur eine besondere Affinität zum Werk Gianni Rodaris hat. Die erste deutsche (Teil-)Übersetzung der *Favole al telefono* erschien 1964 zugleich im Stuttgarter Verlag Thienemann und im Österreichischer Bundesverlag. Danach erscheinen noch jeweils vier weitere Rodari-Übersetzungen im Kinderbuchverlag (DDR), in den westdeutschen Verlagen Thienemann und Herold und in den österreichischen Verlagen Jugend & Volk und Junfermann. Die österreichischen Ausgaben sind verglichen mit den westdeutschen generell sorgfältiger

8 Vorzugsweise wurden in der DDR phantastische Romane und Erzählungen aus der italienischen Kinderliteratur übersetzt. D.h. die Übersetzungstätigkeit konzentrierte sich auf ein Genre, das in der einheimischen Kinderliteratur zunächst wenig entwickelt war. Auch wenn die Gesamtzahl der aus dem Italienischen übersetzten Kinderbücher gemessen an westlichen Verhältnissen überaus bescheiden war (15 Titel), wurde diesen Importe dort große Beachtung zuteil, schließlich bereicherten sie das Lektüreangebot in einem für die Entwicklung DDR-Kinderliteratur überhaupt wichtigen Genre. Mit Ausnahme Gianni Rodaris blieben die in der DDR übersetzten italienischen Kinderbuchautoren im Westen weithin unbekannt. Zum Beispiel Marcello Argilli und Sauro Marianelli. Von Argilli, der ebenso wie Rodari dem PCI angehörte, ließ der Kinderbuchverlag zwei Bücher übersetzen: Die realistische Erzählung *I Pionieri di Vallescura* (Übers.: Helle Carola Gärtner-Scholle: *Die Pioniere von Vallescura*, 1960) und den utopisch-phantastischen Kinderroman *Atomino* (Übers.: Egon Wiszniewsky u.d.gl. Titel 1970; Taschenbuchausg. 1979). Überdies war Argilli Mitherausgeber der 1977 gleichfalls im Kinderbuchverlag erschienenen Anthologie *Ich verzieh mich zu den Katzen*, die unter Texte von Italo Calvino, Elsa Morante, Alberto Moravia und Pier Paolo Pasolini enthält.

Von Marianelli (Jg. 1933, literarisches Debüt 1962), der in Italien zwanzig Bücher für Jugendliche und Erwachsene veröffentlicht hat, wurden in der DDR zwei Jugendbücher übersetzt, die beide im Schulumilieu handeln: *Damianos wundersame Reisen* (1982, *Damiano dal viaggio strano*, 1971>) und *Zwei Tage Giovanni C* (1983, *Il ragazzo dell'istituto*, 1973). Beide Übersetzungen stammen von Anna Mudry. Gegenstand der erstgenannten Erzählung ist eine Traumreise durch phantastisch-surreale Welten, der junge Protagonist hat Schwierigkeiten in seiner realen Umgebung, weil er immer wieder in die Welt seiner überbordenden Phantasien abdriftet und aus der realen Welt aussteigt. Beide Texte haben eine schul- und erziehungskritische Tendenz und nehmen Elemente der Kindheitsimpressionen in den phantastischen Erzählungen der DDR-Autorin Christa Kozik vorweg (*Moritz in der Litfaßsäule*, 1980; *Der Engel mit dem goldenen Schnurrbart*, 1983).

ausgestattet, sie wirken moderner und sind es wohl auch, denn in Österreich wurden Teile des spielerisch-experimentellen Spätwerkes Gianni Rodaris übersetzt.⁹ Überdies hat die österreichische Autorin Friedl Hofbauer eine Reihe freier Übertragungen von Gedichten Rodaris zu Ruth Wrights im Verlag Herold (Stuttgart) erschienener Übersetzung des phantastischen Kinderromans *Il pianeta degli alberi di natale* (1962; *Von Planeten und Himmelhunden*, 1969) beige-steuert. Rodaris im Verlag Jugend & Volk erschienenes Buch *Der Zaubertrommler. 15 Geschichten mit 45 Schlüssen* (1976, Übers. Gundl Herrnstadt-Steinmetz, *Tante storie per giocare*, 1971) wurde 1977 mit dem Österreichischer Staatspreis für Jugendliteratur ausgezeichnet. Angesichts der insgesamt verhaltenen Resonanz in der deutschsprachigen Sekundärliteratur fällt es schließlich auch ins Gewicht, dass zwei der Beiträge von einer Österreicherin verfasst worden sind (Binder 1975 und 1980). Über die Rodari-Rezeption in der Schweiz ist der Verfasserin dieses Beitrages wenig bekannt. Angesichts der großen Zahl französischer Rodari-Übersetzungen seit Beginn der 1980er Jahre und der Verfügbarkeit originalsprachlicher Ausgaben in den französisch- und italienischsprachigen Landesteilen verwundert es allerdings, dass bislang kein Schweizer Verlag Rodari in deutscher Sprache publiziert hat.¹⁰

In der geteilten deutschsprachigen Rezeptionsgeschichte Gianni Rodaris gab es je ein erstes Buch, das den Ruhm des Autors begründete und auch nach dem Erscheinen weiterer Übersetzungen im Zentrum der Aufmerksamkeit blieb. Das war in der DDR der Märchenroman *Zwiebelchen* (1954, *Il romanzo di Cipollino*, 1951), im Westen waren es die *Gutenachtgeschichten am Telefon* (1964, *Favole al telefono*, 1962).

In der Regel blieben die deutschen Übersetzungen Gianni Rodaris auf ihre jeweilige östliche oder westliche Öffentlichkeit begrenzt, soll heißen: Eine einziges im Westen übersetztes Buch von Gianni Rodari wurde vom Kinderbuchverlag in Lizenz genommen,¹¹ eine weitere im Westen übersetzte Erzählung fand den Weg in eine in der DDR erschienene Anthologie, lediglich die DDR-Übersetzungen einiger Erzählungen aus der Sammlung *Favole al*

9 *Gip nel televisore* (1962). Übers. aus d. Italien. von Eugenia Martinez u. Lucia Binder. Bilder von Romulus Candea Wien, München: Verlag Junfermann 1968; *Flip im Fernsehen*; *Tante storie per giocare*, 1971. Übers. aus d. Ital.: Gundl Herrnstadt-Steinmetz. Ill.: Gianni Pegoraro. 1. Aufl. Wien, München: Jugend und Volk 1976 [3. Aufl. 1979; Lizenzausg.: Reinbek: Rowohlt 1979; *Der Zaubertrommler. 15 Geschichten mit 45 Schlüssen*; *C'era due volte il barone Lamberto ovvero I misteri dell'isola di San Giulio*, 1978. Übers. aus d. Ital.: Susanne Scholl, Wien; München: Jugend und Volk 1982 [2. Aufl. 1984]; *Zweimal Lamberto oder das Geheimnis der Insel San Giulio*.

10 Der Trickfilm *La freccia azzurra* (Regie: Enzo D'Alò, Italien, Schweiz 1996) liegt allerdings mit einer schweizerdeutschen Synchronisation vor.

11 Das fliegende Riesending. (*La torta in cielo*, 1966). Übers.: Ruth Wright. Stuttgart: Thieme-mann 1968; Lizenzausgabe: Berlin: Kinderbuchverlag 1970 (2. Aufl. 1973).

telefono wurden durch Aufnahme in eine Anthologie auch im Westen publik.¹² Zudem gibt es auch hinsichtlich der Gegenstände der Übersetzung nur wenige Überschneidungen: Vier Titel erschienen ausschließlich in der DDR,¹³ sechs Titel erschienen ausschließlich im Westen,¹⁴ zwei Titel liegen in unterschiedlichen Übersetzungen vor: *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (1959)¹⁵ und *Favole al telefono* (1962)¹⁶.

Die deutschen Ausgaben seiner Gedicht- und Erzähltextanthologien enthalten zumeist nur eine Auswahl der Originalsammlungen, 18 Bücher wurden nicht ins Deutsche übersetzt.¹⁷

- 12 Die Übersetzung des Romans *C'era due volte il barone Lamberto ovvero I misteri dell'isola di San Giulio* (1978) von Susanne Scholl (EA Jugend und Volk 1982) wurde in die im selben Jahr erschienene Rodari-Anthologie des Aufbau-Verlages *Die Sirenenbraut* (Hg. Joachim Meinert) aufgenommen. Die unter dem Titel *Fahrstuhl zu den Sternen und andere Geschichten am Telefon* im Kinderbuchverlag (1973) erschienenen Übersetzungen einiger Erzählungen aus *Favole al telefono* (1962) von Egon Wiszniewsky wurden in die rororo-rotfuchs-Anthologie *Hallo, hier ist Papa! Telefongeschichten* Reinbek: Rowohlt 1975 aufgenommen.
- 13 *Il romanzo di Cipollino* (1951; Zwiebelchen, 1954), *La Freccia azzurra* (1964; *Der blaue Pfeil*, 1969), *Filastrocche in cielo e in terra* (1960, *Kopfblumen*, 1972) und *Venti storie più una*, (1969; *Ein Wolkenkratzer auf See*, 1973).
- 14 *La torta in cielo* (1966; *Das fliegende Riesending*, 1968), *Gip nel televisore* (1962; *Flip im Fernsehen*, 1968), *Il pianeta degli alberi di natale* (1962; *Von Planeten und Himmelhunden*, 1969); *Gli affari del Signor Gatto* (1972; *Die Geschäfte des M[iste]r Cat*, 1974); *Tante storie per giocare* (1971; *Der Zaubertrommler*, 1976) 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).
- 15 Dieses Buch liegt in drei Übersetzungen vor: *Gelsomino im Lande der Lügner*. Übers. aus d. Italien. von Egon Wiszniewsky. Ill. von Raul Verdini. 1. Aufl. Berlin: Kinderbuchverlag 1961; *Gelsomino im Lande der Lügner*. Übersetzung aus d. Italien. von Ruth Wright. Text-Ill. von Raul Verdini. Umschlag: Nikolaus Plump. Stuttgart: Thienemann 1966; *Hilfe – Benjamin singt. Abenteuer eines umwerfenden Sängers Eine sehr erstaunliche Geschichte*. Übers. aus d. Ital.: Hilde Leiter. Wien; München: Jugend und Volk 1983.
- 16 Die Anthologie liegt in drei verschiedenen Zusammenstellungen und Übersetzungen vor: *Gutenachtgeschichten am Telefon*. Aus d. Italien. übers. von Ruth Wright. Ill. von Winnie Gayler. 1. Aufl. Stuttgart: Thienemann 1964 (107); 8. Aufl. 1984; Wien: österr. Bundesverlag 1964; Tachenbuchausgabe u.d.T.: *Hallo, hier ist Papa! Telefongeschichten* Reinbek: Rowohlt 1975 (rororo-rotfuchs; 97). *Fahrstuhl zu den Sternen und andere Geschichten am Telefon*. Ill. von Hille Blumenfeldt-Albertu. Übers. aus d. Italien. von Egon Wiszniewsky. Berlin: Kinderbuchverlag 1973, 2. Aufl. 1975 (83) (Die kleinen Trompeterbücher; 096). *Das fabelhafte Telefon. Wahre Lügengeschichten*. Übers.: Marianne Schneider. Berlin: Wagenbach 1997.
- 17 *Il libro delle filastrocche* (1950), *Il manuale del Pionere* (1951), *Il libro dei mesi* (1952), *Il treno delle filastrocche* (1952), *Le carte parlanti* (1952), *Castello di carte* (1963), *Il libro degli errori* (1964). *Le filastrocche del cavallo parlante* (1970), *I viaggi di Giovannino Perdigiorno* (1973), *La filastrocca di Pinocchio* (1974), *Marionette in libertà* (1974), *La gondola fantasma* (1978), *Il teatro i ragazzi la città* (1978), *Parole per giocare* (1979). *Bambolik* (1979), *Il gioco dei quattro cantoni* (1980), *I nani di mantova* (1980), *Piccoli vagabondi* (1981).

