

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 34 (2005)

Artikel: Pippi Långstrump Pippi LångstrumpPippi Långstrump als Paradigma :
die deutsche Rezeption Astrid Lindgrens und ihr internationaler Kontext
Autor: Surmatz, Astrid
Kapitel: 2.1: Die Textgeschichte von Pippi Långstrump in Schweden
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858189>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.11.2024

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

2. Die deutsche Rezeption von *Pippi Långstrump*

2.1. Die Textgeschichte von *Pippi Långstrump* in Schweden

2.1.1. Zu *Pippi Långstrump* mit einigen Rückbezügen zur *Ur-Pippi*-Fassung

Entscheidendes Merkmal von *Pippi Långstrump* ist das Changieren zwischen Realitäts- und Phantasieebene, das in der ursprünglichen Manuskriptfassung von 1944, *Ur-Pippi*, noch in stärkerem Maße vorhanden ist als in der späteren Druckfassung.¹ Eines der konstituierenden Merkmale phantastischer Literatur besteht darin, daß ein oder mehrere Kinder einen Übergang, eine sogenannte „passage“ von einer Welt in die andere überschreiten oder erleben, um anschließend in einer phantastischen Gegenwelt zu landen.² Beispiele hierfür liefern viele Utopien und Antiutopien, bei denen die Reisenden zwischen den Welten durch eine Spalte in der Erde klettern oder fallen.³ In Kinderbüchern wird dieser Übergang häufig innerhalb der den Kindern vertrauten Umgebung angesiedelt, etwa durch das Durchschreiten einer bislang unbekanntes Tür.⁴ In *Pippi Långstrump* sieht der Übergang jedoch anders aus, denn im ersten Band der Reihe verfügt lediglich die Protagonistin über phantastische Eigenschaften.⁵ Sie besitzt übernatürliche Körperkräfte, so daß sie ihr Pferd oder mißliebige Erwachsene hochheben kann. Ihre physische Konstitution ist als robust zu bezeichnen, sie verzehrt etwa Fliegenpilze oder springt von Felsabhängen, ohne

¹ Zunächst hatte Lindgren eine auf 1944 datierte ‘Urfassung’ von *Pippi Långstrump* geschrieben, die im folgenden in Anlehnung an die Literaturwissenschaftlerin Ulla Lundqvist als *Ur-Pippi* bezeichnet wird, zitiert als PLMS, zu genaueren Angaben, vgl. Abschnitt 2.1.2. und 2.2.2. d.A. Die Druckfassung erschien 1945; Lindgren, Astrid (1945): *Pippi Långstrump*. Ill. von Ingrid Vang Nyman. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1945, zitiert als PL.

² Nikolajeva 1988, Huse 1988, Ingvarsson 1982, Svensen 1982, 1991, 2001, Spaepen 1985, Toijer-Nilsson 1981, Klingberg 1974a, Patzelt 2001.

³ Vgl. etwa von Holberg *Niels Klim*, von Jules Verne *Reise zum Mittelpunkt der Erde*, von Lewis Carroll *Alice in Wonderland*.

⁴ Erich Kästner, *Der 35. Mai* (1931). In Kästners Kinderroman betritt der Protagonist die Phantasiewelt durch das Einsteigen in einen großen Kleiderschrank, ähnlich wie bei Werken von C.S.Lewis, vgl. Nikolajeva 1988.

⁵ Zu verschiedenen Aspekten der Phantastik bei Lindgren, vgl. Rita Jung 1982, Ewers 1992b, Jesch 1993, Kaminski 1991, Kilb 1978, Koch 1959, Krüger 1965, Lehnert 1994, 1995, Nix 1996, 2002. Tabbert 1980. Klingberg 1974a benennt solche Phantasiegestalten als eigene Gruppe, vgl. auch Nikolajeva 1988. Rank geht in seinem gründlichen Forschungsüberblick auf den Zusammenhang zwischen Phantastik, (Post-)Moderne und Intertextualität ein; er hebt anhand von Nikolajevas, Lehnerts und Gansels Thesen hervor, Modernität werde vor allem aufgrund von zweckfreier Phantasie erzeugt (Rank 2002, S. 119) und nehme gerade auch die Nachtseiten der Phantastik wieder auf, was in PL etwa bei der spielerischen Dachbodenszene eine Rolle spielt. Zu (post)modernen Spielarten von Fantasy als Genre, Scott 1997.

daß sie daran Schaden nähme. Zudem ist sie für ein neunjähriges Mädchen mit einer außergewöhnlichen verbalen Kompetenz und Schlagfertigkeit ausgestattet, die jedoch nicht übernatürlich begründet werden muß, wengleich sie an das Motiv des puer senex heranreicht.⁶

Zumindest verfügt die Protagonistin über eine überdeutliche Unabhängigkeit von physischen oder verbalen Begrenzungen sowie ein Ausmaß an Macht, welches die Möglichkeiten auch der meisten Erwachsenen übersteigt. Ihre übernatürlichen Kräfte und unkonventionelle Lebensweise werden noch durch ihre Unabhängigkeit von Erziehungsberechtigten verstärkt.⁷ Sie verläßt die Obhut der sie stellvertretend betreuenden Matrosen, um sich in das leerstehende Haus ihres Vaters zurückzuziehen. Väterlich sanktioniert wird zudem ihre finanzielle Unabhängigkeit durch den Koffer mit Goldstücken, den sie von ihm erhalten hat, eine für rezipierende Kinder nachvollziehbare Konkretisierung von Reichtum und materieller Unabhängigkeit.⁸ Ihre Lebensweise strahlt auf das von ihr bewohnte Haus Villa Villekulla ab, das so zu einem Gegenbild der bürgerlichen Villa gestaltet wird und durch seinen Namen Verrücktheit signalisiert.⁹ Der Name und das Haus fungieren wie ein Kuckucksei in einer gepflegten Umgebung, wobei „Villa“ im Schwedischen etwas weniger vornehm klingt als im Deutschen. Im rhythmischen Namen „Villekulla“ kann verschiedenes mitschwingen, die südschwedische Redewendung „att vara åt Villekulla“ [Richtung Villekulla sein] bezeichnet nach Auskunft Lindgrens an Lundqvist, etwas völlig Verrücktes zu sagen oder zu tun. Die Protagonistin ist in der Lage, sich selbst zu versorgen, verrichtet ihre Haushaltstätigkeiten jedoch auf ungewöhnliche Weise

⁶ Vgl. Lundqvist 1979, S. 188.

⁷ In diesem Punkt weicht die Figurenkonzeption erheblich von anderen sogenannten Waisengeschichten ab, etwa von Dickens *Oliver Twist*.

⁸ Zur Funktion abwesender Väter in der KJL, vgl. Bache-Wiig 1988b, ähnlich Bache-Wiig 1996 und Claire Le Brun 1992, zu Vätern und Männerbildern Theweleit 1986.

⁹ Lundqvist 1979, S. 189, 224. Eine „villa“ bedeutet nicht nur Haus, sondern auch Wahn, Durcheinander, (optische) Täuschung im Sinne von „synvilla“, SAOB S 15572 (2000), in der Zusammensetzung „villa bort“ auch vom rechten Weg abkommen, sich verlaufen. Außerdem „villervalla“ [Wirrwarr, Durcheinander, Verwirrung], „villolära“ [Irrlehre], „att villa runt“ ähnlich wie „att gå vilse“ [herumirren, sich verirren]. Der zweite Namensbestandteil führt ebenfalls zu verschiedenen Assoziationen: „kulle“ [Hügel] SAOB K 3148 (1938), „kul“ [lustig, unterhaltsam] SAOB K 3122 (1938), sowie allerlei spielerische und umstürzlerische Anspielungen: „ramla (om)kull“ [umfallen], SAOB K 3139 (1938); „kullkasta“ [umwerfen, über den Haufen werfen], K 3139 (1938); „leka kull“ [Fangen spielen], SAOB K 3139 (1938) wie mit den Polizisten in PL, denen sie „Kull!“ zuruft, als sie sie gefangen hat (PL 39-42). Außerdem propagiert Pippi, daß die Schulkinder „kull“ [Fangen] spielen, während die Lehrerin in der Ecke sitzt und das langweilige Rechnen selbst abhandelt (PL 53). Zudem „kulla“ [Frau, Bäuerin, Magd], „dalkulla“ [runde, derbe Frau aus Dalarna], SAOB K 3145 (1938). Magnus Gustafsson 1996, 113f., leitet den Namen von einem Lied über „Villa på Kulla“ ab, das von einer Magd handele, die einen Hof geschenkt bekomme. Vgl. auch Edström 1992, S. 82, es werde eine Chaos-Ordnung zu den Bedingungen der Kinder hergestellt; Blume 2001, Nix 2002. Zu den Assoziationen „Grönkulla“, „Blåkulla“ und „Blomkulla“, vgl. im weiteren den Abschnitt zu Intertexten in diesem Kapitel d.A.

und führt Rituale nach ihrer eigenen kindlichen und surrealen Logik ein. Mit dem Betreten des Grundstücks gelten diese Regeln des ‘mundus inversus’ ebenso für ihre Freunde Tommy und Annika. Tommy und Annika repräsentieren den erstaunten Blick des gewöhnlichen Kindes auf die phantastische Figur und zugleich die Gegenbilder, von denen sich die Figur der Pippi eindeutig abhebt. Zu denken wäre an andere solche Konstruktionen, bei denen der gleichsam menschlichere oder gewöhnlichere Part dem Lesepublikum gegenüber auch als Vermittler- und Identifikationsfigur fungieren kann, etwa bei Sherlock Holmes und Watson von Arthur Conan Doyle oder bei Don Quichotte und Sancho Pansa von Miguel de Cervantes. Tommy und Annika fungieren als treue Begleiter und Gesprächspartner, ähnlich wie Sherlock Holmes seinen Watson braucht.¹⁰ Ohne Tommy und Annika als Kontrastfiguren, als Publikum und als gleichsam ungefährlichere Identifikationsmöglichkeiten für die Leser wäre die Figurenkonstellation nicht vollständig, und sie heben Pippis Status als fremdes Kind im romantischen Sinne hervor.¹¹ Die Namensgebung der Protagonistin mit den zahlreichen klangvollen und bedeutungstragenden Beinamen verfestigt den geradezu majestätischen Eindruck und spiegelt sich in ihrem Selbstentwurf als Prinzessin und stärkstem Mädchen der Welt, das durch den Vornamen Pippi, in dem wie beim Hausnamen Verrücktheit mit anklingt, eine große Handlungsfreiheit für sich in Anspruch nimmt.¹²

Durchgehalten wird die Kinderperspektive der Kontrastfiguren sowohl in der Bewunderung für Pippis abenteuerliche Handlungen als in der beruhigenden Markierung allzu erheblicher Abweichungen vom ‘comme il faut’. Aus der

¹⁰ Vgl. Zweigbergk 1965. Liljegren 1966, S. 30-34, hält früh fest, daß auch sprachlich in den Dialogen ein deutlicher Unterschied zwischen der gepflegten Redeweise Tommys und Annikas gegenüber der von Pippi besteht.

¹¹ Zum fremden Kind als von E.T.A. Hoffmann abgeleitetem Phänomen, vgl. Kaminski 1994, Klingberg 1974a, Knochenhauer 2001, Dieter Richter 1987; bei PL Lundqvist 1979, Külling 1984, Kümmerling-Meibauer 1994, Hinz 1998, Nix 1996, 2002.

¹² Lundqvist 1979, Edström 1992; zu Intertexten, die über die Namensgebung aufgerufen werden, vgl. den entsprechenden Abschnitt in diesem Teilkapitel sowie im weiteren Abschnitt 2.3. und 3.3.2. d.A. Zu Nebenbedeutungen von ‘Pippi’ als Vogel, vgl. Rönnerberg 1987, Rönnerberg/Sjögren 1987, und dialektal als eine Art Kegelspiel sowie als scherzhafte Bezeichnung für Penis, vgl. *SAOB* P 940, P 941 (1953). Zu anderen Übersetzungsverwicklungen, mit „pippy“/„pippi“ als australische Muschelsorte, vgl. Harranth 1990. Zu den Beinamen (PL 51f.): Der Name aus dem Lateinischen, „Viktualia“ verweist auf Lebensmittel, zu „Rullgardina“ [(Spring-)Rollo/Rollvorhang plus Endung -a], vgl. *SAOB* R 2871 (1959). Lediglich der im Schwedischen ohnehin auf die feminine Endung -a endende dreisilbige rhythmisch klingende Name „Krusmynta“ [Krauseminze], dazu *SAOB* K 2973 (1938), wird in der originalen Wortform übernommen und verweist auf „krause“ Phantasie so wie in „krusiduller“ [Unsinn, Schnörkel, Extravaganzen]. Zu „Långstrump“, vgl. „långstrumpa“ [Langstrumpf] *SAOB* L 1405 (1941); „blåstrumpa“ [Blaustrumpf], „stödstrumpa“ [Stützstrumpf bzw. scherzhaft für feministische Netzwerke] und „rödstrumpa“ [Rotstrumpf], die alle für gelehrte Damen bzw., teilweise verächtlich, emanzipierte Frauen verwendet werden können, *SAOB* B 3521 (1917), S 14183 (1997); „rödstrumpa“ hat kein eigenes Stichwort in *SAOB*.

Kinderperspektive reich und daher ebenfalls finanziell mächtig, wie oben angedeutet, wirkt die Protagonistin auf märchenhafte Weise durch ihre Goldstücke. Anleihen werden hier beim Esel mit den Goldstücken oder beim Piraten- und Abenteuerroman gemacht. Ihre verbale Kompetenz, mit der sie sich Erwachsenen gegenüber zur Wehr setzt, steht in Kontrast zu ihrer mangelhaften Schulbildung im alltäglichen 'normalen' Leben, was den anderen Kinderfiguren durchaus auffällt, von der Erzählhaltung jedoch nicht negativ kommentiert wird. Ihre phantastische Welt trägt Pippi dennoch gleichsam wie Attribute mit sich herum, etwa bei ihren Auftritten in der Schule oder im Zirkus.

Neben der Kinderperspektive bleibt die Außenperspektive der Figur bedeutsam, denn sie kommt als Außenseiterin in die kleine Stadt und hinterfragt so die soziale Ordnung, die vorherrschenden Konventionen und Hierarchien der kleinen Gemeinschaft. Durch ihre Erfahrungen, die sie aus der weiten Welt und aus ihrer Phantasie in den Lügengeschichten mit sich bringt, kann sie dieser beschränkten und teilweise stereotyp dargestellten Welt utopische Momente entgegensetzen, ähnlich wie andere Figuren, die als Naturkinder, als sprechende Tiere oder als 'unzivilisierter' Besuch von außen kommen.¹³

Die Familienkonstellation, in der die androgyne Figur der Pippi lebt, ließe sich als ödipal beschreiben; die Mutter ist verstorben, der Vater segelt auf den Meeren und ist zur Zeit der Handlung des ersten Bandes verschollen, lebt jedoch in ihrer Phantasie als Negerkönig auf einer Insel und bleibt weiterhin, nicht zuletzt durch seine finanzielle Übermacht, in ihrer Vorstellung bestehen.¹⁴ Mit Tommy und Annika bildet sie einen familienähnlichen Verbund. Als Ersatzfamilie fungiert teilweise auch die traditionell bürgerliche Familie der Settergrens, deren bürgerliche Rituale Pippi jedoch teils scheinbar unfreiwillig, teils beabsichtigt, torpediert.¹⁵ Ihre Haustiere, ein Affe und ein Pferd, lassen sich zusätzlich als eine umgedrehte Familienkonstellation interpretieren, innerhalb derer Pippi die Funktion einer Erzieherin einnimmt.

