

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:	4.1: Mediale Umsetzung von Lindgrens Werken
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858189

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.01.2026

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

4. Lindgrens Werke im deutschen und internationalen Kontext

4.1. Mediale Umsetzungen von Lindgrens Werken

Die Aufnahme von Lindgrens *Pippi Långstrump* wurde international gesehen zunehmend, spätestens seit den 1970er Jahren, als filmische und multimediale Rezeption wahrgenommen. Wie bei anderen kinderliterarischen Klassikern bildet die filmische Umsetzung bei *Pippi Långstrump* einen weiteren bedeutenden Rezeptionsfaktor, der mit der Textrezeption in Buchform in Wechselwirkung tritt.¹ Über die Konkurrenz zwischen Printmedien und Filmmedien sowie über die seit längerem etablierten Begriffe von Multimedia und der zunehmenden Mediatisierung von Gesellschaft und Kindheit sind inzwischen eine Reihe von Publikationen erschienen, die im Rahmen dieses Abschnitts nicht ausführlich berücksichtigt werden.² Zahlreiche, ursprünglich aus dem Kinderbuch stammende Ikonen der Kindheit lernen die Rezipienten inzwischen zuerst in medialen Umsetzungen (audiovisuell oder elektronisch) kennen und später, gleichsam optional, in Buchform. Dieser so häufig thematisierte Wettstreit zwischen Printmedien und den sogenannten ‘neuen’ Medien im Bereich der Kinderkultur ist im Rahmen dieser Arbeit nur insofern zu diskutieren, als die wachsende Komplexität der medialen Welt zu einem bestimmenden Faktor für die Aufnahme der Werke Lindgrens wurde.³ Insgesamt nimmt die Bedeutung medialer Umsetzungen von Literatur kontinuierlich zu, denn mit den Entwicklungen des Fernseh-, Video- und Computerangebots erobern die neuen Medien breite Publikumschichten. Zwar hatten den Rezipienten bislang neben Büchern bereits Ver-

¹ Zu Kinderliteraturverfilmungen, insbes. skandinavischen, vgl. etwa Gentikow 1993, vergleichend Kahrmann/Ehlers 1988, 1988a; Kronberger 1990 spezifisch zu Lindgren und Fernsehverfilmungen; Lukasz-Aden/Strobel 1988, 1997, Buddig 1980, Sjöström 1992, Edlund 1991, Edlund/Hoffsten 1991; die Monographien von Rönnberg 1987, 1988, Lange-Fuchs 1991. Zudem zu Pippi-Verfilmungen Andersson/Söderström 1990, Lena Andersson 1997 und Andreadis 1983, Mattern 2002. Zu weiteren Werken, vgl. Wolfgang Schneider 1985b; von *Lotta* Hedström 1992; von *Ronja* Wolfgang Schneider 1985a sowie der Regisseur Tage Danielsson 1985; von *Rasmus* Edlund 1991; allgemeiner Furhammar 1996; Hube 1988; Lukasz-Aden/Strobel 1985; Schächter 1987; Wolfgang Schneider 1987, 1988, 2001, Storn 1997, Harris 1997, Weise 1990.

² Zum Konzept der Mediatisierung und von Multimedia, vgl. etwa Heidtmann 1994, 1996; ähnlich schon 1991 zur Adoptionsproblematik, 1992 auch kurz zu PL. Mediatisierung wird dabei verstanden als Bedeutungszunahme von Multimedia gegenüber dem direkten Erleben oder auch gegenüber dem traditionellen Kinderbuch etwa als einem wahrnehmungssteuernden Sozialisierungsfaktor von Kindern. Mit Mediatisierung ist dann vor allem gemeint, daß ‘neue’ Medien Bereiche vereinnahmen, in denen diese bislang unüblich waren, bzw. in diesen Bereichen solche Medien neu und anders genutzt werden. Heidtmann 1992 hebt daher hervor, daß Kinderliteratur nur mehr ein Teil einer multi-medialen Kinderkultur sei.

³ Zur Definition des Begriffs Kinderkultur, u.a. Heidtmann 1996.

filmungen, Vinylplatten und Hörkassetten zur Verfügung gestanden. Doch Computerspiele und -bearbeitungen und der in den letzten Jahren expandierende Bereich der CD-ROMs veränderten das schon länger multimedial orientierte Lese- und Konsumverhalten der Rezipienten in bezug auf Lindgrens Gesamtwerk zusätzlich. Zwar brachten die erfolgten Umsetzungen auf Musik-CDs im Hörmedium wenig neue Aspekte ein, erhöhten jedoch die Breitenwirkung medialer Umsetzungen zusätzlich.⁴

Dem sich wandelnden Rezeptionsverhalten (Buchverfilmungen, Bücher zum Film) trägt die Literaturwissenschaft verstärkt Rechnung und hat den Textbegriff in Richtung auf die Kultur- und Medienwissenschaften hin erweitert. Eine verstärkte Hinwendung vom gedruckten Text hin zum bewegten Bild zeichnet sich zu Beginn der 1990er verstärkt ab. Zumindest anfänglich werden bei der Umsetzung von Buchtexten in neue Medien oft rein thematische, relativ flache Resultate erzielt, was bei der Besprechung der CD-ROMs noch diskutiert wird. Umgekehrt gilt, daß bei der anfänglich sporadischen Aufnahme von neuen Medien als Thema in der Literatur zunächst häufig lediglich bedrohliche oder antiutopische Aspekte aufgegriffen werden. Werden auf raffinierte Weise literarische Verbindungen zwischen Printmedien und neuen Medien hergestellt, so zeigt sich allerdings nicht zuletzt in Übersetzungen von Kinder- und Jugendliteratur, daß sich das kinderliterarische System nur zögerlich gegenüber der Thematisierung der neuen Medien öffnet. Beispielsweise war das 1996 mit dem deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichnete Bilderbuch von Anna Höglund, *Feuerland ist viel zu heiß*, aufgrund der Übersetzung im zielkulturellen Kontext nicht als