Romane und längere Erzählungen

Rodari verfasste in den fünfziger Jahren den bereits erwähnten realistischen Roman *Piccoli vagabondi* (1952–53), der zwar in etliche andere Sprachen übersetzt worden ist¹⁸, aber nicht ins Deutsche und die beiden Märchenromane *Il romanzo di Cipollino* (1951) und *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (1958). Beide wurde in der DDR übersetzt¹⁹, ebenso wie die phantastische Spielzeuggeschichte *La Freccia azzurra* (1964). In den sechziger und siebziger Jahren entstanden neben sehr viel Kurzprosa noch fünf weitere Romane und umfangreiche Erzählungen, die sich von den früheren Texten durch das Zurücktreten der manifest politischen Botschaften und ein Spiel mit unterschiedlichen Stoffen und Genrekonventionen unterscheiden. Darunter die beiden von Rodaris Faszination für die Erforschung des Weltraums zeugenden Erzählungen *Il pianeta degli alberi di natale* (1962) und *La torta in cielo* (1966), die beide von Ruth Wright für die Verlage Thienemann und Herold (Stuttgart) übersetzt worden sind, das letztere erschien zudem als Lizenzausgabe in der DDR und in Österreich. Zwei Erzählungen aus dieser Schaffensperiode wurden nicht ins Deutsche übersetzt: die eine – *Atalanta* (1963) – kreist um eine weibliche Heroin aus der antiken Mythologie – die andere – *La gondola fantasma* (1974) – referiert auf Figuren und Stoffe aus der *Commedia dell'Arte* und den Märchen aus 1001 Nacht. Den letzten Roman Gianni Rodaris könnte man vielleicht als eine phantastische Kriminalerzählung mit philosophischem Hintersinn bezeichnen. *C'era due volte il barone Lamberto ovvero I misteri dell'isola di San Giulio* (1978) handelt von dem vermessenen aber gleichwohl verständlichen Wunsch nach ewiger Jugend und Gesundheit, zugleich aber von der Magie der Sprache und der Macht des Erzählens über die Wirklichkeit. Das Buch wurde von Susanne Scholl ins Deutsche übersetzt und erschien 1982 im österreichischen Verlag Jugend und Volk (2. Aufl. 1984).

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Rezeptionsgeschichte von *Il romanzo di Cipollino*.

18 Ins Chinesische (1954), Albanische (1956), Polnische (1957), Spanische (1982), Französische (1983), Holländische (1984) und Portugiesische (1986).

19 Allerding erfuhr *Gelsomino nel paese dei bugiardi* in der Folge noch zwei „westliche“ Neuübersetzungen. Vgl. weiter vorn.

Die internationale Erfolgsgeschichte dieses Buches begann in der Sowjetunion. Kein geringerer als Samuil Maršak hatte es ins Russische übersetzt, die Illustrationen stammen von Vladimir Suteev.²⁰ *Cipollino* besitzt nachweislich bis heute in mehreren Ländern der ehemaligen Sowjetunion Kultstatus: Wer auf den Spuren des Zwiebelchens im Internet surft, findet unter anderem Aufnahmen aus dem Jahr 1996, die in farbenprächtigen Kostümen anthropomorphe Rohkost mimende Schauspieler des litauischen Nationaltheaters zeigen (Website Čipolinas) und den Webauftritt eines Moskauer Nachtcafés mit entsprechend ausgestaffierten Bunnys und einem Schwarzweißphoto, auf dem Gianni Rodari mit einer Riesenportion Spaghetti kämpft (Website Café Cipollino).

Auf die viel beachtete russische Ausgabe folgten Übersetzungen u. a. ins Bulgarische (1953), Ungarische (1954), Polnische (1954), Chinesische (1954), Mongolische (1954), Litauische (1956), Ukrainische (1956), Litauische (1956), Lettische (1957), Rumänische (1957), Tschechische (1959), Estnische (1960), Serb(okroat)ische (1960), Rumänische (1962), Jakutische (1962), Slowakische (1967), Kroatische (1977), Albanische (1983) und Kirgisische (1983). Dass das Buch auch in kapitalistischen Ländern seine Leser fand zeigen Übersetzungen ins Französische (1956), Japanische (1956), Katalanische (1982), Portugiesische (1984), ins kastilische (1986) und argentinische (1992) Spanisch sowie ins Türkische (1994).

Cipollino ist die abenteuerliche Geschichte einer Revolution im Gemüsegarten. Freund und Feind im märchenhaft-phantastischen Handlungskosmos sind anthropomorphisierte Nutzpflanzen. – Das tapfere junge Zwiebelchen hat sich aufgemacht, nicht nur, den eigenen im Kerker des Fürsten Zitrone schmachenden Vater, sondern das ganze Land zu befreien. An seiner Seite kämpft der wackere Schuhmacher Meister Traube im Verein mit diversen Radieschen, Erdbeeren und anderen Vertretern des einfachen Volke Sogar der Musikprofessor Birne hat sich der Befreiungsbewegung angeschlossen. Das erfordert heldenhaften Mut, denn die Despoten und ihre Büttel – Ritter Tomate, Herzog Mandarine, Baron Apfelsine und der Bluthund üben ihre Herrschaft mit äußerster Brutalität aus.

Auch der deutschsprachigen Buchausgabe des politisch-allegorischen Märchenromans haften noch Spuren seiner Entstehungsgeschichte an. Der Text geht nämlich auf eine Bildgeschichte zurück, die Rodari um 1950 für die

20 Die erste nachweisbare Buchausgabe erschien 1956 im Moskauer Verlag Detskaja Literatura, zuvor muss es aber einen Zeitschriftenabdruck gegeben haben, auf den sich Gerhard Holtz-Baumert in einem 1969 erschienenen Rückblick auf das Zustandekommen der Übersetzung des Kinderbuchverlages bezieht (vgl. Holtz-Baumert 1969, 78).

von ihm gegründete Kinderzeitschrift des PCI *Il pioniere* verfasst hatte.²¹ Die Zeichnungen stammen von Raul Verdini, der auch die 1951 im Verlag Edizioni di Cultura sociale (Rom) erschienene Buchausgabe *Il romanzo di Cipollino* illustriert hat. Der Text der Bildgeschichte ist in Zweizeilern gehalten.

Der im Original 240 und in der Übersetzung des Kinderbuchverlages 190 Seiten umfassende Roman verrät seine Herkunft von der Bildgeschichte auf verschiedene Weise: in dem von äußeren Merkmalen bestimmten Konzept der Figuren, in der szenischen, auf sichtbare Handlung ausgerichteten Erzählweise und in der Situationskomik. Aus der Erscheinungsweise der Bildgeschichte in Folgen ergab sich zudem die Notwendigkeit einer entsprechenden Erzähl-dramaturgie. Auch die meisten der neunundzwanzig Kapitel des Romans enden mit einem cliff hanger: es wird Spannung aufgebaut, die sich erst im folgenden Kapitel auflöst,

Dass *Cipollino* auf dem Umweg über die Sowjetunion als *Zwiebelchen* in die DDR gelangte, ist einer Intervention Gerhard Holtz-Baumerts zu verdanken. Im Jahr 1969, also zu einem Zeitpunkt, als Rodari bereits in Ost und West Anerkennung gefunden hatte, erscheint eine Ausgabe der von Holtz-Baumert geleiteten Fachzeitschrift *Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur* mit einem Rodari gewidmeten Themenschwerpunkt. Dort schildert Holtz-Baumert seine erste Begegnung mit *Cipollino*:

Im Jahre 1954 stieß ich als Redakteur einer Kinderzeitschrift auf der Suche nach einer unterhaltsamen, aber nicht seichten Geschichte in der sowjetischen Zeitschrift ‚Pionier‘ auf eine, die sogleich durch die amüsanten Illustrationen Sutejews auffiel. Der beschlagene Leser weiß natürlich sofort, worum es sich handelt, um Cipollino, das unbesiegbare Zwiebelchen. (Holtz-Baumert 1969, 78)

Bemerkenswert an dieser Äußerung erscheint zunächst der Hinweis auf den Anteil der Bebilderung an der Attraktivität des Textes. Der Kinderbuchverlag griff jedoch nicht auf die auf die Illustrationen Sutejews zurück, sondern verwendete die Zeichnungen Raul Verdini. Der Name des Übersetzers wird mit dem Pseudonym *Pan Rova* angegeben, hinter dem sich offenbar der bekannte Übersetzer Heinz Riedt²² verbirgt. Vermutlich ist die deutsche *Cipollino*-Ausgabe dem Original nicht nur hinsichtlich der Ausstattung ähnlicher als die russische; es wäre interessant, dies in einem Vergleich zu überprüfen. Hin-

21 Eine Bibliographie sämtlicher dort erschienenen *Cipollino*-Folgen (Storie di *Cipollino* e i suoi amici Lola e Calimero, Chicchiricchio e l'allegria fattoria, Tavole illustrate da Raul Verdini, Versetti in quartine di Gianni Rodari) befand sich auf der Website des Centro Studi Gianni Rodari – Orvieto.

22 Einige Übersetzungen aus dem Italienischen sind bibliographisch sowohl mit Heinz Riedt als auch mit Pan Rova nachgewiesen, beispielsweise die erste in der DDR erschienene *Pinocchio*-Übersetzung (Aufbau-Verlag 1954). Heinz Riedt (Jg. 1919) wurde in Ost und West außerdem als Übersetzer Primo Levis und Italo Calvins bekannt.

sichtlich seiner bis heute anhaltenden Popularität steht das deutsche *Zwiebelchen* dem russischen *Чиполлино* kaum nach. Das Buch erfuhr bis 1989 sechs Hardcover- und drei Taschenbuchausgaben, 2002 wurde es im Verlag LeiV erneut mit großem Erfolg aufgelegt. Im Dezember 2007 sind nur noch wenige Exemplare dieser Auflage bei amazon vorrätig und im Netz finden sich zahlreiche emphatische und zumeist von Lesern mit DDR-Sozialisation verfasste Kommentare. Wer diese Kommentare liest, gewinnt den Eindruck, es handle sich bei dem Buch um eine Kindheitsikone. Es scheint, als träfe einer Rezensenten den Nagel auf den Kopf, indem er die Wirkung des Buches als komisch „aber dennoch irgendwie ergreifend“ beschreibt (Website Bewertung für *Zwiebelchen*).²³

Die Ähnlichkeit mit der Formulierung aus dem zitierten Rückblick Gerhard Holtz-Baumerts (unterhaltsam aber nicht seicht) ist evident. Offensichtlich haben wir es mit einem amüsanten Text zu tun, dem jedoch ein über das pure Vergnügen hinausgehendes Wirkungspotential zugeschrieben wird. Holtz-Baumerts Umschreibung „nicht seicht“ muss in Kenntnis des Kontextes wohl mit *politisch aussagekräftig* übersetzt werden, während der unbekannte Verfasser des Internetkommentars eher auf die emotionale Wirkung zielt. Es liegt nahe, die Erklärung für den Erfolg des Buches in der DDR in der Schnittmenge der politisch aussagekräftigen und der emotional berührenden Wirkungspotentiale zu suchen. Dass das Buch auch in der postsozialistischen Gesellschaft noch „irgendwie ergreifend“ wirkt, deutet auf textimmanente Identifikationsangebote hin, die über die politische Aussagekraft hinausreichen.

Als „Robin Hood der Gemüswelt“, wie es gleich in mehreren Internetrezensionen apostrophiert wird, erinnert das *Zwiebelchen* durchaus an die Helden der populären Fantasykosmen, von Tolkiens Frodo über die Schöpfungen des Ehepaars Hohlbein bis zu denjenigen von Cornelia Funke. Aber der Roman appelliert nicht nur an den Gerechtigkeitsinn seiner Leserinnen und Leser, er rührt sie nicht nur zu Tränen (vgl. Fußnote 23) sondern bietet ihnen auch reichlich Anlässe zum Lachen. Erwartungsgemäß werden vorzugsweise Ritter Tomate und Konsorten der Lächerlichkeit preisgegeben und es sind die Siege der listigen Rebellen über die Dummheit der Mächtigen, die zu einem triumphalen Gelächter herausfordern. Allerdings finden sich in dem Buch

23 „Es ist auch beeindruckend, wie humorvoll, aber dennoch irgendwie ergreifend dieses Buch geschrieben ist. Es hat einen ganz besonderen Schreibstil, den ich bis jetzt noch nirgendwo gefunden habe. Falls ihr irgendwie dieses Buch bekommen könnt, müsst ihr es unbedingt mal lesen, denn es wird euch wieder in eure Kindheit zurückversetzen, euch zum Lachen bringen, und zu Tränen rühren [Schreibfehler korrigiert, G. W].“ – Das ganze ist nachzulesen in einer Produktbewertung bei der Shoppingcommunity Ciao. Dort wird das Buch als sehr unterhaltsame, humorvolle „leichte Kost“ klassifiziert, die zudem schön aufgemacht, wenn auch nur durchschnittlich spannend ist (in der Gesamtbewertung erzielt *Zwiebelchen*, wie allgemein üblich, die höchste Punktzahl, vgl. Website Bewertung für *Zwiebelchen*).

auch andere, spielerisch anmutende Facetten des Komischen, die die Identifikationsangebote eher brechen als stabilisieren und das Surreal-nonsensehafte der späteren Werke Gianni Rodaris bereits vorausahnen lassen.