¹³ Vgl. etwa das Motiv der Reise in die Zivilisation, welches die Möglichkeit zur Gesellschaftskritik bietet, wie es etwa bei Montesquieu geschieht oder in der Außenperspektive des im weiteren bekleideten Elefanten Babar, den es zu den Menschen verschlägt, von Jean de Brunhoff. Auch Kiplings Mowgli gilt als eine solche Figur. Vgl. hierzu die Ausführungen in Abschnitt 3.3.1. d.A., in dem diese Frage unter kolonialistischer Perspektive kurz aufgenommen wird. Es ist allerdings trotz Nachweisen über Lindgrens Kindheitslektüre unklar, ob Kipling als unmittelbarer Intertext für Lindgren in Frage kommt; von Zweigbergk 1965 und Kümmerling 2001 legen nahe, daß Lagerlöf für *Nils Holgersson* Kipling rezipiert hat, was dann ohnehin zu einer mittelbaren Rezeption bei Lindgren geführt haben dürfte.

¹⁴ Inge Wild 1996, S. 137-140; der Name des Vaters, Efraim, läßt transzendente Vorstellungen mit anklängen. Edström 1996a zu den 'unsichtbaren', dennoch bedeutungsvollen Frauenfiguren bei Lindgren, Titti Persson 1997, ähnlich Cromme 1996. Zu auf die Kinder fixierten Müttern in der KJL auch Strömstedt 1996a; zu Mutterfiguren Westin 1996.

¹⁵ Der Name ruft möglicherweise über den Anklang an eine Hundart etwas 'Dressiertes' auf.

Die episodenhafte Struktur der Kapitelanordnung zeigt filmisch-szenenhaft immer wieder verschiedene Aspekte des antibürgerlichen Lebens, des Aufruhrs, der eigenständigen Kinderwelt mit ihren eigenen Gesetzen, in denen Spiel und Unternehmungslust sowie karnevalesk angelegte körperliche Genüsse den Regeln übergeordnet sind. In all diesen Episoden werden verschiedene Facetten dieses Aufruhrs und dieser Selbstbehauptung vorgeführt und verschiedene Lebensbereiche in ihrer Regelmäßigkeit ad absurdum geführt.

Für den Zeitkontext und die literarischen Konventionen der Zeit untypisch ist ebenfalls die Offenheit der Geschlechterrollen, der Status der Protagonistin zwischen den Welten, welche innovatives Potential vor allem für Mädchenfiguren liefert, indem traditionelle Motive des Mädchenbuch- und Trotzkopfgens zwar anklingen, jedoch lediglich, um unmittelbar wieder durchbrochen zu werden.¹⁶ In diesem Genre wurde der nur zeitweilig vorhandene Aufbruch der Mädchen umgehend wieder demontiert, indem die Mädchen dann gleichsam gezähmt und auf ihre zukünftige Rolle als Gattin und Hausfrau vorbereitet werden.¹⁷ In *Pippi Långstrump* ist die Protagonistin hingegen stark, aktiv, verbal ungehemmt und spielt mit Geschlechterrollen, verkörpert mithin Eigenschaften, die sonst eher männlichen Abenteuerbuchfiguren wie Huck Finn und Tom Sawyer von Twain oder Jungen aus dem Lausbubenggenre vorbehalten waren, die im übrigen nicht zuletzt über die Namensgebung wiederholt aufgerufen werden.¹⁸ Dennoch ist den sich identifizierenden Lesern trotz der Möglichkeit, andere Rollen experimentell zu erschließen, der zeitweilige Rückzug in die traditionelleren Rollenangebote von Tommy und Annika vorbehalten.

Der Text spielt zudem mit Erziehungsnormen der Zeit, so daß die implizite Kritik sich gegen autoritären Drill richtet, und für Selbstbestimmung und Selbstverantwortung der Kinder eintritt. Erwachsene Figuren spielen nur untergeordnete Rollen, so üben Autoritätspersonen auf die Protagonistin kaum Wirkung aus, etwa die Polizisten, die Lehrerin oder die feinen Damen beim Kaffeetrinken, ebensowenig wie die als bedrohlich eingeführten Einbrecher, sie dienen

¹⁶ Zu Lindgrens Bruch mit Mädchenbuchkonventionen, Dahrendorf 1974, 1980, 1985, 1986, Lundqvist 1979, Edström 1992.

¹⁷ Toijer-Nilsson/Westin 1994, Cott 1983, Lehnert 1994, Ritte 1988, Voigt-Firon 1989, Wulf 1996, Domellöf 1979, Ørvig 1988, Hallqvist 1951. Zur amerikanischen Mädchenbuchtradition und Kultur, erhellend Vallone 1995.

¹⁸ Tom Sawyer findet sich in „Tommy“ wieder, die Anspielungen auf Wildheit und ‚eßbare‘, naturnahe Namensbestandteile werden von Huckleberry Finn zu Pippi transponiert, die nordamerikanische eßbare Beere zu Pippis Beinamen „Viktualia“ und „Krusmynta“ [Krauseminze]. Möglicherweise klingt auch der bei Twain handlungstragende Fluß Mississippi mit seinem rhythmischen Elementen in der Namensgebung durch, der im Titel von Twains auch im selben Jahr veröffentlichten Memoiren prominent firmiert; Twain (1883) *The Life on the Mississippi*, sv. *Från Mississipifloden*, mehrfach unter ähnlichen Titeln aufgelegt. Zu dieser Signalwirkung von Namen auch Zimmermann 1989, Lundqvist 1979, S. 188f., die auch erwähnt, daß „krusmynta“ [Krauseminze] das in Schweden auch als Sommerlied in den Schulen sehr verbreitete Lied „Uti vår hage“ [etwa: In unserer Wiese] aufruft.

höchstens als kurzweilige Sparringpartner und zeigen, daß die Figur der Pippi ihre eigene Welt und Einflußsphäre verteidigen kann. Der Vorwurf, Pippi stehe immer zentral und dominiere die anderen Kinder, als sei sie eine Kindergärtnerin, läßt sich in dem Sinne interpretieren, daß sie als zentrale Figur weiterhin typische Züge kindlicher Allmachtsphantasien ausdrücke.¹⁹

Stilistisch weicht das Buch in mehrerer Hinsicht von der damals vorherrschenden literarischen Norm ab. Der Text bricht mit stilistischen, literarischen und schulischen Normen der Zeit, indem er einen hohen Dialoganteil, Umgangssprache, dialektale Einschläge, onomatopoetische Partikel, nonsenshafte Elemente, Redewendungen, Sprachschöpfungen sowie Erwähnungen tabuisierter Wörter enthält, mithin zahlreiche Merkmale vorausnimmt, die inzwischen als typische Bestandteile der neueren, innovativen Kinderliteratur gelten. Das Buch wirkt in mehrerer Hinsicht emanzipatorisch in Bezug auf damalige pädagogische und gesellschaftliche Konventionen, die festgeschriebenen Geschlechterrollen, die Kinderrolle in der Gesellschaft, literarische Konventionen und die damals übergeordnete pädagogische und erzieherische Funktion von Kinderliteratur, insgesamt also im Sinne von Normen- und Konventionsbruch in vielerlei Hinsicht.

Die Verletzung der Sprachnormen im Ausgangstext zieht in einer Reihe von Zieldialogen bearbeitende und korrigierende Eingriffe nach sich. Unter der spielerischen Verletzung von Sprachnormen im Ausgangstext sollen im folgenden Rechtschreibfehler, grammatikalisch inkorrekte Sprache, insbesondere die Verwendung von sprachlich nicht korrekter Umgangssprache, sowie außerdem Inkorrektheiten und Ungenauigkeiten beim Zählen und dem Lösen von Rechenaufgaben gefaßt werden.²⁰ Neben den oben geschilderten Motivationen für die Veränderungen kommen zielliterarische Normen für orthographisch 'korrekt' geschriebene, für Kinder vorbildhafte und sprachlich schulende kinderliterarische Texte hinzu.

Besonders weit wird der damals vorherrschende kinderliterarische Code zweifelsohne bei den grammatikalisch nicht korrekten Formulierungen ausgedehnt. Für Eigenschöpfungen Lindgrens gilt diese Erweiterung ebenso wie für die sprachlich zumindest ungewöhnlichen schriftlichen Äußerungen der Hauptfigur. Die Verletzung von orthographischen Sprachnormen spielt bei Pippis Geburts-

¹⁹ Ihre Rolle für Tommy und Annika wird durchaus unterschiedlich gesehen: „Pippi är på sätt och vis barnsköterska åt Tommy och Annika.“ [Pippi ist in gewisser Weise Kindergärtnerin für Tommy und Annika.], Grönlund 1963, S. 19. Tøth 1975, S. 100, nennt sie „en festlig spilopmager med en tragisk islæt“ [ein großartiger Spaßmacher mit einem tragischen Einschlag].

²⁰ Die Linguistin Heldner 1989 bewertet diese sprachlichen Eigenheiten ausnehmend positiv. Bei Pippi gebe es keine phonologischen, morphologischen oder syntaktischen Regelabweichungen, sondern nur semantische und pragmatische; aus der Intention heraus, der Figur eine sicherlich zutreffende souveräne und phantasievoll innovative Sprachbeherrschung bescheinigen zu können, berücksichtigt sie etwas zu wenig, daß sich die Souveränität auch auf fehlerhaftes und nonchalantes Zählen erstreckt.

tagseinladung einerseits als unfreiwilliger Nonsens der Figur, andererseits als gezielter Nonsens der Erzählinstanz eine Rolle. Während von der Erzählinstanz im Ausgangstext die Wiedergabe der Einladung in einem Zusammenwirken von Einladungszitat und Erzähltext autorisiert ist, treten in einigen Übertragungen Tendenzen zu Normalisierung auf (PL 156). Gerade da traditioneller Kinderliteratur oft eine Vorbildhaftigkeit zugeordnet wird, dürfte kindliche – bisweilen sprachlich nicht korrekte – Ausdrucksweise im Ausgangstext übersetzungsrelevant sein. Vor allem dann greifen die normativen Beschränkungen der Zielkultur, wenn korrekter Sprache ein hoher Stellenwert zugeschrieben ist, indem der Kinderliteratur sprachlich eine erzieherische Funktion zu eigen sein soll – schließlich sollen Kindern der Zielkultur häufig keine ‘falschen’ Sprachnormen vermittelt werden. Insbesondere Nonsenselemente und Nonsensverse sind in der Manuskriptfassung von 1944, *Ur-Pippi*, stärker vertreten als in der Druckfassung.²¹ Als Beispiel möge hier die Rede zum Tod Erik XIV., die Pippi Långstrump anlässlich ihres eigenen Geburtstags hält, dienen:

Mina damor och herrar!

Oförberedd som jag är kan jag ej annat än beklaga Erik XIV. Erik XIV var en stackars kung, som levde kasper för länge sen i Sverige. Sverige är mitt allt på jorden. Jord är ett litet klot, som så fort det finns planer trillar runt omkring solen. Solen dyrkades en gång som gud av de gamla stolliga egyptierna i Egypten. I Egypten finns det ruskiga krokodiler. Krokodiler är inte på långt när så beskedliga som lammungar. Lammungar har ull och säger bä bä. Bä bä bör en snäll flicka inte säga åt gamla tanter, för då tror dom, att hon vill retas. Retas ska man inte göra om söndagarna, för då är man en retsticka. En retsticka är inte till någon som helst nytta, när man skall försöka göra upp eld under grytan. I grytan plockar man ner kött och grönsaker huller om buller, pepprar och saltar duktigt och låter alltsammans småputtra i någon timme. Serveras genast utan ingefära. Med anledning härav ber jag få utbringa ett fyrfaldigt leve för födelsedagsbarnet. Leve hon! (PLMS 89f.).

[Meine Damen und Herren!

Unvorbereitet wie ich nun einmal bin, kann ich nicht anders, als Erik den XIV. zu beklagen. Erik der XIV. war ein armer König, der vor langer Zeit den Kasper spielte hier in Schweden. Schweden ist mein Ein und Alles hier auf Erden. Die Erde ist eine kleine Kugel, die, sobald es Pläne dafür gibt, herumkullert um die Sonne. Die Sonne wurde früher einmal als Gott verehrt von den alten, verrückten Ägyptern in Ägypten. In Ägypten gibt es fürchterliche Krokodile. Krokodile sind längst nicht so gutmütig wie Lämmer. Lämmer haben Wolle und sagen bäh, bäh. Bäh, bäh sollte ein braves Mädchen nicht zu alten Tanten sagen, denn dann glauben diese, dass es sie ärgern will. Ärgern soll man sich nicht an Sonntagen, denn dann ist man ein Stichler. Ein Stichler nützt einem gar nichts, wenn man versucht, Feuer unter dem Kochtopf zu machen. In den Kochtopf wirft man Fleisch und Gemüse bunt gemischt hinein, pfeffert und salzt ordentlich und lässt das Ganze etwa eine Stunde köcheln. Wird frisch und

²¹ Zur *Ur-Pippi*, zitiert als PLMS, vgl. Abschnitt 2.1.2. und 2.2.2. d.A.

ohne Ingwer serviert. Aus diesem Grund bitte ich die Anwesenden, ein vierfaches Hoch auf das Geburtstagskind anzustimmen. Sie lebe hoch!]²²

Im entsprechenden abschließenden Kapitel des Buchtexts fehlt diese schwungvolle Nonsensrede, die eine Parodie auf gewöhnliche Kochrezepte und feierliche Reden jeglicher, insbesondere politischer Art mit einem scheinbar willkürlich zusammengewürfelten Inhalt verknüpft. Daß Pippi eine Anspielung auf das Kinderlied „Bä, bä, vita lamm“ einfließt, einer Übersetzung des englischen Kinderreims „Bah, bah black sheep“, der übrigens von Strindberg ins Schwedische übersetzt worden war, erhöht den komischen Gehalt der Rede, die dadurch noch unzusammenhängender und nonsenshafter, geradezu dadaistisch wirkt.²³ Sie enthält zudem ein Bekenntnis zu Schweden und eine bei Lindgren nicht unübliche Kritik gegen die als „damor“ karikierten feinen Damen. Derartige Nonsenseinschläge in Versform finden sich im Buch weniger, etwa in einer Küchenszene mit einem burlesken Auftritt Pippis.²⁴ Die ohnehin leicht surreale Eßszene wird zusätzlich durch den Einwurf eines nonsenshaften Verses aufgelockert; nicht zufällig wird Nonsens in der schwedischen Kinderliteratur in einer Umbruchszeit besonders aktuell, als die modernistische Poesie sich durchsetzt.²⁵

Nu hade de emellertid kommit ut i köket, och Pippi skrek:

– Nu ska här bakas pannekakas,
nu ska här vankas pannekankas,
nu ska här stekas pannekekas. (PL 17).

[Jetzt waren sie in die Küche gekommen, und Pippi schrie:

– Jetzt werden hier Pfannekuchen gebacken,
jetzt werden hier Pfannekessen gegessen [wörtlich: serviert],

²² Vgl. die Übersetzung von Berf und Surmatz in Berf/Surmatz 2001, S. 104f. Erik XIV. war wohl wegen Geisteskrankheit, einer Mesalliance, Expansionskriegen und Gewalttätigkeit abgesetzt worden, er starb vermutlich an vergifteter Erbsensuppe. In diesem Zusammenhang erhält die Erwähnung seines Todes in Zusammenhang mit der Rezeptur für eine Suppe und den Hochrufen für Pippi eine neue Dimension.

²³ Vgl. Tegnér, Alice (1943): *Nu ska vi sjunga*. Uppsala 1943, 2. Aufl., S. 24. In diesem schwedischen Liederbuch, das auch in den Schulen verwendet wurde, findet sich zudem ein Lied, „Positivspelaren“ von Anna M. Roos über einen Affen, der Menschenkleidung trägt, wie Pippis Affe, Tegnér 1943, S. 48, sowie „Plocka svamp“, ein Lied von Felix Körling über das Pilzesammeln unter besonderer Erwähnung des Fliegenpilzes: „flugsvamp, nej, han är inte snäll“, [Fliegenpilz, nein, er ist nicht lieb], Tegnér 1943, S. 14f.; siehe dazu auch die Szene mit dem Pilz in PL. Im Grunde gehört es also zu den Intertexten. Lundqvist 1979, S. 110, schreibt außerdem, die Nonsensrede erinnere an den schwedischen Nonsensdichter Falstaff Fakir; S. 178 verweist sie auf seinen Kollegen Hugo Hamilton als mögliche Inspirationsquelle, vgl. auch Hamilton 1925.