⁴ Die Tendenz der 1990er Jahre zu sogenannten Hörbüchern setzt sich jedenfalls fort. Von der schwedischen Box mit drei Audio-CDs *Födelsedagskalas i Astrid Lindgrens värld* [Geburtstagsfest in Astrid Lindgrens Welt], von Lindgren selbst gelesen und zu ihrem 90. Geburtstag im November 1997 lanciert, wurden innerhalb weniger Wochen 30 000 Exemplare abgesetzt. Vgl. 1997-11-20: *AB*. „Astrid på skivtoppen“ [Astrid an der Spitze der Hitliste]. Jennifer Wesslau. Die vorausgegangenen Einspielungen mit Lindgrens Lesungen hätten sich in Schweden allein in den vorausgehenden zehn Jahren mit über einer Million Exemplaren verkauft. Die Plattenfirma Gammafon hatte nach Pressemeldungen außerdem einen Vertrag mit der international ausgerichteten schwedischen Möbelkette IKEA unterzeichnet, laut dem die Vertonungen in den USA, Kanada, England, Deutschland, Österreich, der Schweiz und Frankreich lanciert werden sollen. Für diese Aufnahmen sollen in den jeweiligen Ländern bekannte Schauspieler die Texte lesen, die auf den jeweiligen Übersetzungen beruhen sollen. Auf der Internetseite der Plattenfirma Gammafon <www.gammafon.se> war es zumindest 1997 möglich, in die schwedischen Texte hineinzuhören und sie sind noch 2002 lieferbar. Dasselbe gilt für die bei Gammafon herausgebrachten Pippi-CDs mit Astrid Lindgren, die auf den Aufnahmen von Sveriges Radio fußen (CD Gamm 043, 558, 560, 568, 595, 689). Vgl. auch die Audio-CDs zu *Pippi Långstrump*; [ISBN 91-7313-017-6], von Astrid Lindgren selbst gelesen, Pan hörbücker [Pan Hörbücher], Stockholm 2002. 4 CDs. Insofern fungieren die audiovisuellen Umsetzungen als zusätzliche Multiplikatoren für *Pippi Långstrump* und andere Texte Lindgrens.

virtuelle, sondern lediglich allgemeiner als Traumreise zu verstehen.⁵ Denn der Hinweis darauf, daß es sich um eine künstlerisch anspruchsvolle Auseinandersetzung mit artifiziellen Computer- und Simulationsverfahren handelt, wie er implizit im Namen der Protagonistin „Syborg Stenstump“ anklingt (schließlich ist ein Cyborg spätestens seit den Rambo-Filmen als künstlicher Mensch ein Begriff), wurde in der deutschen Übersetzung zum alliterierenden „Stina Stenstump“ verändert. Daher entfällt der intertextuelle und interartiente Verweis auf virtuelle Welten, der im Ausgangstext aus dem Titel ersichtlich ist, in der Übersetzung. Zumindest sind die Verbindungen zwischen der Welt der modernen Massenmedien und der gehobenen Kinderliteratur kaum als osmotisch zu bezeichnen. Im folgenden soll zunächst auf die seit längerem erfolgte Umsetzung von *Pippi Långstrump* im Filmmedium und anschließend auf die Computerspiel-Versionen auf CD-ROM eingegangen werden.

4.1.1. Die Stellung der Verfilmungen auch im Verhältnis zu Theaterfassungen

Im Rahmen dieser Arbeit stellt sich bei den Bearbeitungstendenzen der medialen Umsetzungen vor allem die Frage, inwiefern sie sich mit den Übersetzungsbefunden aus den vorausgegangenen Kapiteln in Verbindung setzen lassen. Manche Medienformen, insbesondere Kino- und Videofilme, haben inzwischen bei zahllosen Rezipienten eine größere Verbreitung gefunden als die gedruckten Texte.⁶ Hinzukommen Printmedien, die auf Grundlage von Verfilmungen entstehen, wie Photobücher oder Bücher, die exklusiv für die Filme entwickelte Handlungsstränge wiederum literarisch umsetzen. Daß die Verfilmungen geradezu den Eindruck und die Vorstellung vom Inhalt der Bücher beeinflussen, lässt sich als Tendenz bis in die Forschung hinein nachweisen; so werden Figuren oder Handlungsabläufe den Büchern zugeschrieben, die nur in den Filmen oder anderen Medien vorkommen.⁷ Mediale Umsetzungen stehen im Fall von *Pippi*

⁵ Höglund, Anna (1992): *Resor jag aldrig gjort, av Syborg Stenstump*. Stockholm 1992. [Etwa wörtliche Übersetzung: Reisen, die ich nie gemacht habe, von Syborg Stenstump]. Höglund, Anna (1995): *Feuerland ist viel zu heiß!* Übers. von Angelika Kutsch. Hamburg 1995. Die schwedische Schreibweise „Syborg“ bei Höglund beinhaltet noch mehrere Wortspiele, u.a. mit ‘sy’ [nähen] und ‘borg’ [Burg], gleichzeitig wird bei „Cyborg“ ‘cybernetic organism’, die Ursprungsbedeutung, mitgedacht. Obwohl „Syborg“ durchaus als Nachname in Norddeutschland und als Geburtsort von Königin Margarete von Dänemark, Schweden und Norwegen existiert, dürfte neben der Angst vor einem fremd oder abschreckend wirkenden Titel Furcht vor rechtlichen Problemen mit dem Copyright eine Rolle gespielt haben, denn Firmen wie „Syborg Informationssysteme“ im Saarland (seit 1991) oder „Syborg Studios“ in den USA könnten sich möglicherweise gegen die Verwendung des Namens zur Wehr setzen wollen. Vgl. auch Pia Huss 1996a.