So kennzeichnet den schurkischen Ritter Tomate nicht nur Lächerlichkeit, sondern paradoxerweise auch eine gehörige Portion Witz, die sich in zahlreichen Bonmots entfaltet. Es ist interessant, dass der oben zitierte Verfasser der Leserrezension im Internet als Beispiel für den Humor in *Zwiebelchen* ausgerechnet ein solches Wortspiel zitiert: „Graf Kirsch ist schon dreißig Jahre lang tot, Friede seinem Kern.“ (Website Bewertung für *Zwiebelchen*; *Zwiebelchen*, 20).

Für die in den fünfziger und sechziger Jahren mit phantastischen Erzählungen generell nicht gerade verwöhnten Leser der DDR dürfte gerade die spielerische Leichtigkeit der Erzählweise Rodaris und der Umstand, dass nicht jedes Element des Textes sich in politische Bedeutung auflösen lässt, reizvoll gewesen sein. *Zwiebelchen* und die in seiner Folge übersetzten fünf anderen Bücher Gianni Rodaris setzten innerhalb der Kinderliteratur der DDR besondere Akzente und es liegt nahe, ihnen mit Blick auf die Phantastik ein binnenliterarisches Wirkungspotential zuzuschreiben.

Gelsomino nel paese dei bugiardi und *La Freccia azurra*

1961 erscheint die Übersetzung von Rodaris zweitem Märchenroman *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (1959), die werkgeschichtlich einen markanten Punkt markiert. Oberflächlich betrachtet handelt es sich dabei ebenso wie bei *Cipollino* um eine märchenhaft verfremdete Revolutionsgeschichte. Allerdings entfalten die komischen Elemente eine noch stärkere Eigendynamik und die eher vordergründigen Sinnangebote werden durch ein überaus einfallsreich mit absurden Details ausgestattetes Verkehrte-Welt-Szenario konterkariert, so dass der Leser am Ende die Befeigung des Landes der Lügner von seinem Despoten und die Wiedereinführung von Wahrheit und Vernunft sogar etwas bedauern mag.

Dieser Text erfuhr insgesamt drei Übersetzungen und wurde im Unterschied zu *Zwiebelchen* auch im westlichen deutschsprachigen Raum rezipiert. Auf die unter dem Titel *Gelsomino im Lande der Lügner* erschienene Ausgabe des Kinderbuchverlages von 1961 (Übers.: Egon Wiszniewsky) folgte 1966 unter dem gleichen Titel eine Neu-Übersetzung von Ruth Wright beim Thienemann-Verlag. Eine weitere Übersetzung von Hilde Leiter erschien 1983, also drei Jahre nach Rodaris Tod, im Verlag Jugend und Volk. Es scheint als besäße die Ausgabe des Kinderbuchverlages die größte Ähnlichkeit mit dem Original. Nicht nur aufgrund der Übernahme der Illustrationen Raul Verdinis, sondern

auch, weil Egon Wiszniewsky anders als Ruth Wright und Hilde Leiter einige der Lieder Gelsominos ins Deutsche übertragen hat. In beiden „westlichen“ Ausgaben werden die politischen Kommentare der auktorialen Erzählinstanz nur selektiv übersetzt. Ruth Wright verzichtete überdies im Unterschied zu Egon Wiszniewsky auch auf die in Form von Zweizeilern gereimten Kapitelüberschriften, während Hilde Leiter die Überschriften wieder reimt, aber infolge ihrer Bestrebungen, den ganzen Text in eine saloppere Stilebene zu übertragen und des Eindeutschens sämtlicher Figurennamen (aus Bananito wird Bananerich) noch weiter vom Original abweicht als Ruth Wright.

1996 wurde die Erzählung verfilmt. Der (Real-)film mit Rolf Hoppe, Marianne Sägebrecth und Jochen Busse (Regie: Jürgen Brauer) trägt den Titel *Lorenz im Land der Lügner*.

Das dritte in der DDR erschienene Buch von Gianni Rodari, die Spielzeuggeschichte *Der blaue Pfeil* (1969, Übers.: Egon Wiszniewsky) gehört nicht mehr zum Frühwerk, das Original (*La Freccia azzurra*) erschien 1964, also zu einem Zeitpunkt, als Rodari bereits ein international erfolgreicher Autor war. *La Freccia azzurra* ist, wenn man so will, ein (episches) Weihnachtsmärchen um die Hexe Befana, die dem italienischen Brauchtum zufolge den Kindern am 6. Januar die Geschenke bringt. Anders als in *Zwiebelchen* und in *Gelsomino* entfaltet sich die Handlung auf zwei Ebenen, einer realen und einer magisch-phantastischen. Das Schenkfest lässt die sozialen Gegensätze der italienischen Gesellschaft deutlich werden: Während die reichen Kinder ihr vieles Spielzeug gar nicht mehr zu schätzen wissen, würden die Kinder der einfachen Leute ohne die gute Hexe Befana leer ausgehen. In der Geschichte hat sich ein betrügerischer Geschäftemacher in Befanas Haus eingenistet, der die Gaben nur noch gegen klingende Münze ausliefern und sich am Erlös bereichern will. Infolge des beherzten Eingreifens des lebendig gewordenen Spielzeugs wird dem Bösewicht aber das Handwerk gelegt und es kommt in letzter Minute doch noch zur sozial gerechten Bescherung. Leider kommt der durch *Gelsomino* verwöhnte Leser in dieser Erzählung nicht so recht auf ihre Kosten, statt dessen scheint sie relativ stark von den klassischen Szenarien nach Art von Dickens oder Andersen geprägt. *La Freccia azzurra* zählt zu den wenigen Texten Gianni Rodaris, die auch ins (britische) Englisch übersetzt worden sind.²⁴ Eine 1996 unter der Regie von Enzo d'Alò in Italien produzierte Trickfilmadaption liegt in Schweizerdeutsch (!), Deutsch, Englisch, Französisch und natürlich Italienisch vor. In der Originalversion wird der Bösewicht Scarafoni von Dario Fo gesprochen.

24 Folgende Bücher wurden ins britische Englisch übersetzt: *Favole al telefono* (1965), *La freccia azzurra* (1970), *La torta in cielo* (1971), *Gli affari del signor Gatto* (1975) und *Novelle fatte a macchina* (1976). In den USA erschien lediglich eine Übersetzung des theoretischen Werkes *Grammatica della fantasia* von Jack Zipes (1996).

Die Filastrocche

1972 erscheint im Kinderbuchverlag eine Übertragung von Rodaris Gedichtband *Filastrocche in cielo e in terra* (1960) von James Krüss (*Kopfb Blumen. 7 × 7 Gedichte für Kinder*, 2. Aufl. 1979. Daran ist zweierlei bemerkenswert: erstens der übersetzte Text und zweitens die Person des Übersetzers.

In Italien wurde Gianni Rodari vor allem als Verfasser von Kindergedichten populär. Die ersten entstanden im Rahmen seiner journalistischen Tätigkeit für den PCI und erschienen 1950 in Rodaris erstem Buch *Il libro delle filastrocche* (3. Aufl. 1952). Zu Lebzeiten publizierte Rodari noch drei weitere Gedichtbände: *Il treno delle filastrocche* (1952), *Le Filastrocche del cavallo parlante* (1970, 2. Aufl. 1981) und *Filastrocche in cielo e in terra* (1960, 8 Aufl. 2006) sowie die gereimte Bildergeschichte *La filastrocca di Pinocchio* (1974, 5. Aufl. 2002; Ill.: Raul Verdini), die zuerst in der Zeitschrift *Pioniere* erschienen war (1954 und 1955²⁵). Zudem sind einige der Erzählungen und Romane von Rodari mit Versen oder ganzen Gedichten durchsetzt, die nur zum Teil in die Anthologien aufgenommen wurden und nach wie vor wurden viele Gedichte in Zeitschriften veröffentlicht.²⁶ Nach dem Tode des Autors wurden noch drei weitere Gedichtbände und eine gemischte Anthologie (Gedichte und kurze Erzählungen) publiziert. zahlreiche Gedichte wurden in Lesebüchern abgedruckt oder vertont.²⁷

Nur ein Bruchteil der Gedichte Gianni Rodaris wurde in andere Sprachen übersetzt. Zum Beispiel *Il libro delle filastrocche* (EA 1950), das als erstes seiner Bücher in verschiedenen Sowjet- und Volksrepubliken übersetzt wurde.²⁸ Von dem werkgeschichtlich und hinsichtlich seiner Wahrnehmung in Italien weitaus bedeutenderem Band *Filastrocche in cielo e in terra* (EA 1960) liegen neben der deutschen Übersetzung von James Krüss lediglich eine slowakische (1983), eine französische (1987) und eine chinesische (2000) Ausgabe vor.

25 Alle 31 Folgen sind in Text und Bild auch auf der Website *Filastrocche.it* zu sehen.

26 Eine vollständige Aufstellung sämtlicher von Rodari verfasster Gedichte und ihrer Publikationsorte befindet sich auf der Website des Centro Studi Gianni Rodari.

27 *Filastrocche lunghe e corte* (1981, 3. Aufl., 1999), *Il secondo libro delle filastrocche* (1985, 2. Aufl. 1996); *Prime fiabe e filastrocche* (1990, 4. Aufl. 2005). – Auf der Website des Centro Studi Gianni Rodari sind insgesamt acht Liederbücher und Audiomedien nachgewiesen.

28 Nachgewiesen sind Übersetzungen ins Russische (1953), Litauische (1954), Lettische (1956), Polnische (1956) und Slowakische (1957). Der Band wurde in diesen Ländern nicht retrospektiv (nach *Cipollino*) übersetzt, sondern ziemlich kurz nach seinem Erscheinen im Original, die russische Übersetzung besorgte Samuil Maršak. Zumindest in den ehemaligen Sowjetrepubliken und in der DDR war *Cipollino* aber das bei weitem erfolgreichere Buch.

Filastrocche in cielo e in terra ist nicht nur der einzige ins Deutsche übersetzte Gedichtband. Bemerkenswert erscheint es auch, dass die von James Krüss übersetzte Anthologie ausschließlich in der DDR erschienen ist. Allerdings hatte Krüss bereits in der Zeit des kalten Krieges dort publiziert, allein im Kinderbuchverlag sind bis 1979 12 Titel von ihm erschienen und einige seiner Werke erschienen sogar zuerst in der DDR.²⁹ Offenbar ergab sich durch die Zusammenarbeit mit DDR-Verlagen der Kontakt zu Elisabeth Shaw und Eberhard Binder-Staßfurt, die auch etliche ausschließlich in der BRD erschienene Bücher illustriert haben.

Letzterer illustrierte nicht nur *Kopfblumen* sondern auch den Gedichtband von James Krüss *Der wohltemperierte Leierkasten* (1961) sowie die beiden von Krüss herausgegebenen Gedichtsammlungen *So viele Tage wie das Jahr hat* (1959) und *Seifenblasen zu verkaufen* (1972, alle drei erschienen bei Mohr bzw. Bertelsmann in Gütersloh). Aufgrund der Illustrationen von Binder-Staßfurt und des identischen Formats ordnet der kundige deutsche Leser *Kopfblumen* ohne zu zögern James Krüss zu.³⁰ In ihrem visuellen Erscheinungsbild weicht die deutsche Ausgabe stark von der italienischen ab. Diese wurde von dem durch den Futurismus geprägten Grafiker und Designer Bruno Munari ausgestattet. Seine Bilder zeigen wenige ausdrucksstarke Motive in kräftigen Farben und in einem abstrahierenden, an Kinderzeichnungen erinnernden Stil und bilden eher einen graphischen Kommentar zu den Gedichten als deren veranschaulichende Illustration. Eberhard Binder-Staßfurts detailverliebt die Bilder und Szenen der Gedichte ausfabulierende kolorierte Zeichnungen wirken sowohl in stilistischer Hinsicht als auch hinsichtlich ihrer textuellen Funktion wesentlich konventioneller.³¹

Es ist nicht ganz korrekt das italienische Wort *filastrocca* (Plural: *filastrocche*) mit *Gedicht* zu übersetzen, es bedeutet wörtlich übersetzt Kinderreim oder Abzählvers. „Gedicht“ übersetzt das Wörterbuch stattdessen mit *poesia* (Plural: *poesie*) einem Wort, das im Singular auch im Sinne von Dichtkunst, Poesie oder Lyrik verwandt wird. Der von Rodari gewählte Begriff ist zum einen weniger prätentios als *poesia*, zum anderen sagt er etwas über die Form der Texte aus. Rodaris *filastrocche* sind überaus reich an Assonanzen: es

29 Der Roman *Die glücklichen Inseln hinter dem Winde* (Neues Leben 1958) und die beiden Bilderbücher *Henriette Bimmelbahn* (Kinderbuchverlag 1957) und *Der blaue Autobus* (Kinderbuchverlag 1958).