²⁴ Zur Küche als (stereotypem) Aufenthaltsort der Mütter in Bilderbüchern, spöttisch Fransson 1996.

²⁵ Vgl. die Einschätzung Lundqvists 1979, S. 181, zur Parallele zwischen Nonsens in der Kinderliteratur und dem Zeitpunkt, als die modernistische Lyrik ihren Durchbruch erlebt. Vgl. Nikolajeva 1988. Zu Nonsens auch Sewell 1952, Hildebrandt 1970, Tabbert 1980, Bieñ-Lietz 2000.

jetzt werden hier Pfannekraten gebraten.]

Weitere Nonsensaspekte zeigen sich in Abzählversen, verfremdeten Rechenbeispielen und in den Wortschöpfungen der Figur, die im weiteren bei den jeweils relevanten Stellen in den Übersetzungsanalysen vorgestellt werden sollen.

Antiautoritäre Züge in *Pippi Långstrump* und die Souveränität der Figur

Den Werten wie schulischem Wissen und Auswendiglernen wird entgegen- gestellt, daß Lebenserfahrung und Herzengüte zähle. Gleichgültig ist etwa das fehlerhafte Zählen des Geldes, denn die Protagonistin ist unermesslich reich, obwohl ihr Reichtum ihr an sich gleichgültig zu sein scheint. Sie kann sich daran erfreuen und verwendet ihren Reichtum beiläufig, um anderen zu helfen. Als ebenso irrelevant für die Bewertung der Figur wird das fehlerhafte Rechnen in der Schule hingestellt. Nach ihrer Schulerfahrung weigert sie sich daraufhin kategorisch, zur Schule zu gehen. Sie stellt die Logik der schulischen Pädagogik auf den Kopf und damit in Frage. Stattdessen wird bei der Figureschilderung die Güte, Großzügigkeit und geradezu altmodische Herzensbildung Pippis betont, indem sie Tommy und Annika Spielzeug oder den Einbrechern Goldstücke schenkt. Die Überschreitung von Verhaltensregeln etwa beim Tanz mit den Einbrechern hebt mehrere Aspekte hervor. So wird Pippis vorurteils- und angstfreies Agieren herausgestellt.

Zudem wird die Wichtigkeit der spielerischen Bewegung im Gegensatz zu sportlicher oder gar militärischer Ertüchtigung betont, was in der Kritik am Drill beim Kaffeeklatsch wiederaufgenommen wird.²⁶ Stattdessen macht die Protagonistin lieber Saltos, übt ihr Schlittschuhlaufen aus, das der Bodenpflege dient, pflügt durch Gräben oder lädt zum Kletterspiel in ihrer Küche ein. In diesen Bewegungen wird zugleich das Karnevaleske der verkehrten Welt im Sinne Bachtins hervorgehoben, denn alle Tätigkeiten, und seien sie im ernsthaften Leben der Erwachsenen noch so sehr mit Bedeutungsschwere aufgeladen, lassen sich in diesem Roman auf den Kopf stellen und daher als Spiel interpretieren. Zurückhaltendes Stillsitzen als Ideal wohlgefälligen Kinderverhaltens wird beim Kaffeeklatsch konterkariert.

Daß nicht durchgängig die Burleske, das starke Kind und der Bruch mit der autoritären Erziehung das Werk dominieren, zeigt sich in den letzten Jahren in einer gewissen Umbewertung der Schlußszene des dritten Bandes und damit der Protagonistin. In dieser Schlußszene starrt sie nachdenklich aus dem Fenster, was als neuer Aspekt eingeordnet wurde, ebenso wie eine Szene aus dem ersten Band, in dem Pippi implizit durchaus als bemitleidenswert eingestuft wird, etwa als sie augenscheinlich ihre Freunde vermißt, die anderes vorhaben (PL 142f.). Der Aktionismus Pippis, ihr Selbstbeschäftigungsprogramm, wenngleich dies im Erzählkommentar nur zurückhaltend angedeutet wird, kann also auch unfrei-

²⁶ Winckendick 1992 zu Bewegungsmustern in PL.

willige Züge haben. Diese Mechanismen müssen den Prinzipien der freien Erziehung jedoch nicht unbedingt entgegenstehen.²⁷

Als weiteres Merkmal und Zeichen für kindliche Autonomie fällt Pippis phantastische physische Stärke auf, welche sie unter anderem im Umgang mit ihren Haustieren unter Beweis stellt. Ihr Affe Herr Nilsson fungiert wie ein Attribut, da er sie ständig begleitet und auf ihrer Schulter sitzt. Für die Rezipienten erweist sich Pippi als Faszinosum: Sie kann ihr Pferd hochheben und ist in der Diebstahlpisode gegenüber den Einbrechern nicht darauf angewiesen, daß ihr ein echter Herr Nilsson zu Hilfe kommt.²⁸ Der Name des Affen könnte in einer Anspielung auf Selma Lagerlöfs Protagonisten aus *Nils Holgersson* zusammengezogen sein. Durch ihre Vermittlerrolle zwischen Phantasiewelt und realer Welt repräsentiert Pippi die erträumte Spielkameradin und tritt doch genau als jene konkret in die realistischere Welt von Tommy und Annika hinein.²⁹ Die Figur verfügt über eine Macht und Unabhängigkeit, wie sie kaum dem traditionellen Kinderbild oder gar dem traditionellen Mädchenbuchklischee entspricht.³⁰ In der Tat hat ihr Umgang mit „hästen“ [dem Pferd] und „herr Nilsson“, die beide mit dem Pronomen „han“ [er] substituiert werden können, nichts vom Umgang kleiner Mädchen mit Pferden in den traditionellen Internats- und Pferdebüchern.³¹ Der Literaturwissenschaftler Bäckström äußert über das Pferd: „Jag har alltid fattat hästen hon kan bära som symbol för det oskadliggjorda manliga“ [Ich habe das Pferd, das sie tragen kann, immer als Symbol für das unschädlich gemachte Männliche verstanden].³² Nicht nur kindliche Phantasie siegt, sondern die Figur als Mädchen – bei Bäckström wird diese Konfiguration als „en kvinnlig suveränitetsförklaring“ [eine weibliche Unabhängigkeitserklärung] gedeutet.

²⁷ Edström 1992, Ewers 1992b, Nölling-Schweers 1995.

²⁸ Der Affe wird durch seinen Nachnamen und die Anrede „herr“ gleichsam zu einer erwachsenen Person erklärt, weshalb die Einbrecher ihn auch für einen Erziehungsberechtigten halten. Es handelt sich um einen im Schwedischen häufig vorkommenden Namen, der nur durch den Bezug auf einen Affen komikgenerierend wirkt. Im übrigen wird die Machtausübung durch ein Mädchen im Artikel der Russin Issayeva gleichsam automatisch einem Jungen zugeordnet, dem traditionell große Körperkräfte zugeschrieben werden: „But when a child lifts his toy horse, he becomes, in his own mind, a muscle man hefting a real horse“. Issayeva 1984, S. 19. Nicht auszuschließen ist, daß der männliche Artikel und der Begriff „muscle man“ durch eine Übersetzung aus dem Russischen ins Englische gelangt ist.

²⁹ Zu dieser Zwischenstellung zwischen den Welten, die an Pamela Travers' erwachsene Figur Mary Poppins erinnert, vgl. Beskow 1986, S. 19.

³⁰ Vgl. Adolfsson 1971, die solchen Klischees in Mädchenbüchern zwischen 1920 und 1925 nachgeht.

³¹ Etwa Josefsson 1983, S. 269. Im traditionellen Pferdebuch für Mädchen wird das Pferd geradezu als Idealpartner dargestellt.

³² Bäckström 1965, S. 416.

In einer internen Erklärung Lindgrens, wohl als Anregung für das Filmteam gedacht, dazu, wie die Figur für die Filme angelegt sein solle, klingt auch einiges zu ihrer Figurenkonzeption durch:

Vi ska utnyttja småstadsmiljön, rar som en bilderbok, mycket mer än boken gör. [...]. En liten slingrande å skulle vara mycket värdefull för Pippi att ha och slänga poliser i då och då. [...]. Men inga långa ljugerier som i boken ska Pippi hålla. Hennes handlingar ska i stället vara så mycket mer kolossala [...]. Poliser och bovar ska yra i luften, världens starkaste man besegras på cirkus [...]. [...]. Vi ska framför allt ha en glad, genomcharmig och vänlig Pippi som städse demonstrerar sin styrka på det allra älskvärdaste sätt och som ser på vuxenvärlden med stor klarsyn och med lika stort överseende. [...]. Och det ska inte vara så att Pippi stup i ett hålls och demonstrerar sin styrka, lite vanlig barnslig lekfullhet ska ha en ordentligt tilltagen plats.³³

[Wir werden das Kleinstadtmilieu ausnutzen, lieb wie ein Bilderbuch, viel mehr als im Buch. [...]. Ein kleiner sich schlängelnder Fluß wäre sehr wertvoll für Pippi, da könnte sie ab und zu Polizisten reinwerfen. [...]. Aber Pippi soll keine langen Lügereien abhalten so wie im Buch. Ihre Handlungen sollen stattdessen viel kolossaler sein. [...]. Polizisten und Gauner sollen durch die Luft wirbeln, der stärkste Mann der Welt im Zirkus besiegt werden [...]. [...]. Wir brauchen eine fröhliche, durch und durch charmante und freundliche Pippi, die ständig ihre Stärke auf eine höchst liebenswürdige Art und Weise demonstriert und die Erwachsenenwelt mit großer Einsicht und ebenso großer Nachsicht betrachtet. [...]. Und es soll nicht so sein, daß Pippi pausenlos ihre Stärke demonstriert, ein wenig gewöhnliche kindliche Verspieltheit soll auch einen ordentlich bemessenen Raum erhalten.]

Intertextuelle Verweise und Genrefragen in *Pippi Långstrump*

In *Pippi Långstrump* nimmt Lindgren intertextuelle Anleihen in verschiedenster Hinsicht vor und spielt mit Vorlagen und Zitaten.³⁴ Personenkonstellationen werden übernommen und variiert, etwa die Konstellation zwischen Tommy, Becky, Huck Finn in Twains *Huckleberry Finn* (1884), indem in *Pippi Lång-*

³³ Lindgren, Astrid (o.J.): Filmmanuskript, „Pippi. Allmänna synpunkter“. Masch. KB-Archiv.

³⁴ Zu Intertextualität, vgl. Kristeva 1969, Moi 1986; Nikolajeva 1988a, Kümmerling-Meibauer 2001 zu Modellen für Gradierungen der Intertextualität in der KJL. Von einem Streben danach, die ‚Authentizität‘ Lindgrens zu betonen und intertextuelle Verweise als indirekte Plagiatsvorwürfe abzulehnen, geht die Tendenz hin zu einer deutlich offeneren Anerkennung der literarischen Komplexität gerade in dieser Intertextualität bei Lindgren selbst und in der Forschung, vgl. das Interview bei Tabbert 1975, S. 5: „Die Geschlossenheit, aus der heraus Astrid Lindgrens Bücher entstehen [...] läßt auf jeden Fall glaubhaft erscheinen, daß sich die Autorin keinen literarischen Einflüssen verpflichtet weiß“; so kenne sie zwar Carrolls *Alice in Wonderland* und Milnes *Winnie-the-Pooh*, sei jedoch davon nicht beeinflusst, Tabbert 1975, S. 3; vorsichtig äußert sich Lindgren noch bei Hultén/Hultén-Sonne 1991, vgl. hingegen positiv Edström 1992, Metcalf 1995, Kümmerling-Meibauer 1996a, 1999, Surmatz 2001, 2001b. Eine scherzhafte Auseinandersetzung mit allerlei teilweise an den Haaren herbeigezogenen, teilweise ausgesprochen ernstzunehmenden intertextuellen (Meta-)Verweisen, vgl. Rönnberg/Sjögren 1987, zudem Lindgren 1964 mit einigen Leseerfahrungen.

strump die Protagonistin Züge von Huck Finn trägt³⁵, oder es werden Genres persifliert, etwa Mädchenbücher im Sinne desjenigen über den Trotzkopf von Emmy von Rhoden, nur wird Pippi weder erzogen, noch gebeugt, oder über die rothaarige Protagonistin aus *Anne of Green Gables* und *Anne of Avonlea* (1908, 1909) von Lucy Maud Montgomery.³⁶ Manche Szenen oder Personenbeschreibungen können im direkten Vergleich ausgesprochen aufschlußreich wirken, zeigt sich doch, daß Lindgren bestimmte Beschreibungen gezielt als Kontraste zu vorliegender Literatur entworfen hat. In *Anne of Green Gables* wird geradezu mitleidheischend beschrieben, wie die Protagonistin unter ihren Sommersprossen leidet, die sie besonders blaß wirken lassen, und ihre farblose Kleidung wird hervorgehoben, die zur roten Haarfarbe besonders auffällt.³⁷ Demgegenüber steht das außergewöhnliche Selbstbewußtsein Pippis, deren Beschreibung und Selbsteinschätzung zwar programmatisch, aber nicht weniger lebhaft wirken.

In ähnlicher Weise steht Pippi diametral zu Eleanor Hodgman Porters Heldin Pollyanna, deren Vater, ein Missionar, ihr nur einige Bücher und den Gedanken, daß alles im Leben positiv zu sehen sei, hinterläßt; die Waise landet in der Villa einer strengen Tante und ist, der positiven Denkweise getreu, froh, daß die ärmliche Dachkammer keinen Spiegel hat, so daß sie ihre Sommersprossen nicht sehen müsse.³⁸ Ähnlichkeit besteht auch zu Frances Hodgson Burnetts *A Little Princess* (1905) über Sara Crewe, die nach dem Tod des Vaters von einer reichen Pensionatschülerin zu einem Dienstmädchen in einer Dachkammer degradiert wird, davon träumt, sie sei eine Prinzessin, und schließlich von einem reichen Freund des Vaters gefunden wird. Lindgren hingegen räumt ihrer (Halb-)Waise einen selbständigen Status und eine Villa ein.³⁹ Im ersten Band

³⁵ Zu einer scharfen Kritik, das Buch über Blomkvist sei nur eine schlechte Nachahmung von Twains Klassiker, vgl. 1946-12-14: *MT*. „Dålig efterapning“. Liar. [Zu *Mästerdetektiven Blomkvist*]. ALklipp, S. 79.

³⁶ Vgl. Edström 1992, Laakso 1995, Death 1996 erneut zur intertextuellen Verfahrensweise von Übernahme und Umkehrung; Metcalf 1995, S. 12, 64 zu Montgomery und Lindgren.

³⁷ Zu einem kurzen solchen Vergleich, Nix 2002, S. 256f., weitere Diskussionen der Parallelen bei Lundqvist 1979, S. 129, Edström 1992, S. 82 zur Ähnlichkeit von „Grönkulla“ bei Montgomery zu „Villegkulla“ [i.e. dt. Villa Kunterbunt]. Zudem klingt Hedvig Svedenborgs Mädchenbuchreihe zur Familie Lagerstam und ihrem Landsitz „Blomkulla“ (dazu Lidström 1994) ebenso an wie der sagenumwobene Treffpunkt der schwedischen Hexen, „Blåkulla“, vgl. die spätere Rezension 1975-03-27: *SvD*. „Blåkulla tur och retur“. Stig Ahlgren.

³⁸ Ørvig 1988, S. 199, kritisiert die moralinsaure Schilderung in diesem Bestseller. Parallelen zu Lindgrens Werk liegen vor allem in der Umdrehung der Personenkonstellation; Lindgren holt sozusagen das Mädchen mit den zwei dicken Zöpfen aus der Dachkammer und läßt ihre Halbwaise das gesamte Haus bewohnen. Zu Vorgehensweise, die Eltern am Textanfang einen frühen Tod sterben zu lassen, um den Generationenkonflikt leichter und weniger tabubeladen darstellen zu können, Alfvén-Eriksson 1979, S. 108.