⁶ Vgl. Untersuchungen zu den Verfilmungen von *Ronja rövardotter*, etwa Tage Danielsson 1985 mit dem Buch zum Film, sowie Wolfgang Schneider 1985a, Geertsma-van Vliet 1986, Matthias 1994. Außerdem Geertsma-van Gijs 1986 zu Übersetzungsproblemen bei Literaturverfilmungen.

⁷ Harris 1996, 1997.

Långstrump in einer seit den 1940er Jahren etablierten Tradition, die, wie gezeigt werden soll, im Grunde schon direkt nach der Erstpublikation einsetzt.

Einen besonderen Fall bei Lindgren bilden die gleitenden Übergänge von Buch zu Film, hat sie doch eine Reihe von Drehbüchern selbst verfaßt (was nicht für die ganz frühen Verfilmungen gilt, etwa diejenige von 1949).⁸ Einen Übergang der anderen Form hat Lindgren ebenfalls entwickelt, und zwar umgekehrt, denn Lindgren hat einige ihrer literarischen Werke auf ihren eigenen Filmmanuskripten aufgebaut, wie etwa in der Geschichte über Saltkråkan [dt. Saltkrokan], ein Prozeß, der anhand der teilweise erhaltenen originalen Film- und Buchentwürfe besondere Untersuchung verdiente.⁹ Mit solchen Übergangs- und Mischformen hat Lindgren früh gearbeitet, so entstand das Mädchenbuch *Kati i Amerika* (1950) aufgrund eines Reisefeuilletons, das sie für ein erwachsenes Zielpublikum im Auftrag einer Zeitschrift anfertigte.¹⁰

Für die frühe mediale Rezeption von Lindgrens Werken in Schweden sind Theateraufführungen und Radiosendungen prägend. In Deutschland beginnt die mediale Rezeption ebenfalls bereits vor den Filmen der 1970er Jahre.¹¹ Vor allem im Theaterbereich werden unmittelbar seit dem Erscheinen zahlreiche Umsetzungen von *Pippi Langstrumpf* aufgeführt. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Dramatisierungen von Prosatexten Lindgrens seit den 1940er Jahren, den Bühnenfassungen wie der szenischen Realisierung in Schweden wie Deutschland oder weiteren Zielkulturen, wäre sicherlich wünschenswert. In der Theaterlandschaft trieb die deutsche Rezeption teilweise verborgene Blüten, da die Theaterrezeption von Prosawerken und das Kinder- und Jugendtheater weniger im Mittelpunkt der medialen Kritik stehen als Buchpublikationen, für deren Rezeption und Beschreibung im kinderliterarischen Feld inzwischen feste Kanäle etabliert sind. Für manche frühen Theaterfassungen lassen sich vermutlich, gerade da sie einen direkteren Kontakt der Figur zum erlebenden Publikum herstellen, glättende und zensierende Eingriffe in die ursprüngliche Figurenkonzeption feststellen.

Entsprechend wird Pippis burleskes und wenig wohlerzogenes Benehmen für eine innerhalb des Oetinger Verlags betreute Theaterfassung im Vergleich zur

⁸ Vgl. erneut die Filmmanuskripte Lindgrens zu den Filmen der 1970er Jahre, KB-Archiv. Lindgrens Engagement geht sogar so weit, daß sie sich beim Redakteur von *Smålands-Tidningen* beschwert, als darin als Aprilscherz behauptet, für die Verfilmung von *Emil* würden in Virserum etwa 20 ältere Leute als Statisten für die Armenhausszene gesucht. Brief 1971-04-07 Astrid Lindgren an „Herr Redaktör!“ [*Smålands-Tidningen*]. KB-Archiv. 1971-04-23 Arne Argus [*Smålands-Tidningen*] an Astrid Lindgren. KB-Archiv.

⁹ Vgl. Rönnberg 1987, Edström 1992 sowie die nur teilweise erschlossenen und z.Z. wegen der Aufarbeitung gesperrten umfangreichen Bestände zu Lindgren im KB-Archiv; dazu Törnqvist 2002a.

¹⁰ Ståhle Sjönell 1993, Lundqvist 2001.

¹¹ Vgl. Bautze 1967 mit kritischen Bemerkungen zu einer Art Lesestunde im Fernsehen, bei der aus Lindgrens Werken vorgelesen wurde, was nach Rezentsentenmeinung eher in das Radiomedium gepaßt hätte.

deutschen Übersetzung zusätzlich entschärft. Für frühe Fassungen dieses deutschen Bühnenmanuskriptentwurfs ist festzustellen, daß sie teilweise reaktionäre bis hin zu rassistisch anmutende Positionen vertreten.¹² Im deutschen Manuskript demonstrieren die Eingeborenenkinder auf der Taka-Tuka-Insel mangelhafte Kompetenz mehrerer Fremdsprachen, die sie von „Miisioonaare“ gelernt hätten (ThMSE 53), und die sie als „Evangelisch“ [Mischung aus evangelisch und Englisch] sowie als „Klatolisch“ [Mischung aus katholisch und französisch] bezeichnen. Thomas [i.e. Tommy] versteigt sich zu der bedenklichen Aussage, wenn Pippi trotz mangelnder Sprachkenntnisse auch versuchen wolle, Französisch oder Englisch zu antworten, dann „ist die weiße Rasse blamiert“ (ThMSE 54).¹³ Außerdem erfahren die Zuschauer aus dem Dialog, Kapitän Efraim habe die Missionare weggeschickt, da das „Sprachengeschwirr“ für die Kinder zu verwirrend gewesen sei: „wir werden reizend über-flutet [sic], dann wir haben gelernt nur Deutsch von dickes König“ (ThMSE 53). Die deutsche bleibt also als ideale (Fremd-)Sprache für die Insulaner übrig. Hinter diesen wohl humoristisch intendierten Einschüben verbirgt sich eine hierarchisch-paternalistische, kolonialistische Haltung, die sich auch ansonsten durch den streckenweise xenofoben Text zieht; so fragt Efraim, ob die Meißelkenntnisse der Eingeborenen aus der Steinzeit stammten, und bezeichnet in drastischer Wortwahl die Insulaner als „Freßsäcke“, die zur Strafe, weil sie ihn beinahe „aufgefressen“ hätten, „ein ganzes Jahr lang nur Spinat essen“ mußten (ThMSE 48-52), erneut ermahnt er die „Freßsäcke“ (ThMSE 50), daß sie seine Tochter nicht auffressen sollten (ThMSE 49). Auch die Lernbereitschaft eines bescheidenen Insulanerkindes