30 Allerdings sind die drei im Text genannten Anthologien nicht in der DDR erschienen und *Kopfblumen* nicht in der BRD, weshalb es wohl nur bei wenigen Lesern zu solchen Zuordnungen gekommen ist.

31 An dieser Stelle sei vermerkt, dass kein deutscher Verlag Bruno Munaris Illustrationen der Bücher Gianni Rodaris übernommen hat. Munari hatte zum Beispiel die drei ins Deutsche übersetzten Bücher *Favole al telefono* (1960), *Il pianeta degli alberi di natale* (1962) und *La torta in cielo* (1966) illustriert.

gibt Anfangs- und Binnenreime, zudem vielfach Anaphern und alle Verse reimen sich am Ende entweder kreuz- oder (häufiger) paarweise, manchmal auch in Haufen, die von einzelnen reimlosen Versen unterbrochen werden, oder in zumeist unregelmäßigen Schweifreim-Variationen. Die *filastrocche* besitzen ein hohes rhythmisches Erfahrungspotential aber nur zum Teil ein einheitliches Metrum. Auffällig ist die Neigung zum auftaktlosen Beginn und zu klingenden Versschlüssen sowie die relative Kürze der Verszeilen.

Im Gegensatz dazu sind die Übertragungen von James Krüss – so, wie man es von dessen eigenen Gedichten kennt – durch ein festes, überwiegend jambisches Metrum bestimmt. Die Verszeilen sind (den Unterschieden zwischen der deutschen und der italienischen Sprache entsprechend) länger und aus dem karnevalesken Spiel der Assonanzen in den Originaltexten sind in den Übersetzungen zumeist feste Reimschemata geworden. Das Buch sieht also nicht nur so aus, als sei es von Krüss und nicht von Rodari, auch hinsichtlich von Klang und Rhythmus tragen die Texte eher die Handschrift des Übersetzters als diejenige des Verfassers.

James Krüss traf aus den insgesamt 135 Gedichten des Originalbandes eine Auswahl von 49, behielt aber die Aufteilung in sieben Kapitel bei. Die Zahl sieben wird in der übersetzten Ausgabe sogar noch spielerisch hervorgehoben, denn 49 ist die Quadratzahl von sieben. Rodaris Prinzip der Gliederung nach Motivgruppen behält Krüss mit geringen Variationen bei, durch die Auswahl der Texte, die veränderte Reihenfolge der Kapitel und die vom Original stark abweichenden Kapitelüberschriften treten jedoch die modernen, innovativen Elemente des Bandes in den Hintergrund. Im Paratext der Originalausgabe wird zweierlei akzentuiert: die Elemente Nonsense, Parodie und Sprachspiel und die Tatsache, dass Rodari mit seinen *filastrocche* Themen und Motive wie Raumfahrt, Arbeitswelt und Eisenbahn ins Kindergedicht eingebracht hat. Der sozialkritische Inhalt, der politisch-appellative Gestus und das pazifistische Pathos vieler Gedichte aus dieser Sammlung geht aus dem Titel des Bandes und den Kapitelüberschriften dagegen nicht hervor. In der Übersetzung von James Krüss kommt der Pazifismus durchaus zum Tragen,³² davon abgesehen wirkt die Sammlung *Kopfblumen* aber auch hinsichtlich der Textauswahl und der Zusammenstellung und Präsentation weitaus konventioneller als *Filastrocche in cielo e in terra*. Viele traditionelle Liederbücher oder Gedichtanthologien für Kinder in deutscher und vermutlich auch in italienischer Sprache sind dem Jahreskreislauf entsprechend gegliedert.³³

32 Z.B in: *Aufforderung zum Tanz* (S. 11, *Girotondo di tutto il mondo*), *Lumpen! Lumpen!* (S. 54, *Stracci! Stracci!*), *Die guten Geister* (S. 74, *Le belle fate*) und *Nach dem Regen* (S. 89, *Dopo la pioggia*).

33 James Krüss hat dieses Prinzip in seiner für die Entwicklung des Kindergedichts in deutscher Sprache bahnbrechenden Anthologie *So viele Tage wie das Jahr hat* (1959) spielerisch variiert.

Auch in *Filastrocche in cielo e in terra* gibt es ein Kapitel mit Gedichten um den Winter und die Feste Neujahr und Weihnachten: *Il mago di natale*. James Krüss hat dieses Kapitel von der fünften an die erste Stelle verschoben und mit der Überschrift *Wenn Harlekin ein Wunschkind wäre* versehen. Dazu gibt es, wie in jedem Kapitel, einen erklärenden, in diesem Fall aber etwas redundanten Untertitel: *Siebenerlei Wünsche*. Im Original beginnt das Buch mit gereimten Sprach-, Wort- und Zahlenspielen aus dem Wissens- und Erfahrungshorizont von Schreib- und Rechenanfängern.³⁴

Die Verschiebung der Kapitel-Reihenfolge durch James Krüss ist aber nicht nur ein Zugeständnis an die Konventionen der Buchgattung. Das erste Kapitel der Anthologie *Kopfblumen* fungiert als eine Art Exposition. Darum enthält es auch Texte, wie zum Beispiel das Titelgedicht *Kopfblumen (Teste fiorite)*, die in *Il mago di natale* gar nicht vorkommen. Der Inhalt dieses Kapitels bildet eine Art Substrat des von Krüss vermittelten Bildes von Gianni Rodari als einem heiter-beschwingten und zugleich von der Hoffnung auf eine gerechtere und friedlichere Welt getragenen im besten Krüss'schen Sinne *naïven* Dichter für Kinder. Der Rodari, der uns bei Krüss entgegentritt, hat das Wünschen nicht verlernt, seine literarisch inszenierte Kindlichkeit bietet dem sekundären erwachsenen Adressaten ein reiches Sinnreservoir. Die *Kopfblumen* aus *bella italia* vermitteln Zuversicht hinsichtlich der Realisierbarkeit der großen Menschheitsträume und sie evozieren eine freundliche Welt, in der auch die Zwänge des Alltags ihre Macht verloren haben. Allemal passt die mehr oder weniger frei nach Rodari kreierte kinderliterarische Flowerpower-Utopie gut in ein Land, dessen literarische Kommunikation vom Prinzip des Schreibens „durch die Blume“ geprägt war und in eine Zeit, die sich für die Bewohner mit ähnlichen Wünschen verband wie die Zeit der *Hundert-Blumen-Bewegung* in der VR China.

In den Originaltexten geht es allerdings nicht ganz so blumig zu, jedenfalls ist in den *filastrocche* viel seltener explizit vom Wünschen die Rede ist als in der Übersetzung, wenn überhaupt verwendet Rodari das Verb *volere* (wollen) und nicht *desiderare* (wünschen). Die Kapitelüberschrift *Wenn Harlekin ein Wunschkind wäre* zum Beispiel entspricht dem ersten Vers des Gedichts *Wenn...*, das im Original den Titel *Il gioco dei se* trägt. *Se* bedeutet *wenn*, die Übersetzung gibt den Sinn des Titels also immerhin teilweise wieder. Zugleich fungiert das Morphem aber als Flexionssuffix bei der Konjunktivbildung in der dritten Person Singular Imperativ. Rodaris *gioco dei sei* ist auf der Signifikatebene, ein Spiel mit den Möglichkeiten, die Verhältnisse zum Tanzen zu bringen, auf der Signifikantebene ist es ein Sprachspiel. Mit dem Verlust des Letzteren, für das es im Deutschen kein Äquivalent gibt, geht zugleich ein

34 *La famiglia Punto-e-virgola*, bei Krüss Kapitel 2. *Es war einmal ein Komma*.

Strukturelement des Originaltextes verloren: die rhythmisierende Wiederholung des Konditionalsatzes mit den beiden *se*.

Im Original lautet der erste Vers *Se comandasse Arlecchino*. Es geht also keinesfalls um ein Wunschkind, sondern vielmehr um die Vorstellung, die Figuren des Karnevals könnten einmal das Sagen haben und die Welt in ein Schlaraffenland verwandeln. Mit dem Wort *Wunschkind* erhält das Gedicht eine Sinnschicht, die überhaupt nicht zu der exzesshaften Karnevalsphantasie passt. Unter *Wunschkind* verstand man 1972 wohl im gesamten deutschsprachigen Raum ein von den Eltern erwünschtes und durch gezieltes Weglassen kontrazeptiver Mittel oder Praktiken auch geplantes Baby. Darüber hinaus haftet dem Wort in dem Kontext, in dem Krüss es verwendet aber auch eine messianische Komponente an. Schließlich besitzt dieses Kind übernatürliche Fähigkeiten, man wünscht sich sein Erscheinen, weil es in der Lage ist, Glück zu verbreiten und Wünsche zu erfüllen. Indem er Arlecchino und Pulcinella zu Wunschkindern umdeutet, adaptiert er die italienische Folklore im Sinne der romantischen Kindheitsutopie.

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 heiterer Saal;
Der Himmel wär aus bunten Flickern,
Genäht 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 ihre³⁵ Wünsche
Erfüllen könnte ebenfalls,
Bekämen die, die Böses denken,
Schnell neue Köpfe auf den Hals.

Auch der Originaltitel *Il gioco dei se* situiert das Gedicht im Kosmos der Kindheit, zugleich macht er jedoch deutlich, dass den Leser kein ernst gemeint-ter Entwurf zur Verbesserung der Welt erwartet. Ohnehin gehört es wahr-scheinlich zum kulturspezifischen Wissen italienischer Rezipienten, dass Ar-lecchino und Pulcinella weniger für die Verbesserung der Welt zuständig sind als für deren karnevalistische Verkehrung; dass ihre Herrschaft von Mutwillen bestimmt ist, unterstreicht das Verb „commandare“. In der Übersetzung kommt

35 Pulcinella wird in *Kopfblumen* generell feminisiert (auch in *Seltsame Geschichten*, S. 48).

das Nürrische des im Gedicht imaginierten Vorgangs allenfalls in abgeschwächter Form³⁶ in der zweiten Strophe zum Ausdruck.

Im Allgemeinen sind die Übersetzungen in *Kopfblumen* versgetreu, d.h. Krüss ist bestrebt, den Inhalt der einzelnen Verszeilen adäquat wiederzugeben. So sind auch in der Übersetzung von *Il gioco dei se* die inhaltlichen Veränderungen, die die Übertonung des Groteskkomischen durch die Metaphorik des göttlichen Kindes bewirken, relativ subtil.

Es ist merkwürdig, dass Krüss, der im Jahr 1972 seine viel beachtete Nonsense-Anthologie *Seifenblasen zu verkaufen* vorlegte, als Übersetzer Gianni Rodaris so wenig Sympathie für die grotesken, absurden oder nonsensehaften Aspekte in dessen Werk zu besitzen schien. Die Tendenz zur Abschwächung des Nonsense ist jedoch eines der Hauptmerkmale dieser Übersetzung. Sie manifestiert sich nicht nur auf der paratextuellen Ebene und in den Abweichungen zwischen Original und Übersetzung sondern auch in der Auswahl. So finden sich unter die *Sieben wunderliche[n] Sachen* (Untertitel) im dritten Kapitel *Da war die Stadt der Lügner* (im Orig.: *Il vestito di Arlecchino*) zwar einige der *filastrocche inglese*³⁷, in denen Rodari Impulse aus der Nonsense-Lyrik Edward Lears aufnimmt, der berühmteste dieser Vierzeiler *Domande*³⁸ fehlt jedoch leider ebenso wie die für Rodaris Nonsense programmatische *Filastrocca impertinente*³⁹.