³⁹ Im übrigen stellt Lissa Paul in einer detaillierten Analyse fest, daß sich solche Genderhierarchien auch in Frances Hodgson Burnetts *The Secret Garden* (1911) wiederfinden;

bleibt offen, ob Pippis Prinzessinnenträume eine Wahrheitsgrundlage haben. Auf Jean Websters Roman *Daddy-Long-Legs* (1912) über eine Waise und ihr Verhältnis zu ihrem Förderer „Daddy Longlegs“, schwedisch *Pappa Långben*, dürfte Lindgrens Titelwahl anspielen.⁴⁰

Das Waisen- und Halbweisenmotiv ist den Protagonistinnen gemeinsam, findet sich jedoch auch in einer Reihe von Klassikern der skandinavischen Kinderliteratur, bei Nebenfiguren in *Nils Holgerssons underbara resa* (1906/1907), bei Laura Fitinghoffs *Barnen ifrån Frostmojället* (1907), in den dänischen *Bibi*-Büchern über ein aktives und selbständiges Mädchen von Karin Michaëlis aus den 1930er Jahren sowie als Traumvariante in dem erwähnten dänischen Bilderbuchklassiker von Sigsgaard, *Palle alene i verden* von 1942.⁴¹ Gemeinsam ist diesen Werken, daß der Status als (Halb-)Waise die Ohnmacht von Kindern, ihren oft ausgelieferten Status, ihren Wunsch nach Selbständigkeit und dessen Realisierung verstärkt hervortreten läßt.

Eine weitere rothaarige Heldin, die sozusagen Pate gestanden hat, dürfte Kurt Helds *Die rote Zora* (1941), schwed. als *Röda Zora* (1954), darstellen, deren gesellschaftliche Randstellung jedoch wesentlich deutlicher Kritik an den sozialen Verhältnissen und an Armut beinhaltet.⁴² Einige Anklänge an das schwedische Mädchenbuch um 1900, etwa an die rothaarige verwaiste Heldin in Marika Stiernstedts *Ullabella* (1922) sowie Ester Blenda Nordströms Werk mit dem charakteristischen Titel *En rackarunge* [Eine Lausegöre/Ein Racker] (1919) über das Mädchen Annmari sind vorhanden, abgesehen davon, daß sich Lindgren erneut von der befindlichen Tradition absetzt, indem sie ihre Figur als wesentlich unabhängiger von ihrer Umwelt darstellt und ihr keinen unmittel-

die Funktion dieses Gartens ist ähnlich wie in PL zwar eine der Phantasieentfaltung und der geistigen Gesundung, doch bleibt diese bei Hodgson Burnett vor allem auf den Jungen Colin bezogen, nicht auf seine bewundernde Helferin Mary – und erst recht nicht auf eine Dreieckskonstellation mit einer dominanten Mädchenfigur, so wie in PL, vgl. Lissa Paul in Paul 1987; zu Genderstrukturen in der KJL allgemein Paul 1998.

⁴⁰ Lundqvist 1979, S. 129. Zu Vater-Tochter-Relationen bei der ersten großen schwedischen Romanautorin Fredrika Bremer, die sich auf die Figur der Pippi beziehen lassen, vgl. Segerberg 1996. Eine weitere Verwandtschaft besteht wohl auch zu P.G. Wodehouse und seinem humoristischen Werk über einen Schloßbesitzer, *Summer moonshine*, schwed. *Sommarpippi* (1937, 1938).

⁴¹ Vgl. Lundqvist 1979, S. 26. Der Pädagoge Sigsgaard hatte zur Zeit der nationalsozialistischen Besetzung Dänemarks eine Umfrage unter Schülern durchgeführt. Zu viele gaben als Wunschtraum an, sie wollten Hitler erschießen. Als Vorsichtsmaßnahme vernichtete Sigsgaard seine Untersuchungsergebnisse und verwendete die harmloseren Wunschträume der Kinder in einer (Alb-)Traumreise eines Jungen durch eine menschenleere Stadt, in der er sich in den Geschäften alles nehmen kann und sogar eine Straßenbahn lenkt, ebenfalls einer Umsetzung von Neills und Russells Ideen über Allmachtsphantasien bei Kindern. Zu Übersetzungsphänomenen bei Sigsgaard, Nelson Hoyle 1980. Zu *Bibi*, vgl. Salentin 2000.

⁴² Zu Parallelen zwischen den Figuren, vgl. Lundqvist 1979, S. 162-164, die allerdings wohl wegen des wesentlich späteren schwedischen Erscheinungsdatums nicht auf direkte Inter textualität schließt. Die Ähnlichkeit ist dennoch auffällig.

baren Wunsch, in die konventionelle Erwachsenen- und Frauenwelt hineinzuwachsen, unterstellt.⁴³ Lindgrens Umdeutung der literarischen Vorlagen wird kontrastiert mit der traditionellen Auffassung, ein „rackarunge“, etwa ein Wildfang, solle bekehrt und domestiziert werden, sich Anstand und Sitte fügen. In diesem Zusammenhang weist Ritte darauf hin, daß die sogenannten Trotzkopfbücher gesellschaftlich anerkannt waren, weil in ihnen eine Phase der Rebellion als notwendiges, zeitlich begrenztes Entwicklungsstadium sanktioniert war.⁴⁴ Die Halbwaise Katy in *What Katy did* (1873) von Susan Coolidge etwa muß ihre energische, aufrührerische und selbständige Art in der ersten Hälfte des Buches mit vier langen Jahren im Rollstuhl bezahlen und wird zum geläuterten Gesellschaftsmitglied.

Der Vergleich mit J.M. Barries *Peter Pan* (1904/1911), der für immer Kind bleiben möchte, ist bereits bei der Erörterung der Thesen des Pädagogen Neill angeklungen, spielt jedoch erst für den dritten Band über *Pippi Långstrump* (1948) und dessen Schlußszene eine besondere Rolle, indem die Kinder Pillen (oder auf der realistischen Ebene Erbsen) einnehmen, um niemals groß zu werden. Höchstens im Traum vom Piratenleben und in der Personenkonstellation lassen sich gewisse Gemeinsamkeiten festhalten.⁴⁵ Eine Verwandtschaft läßt sich auch zu *Mary Poppins* (1934) von Pamela Travers herstellen. Ähnlich wie dieses Kindermädchen stürmt Pippi in den Alltag der höchst gewöhnlichen Kinder herein und verändert deren Alltag grundlegend; wie bei dem englischen Vorläufer trägt eine phantastische Protagonistin ihre phantastische Welt mit sich herum und läßt die anderen Figuren daran partizipieren, zu verweisen wäre hier auch auf die durchaus anspruchsvollen Werke Edith Nesbits mit phantastischen Zügen und auf Loftings *Dr. Dolittle* (1920).⁴⁶

⁴³ Zur Figur Anne-Vildkatt [Anne-Wildkatze] von Gerda Ghobé ab 1943, *Anne-Vildkatt* (1943), vgl. Heggstad 1994, 1996. Ähnlich Ghobés Werke *Piggelin* (1935) und *Pojkflickan* (1935); Andræ 2001 insbes. zu Mädchenbuchkonventionen und Familienkonstellationen; zu letzterem, insbes. dem Konzept der sogenannten Patchworkfamilie, Kaulen 1999. Aurmo 1976 weist auf Ossian Elgströms *Boken om pigan Karlsson* (1929) als mögliches Vorbild hin.

⁴⁴ Ritte 1988, S. 55.

⁴⁵ Vgl. Lundqvist 1979. Zu Barrie, vgl. Egan 1982, der ‘Neverland’ im freudianischen Sinne als das „Es“ deutet und für Peter Pan eine ödipale Konstruktion annimmt, bei der er zwar nicht Vater seiner Kinder sein möchte, um nicht erwachsen sein zu müssen, letztendlich aber seinen ‘Übervater’ Captain Hook ersetzen wird; zudem Elizagaray 1985.

⁴⁶ Zu Travers, etwa Bergsten 1978, Wagner-Jung 1970, Toijer-Nilsson 1981, Nikolajeva 1988. Zu Nesbit und Nachfolgern Crouch 1972, insbes. S. 103 zu PL; zu Lindgrens Verbindungen zur anglophonen phantastischen KJL, vgl. Edström 1992, S. 212, etwa zwischen *Mio* und C.S. Lewis’ Narnia-Büchern. Die Mischung aus realistischer Kleinstadtschilderung und phantastischen Elementen findet sich auch bei Lofting, manche Details, wie etwa die gedoppelt wirkenden Namen befreundeter Tiere, wie der Eule Too-Too, der Ente Dab-Dab, des Schweins Gub-Gub erinnern an ‘Pi-p(p)i’ wie bei PL. Die Tiere versuchen im Haushalt zu helfen, so fegt der Hund den Fußboden mit einem an seinem Schwanz befestigten Lappen, was an Pippis subversive Schlittschuhfahrt auf Scheuerbürsten erinnert.

Ansätze aus dem kinderliterarischen Kollektivroman werden variiert, etwa Bücher über Lausbuben und Kinderbanden (Beispiel: Bengt in *Pippi Långstrump* terrorisiert die anderen); während die Protagonistin in ihrer scheinbaren Naivität, mit der ihr Dinge gleichsam unterlaufen, auch einige Züge aus der Lausbubenliteratur verkörpert.⁴⁷ Außerdem wird auf die Naturidylle bei Beskow angespielt, die Lindgren zitiert, wengleich unter dem Vorzeichen einer völlig anderen Naturaneignung, und parodiert. Gerade übertrieben didaktische Elemente bei Beskow greift Lindgren auf, um sie spielerisch zu variieren und etwa in ihr eigenes Figurenkonzept hineinzumontieren, so bei Beskows Bilderbuch *Duktiga Annika* (1941).⁴⁸ Zwar werden Anregungen aus dem Abenteuerbuch in die epische Struktur des Romans integriert, doch zugleich dienen die Abenteuer in *Pippi Långstrump* als Persiflage.⁴⁹ Wengleich sich Pippi nicht im traditionellen Sinne entwickelt, da sie nicht zu einem vollständig sozial etablierten Wesen wird, werden Züge aus dem Entwicklungsroman verwendet und umgedreht, da sich vor allem die anderen Figuren im Kontakt mit ihr entwickeln. Bei Pippi könnte sich eine zunehmende Sensibilität für die feinen Übergänge zwischen Realität und Phantasie in ihren Lügengeschichten ergeben. Das Endziel des traditionellen Entwicklungsromans, nämlich eine Etablierung im sozialen Umfeld, hat Pippi im Grunde schon auf den ersten Seiten des Romans erreicht; allenfalls gegenüber den Eindringlingen muß sie sich noch im traditionellen Sinn behaupten; durch ihre Allmacht ist die Figur in scharfer Form von manchen Klassikern wie etwa Collodis *Pinocchio* (1883) abgegrenzt.⁵⁰

⁴⁷ Vgl. Martinell 1978, die ausgehend von u.a. Mark Twains Geschichten über brave Jungen, denen es schlecht, und bösen Buben, denen es über die Maßen gut ergeht, bis sie sogar – wie im übrigen später Lindgrens Emil – ‘kommunalpamp’ [etwa: Gemeindebonze, großes Tier in der Gemeindeverwaltung] werden, die parodistischen Möglichkeiten der traditionellen Warngeschichten auslotet. Im weiteren bezieht sie u.a. Richmal Cromptons angeblich so gutwilligen Lausbuben in *Just William* (1922), Nordströms weiblichen *En rackarunge* (1919) [Eine Lausegöre/Ein Racker] sowie PL und wiederum Carrolls *Alice* und die Werke E.T.A. Hoffmanns ein.

⁴⁸ Dieser in Schweden wiederholt neu aufgelegte Klassiker beschreibt ein recht eigenständiges Mädchen in ländlichem Milieu, dessen Name [Tüchtige Annika] allerdings signalisiert, daß die Aktualisierung der Geschlechterrollen noch nicht allzu weit fortgeschritten ist; im Grunde baut die Handlung auf einer Art Nacherzählung von *Rotkäppchen* in der Grimmschen Variante auf. Die Ambivalenz dieser Figur spiegelt sich durchaus auch in der Anlage von Lindgrens Annika, die eher der konventionellen Mädchenbuchfigur entspricht, so daß sie als Kontrast zu Pippi und damit als konventionellere Subjektposition fungiert. Zu in bezug auf Geschlechterrollen ambivalenten Frauen- und Mädchenfiguren auch Hlubek 1991, Hees 1991.

⁴⁹ Aibauer 1966, Winqvist 1973, Klotz 1989.

⁵⁰ Einige auffällige Parallelen zwischen *Pinocchio* und PL sind beispielsweise die Lügengeschichten. *Pinocchio* wird jedoch wegen seiner Lügengeschichten gestraft, indem seine Nase stets länger wird, wogegen Pippi höchstens von den anderen Kindern ermahnt wird (oder sie ermahnt sich selbst); in PL III kommt jedoch eine Lügengeschichte über jemanden mit einer extrem langen Nase vor, auf der fünf Papageien Platz fänden; zur Funktion der Lügengeschichten, vgl. Lundqvist 1979, S. 192-202, insbes. S. 199. Vergleichbar ist auch, daß *Pinocchio* als verzauberter Esel im Zirkus auftreten muß und dort

Aspekte aus dem Film, wie etwa die chaplinesken Schuhe Pippis und Redeweisen aus dem zeitgenössischen Unterhaltungsfilm werden ebenfalls in die Beschreibungen in *Pippi Långstrump* integriert und erweitern das Genderspektrum der Figur. Pippis doppelt so großen Schuhe fungieren als clowneskes und chaplineskes Signal und verdeutlichen zugleich, daß die Figur Gender- und Altersgrenzen überschreitend gleichsam 'auf großem Fuß' lebt. Abgesehen vom clownesken, genderüberschreitenden Aspekt, mit dem die Figur sich auch gegen das damenhafte Tragen zu enger Schuhe abgrenzt, läßt sich die Textstelle jedoch auch als Bekenntnis zur freien Erziehung auffassen, insofern Pippi von ihrem Vater genug Raum zum individuellen Wachsen erhält. Dieses unhierarchische Verhältnis zwischen Vater und Tochter kommt in diesem Bild zum Ausdruck.⁵¹ Die androgynen Rollen der von Lindgren bewunderten Schauspielerin Greta Garbo dürften sich prägend ausgewirkt haben, ebenso wie Lindgrens Begeisterung für Revuen, Theaterstücke und Schlager, die sich auch in der oft episodenhaften, grotesken Situationskomik sowie den farcenhafte und parodistischen Elementen in *Pippi Långstrump* zeigt.⁵²

vom allerdings zunehmend karikaturhaften Zirkusdirektor schikaniert wird, während Pippi den Zirkusdirektor in allerlei Verlegenheiten bringt und zum Schluß auf dem Zirkusdirektor reitet; während Pinocchio fünf Goldmünzen besitzt, hat Pippi unzählige. Kennzeichnend ist auch hier wieder die Umdrehung von Abhängigkeitssituationen des Kindes hin zu einer Beinahe-Allmacht; vgl. auch Marx 1994 zu Collodi.

⁵¹ Das eigentlich deplorable Faktum, daß andere Kinder nämlich aus Gründen der Armut oder Sparsamkeit erst in die (teuren) Schuhe hineinwachsen müßten, wird wiederum ins Positive gewendet und hat keinen Einfluß auf Pippis Selbstbewußtsein, Lundqvist 1979, S. 133f.