¹² Lindgren, Theatermanuskriptentwurf [*Pippi Langstrumpf*], masch. KB-Archiv, zitiert als ThMSE. Das Manuskript wurde weder genau datiert noch mit einer Signatur versehen; Kopie bei A.S. Diese Fassung wurde augenscheinlich Lindgren zur Genehmigung oder Kenntnisnahme zugeschickt. Eine Einordnung dürfte durch die offizielle Öffnung des Archivs nach der internen Aufarbeitung erleichtert werden, da dann hoffentlich auch weitere Korrespondenzen zugänglich werden.

¹³ Insbesondere der Kontext ist zu beachten: Zunächst demonstrieren Tommy und Annika, daß sie französisch und englisch beherrschen, worauf sie sich wohlwollend herablassend über die Sprachkenntnisse der Insulaner äußern. Über Lindgrens Reaktionen war kein Material zugänglich. Eine vermutlich später bearbeitete Fassung desselben Theatermanuskripts durch Paul Schindler o.J. im KB-Archiv (ThMSH) wurde damit verglichen, hier fehlen die meisten dieser zitierten Textstellen, dazu auch Abschnitt 2.2. und Abschnitt 2.3.2. d.A.; erhalten bleibt „Die Neger müssen auch einmal einen zivilisierten Tanz sehen“ (ThMSE 57, ThMSH 108). Diese Szene läßt sich sicherlich auch als komikgenerierend interpretieren, denn der von Pippi und ihrem Vater ausgeführte Tanz entsprach sicherlich kaum damaligen ‘zivilisierten’ Formen. Im Gegensatz zu diesen Bearbeitungstendenzen von PL hin zu ThMSE bzw. ThMSH, vgl. die Vermeidungsstrategien in bezug auf Textpassagen in der amerikanischen Übersetzung, in der die „negrer“ [Neger] durch ‘Kannibalen’ ersetzt wurden, vgl. Abschnitt 3.3.1. d.A. Zur (sprach-)politisch motivierten Namensänderung von Tommy zu Thomas, vgl. nochmals Abschnitt 2.3.6. d.A. Ein ausführlicher Vergleich dieser Bearbeitungen mit tatsächlich realisierten Inszenierungen wäre reizvoll, so sich diese rekonstruieren lassen; zu dieser Problematik etwa bei Lindgrens *Pippi Långstrumps liv och leverne* (1946) Heldner/Rönneström 1992, Storn 1997.

wird pflichtschuldigst diesem rassistisch hierarchisierenden Muster unterstellt: „Weißes Mann klug, schwarzes Mann dumm – von weißes Prinzeßchen alles lernen.“ (ThMSE 58). In anderer Hinsicht hierarchisierende Textaussagen lassen sich für eine 1965 erfolgte deutsche Musical-Umsetzung für den WDR mit Hörspielcharakter feststellen, in dem die Kinder sogar ein Loblied auf ihre Eltern singen.¹⁴

Der Klassikerstatus des Werks lässt sich auch an den Verfilmungen in mehreren Zeitstufen ablesen.¹⁵ Der schwedischen Verfilmung *Pippi Långstrump* von 1949 liegt eine Theaterfassung des Stockholmer Oscarsteatern zugrunde.¹⁶ Vom Regisseur der Theaterinszenierung und der Verfilmung, Per Gunvall, stammt das Drehbuch. Die erwachsene Schauspielerin aus der Theaterfassung, Viveca Serlachius, übernahm auch die Filmrolle. Bereits das Theaterstück enthält mehr explizit burleske, handlungsorientierte Respektlosigkeiten der Figur gegenüber Erwachsenen als die zugrunde liegende Buchausgabe, eine Tendenz, die sich im Film noch verstärkt.¹⁷ So hebt Pippi in der Schulszene ganze Schulbänke hoch und endet der Kaffeeklatsch in einem Trümmerhaufen von Möbeln, zwischen denen die Damen landen. In einigen Bereichen wird die Intrige als Gegen-tendenz zu den betonten Respektlosigkeiten gekürzt und bearbeitet; so wurde eine Nebenhandlung mit einer Liebesgeschichte in den Film integriert, gegen die

¹⁴ Vgl. an dieser Stelle die nicht aufgearbeiteten Bestände im KB-Archiv. Die Audio-kassetten stützen sich ebenfalls in hohem Maße auf die musikalische Umsetzung von Jan Johansson und Riedel, die den Wiedererkennungswert steigert sowie eine Verbindung zu den Fernsehausstrahlungen und Kinofilmen (1969-1973) herstellt.

¹⁵ Film *Pippi Långstrump* (1949), Regie und Drehbuch Per Gunvall. Schweden 1949. Zur Geschichte der schwedischen Verfilmungen und Koproduktionen mit schwedischer Beteiligung gibt es eine Reihe von Studien, die in den Bibliographien von Lena Törnqvist erstmals systematisch erfasst werden, Törnqvist 1977, S. 181-266, Törnqvist 1987b, S. 116-230; darüber hinaus etwa Kåreland 1988, Lange-Fuchs 1991, Rönnberg 1987, 1988, Harris 1996, 1997, Wragge-Lange 1999, vgl. auch Abschnitt 1.2.4. d.A. Verfil-mungen werden im Rahmen d.A. nicht ausführlich dargestellt; eine übergreifende Unter-suchung der im KB-Archiv vorliegenden Filmmanuskripte mit den Anmerkungen Lindgrens ist als Desiderat für zukünftige Forschung zu bezeichnen. Zur Zeit ist die gesamte Lindgren-Abteilung des KB-Archivs allerdings wie erwähnt gesperrt.