Neben den verschiedenen Spielarten der Unsinnspoesie bildete die Weltraum-Motivik eines der Hauptfaszinosi der Originalausgabe. Nicht ohne Grund lautet der Titel des Buches *Filastrocche in cielo e in terra*. Das entsprechende Kapitel trägt den Titel *La luna al guinzaglio* und steht an der zweiten Stelle. Das surreal erscheinende Bild vom Monde an der Leine entstammt einem Schlaflied. Dort wird der Mond zunächst ganz im Sinne der kinderliterarischen Tradition als beseeltes Wesen dargestellt und zu einer schier uneingeschränkte Geborgenheit gewährenden Instanz verklärt. Allerdings entspricht das Bild des Mondes nicht dem der gottgleich den Schlaf aller Menschen behütenden Vaterfigur, die uns aus vielen deutschen Schlafliedern vertraut ist (z.B. Dieffenbach: *Wer hat die schönsten Schäfchen*). Dies würde auch dem grammatischen Geschlecht des Mondes im Italienischen widersprechen. Viel-

36 Gianduia ist zum einen die landläufige Bezeichnung für Nougat, zum anderen ist es der Name einer der lustigen Figuren des Piemonteser Volkstheaters. Das Fehlen dieses kulturspezifischen Referenzrahmens wird in der Übersetzung („Mann aus Kandiszucker“) mehr schlecht als recht kompensiert.

37 *Seltsame Geschichten* (*Kopfblumen*, S. 48).

38 „Un tale mi venne a domandare: / quante fragole crescono in mare? / Io gli ho risposto di mia testa: / quante sardine nella foresta.“

39 „Filastrocca impertinente, / chi sta zitto non dice niente; / chi sta fermo non cammina; / chi va lontano non s'avvicina; / chi si siede non sta ritto; / chi va storto non va dritto; / e chi non parte, in verità, / in nessun posto arriverà.“

mehr erscheint der Mond, respektive die Mondin bei Rodari als ein Wesen, das speziell der kleinen Schläferin zugetan ist und sich in Ergebenheit zu ihrer Verfügung hält. Zudem verharrt der Text nicht in einem einzigen Bild des Mondes. In der ersten Strophe drückt sich die Anthropomorphisierung lediglich in der Zuschreibung von Gefühlen und Handlungen aus. In der zweiten Strophe wird der Mond zuerst mit einem kleinen weißen Hund und dann mit einem Luftballon verglichen, den das kleine Mädchen mit einem Band an seinem Kopfkissen befestigen kann, damit es ihn die ganze Nacht dicht bei seinem Bettchen hat.

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.

E' 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.

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

In dieser Übersetzung greift James Krüss Rodaris Spiel der Assonanzen auf. Auch der übersetzte Text bietet reichlich Binnen- und Haufenreime. Zudem wurden die Anaphern des Originaltextes ins Deutsche transformiert. Allerdings weicht Krüss hier mit Rücksicht auf Klang und Struktur vom Prinzip der versgetreuen Inhaltswiedergabe ab und fügt ein neues Bild ein (die Silberschuhe), das den Charakter der ersten Strophe verändert. Dass der Mond, obgleich Krüss das Adverb *ubbidiente* wörtlich übersetzt und auch die Bilder vom Hündchen und vom Luftballon übernommen hat, im deutschen Text etwas weniger gefügig und das kleine Mädchen etwas weniger omnipotent erscheint als im Original, hat zwei Gründe: Der erste liegt auf der Ebene des Inhalts. Die zweite Strophe der Übersetzung beschreibt den Schlaf des kleinen Mädchens und nicht seine Handlungen. Wer den Luftballon am Bande und das Hündchen an der Leine führt, bleibt unausgesprochen und auch der Vorschlag, den Luftballon-Mond am Kopfkissen festzubinden, damit er die ganze Nacht dableiben muss, entfällt. Während im Original lediglich vom Zubettgehen die Rede ist schildert der übersetzte Text einen viel intimeren Vorgang.

Der zweite Grund für die von derjenigen des Originals abweichende Gesamtwirkung des übersetzten Textes liegt auf einer formalen Ebene: James Krüss hat das Gedicht dem Metrum des Abendliedes von Matthias Claudius⁴⁰ angeglichen. Dieser bewusst oder unbewusst ins Spiel des Übersetzers gekommene Anklang erzeugt eine Atmosphäre getragener Feierlichkeit, in der für den kühnen Einfall, einem einzigen kleinen Mädchen den Mond vom Himmel zu holen, wenig Raum bleibt.

Mit Ausnahme von Friedl Hofbauers Übertragungen der Gedichte aus dem Roman *Il pianeta degli alberi di natale* (1962, Von Planeten und Himmelhunden 1969) und Egon Wiszniewskys Übersetzungen der Lieder aus *Gelsomino nel paese dei bugiardi* sind der Verfasserin keine weiteren Gedichte Gianni Rodaris in deutscher Sprache bekannt⁴¹.

Die Übersetzungen Friedl Hofbauers wirken, weil sie nicht so auffällig durch Reim und Metrum bestimmt sind, wie diejenigen von James Krüss, weniger übertönend als die seinen. Eine vergleichende Analyse der Übersetzungsstrategien von Krüss und Hofbauer wäre sicher interessant. Einige der von Wiszniewsky zumeist recht holprig übersetzten Verse wurden von Rodari in den Band *Filastrocche in cielo e in terra aufgenommen* und von Krüss neu übersetzt, ein Vergleich der Übersetzungsvarianten fördert jedoch aufgrund der geringen Qualität der Übersetzungen Wiszniewskys wenig Neues zu Tage.

Bleibt als Ergebnis festzuhalten, dass der wichtigste Gedichtband Gianni Rodaris in einer deutschen Übersetzung vorliegt, die von der Modernität des Originals nur wenig vermittelt.

Favole, fiabe, storielle

Rodari war ein Virtuose der literarischen Kleinformen. So wie die Filastrocche wurden auch die meisten Erzählungen zunächst in Zeitschriften publiziert. Später erschienen sie dann in Anthologien oder auch als Bilderbücher. Überhaupt ist die hier vorgenommene Unterteilung in Gattungen und Genres ein wenig künstlich, denn Rodari variierte die von ihm favorisierten Motive genreübergreifend und einige seiner Figuren wie zum Beispiel der reiselustige Giaovannino Perdigiorno treten in Vers und Prosa gleichermaßen auf. Auch in formaler Hinsicht sind die Übergänge fließend, denn viele Filastrocche haben einen narrativen Inhalt und einige der kurzen Geschichten sind sprachlich so komprimiert und rhythmisiert, dass sie an Gedichte erinnern. Die in der

40 *Der Mond ist aufgegangen...*

41 Auch nicht in Hans Baumann Anthologie *Ein Reigen um die Welt – Gedichte aus 75 Sprachen* (1965)!

deutschen Sekundärliteratur gelegentlich verwendete Gattungsbezeichnung Kurzgeschichten (z.B. Kümmerling-Meibauer 1999, S. 924) ist allerdings irreführend, denn die Texte haben fast ausnahmslos eine auktoriale Erzählinstanz. In den Originaltiteln und in der italienischen Sekundärliteratur finden sich die Begriffe *favole*, *fiabe*, *novelle*, *racconti*, *storie* und *storielle*.

Drei der zu Lebzeiten Rodaris publizierten Erzähltextsammlungen wurden auszugsweise oder vollständig ins Deutsche übersetzt: *Favole al telefono* (1962, s.u.), *Venti storie più una* (1969; *Ein Wolkenkratzer auf See*. Übers. Egon Wiszniewsky 1973) und *Tante Storie per giocare* (1977, *Der Zaubertrommler*. 15 Geschichten mit 45 Schlüssen. Übers.: Gundl Herrnstadt-Steinmetz 1976; 3. Aufl. 1979; Lizenzausg.: Reinbek: Rowohlt 1979).

Zudem wurden einige Übersetzungen der in *Novelle fatte a macchina* (1973) und *Il gioco die quattro cantoni* (1980) erschienen Erzählungen in die drei deutschsprachigen Rodari-Anthologien für Erwachsene aufgenommen.⁴²

Nicht übersetzt wurden hingegen aus nahe liegenden die Erzählungen aus der Anthologie *Il libro degli errori* (1964; die Sammlung enthält ausschließlich Gedichte und kurze Erzähltexte um orthographische und grammatikalische Fehler)⁴³.

Favole al telefono

Mit den *Favole al telefono* hatte sich Rodari als ein nicht nur in seiner Heimat allseits geschätzter sondern auch weltweit erfolgreicher Kinderbuchautor etabliert⁴⁴. Das Wort *Favole* wird vom Wörterbuch mit Fabel oder Märchen übersetzt, in einem umgangssprachlichen Verständnis zielt es wohl auf eher traditionelle und nicht realistische Erzähltexte⁴⁵. *Favole al telefono* enthält 71 kurze Geschichten mit einer narrativen Einleitung, die den Titel des Buches

42 *Strani casi della Torre di Pisa. Seltsames um den Turm von Pisa. Moderne Märchen.* (Hg. und Übers.: Ina-Maria Martens und Emma Viale-Stein. dtv 1997), *Die Sirenenbraut* (Hg. und Übers.: Joachim Meinert. Aufbau 1982) und *Das fabelhafte Telefon. Wahre Lügengeschichten für Groß und Klein* (Übers.: Marianne Schneider. Wagenbach 1997).

43 Dennoch gibt es eine kroatische (1978) und eine spanische (1989) Übersetzung des Buches.

44 Die *Favole al telefono* wurden in folgende „westliche“ Sprachen übersetzt: Ins britische Englisch (1965), ins Japanische (1967), ins Kroatische (1967), ins kastilische Spanisch (1973), ins Slowenische (1974), ins Französische (1978), ins Katalanische (1982), ins Baskische (1983), ins Galizische (1986). Außerdem ins Slowakische (1965), ins Ungarische (1966), ins Polnische (1967), ins Rumänische (1970), ins Tschechische (1983) und ins Russische (1984).

45 In diesem semantischen Feld kennt die italienische Sprache eine Fülle von Begriffen, wer auf gattungsmäßige Präzision aus ist, verwendet für Märchen wohl eher den Begriff *fiabe* und für Fabel *apologo*.

und die Kürze der Geschichten erklärt: Signor Bianchi, der wie der Verfasser im lombardischen Varese zu Hause ist, muss als Pharmavertreter viel reisen und erzählt seiner kleinen Tochter allabendlich eine Geschichte am Telefon. Diese Erzählfiktion bestimmt den Rahmen des Bandes, auch wenn es sich nicht um eine Rahmenerzählung im klassischen Sinn handelt. Ohne den Faden seiner narrativen Einleitung explizit wieder aufzunehmen hält sich Rodari doch in allen 71 Erzählungen an die darin getroffenen Festlegungen. Auch wenn die auktoriale Erzählinstanz die fiktive ZuhörerIn niemals direkt anspricht, bleibt stets der Ton des liebevollen Vaters gewahrt, der seinem Kind als Ersatz für direkte Zuwendung jeden Abend um Punkt neun Uhr⁴⁶ eine Geschichte zum Einschlafen erzählt. Damit sich die Telefonrechnung im Rahmen hält, dürfen die Geschichten nicht zu lang werden, zudem sind die meisten der Geschichten geographisch verortet, die Reiseroute des Vaters („girava l’Italia intera, a Est, a Ovest, a Sud, a Nord e in mezzo“) lässt sich anhand der Ortsbezeichnungen verfolgen. Diese geographische Verortung ist allerdings generell ein Charakteristikum des Erzählwerkes von Gianni Rodari. In den *Favole al telefono* entsprechen die vorzugsweise in der nördlichen Hälfte des Stiefels angesiedelten Handlungsräume teils realistischen, überwiegend jedoch märchenhaften, phantastischen oder surrealen Wirklichkeitsentwürfen.