⁵² Filme und die Populärkultur der Schreibezeit werden zwar wiederholt in der Lindgrenforschung angesprochen, genauere Untersuchungen liegen jedoch noch nicht vor. Im maschinenschriftlichen, undatierten Manuskript Lindgren, Astrid: Dokument einer Radiosendung, Radiomanuskript, im weiteren zitiert als Lindgren, Radiomanuskript, äußert Lindgren sich zu einer Verfilmung mit Garbo, *Gösta Berlings saga* zu Beginn der 1920er Jahre und erwähnt in Vimmerby gastierende reisende Theatergesellschaften, die meist Operetten aufführten. In einem Artikel in 1951: *Lanthemmet* 6, stellt Lindgren eine Verbindung her zwischen Filmen, in denen mit Torten geworfen wird, und befreiendem Lachen. Vgl. Thomæus 1949 zu Chaplin, Grönlund 1963, Lundqvist 1979, S. 28, 223, Edström 1992, S. 84, 90. Rönnberg 1987 verweist etwa auf Parallelen zwischen Lindgren und Povel Ramel, was Hedén 1997, S. 54f, FN 6, S. 46, abschwächt; sicherlich wären auch Verbindungen zu Liedern von Bellman und Evert Taube herzustellen; vgl. etwa Anna Carlsson 1995 zu Taube und Vreeswijk, Kreutzer 1987 zu Bellman. Auch Vergleiche mit Burroughs *Tarzan* und den Filmadaptionen wurden gezogen, vgl. Lundqvist 1979; zu *Tarzan* als skandinavischem, insbesondere finnischem Intertext, Havaste 2001. In *Ur-Pippi* lassen sich auch Anspielungen auf ein lianenschwingendes Mädchen im Sinne Tarzans nachweisen, vgl. Surmatz 2001a. Bei Edström 1992, S. 284, findet sich ein Hinweis auf einen der ersten schwedischen Kinderfilme, *Anderssonskans Kalle*, als ein mögliches Vorbild; dieser Film (1934) in Regie von Sigurd Wallén wurde später nochmals gedreht und baute auf einem Buch von Emil Norlander auf. Hedén 1997, S. 45-49, verweist wie andere vor ihm auf die amerikanischen Filme mit den Marx-Brüdern (ab 1931) und einschlägig auf *Hellzapoppin* (1941), schwed. *Galopperande flugan* (Premiere 1942)

Zudem wurde das Buch eindeutig als Gegenentwurf zur „cautionary tale“ konstruiert, zur traditionellen Warngeschichte, denn die Protagonistin führt zwar gefährliche Dinge aus oder bricht gesellschaftliche Regeln, doch wird sie weder bestraft noch körperlich in Mitleidenschaft gezogen. Hier wäre etwa an die Stelle mit dem Fliegenpilz, an Pippis gefährliche Flugversuche, Sprünge von Hausdächern oder den Tanz in großer Höhe neben dem brennenden Haus zu erinnern (PL 82, 84f., 42, 154f.). Die experimentelle Seite der Persönlichkeit lebt Pippi nonchalant und genußvoll aus. Bestraft werden Pippis Angreifer oder andere Erwachsene, die sich in ihre persönlichen Angelegenheiten einmischen und ihre Autonomie und Handlungsfreiheit beschneiden wollen.

Zum traditionellen schwedischen Bilderbuch um 1900 mit seinem ausgesprochen idyllischen, bildungskonservativen und normbezogenen Gehalt bezieht Lindgren in mehrfacher Hinsicht Stellung. Lindgren kennzeichnet gegenüber Beskow ein ambivalentes Vorgehen: sie schreibt sich in eine erfolgreiche Tradition des kinderliterarischen Erzählens ein, setzt sich zugleich aber parodierend davon ab, was sich vor allem an der Beschreibung des verwilderten Gartens ablesen läßt, der in schrillum Kontrast zu jener typischen gepflegten Gartenidylle bei Beskow steht.⁵³ Das Kapitel mit dem Waldausflug spielt ebenfalls mit Klischees über die Idylle, greift jedoch auch Ideen zur vergnüglichen Nutzung einer parkähnlichen Naturlandschaft aus A.A. Milnes *Winnie-the-Pooh* (1926) und Kenneth Grahames *The Wind in the Willows* (1908) auf.

In mehrfacher Hinsicht finden sich Bezüge auf Milnes Klassiker. Zum einen ist die offene Geschlechtszuschreibung durch den Auslaut auf „i“ ermöglicht, in beiden Werken findet eine Diskussion der Genderzuschreibung statt und entsprechen beide Figuren nicht den überkommenen, stereotypen Rollenmodellen.⁵⁴ Beiden Figuren ist ein gewisser aktiver, (scheinbar) naiver Zugang zur Welt zu eigen, beide eignen sich die Welt an, indem sie für sich das Beste herausuchen und das Beste für sich daraus machen, beide haben eine kindgerechte Vorliebe für irdische, gern kulinarische Genüsse. Gegenseitige, scherzhafte Wortspiele, pseudo-rhetorische Wortgefechte, *raisonnierende* Dialoge, eine nonsens-

mit seiner Situationskomik und parodistischen politischen Anspielungen auf Hitler und Mussolini als Quelle für „crazy“ bei PL.

⁵³ Edström 1992, S. 80f., Gunvor Johansson 1966, 1967.

⁵⁴ Auch die vollen Namen Winnie-the-Pooh und Pippilotta verfügen über eine gewisse klangliche und rhythmische Ähnlichkeit. Auf Parallelen, Allusionen und Zitate wird im weiteren noch einzugehen sein. Zur Figurenkonstellation ist anzumerken, daß Pippi sowohl Züge von Winnie als Christopher Robin trägt, während nur wenige der Eigenschaften des Jungen sozusagen auf Tommy übergehen, was der teils androgynen, teils wenig festgelegten, teils in modernerem Sinn erweiterten Definition der Mädchenrolle bei Lindgren entspricht. Zu Lindgrens Interesse an Milne; sie möchte für die Verfilmung Pippi und die Kinder eine Szene aus Milnes Werk nachspielen lassen, vgl. auch Lindgrens Filmmanuskript, KB-Archiv, „leker de Puh-pinnar“ [spielen sie Puh-Stäbchen], 5. Pippi ordnar en utflykt, S. 4.

hafte Infragestellung der herrschenden Ordnung und eine überwiegend gelassene bis lässige Grundhaltung prägen beide Figuren.

Von Lindgren gibt es eine Reihe von Aussagen über ihre Kindheitslektüre und über gelesene Werke in der Zeit, als sie während ihrer Ausbildung und ersten Berufsjahre allein in Stockholm und überwiegend getrennt von ihrem Sohn lebte. Diese lassen sich ergänzen durch Belege aus Briefen und Tagebuchaussagen, die bei Strömstedt teilweise erschlossen werden.⁵⁵ Offenbar hat Lindgren in ihrer Kindheit die in den Saga-Bänden (Folkbiblioteket saga wurde bereits erwähnt) erschienenen Werke beinahe komplett gelesen und Märchen, die ländliche Erzähltradition, Balladen, Moritaten und Lieder rezipiert.⁵⁶

An ausländischen Klassikern und Bearbeitungen, die sie gern gelesen habe und die sie angeregt hätten, nennt sie von Daniel Defoe *Robinson Crusoe* (1719) in einer Bearbeitung für Kinder, *Uncle Tom's Cabin* (1852), schwed. *Onkel Toms stuga* von Harriet Beecher Stowe mit der Problematisierung der Situation der schwarzen Bevölkerung und der Sklaverei, einem bei Lindgren häufig vorkommenden Thema, Jules Verne, Charles Dickens, Rudyard Kiplings *The Jungle Book* (1894), schwed. *Djungelboken*, mit den darin als handelnden Personen auftretenden Tieren mit einer eigenen Persönlichkeit, die als Familienersatz für das einsame Kind dienen. Einen besonderen Stellenwert räumt Lindgren Robert Louis Stevensons *Treasure Island* (1883), schwed. *Skattkammarrön* ein, mit seinen Spannungselementen und dem bei Lindgren in einem Kapitel übernommenen und ironisierten Motiv der Schatzsuche.⁵⁷ Zudem werden genannt von Alexandre Dumas *Le Comte de Monte-Cristo* (1845), schwed. *Greven av Montecristo*, mit seiner Rechtfertigungsmetaphorik für den eigentlich Unterlegenen, der sich aufgrund seines schließlich wieder findungsreich erworbenen Reichtums behaupten kann, und *Les trois mousquetaires* (1844), schwed.

⁵⁵ Strömstedt 1977, 1999; insbes. S. 239; solche Belege fließen in Strömstedts Darstellung ein und lassen vermuten, daß es in diesen 22 Kriegstagebüchern weitere Hinweise geben könnte. Gezielten Fragen über ihre Lektüre, mit denen Literaturwissenschaftler bestimmten Vermutungen nachgehen wollten, ist Lindgren meist ausgewichen, wenn sich solche Fragen über den von ihr sanktionierten Kanon hinausbewegt haben.

⁵⁶ Gustavsson 1996, Magnus Gustafsson 1996 zu „folkliga visor“ [Balladen, Volksliedern]. Zu Balladen und anderen Intertexten bei Lindgren Edström 1994a. Zur Tradierung von Kinderreimen in Schweden, Göte Klingberg 1994a, zu scherzhaften Rätseln Bengt af Klintberg 1971. Lindgrens Freundin Elsa Olenius bezeugt, Lindgren habe von ihrem Vater, einem Erzähler, viel Material erhalten; doch „Ein wahrer Genuß ist es, sie småländische Moritaten singen zu hören, ein Erbe mütterlicherseits“; Olenius 1954, 1967, Manuskript, S. 5. Sie hebt mithin ebenfalls wie andere Zeugen aus dem Kreis der Familie hervor, daß nicht nur der von Lindgren besonders geliebte Vater, sondern auch die Mutter ein Schlüssel für die småländische mündliche Überlieferung war.

⁵⁷ Lindgren 1964. In einem undatierten Brief/Interview zwischen Bettina Hürlimann und Astrid Lindgren antwortet Lindgren auf die Frage, welche „Bücher (Kinder oder andere Bücher)“ sie „am meisten“ liebe: „Winnie the Puh [*Winnie-the-Pooh* von A.A. Milne] / *Treasure Island* [von R.L. Stevenson] / *Huckleberry Finn* [von Mark Twain]“. Hürlimann-Archiv. Zu R.L. Stevenson als Intertext zu PL, vgl. etwa die Sachensucherszene (PL 20-34), die an eine Schatzsuche erinnert; Lundqvist 1979, S. 167 vor allem zu PL III.

De tre musketörerna, mit seiner einschlägigen Personenkonstellation. Hinzu kommen von James Fenimore Cooper *The Last of the Mohicans* (1826), schwed. *Den siste mohikanen*, mit seiner Idealisierung des Natürlichen, und von Mark Twain das erwähnte klassische Werk *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), schwed. *Tom Sawyer*.⁵⁸

Zudem erwähnt sie einige der teilweise bereits oben genannten Mädchenbücher, vor allem von Lucy M. Montgomery *Anne of Green Gables*, schwedisch *Anne på Grönkulla*, außerdem *Pollyanna* (1913) von Eleanor H. Porter, die Bücher über Katy von Susan Coolidge sowie Jean Websters *Daddy-Long-Legs*, schwed. *Pappa Långben*. An schwedischen Werken erinnert Lindgren aus dieser Zeit Märchensammlungen, *Fältskärens berättelser* (1853) von Zacharias Topelius und Verner v. Heidenstams *Svenskarna och deras hövdingar* (1908). Prägend sei in ihrer Jugend außerdem die Lektüre von Victor Marguerittes *La garçonne* (1922) gewesen, die sie angeregt habe, ihre Haare abzuschneiden und traditionelle Geschlechterrollen abzulehnen. Als Erwachsene las sie bereits im Erscheinungsjahr Erich Maria Remarques Antikriegsroman *Im Westen nichts Neues* (1929), doch auch Knut Hamsuns *Sult* (1890), insbesondere die Hungerphantasien und Worterfindungen darin hätten sie nachhaltig beeindruckt.⁵⁹ Hinzu kamen die schwedische Arbeiterliteratur der 1930er Jahre von Ivar Lo-Johansson, Jan Fridegård, Moa Martinson oder Harry Martinson, Autoren wie Erik Blomberg, Pär Lagerkvist, zahlreiche Lyriker wie Gustaf Fröding, besonders aber die expressionistischen und modernistischen Gedichte von Edith Södergran.⁶⁰ Gemeinsam mit ihren Kindern habe sie (erneut) folgende Werke gelesen, von A.A. Milne *Winnie-the-Pooh* (1926), das sie als absolutes Lieblingswerk angibt, Lisa Tetzner sowie von Carroll *Alice in Wonderland* (1865),

⁵⁸ Zu Twain, vgl. Quirk 1993. Zur Einordnung von Lindgrens Kindheitslektüre, vgl. Metcalf 1995, S. 12f. Zur Zugehörigkeit dieser Werke zum Klassikerkanon, vgl. die Diskussion bei Kümmerling-Meibauer 1999; zur spielerischen Beschäftigung mit der Abenteuer- und Indianerliteratur in Lindgrens Jugend, vgl. Fries-Gedin 2001. Zu Parallelen in PL mit Defoe und deren Übersetzungsrelevanz, vgl. Abschnitt 3.3.1. d.A. Auf (meist scherzhafte) Bibelanspielungen in PL gehen u.a. Edström 1992 und Fischer-Nielsen 1998 ein; Fischer-Nielsen 1998, S. 11, 30, interpretiert allerdings die erst in der dänischen Übersetzung gewählte Formulierung „hoppa paradis“ [Hüpfspiel, wörtlich: Paradies hüpfen] als von Lindgren stammende religiöse Anspielung; dazu hingegen „hoppa kråka“ [Hüpfspiel, wörtlich: hüpfte Krähe] im Ausgangstext (PL III 16).

⁵⁹ Zu Hamsun, teilweise auch zur NS-Problematik, vgl. Fritz Paul 1985, Metcalf 1995, S. 15f., 82, Baumgartner 1997, Brynhildsvoll 1998, Stecher-Hansen 1999, Uecker 2002.

⁶⁰ Edström 1994a mit einer Auswahl vor allem von Lyrikern gibt auch Hinweise. Daß Lindgren ihre Klassiker kannte, zeigt sich u.a. in mehreren mehr oder minder expliziten Anspielungen auf Ibsen; so verkleidet sich die Mutter in *Britt-Mari lättar sitt hjärta* (1944) als Nora aus Ibsens *Et dukkehjem* (1879). Zur Familienkonstellation bei Ibsen, vgl. Kramarz 1990; dazu auch Edström 1996a, zu einer Ibsenanspielung in PL, vgl. Abschnitt 3.3.6. d.A.

letzteres habe Lindgren beim Vorlesen mit ihrer Tochter Karin selbst aus dem Englischen übersetzt.⁶¹

In jedem Fall hat Lindgren auch Werke der Populärliteratur gern gelesen und dies in einem frühen Artikel über ihre Leseerfahrungen ausgedrückt, „Anne på Grönkulla och Mannen med stålåvorna“, sowie einem späteren Aufsatz in einem Band von Olle Strömstedt bestätigt.⁶² Nicht zuletzt erscheinen gewisse Interpretationen von *Pippi Långstrump* im Lichte der amerikanischen Comic-Tradition nicht unwahrscheinlich. Aus ‘superman’ wird so ‘superwoman’ und ‘superchild’, eine Art weiblicher Popeye. Insbesondere die Bezeichnung für Popeye, schwedisch Karl-Alfred, als ‘stärkstem Seemann der Welt’ und in der dänischen Übersetzung als ‘Schrecken der Meere’, einem Titel, mit dem Pippi ihren Vater versieht, deutet darauf hin, daß Lindgren sowohl in der Figur der Pippi als auch der ihres Vaters humorvoll auf die Comic-Tradition verweist, die sie zugleich verkehrt.⁶³

Aus den Tagebüchern lassen sich außerdem folgende Werke erschließen, teilweise als Vorleselektüre bei den eigenen Kindern: *Mrs. Miniver* von Jan Struther, einem Pseudonym für Joyce Maxtone Graham mit ihrem Werk über eine englische Mittelklassefamilie unter der Drohung des Zweiten Weltkriegs, das 1939 erschienen ist, in schwedischer Übersetzung 1941, von Frances Hodgson Burnett das erwähnte Kinderbuch *A Little Princess* (1905), schwed. *En liten prinsessa* und Werke von Albert Engström.⁶⁴ Im Jahr 1943 habe sie mit den

⁶¹ Lundqvist 1979, S. 223, auch S. 221-227. Der genaue Zeitpunkt der Lektüre von Carrolls *Alice in Wonderland* in den 1940er Jahren konnte nicht rekonstruiert werden. Lundqvist bewertet Pippi als invertierte Alice; dazu auch Edström 1992, Metcalf 1995, S. 84.