¹⁶ Bedeutend für die Theaterrezeption war außerdem die Inszenierung in dem Kindertheater-programm von Lindgrens Freundin Elsa Olenius an Medborgarplatsen in Stockholm, vgl. Olenius 1967, Lundqvist 1979, S. 70f., 243, Lindvåg 1988.

¹⁷ Schon Lundqvist 1979 zeigt außerdem, daß Lindgren Szenen aus *Ur-Pippi* in andere Werke und in die Filme integriert, vgl. auch Rönnberg 1987, Harris 1996, 1997. Vgl. auch 1949-12-10: ST. „Royal: Pippi Långstrump“. Robin Hood; „Över huvud taget syns upp-giftens fordringar ha överstigit Per Gunvalls krafter och resurser. Hästen i trädgården, Pippis ‘skatter’ får ej de rätta sagoproportionerna när de omsätts i naturalistiska film-bilder“. [Überhaupt scheinen die Anforderungen der Aufgabe die Kräfte und Möglichkeiten von Per Gunvall überstiegen zu haben. Das Pferd im Garten, Pippis ‘Schätze’ bekommen nicht die rechten märchenhaften Proportionen, wenn sie in naturalistische Filmbilder umgesetzt werden.]

Lindgren vergeblich Protest einlegte.¹⁸ Pippi vertritt die verliebte Tochter eines Schallplattenladenbesitzers in burlesker Weise bei deren Verkäuferinnentätigkeit, so daß diese ein Stelldichein haben kann. Eine amüsante Nebenrolle ist auch dem Briefträger zugeteilt, der bei jedem Auftritt ein anderes Instrument spielt und schließlich den entscheidenden Brief von Pippis Vater bringt. Den Slapstick-Einlagen des Films zeigt sich Lindgren laut eigener Aussage nicht abgeneigt; in ihre späteren, durchgängig eigenhändig verfaßten Synopsen, Filmmanuskripte und Drehbuchentwürfe fügt sie vergleichbar komikgenerierende Szenen ein.¹⁹

Ende der 1960er Jahre und Anfang der 1970er entstanden zwei Kinofilme und eine Fernsehserie, die alle von demselben Team in der Regie von Olle Hellbom gedreht und anschließend jeweils für das andere Medium nochmals umgearbeitet wurden. Zum ersten Mal wurde die Fernsehserie unter dem Titel *Pippi Långstrump* im Frühjahr 1969 im schwedischen Fernsehen und unter dem selben Titel als Zusammenschnitt 1973 in den schwedischen Kinos gezeigt.²⁰ Beide Kinofilme, *Pippi Långstrump på de sju haven* und *På rymmen med Pippi Långstrump* wurden zeitlich versetzt im Lauf des Jahres 1970 in die Kinos gebracht, anschließend 1972 und 1973 für das Fernsehen umgearbeitet und als Serien im Fernsehen ausgestrahlt. Im ersten Film wurden zwar einige Umstellungen im Vergleich zum Buch vorgenommen und Episoden aus dem ersten und zweiten Band gemischt, doch im Grunde sind außer der Ballonfahrt alle größeren Episoden in den Büchern verankert. In den Filmen wird die Phantasiewelt als Pippis eigene kreative Welt autorisiert, wodurch die phantastische Ebene so in den Filmen etwas anders hergeleitet wird, doch dadurch nicht weniger subjektiv-glaubwürdig erscheint.²¹ Zu den Filmen wiederum erschienen ebenfalls 1970

¹⁸ In einem Brief an ihren Agenten gegenüber dem französischen Verlag Hachette schreibt Lindgren etwa über den ersten Pippifilm, dieser „is an awful mess“. Brief 1952-05-12 Astrid Lindgren an Jean Birgé, KB-Archiv.

¹⁹ Filmmanuskript *Pippi Långstrump*, KB-Archiv. Edström 1992, S. 284, weist darauf hin, daß Lindgren in ihren Erzähltexten filmische Mittel einsetzt; im wie erwähnt auf Norlanders Buch aufbauenden Film *Anderssonskans Kalle* (1934) sieht sie mehrere Parallelen mit der Pippi-Trilogie, etwa in der Vorliebe für das Armdrücken. Diese Vorliebe könnte auch auf die von Lindgren verfaßten Drehbücher zu ihren eigenen Werken zu treffen. Zu Filmen und populären Genres als Vorbildern bei Lindgren, vgl. auch Abschnitt 2.1.1. d.A. sowie Lundqvist 1979, S. 160, 166.

²⁰ Zwar stammt eine erste Fernsehfassung von einem der drei Kinofilme aus dem Jahr 1969, da alle Kinofilme jedoch in den 1970er Jahren entstanden sind und bevorzugt diese berücksichtigt werden, soll im weiteren von den schwedischen (Kino-)Filmen der 1970er Jahre die Rede sein.

²¹ Film *Pippi Långstrump på de sju haven* (1970), Regie Olle Hellbom, Drehbuch Astrid Lindgren; 1972 auch als Fernsehserie; Film *På rymmen med Pippi Långstrump* (1970); Regie Olle Hellbom; Drehbuch Astrid Lindgren; 1973 auch als Fernsehserie, sowie etwas später der Film *Här kommer Pippi Långstrump* (1973), Regie Olle Hellbom, Drehbuch Astrid Lindgren. Ursprünglich 1969 als Fernsehserie ausgestrahlt. Zu den Fernsehserien, Rönnberg 1987, Harris 1996, 1997. Wragge-Lange 1999 analysiert den Film „Pippi Langstrumpf“ in der deutschen Video-Ausgabe, auch aus ihren Sequenzprotokollen geht