Il pozzo di Cascina Piana ist eine realistische Erzählung aus der Zeit der Resistenza, *La coperta del soldato* und *Lo spaventapasseri* behandeln Begebenheiten aus dem Leben der einfachen Leute auf dem Land, *La vecchia zia Ada* ist eine anrührende Skizze aus dem Leben der Bewohnerin eines Altersheims. Dazu kommen noch etliche Schwankerzählungen, wie *A comprare la città di Stoccolma* und *Il buon Gilberto* oder realistisch konstruierte Parabelerzählungen wie *L’uomo che rubava il Colosseo*, alle anderen Geschichten (also gut 60 von 71) kreisen in mannigfaltigen Variationen um märchenhafte oder phantastische Motive. Mit *realistisch* ist hier nichts weiter gemeint als: unter Verzicht auf märchenhafte oder phantastische Element. Die Figuren der *favole* sind generell flächenhaft und eher statisch als dynamisch konzipiert, also ähnlich wie im Volksmärchen und nicht in einem psychologischen Sinn *realistisch*.

Zudem enthält die Sammlung auch Texte, die inhaltlich und formal noch mehr an das Volksmärchen angelehnt sind wie *Il pescatore di Cefalù* (d.i. eine Variante des Märchens vom Fischer und seiner Frau) und *I capelli del gigante* aber auch symbolhaft-allegorische Erzählungen, in denen die Motive und Handlungsstrukturen des Zaubermärchens einen pazifistischen oder sozialkritisch-aufklärerischen Hintersinn erhalten (z.B. *Giacomo di cristallo* und *La guerra delle campane*).

46 In der deutschen Übersetzung bereits um sieben Uhr.

Die realistischen und die märchenhaften *favole* erscheinen in ihrer Ausrichtung auf eine Endmoral noch vergleichsweise konventionell. Der Band enthält jedoch auch eine Vielfalt von phantastischen, grotesk-komischen oder nonsenshaft-absurden Geschichten, die solche Botschaften verweigern.

In den im engeren Sinn phantastischen Erzählungen sind es zumeist die technischen Requisiten des urbanen Alltags, die plötzlich nicht mehr wie gewohnt funktionieren, sondern zu einem zugleich irritierenden und potentiell beglückenden Eigenleben erwachen. Der Fahrstuhl entführt den jungen Laufburschen unversehens in ferne Kontinente und Planeten (*Ascensore per le stelle*), der Omnibus leistet sich eine kleine Flucht ins Grüne und schenkt den Passagieren einen Frühlingsmorgen außerhalb der Zeit (Il filobus numero 75) und die Verkehrsampel leuchtet anstatt die gewohnten Signale zu geben in einem verheißungsvollen Himmelblau, dessen Bedeutung die nüchternen Mailänder jedoch leider nicht verstanden haben:

Poveretti! Io avevo dato il segnale di – via libera – per il cielo. Se mi avessero capito, ora tutti saprebbero volare. Ma forse gli è mancato il coraggio.⁴⁷

Mehrfach variiert Rodari das Motiv der Verkehrten Welt (z.B. *Il paese senza punta*, *Il paese dei cani*, *Il paese con l'esse davanti* und *Cucina spaziale*) und viele seiner Geschichten schwelgen in karnevalesken Schlaraffenlandphantasien (*La famosa pioggia di piombino*, *La strada di cioccolato*, *La caramella istruttiva* und *Il palazzo di gelato*).

Jeweils ein einziger detailverliebt ausfabulierter absurder Einfall steht im Zentrum der Geschichte vom Spaziergang eines Zerstreuten (*La passeggiata di un distratto*), der weil er nicht aufpassen kann, nach und nach sämtliche Körperteile verliert, in der Geschichte von der kleinen Frau, die die Nieser zählte (*La donnina che contava gli starnuti*) und in Rodaris Version von *Die Nase* (frei nach Gogol: *Il naso che scappa*). Auf die russische absurde Literatur verweist auch *L'omino di niente*. Hier scheint die berühmte Anti-Erzählung *Der Rotschopf* von Daniil Charms Pate gestanden zu haben. Allerdings ist Rodaris Geschichte noch paradoxer als ihr mutmaßliches Vorbild, denn das Nichtsmännlein hat zu allem hin ein illusionäres Bewusstsein seiner selbst und vermag sich nur im Traum mit seiner Nicht-Existenz abzufinden:

E mentre dormiva sognò che era un uomo di niente, e andava su una strada di niente, e incontrava un topo di niente e mangiava anche lui i buchi del formaggio, e il topo di niente aveva ragione: non sapevano proprio di niente!⁴⁸

47 *Il semaforo blu* – Das blaue Licht signalisierte freie Fahrt zum Himmel, die Leute hätten also fliegen können, wenn sie den Mut besessen hätten, die Ampel richtig zu verstehen!

48 Im Traum sieht sich das Männlein selbst als Teil eines nicht-existent Kosmos, wie zuvor im wachen Zustand begegnet es einer nicht vorhandenen Maus, die sich zu ihrem Glück

Alle *favole*, selbst diejenigen, die ihre eigene Handlungslogik ad absurdum führen, sind strukturell einfach. Die Geschichten gründen auf Spielregeln, die konsequent und ohne Rücksicht auf Konventionen befolgt werden. Rodari hat einige dieser vom britischen Nonsense und der Praxis der Surrealisten inspirierten Verfahren in dem theoretischem Werk *Grammatica della fantasia* (1973; *Grammatik der Phantasie*, 1992) beschrieben. Die *Grammatica della fantasia* ist eine Art praxisorientierte Poetik und zugleich ein Handbuch zur pädagogischen Arbeit mit Kindern. Auch die *Favole al telefono* sind von dem pädagogischen Ziel der Kreativitätsförderung bestimmt; die Absicht der politischen Aufklärung ist demgegenüber erkennbar in den Hintergrund getreten. Trotzdem ist auch der Rodari der *Favole al telefono* ein Kommunist und viele der dort enthaltenen Texte sind alles andere als unpolitisch.

In deutscher Sprache liegen drei unvollständige und eine vollständige Ausgabe der *Favole al telefono* vor. Die erste Übersetzung stammt von Ruth Wright, die in der Folge noch vier weitere Bücher von Gianni Rodari übersetzt hat.⁴⁹ Das Buch erschien 1964 als weltweit erste Übersetzung der *Favole al telefono* im Verlag Thienemann unter dem Titel *Gutenachtgeschichten am Telefon*. Es wäre interessant zu überprüfen, inwieweit andere westliche Übersetzungen durch diese Ausgabe beeinflusst worden sind.

Die Ausgabe des Thienemann-Verlages und die neun Jahre später erschienene Ausgabe des Kinderbuchverlages (DDR) dokumentieren auf eindrucksvolle Weise den jeweils in der Zielliteratur vorherrschenden Geschmack und die Mechanismen der Vereinnahmung eines diesem Geschmack jeweils nur partiell entsprechenden literarischen Importgute

Der Thienemann-Verlag trifft eine Auswahl von 37 weithin unpolitischen Geschichten aus dem Korpus der Märchen-Adaptionen und der wunschtraumhaften mundus-inversus Phantasien, versieht das Buch mit einem gemüthhaften Titel und lässt es von der Preußler-Illustratorin Winnie Gebhardt-Gayler bebildern. Das Ergebnis fügt sich in idealer Weise in die westdeutsche Kinderliteratur der vollendeten Kindheitsautonomie ein. Die ausgewählten Erzählungen entsprechen der damaligen Vorliebe für traditionelle, vom Volksmärchen geprägte Erzählformen und sie sind von einer Weltsicht geprägt, die mit der wiederentdeckten romantischen Kindheitsauffassung vortrefflich harmoniert. Auch das durch die Ortsgebundenheit der Erzählungen und die Beibehaltung der italienischen Eigennamen entstehende fremdkulturelle Kolorit entspricht

auch vor der nicht vorhandenen Katze nicht zu fürchten braucht und von den Löchern im Käse lebt. Diese kostet das Männlein im Traum und stellt fest, dass die Löcher, wie die Maus bereits sagte, nach nichts schmecken.

49 *Gelsomino nel paese dei bugiardi* (1959; *Gelsomino im Lande der Lügner*, 1966), *La torta in cielo* (1966; *Das fliegende Riesending*, 1968); *Il pianeta degli alberi di natale* (1962; *Von Planeten und Himmelhunden*, 1969) und *Gli affari del Signor Gatto* (1972; *Die Geschäfte des M[iste]r Cat*, 1974).

dem Zeitgeschmack, denn die deutsche Kinderliteratur der fünfziger und sechziger Jahre war voll von pittoresken Impressionen anderer Völker und Kulturen.

Die explizit politischen, von der Armut der Landbevölkerung und dem Partisanenkampf handelnden Erzählungen wurden dann für die DDR-Ausgabe der *Favole* übersetzt (von Egon Wiszniewsky). Diese Sammlung ist mit nur fünfzehn Texten relativ schmal, sie enthält neben den realistischen Erzählungen noch einige sozialkritisch aussagekräftige Märchen, die Märchenparodie *A sbagliare le storie*, die absurde Gogol-Adaption und zwei der phantastischen Großstadterzählungen. Auf eine davon, *Ascensore per le stelle*, verweist der Titel des Buches: *Fahrstuhl zu den Sternen und andere Geschichten am Telefon*.

Gegenüber dem im Thienemann-Titel evozierten Biedersinn, vermittelt dieser Titel den Anspruch auf ein alternatives Muster der Rodari-Rezeption – geprägt vom Pathos des Fortschritts und der Faszination des Kosmos anstelle von Idylle und familiärer Intimität. Davon abgesehen zeigt die Aufmachung vor allem, dass der Verlag sich hier keine besondere Mühe gegeben hat. Die Linolschnitte von Hille Blumenfeldt kommen in dem kleinen Format und auf dem schlechten Papier nicht zur Geltung und überhaupt ist das Büchlein eines der Unansehnlichsten in der Reihe (*Kleine Trompeterbücher*). Dass auch die Zusammenstellung der Texte obgleich keineswegs auf die explizit politischen beschränkt und in inhaltlicher und formaler Hinsicht zumindest ebenso vielfältig ist wie die weitaus umfangreichere Sammlung des Thienemann-Verlages insgesamt farbloser erscheint als diese, liegt am Fehlen der für Kinder vermutlich attraktivsten Teile der Sammlung. Weil die zum Ausleben von Wunsch- und Omnipotenzphantasien einladenden Geschichten von der Straße aus Schokolade, dem Regen aus Bonbons und dem Schloss, das die glücklichen Kinder aus Busto Arsizio mit Erlaubnis des hochwohlhöfflichen Magistrats kurz und klein schlagen durften, bereits im Westen übersetzt war, blieben für die Leser in der DDR nur solche Erzählungen übrig, die ihnen entweder eine politische Botschaft vermittelten oder sie auf eine intellektuell doch recht anspruchsvolle Weise unterhielten. Angesichts dessen verwundert es nicht, dass das Bändchen mit nur zwei Auflagen (2. Aufl. 1975) weit im Schatten des populären Märchenromans *Zwiebelchen* blieb.

Die *Gutenachtgeschichten am Telefon* gingen immerhin 1984 in die achte Auflage, 1971 wurde eine Hörversion produziert (Schallplatte), einige der Geschichten dienten zudem als Kurzfilm-Vorlage für die *Sendung mit der Maus*.

Die unter dem Titel *Hallo, hier ist Papa. Telefongeschichten* erschienene Taschenbuchausgabe (rotfuchs 1975) enthält neben sämtlichen Übersetzungen von Ruth Wright und Egon Wiszniewsky weitere 18 von Nadine Lange eigens für diesen Band übersetzte *favole*. Damit lagen 13 Jahre nach deren

Erscheinen immerhin fast alle Erzählungen aus der Originalausgabe in deutscher Übersetzung vor. Die einzige Ausnahme ist die auf einem unübersetzbaren Sprachspiel gründende Erzählung *Processo al nipote*⁵⁰. Diese Ausgabe sich jedoch offenbar schlechter als die auf dem Markt befindliche Teilausgabe des Thienemann-Verlage

Eine weitere Teilausgabe erschien 1997 im Verlag Wagenbach: *Das fabelhafte Telefon. Wahre Lügengeschichten für Groß und Klein*. (2. Auflage 2002).