⁶² [Anne of Green Gables und der Mann mit den eisernen Fäusten], Lindgren 1955; vgl. auch Lundqvist 1979. Außerdem Lindgren, Radiomanuskript und Lindgren 1964 in Olle Strömstedts *Min väg till barnboken* mit einer ganzen Reihe teilweise recht kryptischer Anspielungen. „Mannen med stålåvorna“ ist jedenfalls wohl ein Verweis auf das unter dem Pseudonym Mac Conan Dickinson erschienene mehrbändige Werk des dänischen Schauspielers und Autors Louis Møller (1872-1952), schwedisch als *Kämparnas konung* (1917). Zum Kontext von Møller, vgl. auch Winge 1976.

⁶³ Einen frühen Verweis auf Elzie K. Segars „Karl-Alfred“, der weiter kaum beachtet wurde, vgl. den Artikel 1951-02-16: *DN*. „40-talet och barnböckerna“, Eva von Zweigbergk [die vierziger Jahre [als modernistische Epoche] und die Kinderbücher], auch in ALklipp, KB-Archiv, S. 87 sowie Thomæus 1949 zu „Karl-Alfred“ und „Stålmännerna“. Mit einer humoristischen Rückführung der amerikanischen Comic-Figuren auf solche der italienischen Renaissance, Edgerton 1984. Zu einem möglichen Vorbild für Efraim Långstrump, einem Schweden namens Carl Emil Pettersson, der nach Papua Neuguinea ausgewandert ist, und entsprechenden Zeitungsberichten einschließlich Kannibalen, Palmen und Prinzessin im Zeitraum 1935-1938, vgl. Langer/Regius, S. 70, 159. Zu dieser Exotikthematik, vgl. Abschnitt 3.3.1. d.A.

⁶⁴ Die Lektüre von Albert Engström, mit dem Lindgren im übrigen entfernt verwandt war, wird in der Forschung gemeinhin als Inspirationsquelle anerkannt; vgl. etwa Lundqvist 1979, S. 202, die darauf hinweist, Lindgren habe die Anekdote mit Malin und dem verkehrt servierten gebratenen Schwein in PL von A. Engström übernommen; zu linguistischen Implikationen der Ambiguität, vgl. Heldner 1989. Zur Kindheitslektüre ebenfalls Månsson 1989. Zu Nils Hasselskog und der karikierten fiktiven Stadt Grön-

Kindern *Les enfants du capitaine Grant* (1868, von Jules Verne) gelesen, in schwedischer Übersetzung als *Kaptan Grants barn* wiederum in Barnbiblioteket saga erschienen, einem Werk mit grausamen und exotischen Ereignissen, unter anderem einem Kannibalismusmotiv.⁶⁵ So sind aus Lindgrens Jugendlektüre, aus den Leseerfahrungen ihrer Anfangszeit in Stockholm sowie aus der Lektüre aus der Zeit mit ihren eigenen Kindern zahlreiche Anregungen und Querverbindungen denkbar, doch vor allem, wenn sie mit Fragen zur tatsächlichen intertextuellen Referenz in *Pippi Långstrump*, und damit bezüglich der Übersetzungsrelevanz für diese Arbeit kombiniert sind, werden solche Anspielungen im Rahmen dieser Arbeit im weiteren aufgegriffen. Erkennbar ist zumindest der breite Referenzrahmen Lindgrens und ihre gezielte und spielerische Umgehungsweise mit literarischen Vorbildern und Gegenbildern in ihrem frühen Werk.⁶⁶ Bisweilen wird deutlich, daß bestimmte Tendenzen in den Übersetzungen dahin gehen, Lindgrens Gegenentwürfe zu manchen literarischen Traditionen so zu bearbeiten, daß sie in diese Traditionen gleichsam zurückübersetzt werden und dadurch der Innovationssprung verkleinert wird.

Pippi Långstrump als politisches und spielerisch-modernistisches Manifest

Als wesentliches Manifest der Figur Pippi ist der Satz Tommy und Annika gegenüber zu interpretieren, ob sie nicht alle in einem freien Land lebten (PL 13), wie es bereits oben anklang. Einerseits wirkt die Szene ausgesprochen nonsenshaft, als ein Bekenntnis zum freien Spiel, zu dem Pippi die beiden anderen Kinder auffordert, und eine Einladung an die kindlichen (und erwachsenen) Rezipienten, sich auf die anderen Spielregeln dieses neuartigen Kinderbuchs einzulassen. Dennoch kann der Satz auch als politische Äußerung aus den Kriegsjahren des Zweiten Weltkriegs aufgefaßt werden, in dem ein ironischer Unterton gegen die in Schweden erfolgende Selbstzensur im öffentlichen Bereich mitschwingt. Noch wesentlich verständlicher wird diese Anspielung im Vergleich mit *Ur-Pippi*. Ebenfalls getarnt durch einen nonsenshaften Einschlag,

köping, Kylhammar/Hilsson 1995; zu denken wäre auch an die vielgelesene Zeitschrift *Söndags-Nisse* (1862-1924), in der A. Engström veröffentlichte, dazu auch Abschnitt 3.3.6. d.A.

⁶⁵ Lindgrens Tagebuch zitiert bei Strömstedt 1999, S. 224f., 239.

⁶⁶ Neue Funde aus dem Archivmaterial des KB-Archivs sind zu erhoffen und genaue Textvergleiche sind sicherlich als Desiderat der Forschung zu betrachten, vgl. Törnqvist 2002a. Lindgren hat sich zwar teilweise als so eigenständig literarisch betrachten wollen, als mindere das Erwähnen möglicher intertextueller Verweise die literarische Leistung; doch machen gerade solche Verschleierungstaktiken (vgl. das erwähnte Interview bei Tabbert 1975) in besonderer Weise darauf aufmerksam; sowohl Lundqvist 1979 als Edström 1992 sehen in solchen intertextuellen Verweisen auf die literarische Tradition ein Qualitätsmerkmal. Zur Tradition und Einordnung von Camouflage und Adaption, d.h. verdeckten intertextuellen Übernahmen bereits in der Sagaliteratur und deren Mechanismen, vgl. Heizmann 1999, Würth 1998 zu derartigen mittelalterlichen Übernahmeverfahren lateinischer Vorlagen.

singt Pippi beim subversiven Schlittschuhlaufen auf Scheuerbürsten einen politisch lesbaren Vers:

[...] och så åkte hon skridskor över hela golvet, så att det skvatt, när hon plöjde fram genom vattnet.⁶⁷ [...]. Varendra bit av golvet åkte hon över med sina skurborstar, alltunder det hon sjöng en sång:

Jag haver en syssling
vid namn Olle Kvissling,
nu har han fått mässling,
oj oj oj oj!
Min syssling har mässling,
min myssling har sässling
Olle Kvyssling har myssling,
oj oj oj oj!
Min kvässling har syssling,
min mässling har sässling,
min myssling har kvyssling,
oj oj oj oj!

När hon hade sjungit igenom visan åtta gånger, stannade hon och tog av sig borstarna.
– Sisåja, nu torde det vara rent.

[[...] und dann fuhr sie Schlittschuh über den ganzen Fußboden, so daß es spritzte, als sie durch das Wasser pflügte. [...]. Über jeden Winkel des Fußbodens fuhr sie mit ihren Scheuerbürsten, während sie ein Lied sang:

Ich habe ein Geschwisling
namens Olle Kvissling,
der hat jetzt die Maserlinge,
oj oj oj oj!
Mein Geschwisling hat Maserlinge,
mein Müserling hat Geschwässling,
Olle Kvüssling hat Müserlinge,
oj oj oj oj!
Mein Kvässling hat Geschwisling,
mein Maserling hat Geschwässling,
mein Müserling hat Kvüssling,
oj oj oj oj!

Als sie das Lied acht mal gesungen hatte, blieb sie stehen und nahm die Bürsten ab. – „So, jetzt dürfte es sauber sein.“⁶⁸

⁶⁷ Vgl. die Präteritumform des Verbs „skvätta“ [spritzen], die auch noch folgende Formulierungen anklingen läßt: „inte begripa ett skvatt“ [keine Spur verstehen] und „skvatt galen“ [völlig verrückt], was bei der Häufigkeit, mit der Lindgren auf dieses Wortfeld zurückgreift, durchaus als implizite Leseanleitung zu verstehen sein könnte; *SAOB* S 5425, S 5437 (1974).

⁶⁸ Arbeitsübersetzung Berf und Surmatz, größtenteils abgedruckt in Surmatz 2001a, S. 92; (PLMS 39f.).

Zu dem Zeitpunkt, als dieses Gedicht entstand, war das Nachbarland Norwegen noch von deutschen Truppen besetzt, wogegen Schweden offiziell neutral war, wie schon im letzten Abschnitt des vorigen Kapitels dieser Arbeit anklang. Lindgren hat sich mit den politischen Verhältnissen ihrer Zeit durchaus intensiv auseinandergesetzt, schließlich arbeitete sie in der schwedischen Briefzensur und führte außerdem während der ganzen Kriegszeit ein ausführliches Tagebuch, das Margareta Strömstedt ausgewertet hat.⁶⁹ Widerstand gegen diktatorische oder totalitäre Systeme taucht in einigen ihrer Bücher auf, am deutlichsten in *Mio, min Mio* und in *Bröderna Lejonhjärta*. Der Name „Kvissling“ aus dem obigen Nonsensgedicht war in dieser Zeit in Skandinavien äußerst belastet, denn Quisling hieß der Leiter der norwegischen nationalsozialistischen Partei im besetzten Norwegen, der mit den Besetzern kollaborierte. Der in das Gedicht integrierte Spruch: „Quisling har mässling“ [Quisling hat Masern] könnte damals in Skandinavien als Spottvers kursiert haben.⁷⁰ Die Anspielung auf Masern erinnert an die Begriffe in Charlie Chaplins Film *The Great Dictator* von 1940, in dem die fiktive Bezeichnung für Deutschland ein Gift anklingen läßt und Mussolinis faschistisches Italien „Bacteria“ genannt wird. Zumindest bestätigt es eine Tendenz in *Ur-Pippi*, politische Anspielungen in diesem Kinderbuch unterzubringen und eine verdeckte Kritik am Nationalsozialismus zu äußern, die vermutlich vor allem von erwachsenen Rezipienten verstanden werden konnte. Genau so macht Pippi mit ihren Bürsten sozusagen ‘klar Schiff’. Auch der Vers, den Pippi bei ihrem grotesken Seiltanz nach der Brandszene und Rettungsaktion singt, „Det brinner en eld“ (PL 155) ist als Titel eines schwedischen Widerstandsfilms von 1943 bekannt, mit dem auf die Besetzung Norwegens durch die Nationalsozialisten angespielt wurde.⁷¹

⁶⁹ Strömstedt 1999. In einem Artikel zum 75. Geburtstag des dänischen Lyrikers Piet Hein beschreibt Lindgren, wie seine Gedichte von ihr und den Kollegen bei der Briefzensur wahrgenommen wurden, nämlich als erquickende Signale eines freien und spielerischen Geists. Mit einem Gedicht Piet Heins von 1942, mit einem Unterton von politischem Widerstand gegen die Besetzung Dänemarks in leichter Camouflage, beschließt Lindgren ihre Eloge, Lindgren 1980. Mit einer Äußerung Lindgrens, der Nazismus sei das schlimmste, was in der Welt passiert sei, Gormsen 1977, insbes. S. 331.

⁷⁰ Wegen der Ähnlichkeit der Ausdrücke erinnert „mässling“ auch an „German measles“ [Röteln] statt „measles“ [Masern], Kinderkrankheiten, die ohnehin leicht verwechselt werden. „German measles“ heißen auf Englisch so wegen der Beschreibung in der deutschen Fachliteratur ab 1814, so daß eine Kopplung zwischen „German“ und „mässling“ durchaus naheliegt. In PL III 70 (1948) erkranken im übrigen Tommy und Annika an Masern und kurieren diese mit Pippi in der Südsee.

⁷¹ Vgl. Lundqvist 1979, S. 121, S. 127; der Film *Det brinner en eld* sei laut einer Rezension in *ST* vom 24.08.1943 im August 1943 in Premiere gegangen. Der Film von Gustaf Molander behandelt mit zahllosen Verweisen auf Shakespeares *As you like it* eine Besetzungssituation und einen Widerstandskampf, die für zeitgenössische Zuschauer als Besetzung Norwegens interpretiert werden konnte und wurde; andererseits sind Teile dieses Verses auch ein altbekanntes Weihnachts- und Tanzlied, das in den unterschiedlichsten literarischen Zusammenhängen auftaucht, sogar in Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas* und so, gerade im Rahmen eines Kinderbuchs, erneut polyvalent und getarnt wirkt.

Zur Deutung von „Kvissling“ als Anspielung auf den norwegischen Nationalsozialisten Quisling gibt es einige Hinweise, nicht zuletzt bleiben bis in die heutige Zeit mehrere Ableitungen von „Quisling“, etwa „quisling“ [Verräter] oder „quislingeri“ [Kollaboriererei] im allgemeinen Sprachgebrauch und in der Zeitungssprache vorhanden.⁷² Erschwert wird diese Deutung jedoch durch mehrere Tarnungsebenen; „Kvissling“ ist ein Ortsname, und zwar liegt dieser kleine Ort auf der Strecke zwischen Stockholm und dem Sommerhaus von Lindgrens Familie. „Kvissling“ könnte sich tatsächlich als picklig verstehen lassen, was bei der Kinderkrankheit „mässling“ [Masern] gar nicht so außergewöhnlich gewesen wäre; vielleicht würde man in der zeitgenössischen Schlagertradition sogar fündig. Eine solche scheinbare Verballhornung mit „kvissla“ [Pickel] oder „kvisslig“ [pickelig] wäre 1941 oder noch Anfang 1944 vielleicht nötig gewesen; doch wären in Schweden Ende 1944 oder gar 1945 schon wieder politisch viel offenerherzigere Scherze möglich gewesen, möglicherweise kann aber gerade ein spielerischer, camouflierender Umgang mit derartigen Andeutungen reizvoll sein. Insgesamt baut Lindgren in die Nonsense in *Ur-Pippi* eine von Kindern wahrnehmbare klangliche Ebene des Nonsense und politische Andeutungen ein, die über die Köpfe der Kinder hinweggehen, es sei denn, sie rezipierten einen solchen Text hypothetisch als eine Art Schmähers. Eine weitere politische Deutung ließe sich der Datierung des Schlittschuhtanzes auf einen „septemberdag“ [Septembertag] entnehmen.⁷³ Das Wort „sysssling“ [weitläufiger Verwandter] könnte sich auf das häufig so genannte skandinavische ‘Bruderland’ beziehen, das „mässling“ [Masern] bekommen habe und also von den Nationalsozialisten besetzt ist, als leide es an einer Krankheit.

Lundqvist betont gerade, daß dieses Lied in *Ur-Pippi* bzw. PLMS noch nicht vorhanden gewesen ist. Mithin werden einige sehr direkte Verweise auf den Zeitkontext aus *Ur-Pippi* entfernt, während andere, subtilere in PL hinzu kommen.

⁷² Vgl. SAOB Q 3 (1955), das zu Quisling außerdem „quislingsk“ [kollaborierend, „verräterisch“ oder „quislingska“ [Kollaborateurin] angibt; die meisten Quellen sind aus *GHT*, der Tageszeitung, die während des Zweiten Weltkriegs kritisch über die Deutschen berichtete und regelmäßig von der schwedischen Zensur gemäßregelt wurde, weitere Quellen aus *UNT* und *SvD*. Vgl. einen Brief 2001-09-03 von Zeth Alvered, Svenska Akademiens ordboksredaktion, Lund, an Surmatz [E-Mail]; er hält diese Deutung zwar für wahrscheinlich, konnte in dem Redaktionsmaterial als nächsten Hinweis für diese Schreibweise jedoch nur das Adjektiv „kvisslig“ [pickelig] und das Substantiv „kvissla“ [Pickel] finden.