Langspielplatten mit der Musik von Georg Riedel bei Philips in Stockholm.²² Zudem wurden Bücher zum Film herausgegeben, mit denen sich der Kreis der Rezeption schließt. Erwartungsgemäß lösten die Filme erneut einen regelrechten Verkaufsboom der etablierten Bücher aus, so kamen 1969 in Zusammenhang mit den Filmen neue Ausgaben der Trilogie heraus, neben sechs zusätzlichen, comic-haften Bilderbüchern, die ursprünglich als Zeitschriftenbeiträge angelegt gewesen waren, und einem mit Filmphotos illustrierten Buch zum Film.²³ Im weiteren zeigt sich die Vermischung von literarischer und medialer Rezeption darin, daß *Pippi Långstrump* im Jahr 1969 zum zweiten Mal zum Thema eines „Barnens dag“ [Tag der Kinder] gewählt wurde, begleitet von einer aufwendigen illustrierten Programmzeitschrift.²⁴

Durch die Illustration mit Photos aus den Filmen bezog sich die Broschüre zwar stärker auf die Filme als auf die Textausgaben, dennoch wird in einer Weise auf die Buchpublikationen verwiesen, die sich als Reklame interpretieren läßt.²⁵

deutlich hervor, daß die Handlung kaum verändert ist und die Phantasiewelt subjektiv eigenständig wirkt. Auf die veränderte Rolle der Polizisten als echten Nebenfiguren aus dem Slapstickgenre ist bereits an anderer Stelle eingegangen worden, Ähnliches gilt für die Diebe. Die Figur der Prusselius/Prysselius wird verstärkt in die Handlung integriert, da sie etwa beim Kaffeeklatsch anwesend ist.

²² Langspielplatte *Pippi Långstrump*, Musik Georg Riedel, Philips Stockholm 1970. Vgl. Harris 1996, 1997. Riedel hatte es 1968 nach dem Tod von Jan Johansson übernommen, die Musik zu den Filmen fertigzustellen.

²³ Vgl. die Abschnitte 2.2.1. und 3.2. d.A. sowie im folgenden. Zudem 1970: *Veckojournalen* 4. „Pippi på pengar. Visste ni att en av Sveriges verkligt lukrativa affärer heter Pippi Långstrump? [...]“ [Verrückt nach Geld. Wußtet Ihr, daß eines der wirklich lukrativen Geschäfte Schwedens Pippi Langstrumpf heißt?].

²⁴ Zu den beiden Programmheften für die Gestaltung von Barnens dag [Tag der Kinder], Lindgren (1949) *Pippi Långstrump i Humlegården* mit Illustrationen von Ingrid Vang Nyman sowie Lindgren (1969) *Barnens dag, Pippi Långstrump*. Mit Filmphotos. Erstes hat im übrigen im Zuge der Wiederentdeckung von Lindgrens frühen Schriften noch eine Renaissance erlebt; Lindgren (2000) [Schwedisch], Lindgren (2001) [Deutsch] unter dem allgemeineren Titel *Pippi im Park*, mit Ausgaben in etwa 10 anderen Sprachen. Zum ersten „Barnens dag“ 1949 sowie seiner Wiederauflage 1969 als *Barnens dag med Pippi Långstrump* Strömstedt 1977, Lundqvist 1979, Edström 1992. In den Tageszeitungen gab es Kritik wegen riesiger unkanalisierte Menschengruppen, die an spätere Diskussionen über Rockgruppen und ihr entfesseltes Publikum erinnern.

²⁵ Der Film von 1949 war weniger in die Kampagnen zur Förderung der Kinderkultur integriert. Eine ähnliche Einbindung in Reklameaktionen war das Heft zur Beförderung der Vitamineinnahme, den sogenannten „solkulor“ [Sonnenkugeln], einer Art Lebertranersatz, zu deren Lancierung nun ausgerechnet Pippi als Figur eingesetzt wurde, die sich so deutlich dafür ausspricht, lieber Bonbons statt Lebertran einnehmen zu wollen, Abschnitt 3.3.4. d.A. sowie Törnqvist 1977; Lindgren (1949) *Får Pippi Långstrump hjälpa [farbror] doktorn?*, Lindgren (1949) *Nog känner ni Pippi Långstrump [...]*; Lindgren [1950] *Pippi Långstrump delar ut solkulor*. Möglicherweise gibt es sogar einen Zusammenhang zwischen den Vitaminpills und den Pillen, die die Kinder in PL III (1948) einnehmen, um niemals alt zu werden.

In ihrer Darstellungsweise unterscheiden sich die Fassungen für Kino und Fernsehen kaum.²⁶ Für die zweite Kinofassung von 1970 wurden hingegen deutlich mehr Abschnitte neu geschrieben. Beiden Teilen gemeinsam ist, daß Lindgren erneut (wie bereits für die zwei anderen Bände der Buchtrilogie und *Karlsson på taket*) einige Episoden und Figuren aus dem Manuscript der nie gedruckten ursprünglichen *Ur-Pippi* übernommen hat, die bisher noch nicht in Publikationen verwertet worden waren. Entsprechend montiert Lindgren die Figur des „Fröken Blomkvist“ aus *Ur-Pippi* in Gestalt der „tant Prusselius/Prysselius“ in die Filmmanuskripte hinein.²⁷