Der Titel der dritten deutschsprachigen Teilausgabe mit dem Sprachspiel im ersten, dem Paradox im zweiten Teil und der Mehrfachadressierung im dritten Teil signalisiert, dass es sich um anspruchsvolle Texte handelt, die nicht nur den naiven Kleinen sondern auch den gebildeten Großen literarisch etwas zu bieten haben. Der Band umfasst zwei Teile: *Das fabelhafte Telefon* und *Geschichten*. Lediglich der erste Teil enthält Erzählungen aus *Favole al telefono*, die ausnahmslos von Marianne Schneider neu übersetzt wurden⁵¹. Die 27 Texte umfassende Auswahl konzentriert sich auf die absurden Erzählungen, die phantastischen Großstadtgeschichten und die Parodien. Weggelassen wurden zum einen die allzu lehrhaft angelegten Geschichten politischen Inhalts (wie zum Beispiel *Il pozzo di Cascina Piana*) und die meisten ausgesprochen kinderliteraturspezifischen *favole*. Das heißt, in der Auswahl fehlen Erzählungen die auf Sprach und Zahlenspielen aus dem Wissenhorizont von Grundschulkindern gründen (z.B. *Abbasso il nove* und *A inventare i numeri*), Erzählungen aus dem kindlich-familiären Erfahrungshorizont (wie *Brif bruf braf!* und *Il buon Gilberto*) und leider auch das gesamte Korpus um die Motive Verkehrte Welt und Schlaraffenland. Vergleicht man die Übersetzungen Marianne Schneiders mit denjenigen von Ruth Wright, Egon Wiszniewsky und Nadine Lange so entsteht der Eindruck, dass die beiden letzteren dem Wortlaut des Originaltextes tendenziell stärker verhaftet blieben als Ruth Wright und Marianne Schneider und darum fallweise stilistisch etwas unbefriedigende Übersetzungen produzierten. Egon Wiszniewsky produziert mehrfach durch die wörtliche Übernahme grammatikalischer Konstruktionen strukturelle Italianismen. Der folgende Satz aus *Ascensore per le stelle* beispielsweise enthält zwei im Deutschen ungebräuchliche Verbformen: das Gerundium und das historische Perfekt (*passato remoto*), zudem wird das Subjekt im ersten Teilsatz, anders als im Deutschen, nicht durch ein Personalpronomen repräsentiert, sondern es ist in der Verbform enthalten:

50 Aus dem Sprichwort „l’ozio è il padre dei vizi“ (Müßiggang ist aller Laster Anfang) wird in einem Schulaufsatz durch einen falsch gesetzten Apostroph „Io zio è il padre dei vizi“ (Der Onkel ist der Vater der Laster). Diese unwillentliche Beleidigung des Onkels durch den Neffen führt zum Gerichtsprozess (*Processo al nipote*).

51 Das ist in der bisherigen Übersetzungsgeschichte ein Novum, bis zum Erscheinen der Wagenbach-Ausgabe lag jede favola nur in einer einzigen deutschen Übersetzung vor.

Gli affidarono i servizi a domicilio, e tutto il giorno egli correva su e giù per strade e per scale, reggendo in equilibrio vassoi pericolosamente carichi di chicchere, tazze e bicchieri.

Egon Wiszniewsky übersetzt den Satz fast wortwörtlich, lediglich für die Partizipgruppe im zweiten Teilsatz findet er eine alternative sprachliche Lösung:

Ihm wurden die Hausbelieferungen übertragen, und so rannte er, halsbrecherisch Tablett voll Kanne, Tassen und Gläser balancierend, den lieben langen Tag Straßen und Treppen auf und ab.

Marianne Schneider vermeidet im ersten Teilsatz die umständlich wirkende Passivform und den Nominalstil; statt des Gerundiums verwendet sie das Präteritum in Verbindung mit dem Temporaladverb *immer* und aus der Partizipgruppe wird in ihrer Version ein Relativsatz:

Er hatte die Aufgabe, den Kunden ihre Bestellungen ins Haus zu bringen, und lief er den ganzen Tag straßauf, straßab und treppauf, treppab, wobei er immer ein Tablett balancierte, das gefährlich mit Kännchen, Tassen und Gläsern beladen war.

Der Titel *L'omino di niente* wird bei Nadine Lange das wortwörtlich übersetzt in *Das Männchen aus Nichts*, Marianne Schneider dagegen überschreibt die Geschichte mit *Das Nichtsmännchen*.

Weil dieser Text von Wiederholungen lebt ist die Entscheidung, das Präpositionalattribut in ein Kompositum aufzulösen ziemlich weitreichend: Das paradoxe Nichtsmännchen lebt in einem ebenso paradoxen Nichtsland, das von Nichtsstraßen durchzogen und von Nichtsmäusen und Nichtskatzen mit Nichtskrallen bevölkert ist. Die vom Original abweichenden Wortschöpfungen der Übersetzerin betonen den Rhythmus dieser Erzählung und das ihr zugrunde liegende (a-)logische Prinzip.

Die unterschiedlichen Übersetzungsstile von Marianne Schneider und Nadine Lange werden am Beispiel des folgenden Satzes aus *L'omino di niente* besonders deutlich:

L'omino di niente, volendo fare una prova, cercò un muro per batterci la testa, ma era un muro di niente, e siccome lui aveva preso troppo slancio, cascò dall'altra parte.

Dieser Satz enthält wieder ein Gerundium, das Nadine Lange in einen im Präteritum stehenden Relativsatz umwandelt. Damit der Satz nicht zu lang und hypotaktisch wird setzt die Übersetzerin nach dem ersten vollständigen Teilsatz einen Punkt:

Das Männchen aus nichts, das es ausprobieren wollte, suchte sich eine Mauer, um dagegen zu rennen. Aber es war eine Mauer aus nichts, und da es einen großen Anlauf genommen hatte, fiel es auf die andere Seite.

Marianne Schneider kann die Satzgrenzen aus dem Original und die überwiegend parataktische Struktur des Satzes ins Deutsche übernehmen, weil sie sich für eine freiere (und stilistisch angemessenere) Übertragung des Gerundiums in einen Hauptsatz entschieden hat:

Das wollte das Nichtsmännchen ausprobieren und suchte eine Wand, um mit dem Kopf dagegenzurennen, aber es fand eine Nichtswand, und da es einen zu großen Anlauf genommen hatte, fiel es hinüber auf die andere Seite.

Für das Verb *battere* (stoßen oder schlagen) verwenden beide Übersetzerinnen das Äquivalent *dagegenrennen*. Marianne Schneider übersetzt zudem *muro* angemessenerweise mit *Wand* und nicht mit *Mauer*, so dass auch die Allusion an die Wendung *sbattere la testa contro il muro* (mit dem Kopf gegen die Wand stoßen, bzw. rennen) ins Deutsche übernommen wird.

Besonders aussagekräftig im Hinblick auf die Übersetzungsstrategie Marianne Schneiders erscheinen die Modifikationen der narrativen Einleitung (*C'era una volta...*). Die erste von Ruth Wright vorgenommene Übersetzung wurde in den beiden anderen Kinderbuchausgaben im Wortlaut übernommen, die Veränderungen Marianne Schneiders entsprechen dem veränderten Adressatenentwurf der Wagenbach-Ausgabe.

Generell übersetzt Ruth Wright mindestens so stilsicher und souverän wie Marianne Schneider, wobei die eine offenkundig bestrebt ist, einen dem Zeitgeschmack entsprechend genuin kinderliterarischen Erzählton zu treffen, während die andere im Gegensatz dazu kinderliterarische Akkomodationsformen zu vermeiden sucht. Weil der Originaltext durch solche Akkomodationsformen geprägt ist weicht die Übersetzung Marianne Schneiders weiter davon ab als diejenige Ruth Wright

Im Original wird die narrative Einleitung ebenso auktorial erzählt wie die Geschichten auf der intradiegetischen Ebene. Auf die Märcheingangsformel folgt in einem gemächlichen, von Wiederholungen und detailfreudigen Ausschmückungen bestimmten Erzähltempo die Geschichte des Arzneimittelvertreters und seiner allabendlichen Anrufe. Danach erfährt der Leser, dass das Buch in der Hand gerade diese Geschichten enthält („Questo libro contiene appunto le storie del ragionier Bianchi.“) und der auktoriale Erzähler wendet sich, Mündlichkeit simulierend, an seine fiktiven Zuhörer („Vedrete che sono tutte un po' corte“) um schließlich auch in der ersten Person als Teil der Erzählfiktion in Erscheinung zu treten:

Mi hanno detto che quando il signor Bianchi chiamava Varese le signorine del centralino sospendevano tutte le telefonate per ascoltare le sue storie. Sfido: alcune sono proprio belline.

All das wird mit Ausnahme des allerletzten Sätzchens von Ruth Wright getreulich übersetzt, schließlich entspricht das auktoriale Erzählen in den frühen sechziger Jahren ebenso der kinderliterarischen Konvention wie das augenzwinkernde Spiel mit den verschiedenen Ebenen der Fiktion. Der in der Übersetzung weggelassene letzte Satz mag Ruth Wright einerseits redundant und andererseits ein wenig marktschreierisch erschienen sein. Noch durchsichtiger sind die Gründe für die einzige inhaltliche Abweichung vom Original: weil deutsche Kinder um neun Uhr abends schon längst zu schlafen haben, ruft Herr Bianchi in der Übersetzung Ruth Wrights bereits um sieben Uhr seine kleine Tochter an und nicht, wie im Original, zwei Stunden später.

In der Version Marianne Schneiders ist von Rodaris auktorialem Erzähler nicht mehr viel übrig geblieben. Der Erzählduktus ist sachlich und vergleichsweise knapp, alle oben zitierten auktorialen Inszenierungen wurden eliminiert. Der letzte Satz lautet ebenso lapidar wie unpersönlich:

Die Damen in der Telefonzentrale sollen, sobald Herr Bianchi Varese verlangte, immer alle anderen Gespräche abgebrochen haben, um seine Geschichten mitzuhören.

Rodari in der deutschsprachigen Kinderliteratur der Gegenwart

Nur ein einziges unter den derzeit in deutscher Sprache lieferbaren Büchern Gianni Rodaris richtet sich dezidiert an Kinder: *Alice in der Tinte*. Das 2007 im Hannoveraner Kleinverlag Gimpel (Inhaber: Luca Emanuelli) erschienene Bilderbuch enthält Erzählungen um das zwergenhaft kleine Mädchen Alice Cascherina, von denen zwei bereits in den *Favole al telefono* erschienen sind. Die Übersetzungen besorgte der deutsch-polnische Autor und Italianist Adam Jaromir auf der Grundlage der 1995 im Verlag Einaudi erschienenen Sammlung *Le favolette di Alice*. Die Illustrationen stammen von Pawel Pawlak, der für die Ausstattung der polnischen Ausgabe des Buches (*Historyjki o Alicji, która zawsze wpadała w kłopoty*, 2003) bereits eine Auszeichnung erhalten hatte. Offensichtlich bedarf es besonderer Umstände, um Gianni Rodari ein Comeback als Kinderbuchautor im deutschen Sprachraum zu ermöglichen. Dagegen sind allein seit dem Jahr 2000 sechs Bücher von Rodari in polnischer Übersetzung erschienen.

Die Rodaris Werk vorbehaltene Nische im deutschsprachigen Buchmarkt scheint enger. Vier der fünf derzeit lieferbaren Bücher sind jeweils auf die Partial-Interessen ganz besonderer Zielgruppen ausgerichtet und das sind neuerdings zumeist Erwachsene: LeserInnen aus den neuen Bundesländern, die

sich ihrer DDR-Kindheit versichern möchten (*Zwiebelchen*), LeserInnen mit links-intellektuellem Hintergrund, die sich besonders für italienische Literatur interessieren (*Das fabelhafte Telefon*), LeserInnen aus pädagogischen Berufen (*Grammatik der Phantasie*) oder LeserInnen, die italienisch lernen möchten. Für letztere gibt es eine zweisprachige Anthologie mit Erzählungen, die überwiegend der Sammlung *Novelle fatte a macchina* (1973) entnommen sind.⁵²

Rodaris Werk stellte eine Herausforderung der italienischen Kinderliteratur dar,⁵³ und es trug entscheidend zu deren Modernisierung bei. Allenfalls die in der DDR erschienenen frühen Übersetzungen Rodaris erfüllten innerhalb der Zielliteratur eine ansatzweise ähnliche Funktion und auch dort wurden diese Importe zwar als Bereicherung der eigenen Literatur wahrgenommen aber keineswegs als deren Revolutionierung. Um Rodaris Bücher wurde nicht gestritten weder im Osten noch im Westen. Stattdessen konzentrierte man sich in der Auswahl auf diejenigen Teile seines Werkes, die den jeweils obwaltenden Vorstellungen von Kinderliteratur nahe kamen, unpassend Erscheinendes wurde gar nicht erst übersetzt.