⁷³ Die Besetzung Norwegens erfolgte im April 1940. Quisling, der sich inzwischen zum Regierungschef Norwegens ernannt hatte, stieß jedoch auf mehr Widerstand als erwartet. Im September 1940 löste der deutsche Reichskommissar Terboven alle Parteien mit Ausnahme von Quislings Nasjonal Samling auf; Monarchie und Storting, das norwegische Parlament, wurden abgeschafft; Quisling rief wegen norwegischer und alliierter Sabotageakte das Kriegsrecht aus. „Olle“ bzw. „Ola Nordmann“ ist im übrigen der Name für den norwegischen Otto Normalverbraucher. Auf Terboven, niederländisch für nach oben, könnte anspielen, daß Pippi ihren Fuß so hoch Richtung Zimmerdecke hebt, daß sie beim Schlittschuhlaufen ein Stück der Lampe zerstößt.

Daß Lindgren sich hier in einem grauen Bereich von Zensur und innerer Selbstzensur bewegt, zeigt sich daran, daß in Schweden zu der Zeit durchaus Bücher beschlagnahmt wurden, was durch eine Verlagschronik des Verlags Rabén & Sjögren belegt wird, insbesondere in einem Aufsatz von Sjögren:

Särskilt pinsamma var statsmaktens många ingripanden mot tidningar och bokverk som bedömdes kunna misshaga makthavarna i Berlin. [...] antinazistiska böcker, vilka lika snabbt och regelbundet beslagtogs.

[Besonders peinlich waren die zahlreichen Eingriffe der Staatsmacht gegenüber Zeitungen und Büchern, von denen man annahm, daß sie den Machthabern in Berlin mißliebig sein könnten. [...] antinazistische Bücher, die genauso schnell wie regelmäßig beschlagnahmt wurden.]⁷⁴

Auch in der Zirkussprache zeigt sich ein parodistisches Element. Die dort auftretenden Figuren sprechen mit einem deutsch wirkenden Akzent. Zusätzlich zu den in der Druckversion vorhandenen kommt eine weitere Szene in *Ur-Pippi* vor:

Ot herifrån, innan det sker en olicka! – Det h a r redan skett en olicka, sa Pippi. Jag såg själv, att hästen där gjorde någe fult i sågspånen för en stund sen. (PLMS 53) [Schreibweise und Hervorhebung sic].

[„Herrrauss, bevor eine Unklück geschieht!“

„Es i s t bereits eine Unklück geschehen“, sagte Pippi. „Ich habe selber gesehen, dass das Pferd da gerade eben was Hässliches in den Sägespänen gemacht hat.“⁷⁵

Gewagter und deftiger wirkt die Sprache der *Ur-Pippi* auf jeden Fall als die spätere Fassung im Buch. Daß gerade Schmutz mit der deutschen Akzentsprache in Verbindung gebracht wird, spricht Bände, illustriert vermutlich jedoch zudem, warum diese Episode aus der endgültigen Textfassung als zu drastisch herausgenommen wurde. Eine überaus deutliche politische Ebene bringt der Name des

⁷⁴ Per A. Sjögren 1992, S. 10; S. 11 schildert er, daß insbes. Vilhelm Mobergs sogenannter „beredskapsroman“ [Bereitschaftsroman], ein Roman, der die schwedische Mobilisierung im Zweiten Weltkrieg widerspiegelt, *Rid i natt!* (1941), und das humoristische Wikinger-epos *Röde Orm* von Frans G. Bengtsson (1941) sich im Zweiten Weltkrieg besonderer Beliebtheit erfreuten. Verlage hätten außerdem regelrechte Bestellbücher wegen der Besetzung der skandinavischen Nachbarländer Dänemark und Norwegen in Auftrag gegeben, um der zurückhaltenden offiziellen Informationspolitik etwas entgegenzusetzen: „Mot tyskarnas propaganda och den av regeringens och informationsstyrelsens delvis hårt styrda nyhetsförmedlingen hyste man välgrundad skepsis“ [Gegenüber der Propaganda der Deutschen und der von der Regierung und der Informationszentrale teilweise streng gelenkten Nachrichtenvermittlung empfand man eine wohlbegründete Skepsis]; und er erwähnt auch einen etwas sensationalistisch aufgemachten Titel von Peer Bolt, *Jag var Quislingfånge* (1942) [Ich war Gefangener Quislings]; Sjögren 1992, S. 18; als beliebtes Jugendbuch nennt er Waldemar Hammenhøgs *Olle brottaren* (1944), Sjögren 1992, S. 19. Nach der Ermordung des dänischen Autors und Widerstandskämpfers Kaj Munk in Dänemark habe Hans Rabén bei Sven Stolpe ein Buch über ihn bestellt, Sjögren 1992, S. 21, das 1944 erschien (Stolpe 1944).

⁷⁵ In Anlehnung an die Übersetzung von Berf und Surmatz, vgl. Surmatz 2001a, S. 94.

Starken Adolf ins Spiel, der im Zirkus als der stärkste Mann der Welt eingeführt wird, einer Anspielung auf Adolf Hitlers Größenwahn, dem ebenfalls der Ruf vorausseilte, unbesiegbar zu sein. In der Manuskriptfassung ist sein Auftritt doppelt hochnäsig und arrogant:

Starke Adolf log ett oändligt överlägset leende och tittade frånvarande på sina naglar. (PLMS 57).

[Der Starke Adolf lächelte ein unendlich überlegenes Lächeln und betrachtete abwesend seine Fingernägel.]⁷⁶

Seine scheinbare Überlegenheit führt das geistlose Muskelpaket, dem es auf eine rein äußerliche Kraft- und Machtdemonstration ankommt, vergeblich vor, denn er mag vorher unbesiegt gewesen sein, die Figur der Pippi als stärkstes Mädchen der Welt ist ihm überlegen und kann ihn leicht mit einer Bewegung ausschalten (PL 105-109). Die Sympathien der Erzählinstanz sind eindeutig verteilt: weder der angeberische Zirkusdirektor mit seinem deutschen Akzent, noch sein Handlanger Adolf (eine gewisse Aufteilung der Hitlerfigur in weniger auffällige Teilpersonen) entkommen der Lächerlichkeit und werden so Teil eines politischen Subtexts. Zusätzlich unterstützt wird der historische Kontext in *Ur-Pippi* durch eine Anspielung auf literarische Durchhalteparolen aus einer anderen Epoche. In einer späteren Szene fordert die Figur der Pippi ihren Kontrahenten Adolf zum Durchhalten auf:

Bra, bra, min käcka gosse, du, håll ut en stund ännu! skrek Pippi. (PLMS 57).

[Gut, gut, mein kecker Knabe, halte noch ein wenig durch! schrie Pippi.]⁷⁷

Mit diesem Zuruf habe angeblich der General Sandels [sic] den einfachen Dörf-ling Sven Duva angefeuert, der auf der finnischen bzw. finnisch-schwedischen Seite eine Brücke gegen den russischen Feind verteidigen sollte. Diese Anspielung auf ein romantisches Gedicht (*Fänrik Ståls sägner*, dt. *Die Erzählungen des Fähnrich Stahl* von Johan Ludvig Runeberg), das zum schwedischen Kanon gehört, war für schwedische Rezipienten vermutlich leicht einzuordnen.⁷⁸ Solche politischen Anspielungen gehen wahrscheinlich über den Kopf der kindlichen Rezipienten hinweg und richten sich eher an erwachsene (Mit-)Leser, bei denen

⁷⁶ Zur Übersetzung von Berf und Surmatz, vgl. Surmatz 2001a, S. 95f.

⁷⁷ Dazu die Übersetzung von Berf und Surmatz, vgl. Surmatz 2001a, S. 96.

⁷⁸ Runebergs Werk erschien 1848-1860; Lundqvist 1979, S. 111. Lundqvist äußert sich ansonsten eher skeptisch gegenüber möglichen Zeitbezügen; ihrer Einschätzung nach seien weder Krieg noch Krise im Werk thematisiert, was für die durch den Krieg verunsicherten [schwedischen] Kinder wesentlich sei; Lundqvist 1979, S. 128. Metcalf 1995, S. 70, hingegen nennt die Zeit des Nationalsozialismus als Hintergrund für PL in der Funktion als eine Art Hoffnungsbuch für eine bessere Welt. Kårelund 1999, S. 280f. sieht einerseits eine Parallele zwischen PL und dem Protest der Dadaisten gegenüber dem Nationalsozialismus; sie deutet jedoch das Spielerische und 'lebhaft Absurde' in PL als allgemeineren 'Protest gegen die Destruktivität des Krieges' und als Fluchtreaktion. Zu Nationalsozialismus und KJL weiterführend Kamenetzky 1984, Toll 1996, Josting 2000.

die politischen Implikationen den politischen Subtext verstärken, indem sie auf eine andere historische Periode verweisen, in der die Position des Landes ebenfalls geschwächt war. Da diese Anspielungen für einen erwachsenen Lesehorizont aus dem gedruckten Text getilgt wurden, steht zu vermuten, daß Lindgren den politischen Gehalt ihres Werks zwar bestehen lassen wollte, diesen jedoch der Funktion als Text für Kinder mit anderen vergnüglichen Anspielungen auf Kinderliteratur unterordnen wollte. Schließlich wurde dieser Ausspruch der Figur im Buchtext durch eine Anspielung auf einen kinderliterarischen Klassiker mit einem kindgerechten, lässigen Tonfall ersetzt, nämlich auf Milnes *Winnie-the-Pooh*.

Durch die Kontextualisierung von Lindgrens Buchklassiker mit der Niederschrift von *Ur-Pippi* aus dem Jahr 1944 dürften die politischen Dimensionen wesentlich deutlicher hervorgetreten sein, die bei der Analyse der internationalen Übersetzungen nochmals zum Tragen kommen. So werden Anspielungen auf den Starken Adolf und auf das freie Land gleichsam im Rückblick erhellt. Auch die Nonsensrede Pippis in *Ur-Pippi*, bei der die Figur auf einen Stuhl steigt und „slog ut med ena handen i en imponerande gest“ [wörtlich: schlug mit der einen Hand in einer imponierenden Geste aus], erscheint in diesem Kontext als politische Parodie im Geiste Chaplins.⁷⁹ Norwegen war immerhin seit 1940 besetzt; mit dem Ende der Besatzung verschwand vielleicht auch das Streben nach einem ausführlich ausgebrachten politischen Subtext, der mit dem Sieg der Alliierten, der Befreiung Norwegens und der deutschen Kapitulation am 4.5.1945 einen spielerischeren Charakter bekam. Im gedruckten Text bleiben vor allem der deutsche Akzent der Zirkusleute und die Figur des Adolf erhalten, deren Funktion durch eine Einbeziehung von *Ur-Pippi* jedoch deutlicher hervortritt. Abschließend sei noch ein Dokument zitiert, mit dem Lindgren aus der Retrospektive ihre politische Bewußtwerdung beschreibt:

Men så fick jag tag i den där boken av Remarque, som just lästes över hela världen. [...]. Jag läste också andra krigsböcker, Die Katrin wird Soldat, hette en, av Adrienne Thomas. [...]. Nu var jag 25 år, inte längre en osäker 15-åring eller en jazztokig 17-åring eller en olycklig 19-åring utan en rätt lugn och harmonisk och välanpassad 25-åring som såg med förtröstan på framtiden. Men då, just då stod det i tidningarna om bokbålen i Berlin. Jag hade nog tidigare hört talas om en herre som hette Hitler, men

⁷⁹ Diese kaum camouflierte Parodie auf den Hitlergruß gehört durchaus in diesen Zusammenhang; zu einer etwas abweichenden Übersetzung, vgl. Berf und Surmatz in Berf/Surmatz 2000, S. 104: „streckte einen Arm [...] aus“. In der Nonsensrede über Erik XIV. (PLMS 89f.) befindet sich wie erwähnt zudem ein Bekenntnis zu Schweden. Zwar heißen einige schwedische Könige mit zweitem Namensbestandteil Adolf, einer sogar Adolf Fredrik (1751-1771), doch liegt die Deutung von Adolf mit Hinblick auf den Nationalsozialismus gerade durch die aufgezeigten Querverbindungen wesentlich näher. Auch der Unterschied zwischen den aggressiven Krokodilen (den Nationalsozialisten) und den braven Lämmern (den neutralen Schweden) kann so gedeutet werden. Lindgren hat in ihren Kriegstagebüchern und in *Bröderna Lejonhjärta* wiederholt totalitäre Herrscher mit Untieren und Echsen in Verbindung gebracht, vgl. Strömstedt 1999, S. 230-240, insbes. 235.

inte brytt mig särdeles mycket om honom. Inte förrän jag läste det där om bokbålen. Då visste jag. Då förstod jag att man inte kunde slå sig till ro och tro att världen skulle bli bättre. Det var onda tider på väg, så mycket begrep jag.⁸⁰

[Aber dann bekam ich dieses Buch von Remarque in die Hände, das gerade in der ganzen Welt gelesen wurde. [...]. Ich las auch andere Kriegsbücher. Die Katrin wird Soldat, hieß eines, von Adrienne Thomas. [...]. Jetzt war ich 25 Jahre alt, nicht mehr eine unsichere Fünfzehnjährige, eine jazzverrückte Siebzehnjährige oder eine unglückliche Neunzehnjährige, sondern eine recht ruhige, harmonische und gut angepaßte Fünfundzwanzigjährige, die voll Vertrauen in die Zukunft blickte. Doch dann, gerade dann waren die Zeitungen voll von den Bücherverbrennungen in Berlin. Ich hatte wohl vorher auch schon von einem Herrn namens Hitler gehört, aber mich nicht so besonders mit ihm beschäftigt. Nicht bevor ich das über die Bücherverbrennungen las. Da wußte ich [Bescheid]. Da verstand ich, daß man sich nicht ruhig niederlassen konnte und glauben, daß die Welt besser werden würde. Böse Zeiten würden kommen, so viel begriff ich.]

Ihr Engagement gegen Diktaturen und Krieg hat Lindgren häufiger aus der Literatur und aus ihren Leseerlebnissen hergeleitet. Gerade der politische Aspekt verbindet sich im Schweden der Kriegs- und Nachkriegszeit mit dem literarischen Aspekt; der Modernismus bei Stig Dagerman, Erik Lindegren und Gunnar Ekelöf greift die Frage der Freiheit, die Möglichkeiten des Individuums in einer sich verändernden Welt und eine Idealisierung eines primitiven Naturzustands auf. Ein teilweise politisch zu interpretierender Topos der modernistischen schwedischsprachigen Literatur ist die Entfremdung des Menschen und die Fremdheit des Menschen in seinem Land, wie sie etwa in Gedichten von Södergran oder später bei Ekelöf thematisiert werden, worauf auch der zeitgenössische Diskurs über die Moderne Bezug nimmt.⁸¹

Kennzeichnend für die literarische Innovation in *Pippi Långstrump* ist die experimentelle Subjektposition, der Bruch mit konventionellen Kinderbuchschilderungen, eine wenig wertende oder geradezu solidarische Erzählhaltung, Neubewertungen der Kinder- wie der Mädchenrolle, nonsenshafte Elemente, stilistische Innovation, die Gestaltung der Dialoge und das Changieren zwischen

⁸⁰ Lindgren, Radiomanuskript.