Indem die Filme der 1970er Jahre ein innovatives antiautoritäres Kindheitsbild propagierten, wie es allgemein in der Zeit lag, aktualisierten sie in gewissem Sinne die Figur. Etwa zur gleichen Zeit setzte sich in Schweden im literarischen Bereich eine international tabubrechende, meist sozialrealistische, problemorientierte und politisch geprägte Kinder- und Jugendliteratur durch, was dazu führte, daß Schweden in beiden Bereichen erneut eine Vorreiterrolle zugeschrieben wurde.²⁸ Obwohl es sich um eine internationale Koproduktion handelte und auch internationale Verflechtungen wegen Merchandising vorkamen, war der überwiegende Anteil schwedisch und wurde international auch so rezipiert.²⁹ Innovative pädagogische Konzeptionen werden durch zahlreiche schwungvolle Spiel- und Gesangsszenen in die Filme integriert, die zumindest einen interaktiven Charakter suggerieren.³⁰ Weitere Modernisierungen sind in bezug auf die Bekleidung der Kinderfiguren festzustellen. Lediglich in der allerersten Szene des Films trägt Annika einen Rock, ansonsten meist moderne lange Hosen im Schnitt der 1960er Jahre, während die verschiedenen Kleider der Figur in der Monographie, bürgerlichen Kleidungsnormen für Mädchen in den 1930er und 1940er Jahren entsprechend, noch spöttisch in eine Hierarchie der Adrettheit eingeordnet werden.³¹ Auch Tommy trägt keine Matrosenanzüge mehr. Insofern

²⁶ Filmmanuskript [*Pippi Långstrump*], KB-Archiv. Dieses Manuscript gehört zu den noch nicht katalogisierten, maschinenschriftlichen Filmmanuskripten Lindgrens für die Verfilmungen Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre aus der Handschriftenabteilung von Kungliga Biblioteket in Stockholm; weder ein eindeutig identifizierbares Titelblatt noch ein Datum konnte ausfindig gemacht werden. Entscheidend ist, daß sich die eingesehenen Manuskripte der frühen Fernsehfassungen durchaus noch eng am Text der Trilogie orientieren, vgl. ebenfalls Harris 1997.

²⁷ Zu *Ur-Pippi*, vgl. die Darstellung in Abschnitt 2.1.1. d.A., Lundqvist 1979, Harris 1997, Surmatz 2001a.

²⁸ Abschnitt 2.4.1. d.A. zur schwedischen Rezeption vor allem der Texte.

²⁹ Immerhin gabe es bereits 1970/1971 einige Auseinandersetzungen um die internationalen Vermarktungsrechte, wie in Abschnitt 2.2.1. und Abschnitt 2.2.2. d.A. angedeutet. Daß die Filme in Schweden weiterhin als Klassiker gelten, ist auch daran abzulesen, daß manche der Drehorte zu regelrechten Wallfartsorten geworden sind, vgl. den Zeitschriftenbeitrag 2001-03 *turist* „Här hittar du Astrid Lindgrens Sverige“ [Hier findest du das Schweden Astrid Lindgrens].

³⁰ Rönnberg 1987.

³¹ Vgl. Abschnitt 2.1.1. und 2.3.4. d.A. sowie zur Übersetzungsrelevanz dieser Kleiderhierarchie beim französischen Zieltext, Abschnitt 3.3.3. d.A.

werden die Figuren Tommy und Annika in der Filmfassung modernisiert und bieten sich, nicht zuletzt durch ihr von Anfang an unerschrockenes Handeln und Mitspielen für Zuschauer der Zeit als Identifikationsfiguren und Subjektpositionen an. Zugleich bewirkten die Filme eine zusätzliche Aktualisierung des Stoffes in Hinblick auf Handlung, Hierarchien und Erziehungsmuster. Immerhin erweist sich die Schulszene aus dem Buch, in der die Lehrerin die Protagonistin darauf hinweist, diese müsse sie mit „fröken“ [Fräulein] anreden, im ausgangskulturellen Kontext der 1960er Jahre bereits als veraltet.³² Durch die Anpassung an den zeitlichen Zusammenhang der späten 1960er Jahre wirkt die Schulszene im Vergleich zum gedruckten Text im Film enthierarchisiert; der Bedarf an karikierenden Szenen, welche die strengen Schulnormen in Frage stellen, schien abgenommen zu haben; der Film bot an dieser Stelle kaum noch eine Ventilfunktion, sondern die Produzenten konnten auf den in Schweden so gepriesenen „samförstånd“ [gegenseitiges Einvernehmen] zwischen Erwachsenen und Kindern zählen und durch slapstickhafte Übertreibung Komik erzeugen.³³ Pädagogisierende Bearbeitungstendenzen sind allenfalls in Hinblick auf die in den 1970er Jahren in Schweden zunehmend verbreitete allgemeine schulische Zahnvorsorge festzustellen; im Film fallen den fiktiven Kindern aus Pippis in Argentinien angesiedelter Lügengeschichte, da sie sich den ganzen Tag von Bonbons ernähren, zur Strafe angeblich alle Zähne aus, einer deutlichen Didaktisierung der Lügengeschichten.³⁴

Daß auch schon in den 1970er Jahren die Frage des Merchandising ein ernsthaftes Problem sein konnte, zeigt sich in einer Auseinandersetzung um den deutschen Filmbuchmarkt und Hörspielmaterial:

Anyway, even books with film pictures must be published by Rabén & Sjögren in coprinting with Oetinger. [...]. Furthermore, I dislike immensely all kind of „printed matter“ – however small the text – on Pippi or any other of my characters, made by

³² Vgl. erneut Abschnitt 2.4.1. d.A. zur schwedischen medialen Rezeption sowie 2.3.3. und 3.3.3. zur Analyse internationaler Übersetzungen dieser Textstelle.

³³ Der Begriff des „samförstånd“ lässt sich kaum übersetzen; er stellt einen Schlüsselbegriff der schwedischen Wohlfahrtsgesellschaft dar, vgl. *SAOB* S 465 (1964). Gemeint wird ein von hierarchischen Strukturen unbeeinträchtigtes Neben- und Miteinander im Konsens, das die Lösung von Konflikten in gegenseitigem Einverständnis oder Einvernehmen ermöglicht.