Dass der deutsche Rodari für Kinder kaum noch als ein moderner Autor erkennbar ist, liegt nicht nur an der Auswahl der übersetzten Texte und der Dominanz von Übersetzungsstrategien, die auf eine Reduktion des ästhetischen Potentials der Originaltexte und auf deren Angleichung an die Konventionen der Zielliteratur hinauslaufen, sondern auch an den Praktiken der Buchausstattung.

Das Erscheinungsbild der Originalausgaben wurde auch durch die hervorragende künstlerische Qualität der Illustrationen geprägt – angefangen von dem Cartoon-Stil Raul Verdinis, über die malerisch-opulenten, von Chagalle beeinflussten Bilder Emanuele Luzzatis, bis hin zur stilistischen Vielseitigkeit der Tochter des Autors, Paola Rodari. Einen ganz besonderen Anteil an der spektakulären Wirkung von Rodaris Büchern hatte Bruno Munari. An diesem Erfolg hatten auch die Illustrationen Bruno Munaris einen Anteil. Der berühmte, vom Futurismus geprägte Mailänder Künstler hatte die Originalausgaben der *Filastrocche in cielo e in terra*, der *Favole al telefono* und noch einiger anderer Bücher Rodaris mit teils piktogramm-artigen, teils an Kinderzeichnungen erinnernden in kräftigen Farben ausgeführten Bildern illustriert.⁵⁴ Lediglich der Kinderbuchverlag der DDR übernahm für die frühen Rodari-Ausgaben

52 *Fiabe fatte a macchina* [italienisch-deutsch] = Märchen aus der Schreibmaschine. Ausw. und Übers. von Ina Marten München: DTV 1997; eine unter Beteiligung von Emma Viale-Stein überarbeitete und leicht veränderte Ausgabe dieses Buches erscheint 2004 unter dem Titel *Strani casi della Torre di Pisa* = Seltsames um den Turm von Pisa (2. Aufl. dieser Ausgabe 2006).

53 Vgl. den von Marcello Argilli herausgegebenen Sammelband: *Le provocazioni della fantasia. Gianni Rodari (1993) scrittore e educatore*. Rom: Editori riuniti 1993.

54 Auf der Website des Centro Studi Gianni Rodari sind sämtliche Originalausgaben in guter Qualität abgebildet.

(*Gelsomino* und *Zwiebelchen*) die Illustrationen Raul Verdinis. Spätere Ausgaben (z. B. *Kopfblumen* und *Gutenachtgeschichten am Telefon*) ließ man durch Grafiker illustrieren, deren Stil bereits markenzeichenartig mit bekannten deutschen Kinderbuchautoren wie Otfried Preußler und James Krüss in Verbindung standen. Auf diese Weise bewirkte die Praxis der Neu-Illustration nicht nur den Verlust eines paratextuellen Modernitäts-Signales, die Ausstattung der deutschen Rodari-Ausgaben war insgesamt so uneinheitlich und auch unspezifisch, dass sie äußerlich kaum als solche zu identifizieren waren.

Nicht nur die italienische Kinderliteratur hat sich in den Jahren zwischen 1960 und 1980 grundlegend gewandelt, sondern auch die deutsche. Die Gründe für das offenkundige Desinteresse für innovatorische Impulse durch Rodaris Werke können auf zwei Ebenen vermutet werden.

Zum einen konzentrierte sich der Formenwandel der deutschen Kinder- und Jugendliteratur im Bereich des realistischen Erzählens, und die entscheidenden Innovationen bestanden in der Adaption avancierter Erzählformen aus der literarischen Moderne, die mit realistischen Figurenkonzepten verbunden war. Dazu hatte Rodari wenig beizutragen, denn die Figuren seiner Erzählungen sind in aller Regel nicht realistisch konzipiert. Die *natura interessante di Gianni Rodari* aus Roberto Piuminis Gedicht,⁵⁵ der vom surrealen Humor konterkarierte politisch-aufklärerische Impetus seiner Erzählungen und Gedichte war im westlichen deutschsprachigen Raum allenfalls in zurechtgestutzter Form anschlussfähig an die Kinderliteratur vor dem Formen- und Funktionswandel der siebziger Jahre.

Konsequenterweise wird Rodari im deutschen Sprachraum heute kaum noch als Schriftsteller für Kinder, sondern eher für ganz speziell interessierte Erwachsene gehandelt – so wie zum Beispiel auch die Kinderbücher Luigi Malerbas in Deutschland ausnahmslos in *Erwachsenen*-Verlagen erschienen sind⁵⁶ und die Kinderbuchausgaben von Italo Calvins 1960 abgeschlossener Trilogie *I Nostri Antenati* erst mit über dreißigjähriger Verspätung ins Deutsche übersetzt und überaus verhalten wahrgenommen wurden.⁵⁷

55 Es steht diesem Beitrag in vollem Wortlaut als Motto voran.

56 Die deutschsprachigen Erstpublikationen im Verlag Wagenbach sind ebenso wie sämtliche bei Fischer und dtv erschienene Taschenbuchausgaben mittels entsprechender paratextueller Signale unmissverständlich als *Erwachsenenbücher* gekennzeichnet. Lediglich die von Burkhard Kroeber übersetzte Travestie *Der gestiefelte Pinocchio* (*Pinocchio con gli stivali*, 1977) erschien in einer auf eine generationenübergreifende Leserschaft zielenden Aufmachung (Frankfurter Verlagsanstalt, Ill. von Rotraut-Susanne Berner). In einer Studie über *Luigi Malerbas Kindergeschichten in Italien und Deutschland* hat sich Joachim Schultz mit diesem Adressierungswechsel beschäftigt (Schultz 1994).

57 In von den Übersetzern der jeweiligen Erwachsenenversion verantworteten Ausgaben des Otto Maier-Verlages erscheint 1991 *Marcovoldo oder die Jahreszeiten in der Stadt* (übersetzt von Nino Ern , Heinz Riedt und Caesar Rymarowicz) und 1993 *Der Baron auf den Bäumen* (Übers.: Oswalt von Nostitz).

Das alles bedeutet keineswegs, dass die deutsche Kinder- und Jugendliteratur konservativer ausgerichtet wäre als die italienische oder generell für Innovationen von außerhalb nicht offen. Im Gegenteil, fast alle wichtigen Neuerungen der zurückliegenden 30–40 Jahre wurden durch literarische Importe angestoßen. Allerdings kamen diese weder aus Italien, noch aus Spanien, Portugal oder Frankreich, sondern stets aus dem anglophonen oder skandinavischen Sprachraum.

Die zweite Ursache für das Ausbleiben der Realisation der Modernität Gianni Rodaris in der deutschen Kinderliteratur liegt also schlicht und einfach in der Zählebigkeit kultureller Stereotype.⁵⁸

Bibliographie

- Argilli, Marcello et al. (Hg.): *Le provcazionoi della fantasia. Gianni Rodari scrittore e educatore*. Rom: Editori riuniti 1993.
- Binder, Lucia: Gianni Rodari. In: Dies. (Hg.): *Jugendbuchautoren aus aller Welt*. Bd. 2. Wien: Leinmüller 1975, 179–186.
- Binder, Lucia: Gianni Rodari – einer der interessantesten Kinderbuchautoren. Anlässlich seines Todes am 14. April 1980. In: *Jugend und Buch* 1980, H. 2, S. 14–18.
- Mancini, Andrea Mancini/Piatti, Mario (Hg.): *Il mio teatro. Dal teatro del „Pioniere“ a „La storia di tutte le storie“*. Con testi teatrali inediti di Gianni Rodari e scritti critici. Pisa: Titivillus Edizioni 2006.
- Salomon, Roger: *Connaissez-vous Gianni Rodari?* In: *Lecture Jeune* 2002, H. 101, S. 7–15.
- Schultz, Joachim: „Fare la pace prima della guerra“. Anmerkungen zu Gianni Rodaris „Filastrocche“. In: Joachim Nauschütz (Hg.): *Zwischen Idylle, Krieg und Kolonialismus. Europäische Jugendliteratur 1945–1960*. Bayreuth: Ed. Schultz & Stellmacher 1997, S. 34–36.
- Schultz, Joachim (1994): Für Kinder oder Erwachsene: Luigi Malerbas Kindergeschichten in Italien und Deutschland. In: Ewers, Hans-Heino/Lehnert, Gertrud/O’Sullivan, Emer (Hgg.): *Kinderliteratur im interkulturellen Prozess. Studien zur allgemeinen und vergleichenden Kinderliteraturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1994, S. 172–180.
- Kaminski, Winfred: Gianni Rodari. In: Doderer, Klaus (Hg.): *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Bd. 3. Weinheim: Beltz 1979, 194 f.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: Gianni Rodari. In: Dies.: *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*. – Stuttgart: Metzler 1999, S. 920–924.
- Kassil, Lew [Lev]/Michalkow, Sergei [Michalkov, Sergej]: Unser Freund Gianni Rodari. – In: *Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur* 1969, H. 13, 72–77.
- Holtz-Baumert, Gerhard: Einiges Wenige über Rodari. – In: *Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur* 1969, H. 13, 78–86.
- Müller, Helmut: Hans-Christian-Andersen-Preis 1970. In: *Das gute Jugendbuch* 1980, H. 20, S. 11–15.
- Detti, Ermanno: The difficult art of making people laugh: Comic Children’s Literature in Italy. In: In: *Lion and Unicorn* 2002, H. 2; 154–168).

58 Zur Wahrnehmung Italiens in der Kinder- und Jugendliteratur der BRD und der DDR vgl. Weinkauff 2006, 432–588.

- Hazard, Paul: Kinder, Bücher und große Leute. Übers: Harriet Wegener (Les livres, les enfants et les hommes 1932). Hamburg: Hoffmann und Campe 1952.
- Holtz-Baumert, Gerhard: Einiges Wenige über Rodari. – In: Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur 1969, H. 13, 78–86.
- Mecklenburg, Norbert: Über kulturelle und poetische Alterität. Kultur- und literaturtheoretische Grundprobleme einer interkulturellen Germanistik. In: Krusche, Dietrich/Wierlacher, Alois (Hg.): Hermeneutik der Fremde. München: iudicium 1990, 80–102 [zuerst erschienen 1987].
- Salvadori, Maria Luisa: Apologizing to the ancient fable: Gianni Rodari and his Influence on Italian Children's Literature. In: Lion and Unicorn 2002, H. 2, 169–2002.
- Schwartz, Cecilia.: Aspetti fantastici nel racconto di Gianni Rodari. With a summary in English. Diss. Univ Stockholm 2006. Als Volltext im Internet: www.diva-portal.org/diva/getDocument?urn_nbn_se_su_diva-847-2__fulltext.pdf (Stand: 12/2007)
- Turk, Horst: Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik. Zum Fremdeheitsbegriff der Übersetzungsforschung. In: Wierlacher, Alois (Hg.): Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeheitsforschung. München: iudicium 1993, 173–197.
- Website Bewertung für Zwiebelchen/Rodari, Gianni von nero15: http://www.ciao.de/Erfahrungsberichte/Zwiebelchen_Rodari_Gianni_772047 (Stand: 12/2007).
- Website Café Cipollino: <http://www.cipollino.ru/> (Stand: 12/2007).
- Website Čipolina *Litauisches Nationaltheater*: http://teatra.mch.mii.lt/Teatras/Nac_dram_teatr_nuotr24.htm (Stand: 12/2007).
- Website des Centro Studi Gianni Rodari – Orvieto: <http://www.rodaricentrostudiorvieto.org/site/8270/default.aspx> (Stand: 12/2007).
- Website der Pädagogischen Bibliothek Florenz: <http://www.bdp.it/Rodari/studio/index.htm> (Stand: 12/2007).
- Website Filastrocche.it: http://www.filastrocche.it/pinocchio_rodari.asp (Stand: 12/2007).
- Weinkauff, Gina: Ent-Fernungen. Fremdwahrnehmung und Kulturtransfer in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945. Mit einem Vorwort von Ulrich Nassen. Band 1: Fremdwahrnehmung. Zur Thematisierung kultureller Alterität in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945. Band 2 (mit Martina Seifert): Kulturtransfer. Studien zur Repräsentanz einzelner Herkunftsliteraturen. München: iudicium 2006.
- Weinrich, Harald: Wie fern ist die Fremde? Von der Hermeneutik zur interkulturellen Fremdeheitsforschung. In: Krusche, Dietrich/Wierlacher, Alois (Hg.): Hermeneutik der Fremde. München: iudicium 1990, 48–50.