⁸¹ Vgl. etwa Arvidsson 1949, Thomæus 1949, Boëthius 1998, Kåreland 1999, S. 274-312. Vgl. erneut den Artikel 1951-02-16: *DN*. „40-talet och barnböckerna“, Eva von Zweigbergk [die vierziger Jahre [als modernistische Epoche] und die Kinderbücher], auch in ALklipp, KB-Archiv, S. 87; zu dadaistischen Einschlägen, Nonsensdichtung bei Lindgren, zu Jens Sigsgaard, sowie dem lyrischen Modernismus der 1920er Jahre bei Christian Morgenstern, Elmer Diktonius und Södergran als Inspiration für finnland-schwedische und schwedische Kinderliteratur von u.a. Tove Jansson, ähnlich Bäckström 1985, 1991, 1992, Beskow 1986, S. 21. Vgl. auch 1951: *Folket i bild* 29. „Pippi Långstrump contra Rubbestad“. Hilding Björklund, der sich auf die Einbeziehung von PL in den „40-talisten“ [Modernismus der 1940er Jahre] wohl bei Arvidsson bezieht und Milne, Falstaff Fakir, Dagerman, Beskow, Hellsing und Topelius heranzieht; zu Topelius auch Siegrids 1988. Zum deutschen Diskurs über die Moderne in der KJL, Ewers/Lypp/Nassen 1990. Zur modernistischen Kunsttheorie auch in Skandinavien und beim norwegischen Lyriker Paal Brekke, Seiler 1993.

der phantastischen und der realistischen Ebene, das eine utopische Erweiterung der traditionellen Modelle erlaubt.⁸² Aus mehreren Gründen ist der Text in neuerer Forschung als dadaistisch und modernistisch, sogar als postmodern eingestuft worden, insbesondere wurde der interartielle Aspekt bei der grenzüberschreitenden Parodie von Schlagern, den Tanzeinlagen und Pippis künstlerische Ausdrucksformen bei der Bemalung des Schulfußbodens und bei der expressiven Gestaltung ihrer Wohnzimmerwand hervorgehoben. Mit diesen Erzählformen und -inhalten schließt Lindgren an zeitgenössische literarische Entwicklungen an und setzt sich von traditionelleren literarischen Konventionen der Kinderliteratur ab. Einen zusätzlichen Aspekt bilden die politischen Intertexte sowie die Anspielungen auf die pädagogische und kinderliterarische Diskussion der Zeit, die sich noch in hohem Maße als übersetzungsrelevant erweisen.⁸³

2.1.2. Zur äußeren Textgeschichte in Schweden

Die Vorgeschichte von *Pippi Långstrump* mit der von Ulla Lundqvist als *Ur-Pippi* bezeichneten maschinenschriftlichen Fassung (1944) ist recht ausführlich dokumentiert.⁸⁴ Das Manuskript gehört zum Besitz von Lindgrens Tochter Karin Nyman, der sie es laut dem Entstehungsmythos des ersten Bandes zu ihrem zehnten Geburtstag geschenkt hat.⁸⁵

Auf dem Deckblatt dieser *Ur-Pippi* befindet sich eine von Lindgren gezeichnete Darstellung von Pippi Långstrump, zusammengesetzt wie eine Collage, deren Farben nicht mit denen der späteren Publikation übereinstimmen und durch das höhere Alter der Figur von den späteren Illustrationen Ingrid Vang Nymans abweichen.⁸⁶ Das zweite Blatt enthält eine Widmung „Till Karin på 10-årsdagen den 21.5.1944 av Mamma“ [Für Karin zum 10. Geburtstag, dem

⁸² Dennoch geht der schwedische Ausgangstext selten so weit wie eines der antiautoritären Vorbilder Lindgrens, A.S. Neill, mit seiner ebenfalls neunjährigen Protagonistin in *The Last Man Alive* (1938), dt. *Die grüne Wolke*, das wiederum nachklingt in Gudrun Pausewangs aufsehenerregendem *Die letzten Kinder von Schewenborn* (1983) und die signifikante Gegenüberstellung im Titel „Zwischen Bullerbü und Schewenborn“ bei Raecke/Baumann 1995. Hierbei wird Lindgrens „Bullerbü“ als Inbegriff der Idylle aufgeführt.

⁸³ Zur Frage des Modernismus, vgl. Abschnitt 2.4. d.A., Edström 1992, Kårelund 1999.

⁸⁴ Zu einem Vergleich zwischen *Ur-Pippi* und der Buchpublikation von 1945, Lundqvist 1979, Surmatz 2001a. Ein Abdruck der ersten Manuskriptseite sowie ein Teil jener Collage, allerdings in Schwarz-Weiß, Berf/Surmatz 2001, S. 69, 71.

⁸⁵ Für die Genehmigung, aus einer in meinem Besitz befindlichen Kopie von *Ur-Pippi* zu zitieren, danke ich Karin Nyman herzlich. Informationen zum Manuskript verdanke ich Lena Törnqvist, Bibliothekarin an Svenska barnboksinstitutet, dem Schwedischen Kinderbuchinstitut SBI. Das Manuskript befand sich trotz der Schenkung lange weiterhin im Besitz der Autorin, bis sie es dann ihrer Tochter Karin Nyman wieder zur Verfügung gestellt hat. Da die Materialien aus Lindgrens Zeit bei Rabén & Sjögren im KB-Archiv, Stockholm, lagern, hat Nyman das Manuskript dort deponiert.

⁸⁶ Lundqvist 1979.

21.5.1944, von Mama].⁸⁷ Im weiteren erklärt Lindgren auf dem Blatt den Anlaß, den Text niederzuschreiben: „nedskrivnen på begäran av min dotter Karin av hennes moder“ [niedergeschrieben auf Wunsch meiner Tochter Karin von ihrer Mutter].⁸⁸ Darunter befindet sich nochmals eine Zeichnung Lindgrens von der Titelblattfigur, in der die recht breiten Schultern und langen Beine der Protagonistin betont werden.⁸⁹ Dieses vorliegende maschinengeschriebene Manuskript besteht aus 95 gehefteten DIN-A4-Seiten und enthält handschriftliche Nachbesserungen; vermutlich hat Lindgren ein Exemplar beim Verlag Bonniers eingereicht, während sie ein zweites Exemplar im Mai 1944 ihrer Tochter schenkte.⁹⁰ Eine kurze Darstellung mancher der Unterschiede zwischen *Ur-Pippi* und der Buchausgabe ist bereits oben erfolgt. Inzwischen gehört es zur Entstehungsgeschichte, daß der Bonnier Verlag das Werk ablehnte, woraufhin Lindgren es dem Verlag Rabén & Sjögren anbot und dort veröffentlichte.⁹¹ Lindgren selbst ironisierte den Entstehungskontext in ihrem metafiktiven Bilderbuch *Assar Bubbla*, in dem ein Dieb versucht, ‘Lindgren’ das Buchmanuskript abzunehmen, während die Figur der Pippi später bei der ‘Autorin’ zu Besuch ist.⁹²

Die schwedische Erstausgabe erschien etwa zeitgleich mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 bei Rabén & Sjögren, wobei der schwedische Text im Lauf der Jahre an einigen kleineren Stellen, meist auf ausdrücklichen Wunsch von Lindgren, abgewandelt wurde.⁹³ Da sie zwischen 1946 und 1970 als Lektorin bei Rabén & Sjögren tätig war, konnte sie Änderungen in manchen Übersetzungen im Kontakt mit ausländischen Verlagen veranlassen. Wahrscheinlich auf den Wunsch ihrer Freundin Elsa Olenius hin hatte Lindgren im zweiten Band von *Pippi Långstrump* beispielsweise eine Szene, in der die

⁸⁷ Zudem enthält dieses Blatt den getippten Titel „Boken om Pippi Långstrump“ [Das Buch über Pippi Langstrumpf]. Lindgren hat in ihrem Layout Ähnlichkeit zu einem Buch herstellen wollen. Sie verwendet allerdings doppelt unterstrichene Großbuchstaben.

⁸⁸ Die formelle und altmodische Bezeichnung „moder“ für Mutter könnte eine Ironisierung sein, oder aber sie weist darauf hin, daß Lindgren an eine spätere Publikation dachte. Üblicher wäre im Sprachgebrauch der Zeit „mor“ gewesen. Die Formulierung „på begäran“ [auf Wunsch] weist auf einen offiziellen Charakter der Mitteilung hin, ironisiert jedoch zugleich den Anlaß der Niederschrift.

⁸⁹ Vgl. Lundqvist 1979.

⁹⁰ Die Publikationsgeschichte und -bedingungen für die schwedische Ausgabe sind an anderer Stelle bereits dokumentiert, Lundqvist 1979, S. 99-127, Tenfjord 1988a, S. 300-303, Edström 1992, S. 83-88, Strömstedt 1999, S. 249-256.

⁹¹ Der Begleitbrief Lindgrens wurde oben bereits abgedruckt, vgl. Abschnitt 1.3. d.A.

⁹² Lindgren, Astrid (1987): *Assar Bubbla eller Det var nära ögat att det inte blev någon bok om Pippi Långstrump*. Ill. von Marika Delin. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1987. 35 S. (Bilderbuch), dazu auch kurz Abschnitt 1.3.3. dieser Arbeit.

⁹³ Vgl. die bibliographischen Angaben in diesem Teilabschnitt 2.1. sowie 2.3.3. d.A. bei der Darstellung der untersuchten Ausgaben.

Kinderfiguren ursprünglich Kaugummi kauen, zu einer didaktischen Erklärung gegen Kaugummi umgeschrieben.⁹⁴

An Verwertungen von *Pippi Långstrump* werden etwa Gesamtausgaben, Bilderbuchausgaben, Bücher zum Film, Comics, Taschenbuch- und Buchklubausgaben, Broschüren, Auszüge in Schulbüchern und Anthologien veröffentlicht.⁹⁵ In Schweden wurden für Minderheiten vor allem Ausgaben des Bilderbuchs *Känner du Pippi Långstrump* herausgegeben, etwa Ausgaben in samischen Sprachen oder kurdische Ausgaben.⁹⁶ Diese Ausgaben wurden jedoch in der Regel in enger Kooperation mit dem Verlag Rabén & Sjögren hergestellt.

Als besonders relevant für die Auswertung der internationalen Übersetzungen im dritten Kapitel dieser Arbeit erweist sich die Auslassung ganzer Kapitel in der schwedischen Gesamtausgabe von 1952, nämlich bezüglich des ersten Bandes der Kapitel mit dem Kaffeeklatsch und mit Pippi als Lebensretterin beim Feuer (Kap. IX und X). Sollten exakt dieselben Kapitel in Zieltexten fehlen, so dürfte die Auslassung in manchen Fällen damit erklärt sein, daß jeweils die Gesamtausgabe als Vorlage diente.⁹⁷

Für die Verflechtung von Publikations- und Verlagsgeschichte spricht, daß die Auflagenhöhen ihrer Werke so ausschlaggebend für das wirtschaftliche Überleben des Verlages Rabén & Sjögren war, daß der Verlag zeitweilig als „pippi-förlaget“ [der Pippi-Verlag] beschrieben wurde.⁹⁸

⁹⁴ Schwedische Korrekturen wirkten sich meist auf die deutschen Fassungen aus. So wurde auf Wunsch von Lindgren die negative Einschätzung zu Kaugummi auch im deutschen Zieltext eingefügt und erst 1988 wieder zurückgenommen. Vgl. die Aktennotiz Oetinger (sog. Kaugummi-Szene) vom 16.3.1988 im Anhang d.A., laut der im Februar 1988 eine Rücksprache mit Lindgren stattfand. Aufgrund dessen wurden die negativen Kommentare gegen Kaugummi wieder gestrichen. Möglicherweise erfolgte dies in Zusammenhang mit dem Tod von Elsa Olenius (1896-1984), auf deren Wunsch wohl die negative Einschätzung in den Text montiert worden war. Zum engen Verhältnis zwischen Lindgren und Olenius, vgl. Anita Lindvåg, Lindvåg 1988; vgl. auch Olenius 1954, 1967 sowie ihre gemeinsame Schweizreise, dazu Abschnitt 2.4.2. d.A. Zu *Pippi Långstrump går ombord*, vgl. Abschnitt 2.2.2. d.A.

⁹⁵ Vgl. zudem veränderte Ausgaben für unterschiedliche Behindertengruppen; Lindgren, Astrid (1961): *Pippi Långstrump går ombord*. Hörspiel für Blinde. Eingespielt 1961. (Spezialausgabe/Kassette). Lindgren, Astrid (1961): *Pippi Långstrump i Söderhavet*. Hörspiel für Blinde. Eingespielt 1961. (Spezialausgabe/Kassette). Lindgren, Astrid (1967): *Pippi Långstrump*. Solna: Tomtebodaskolan, 1967. 27 S. (Spezialausgabe/Blindenschrift).

⁹⁶ Lindgren, Astrid (1947): *Känner du Pippi Långstrump? Bilderbok*. Ill. von Ingrid Vang Nyman. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1947. 24 S. (Bilderbuch). Zu Ausgaben in Minderheitssprachen, vgl. Abschnitt 4.2.5 d.A.

⁹⁷ Zum Nachweis der Gesamtausgabe, vgl. Abschnitt 2.2.2. d.A.

⁹⁸ Vgl. Bohlund et al. 1992, Bohlund 1992. Eine Verlagschronik belegt, daß der Verlag 1945 in seiner Finanznot sogar versucht hatte, das gesamte Material aus dem Wettbewerb als Paket an Bonniers weiterzuverkaufen, Rabén 1967, S. 16. Lundqvist 1979, S. 126, Fußnote 7, kommentiert, *Pippi Långstrump* sei mithin von Bonniers zum zweiten Mal zurückgewiesen worden. Wallinder 1987, S. 18f., zur wirtschaftlichen Bedeutung von Lindgrens Werken für den Verlag.

Die schwedische Erstausgabe beinhaltet zugleich die ‘erste’ Besprechung, abgesehen von Lindgrens Begleitbrief und den internen Verlagsgutachten bei Bonniers und Rabén & Sjögren vor der Publikation, nämlich einen Klappentext, der als Paratext bestimmte Aspekte des Texts aufgreift. Die Funktion des Klappentexts ist doppelt: er soll werbend wirken und ähnlich wie in Lindgrens Begleitbrief an Bonniers zugleich eine gewissen Warnung vor dem möglicherweise allzu innovativen Inhalt aussprechen:

Pippi Långstrump är en ganska ovanlig barnbok. Pippi är en flicka, som gör precis vad som faller henne in, vilket hon kan göra så mycket lättare som hon är otroligt stark. Hon leker kurra gömma med polisen, rider till skolan på sin egen häst, äter upp hela gräddtårtan på kafferep o.s.v. Hon gör med andra ord allt vad andra barn inte får göra, men hon gör det på ett så lustigt och oskyldigt sätt, att både barn och vuxna måste bli förtjusta i Pippi.

[Pippi Långstrump ist ein ziemlich ungewöhnliches Kinderbuch. Pippi ist ein Mädchen, das gerade das macht, was ihr einfällt, was sie so viel einfacher tun kann, weil sie unglaublich stark ist. Sie spielt Verstecken mit der Polizei, reitet auf ihrem eigenen Pferd zur Schule, isst beim Kaffeeklatsch die ganze Sahnetorte auf usw. Sie macht mit anderen Worten alles, was andere Kinder nicht tun dürfen, aber sie tut es auf eine so lustige und unschuldige Weise, daß sowohl Kinder als auch Eltern entzückt von Pippi sein müssen.]

Hier kommt deutlich zum Ausdruck, daß der Verlag eine zwiespältige Einstellung zu seinem Werk hatte; wie in einer Arzneimittelbeilage zählt der Klappentext eine Reihe von möglicherweise bedenklichen Textepisoden auf. Der Klappentext betont die Ventilfunktion des Werks für andere Kinder und deutet an, daß Pippi kein realistisches Vorbild für andere Kinder sein könne. Im letzten Satz sind sowohl Kinder als Erwachsene als Rezipienten angesprochen, auf die hier ein leichter Druck ausgeübt wird.

2.2. Die äußere Übersetzungsgeschichte von Pippi Langstrumpf

2.2.1. Der Verlag Friedrich Oetinger und die Zusammenarbeit mit Cäcilie Heinig

Die jeweiligen Veröffentlichungen der Verlage in Deutschland hingen in der unmittelbaren Nachkriegszeit von der Politik der jeweiligen Besatzungsmacht ab. Da der Verlag Oetinger seinen Sitz in Hamburg hatte, lag er im Einflußbereich der britischen Streitkräfte. Insgesamt zielte die Politik der Engländer darauf ab, die nationalsozialistischen Einflüsse in der Literatur, insbesondere der Kinderliteratur, zurückzudrängen, die Kinder vor allem mit neuer, ‘pazifistisch’ ausgerichteter Literatur zu versorgen und auf Entnazifizierung und Völkerverständigung hinzuarbeiten. Insofern mögen sich die Statusunterschiede zwischen Kinder- und Jugendliteratur gegenüber der Erwachsenenliteratur in diesem Fall vorteilhaft ausgewirkt haben: War ihr Status geringer, konnte sie um so vorbehaltloser gedruckt werden. Eine Rolle spielt die Politik der Besatzungsmächte,