³⁴ Rönnberg 1987. Vergleichbar ist eine Szene in einem der Comic-Bücher, Lindgren (1970) *Pippi håller kalas*, Episode „Pippi får fint besök“ [ohne Seitenzählung], in der der Matrose Fridolf wegen Naschens Zahnweh bekommt, weshalb Efraim und Pippi gegen Süßigkeiten auftreten und anhand eines Tauziehens mit den Zähnen Tommy und Annika demonstrieren, wie gesund stattdessen rohes Gemüse und Knäckebrot seien (zum ursprünglichen Abdruck der Szene in der *Klumpe-Dumpe*-Zeitschrift Storn 1997, S. 66f.); ähnlich der eingeschobene ablehnende Kommentar Pippis in der sogenannten Kaugummiszenen in PL II, vgl. Abschnitt 2.2. d.A. sowie das erwähnte Heft zur Beförderung von Nahrungsergänzung, „solkular“ [Sonnenkugeln]. Diese gesundheitspolitischen Stellungnahmen stehen in Kontrast zur ansonsten vorherrschenden und in der Forschung betonten ideo-logiefreien Grundhaltung von Werk, Figur und Autorin.

another person [...]. This means that I cannot accept any calendars or picture books or anything the like which I have not made myself.

As to the records I can very well understand that you are not very happy about the Oetinger right for „mechanische Wiedergabe“ but this agreement was made when no living person ever dreamed of any Pippi film. [...]. One thing is sure – if Oetingers make any other form of merchandising than selling books, including the comic books, and selling these old Pippi records, please tell me and I shall certainly stop them. The Oetinger people are my friends and I do hope that you can come to an understanding with them. I am sorry if you feel that the German market is not as promising as you expected – but then, think of *A m e r i c a!* There she stands, doesn't she, for our glittering eyes with Pippi toys and gimmicks in both hands and with a smile full of dollars! [Hervorhebung sic].³⁵

Lindgrens sarkastischer Unterton über die fulminanten Möglichkeiten des amerikanischen Markts dürfte einschlägig sein.

Ken Annakins amerikanische Hollywood-Verfilmung von 1988 soll mit ihren im Vergleich zur Trilogie recht einschneidenden Änderungen etwas ausführlicher dargestellt werden.³⁶ Lindgrens Skepsis gegenüber internationalen Verfilmungen ihrer Werke, auf die sie keine Kontrolle ausüben könne wie bei schwedischen oder schwedisch-internationalen Koproduktionen, sah sie im Nachhinein als berechtigt an. Lediglich, da der Regisseur damals mit seinen Kindern angereist sei, habe sie sich zu den Verfilmungen überreden lassen, damit amerikanische Kinder die Figur der Pippi ebenfalls kennenlernen könnten. Im Nachhinein hat Lindgren sich über den Film entsetzt gezeigt.³⁷

In der Version Annakins wird aus der Protagonistin ein älteres Kind, das an Souveränität einbüßt, ins Kinderheim gebracht und dort von einer Lehrerin geschlagen wird, weshalb es bitterlich über sein Schicksal weint.³⁸ Außerdem

³⁵ Erneut Brief 1971-02-03 Astrid Lindgren an Mr. O'Dochartaigh, KB-Archiv. Im folgenden wird das Thema nochmals aufgegriffen und Lindgren empfiehlt eine direkte Kooperation mit dem Oetinger Verlag. Brief 1971-02-19 Astrid Lindgren an Mr. O'Dochartaigh, KB-Archiv.

³⁶ Film *The New Adventures of Pippi Longstocking* (1988), Regie und Drehbuch Ken Annakin; vgl. zu Annakin auch Abschnitt 3.3.8. d.A. zur Zirkusszene, insbes. zum deutschen Akzent als Signal. Zusätzlich wurde die allgemein zugängliche deutsche Kino-fassung dieser Verfilmung, die Mitte der 1990er Jahre noch auf dem deutschen Videomarkt verfügbar war, herangezogen; im Rahmen d.A. allerdings wird auf die erweiterte internationale filmische Rezeption von *Pippi Långstrump* im Sinne von Untertitelung und Synchronisation in anderen Ländern nicht näher eingegangen.

³⁷ Surmatz, Interview Lindgren 1995.

³⁸ Amerikanisches Filmmanuskript der Verfilmung Annakins, Archiv Oetinger, deutsche Rohübersetzung; Astrid Lindgrens Pippi Langstrumps neue Abenteuer. Nach einem Drehbuch von Ken Annakin. (*The New Adventures of Pippi Longstocking*). Übers. von Hans Bangerter. Masch. Undat.; eingestrichenes Exemplar mit markierten Ähnlichkeiten und Abweichungen, Kopie bei A.S. [Titel in Großschreibung]. Dieses amerikanische Filmmanuskript in deutscher Arbeitsübersetzung mit seinen Markierungen wurde einem Vergleich mit *Pippi Långstrump* unterzogen, der starke Veränderungstendenzen zu Tage förderte. Die Zeichentrickfilme der 1990er Jahre verfügen ebenfalls nur noch über eine lose Anbindung an die Buchwerke, worauf noch eingegangen wird. Batchelder 1971, S. 27-31, äußert sich kritisch zu den adaptierenden Veränderungen, die sogar transatlantisch

drückt die Hauptfigur in einem Maße die Sehnsucht nach einer kompletten Kernfamilie aus, wie es nicht einmal in den sentimentalisierenden Szenen mancher Theaterfassungen (etwa in Staffan Götestams Inszenierung am Stockholmer Oscarsteatern von 1996) erreicht wurde. Nicht nur wurde der gesamte Plot und die Figurenkonstellation umgestellt, sondern es wurde ein moralisierender Grundton installiert und ein Klima von ständiger Bedrohung und Spannung aufgebaut.

Schon der Einstieg wurde völlig anders gewählt. Statt die Vorgeschichte erzählend wiederzugeben, muß die im Buch so energische Pippi im Film nach einer Belehrung durch ihren Vater voller Angst mit ansehen, wie er bei dem Versuch, sie zu retten, ins Meer gespült wird.³⁹ Die väterliche Autorität wird am Filmanfang und -ende als Rahmen für die Handlung etabliert. Pippis Heimkehr in die Villa dient vor allem dazu, ihre unmotivierte und teilweise rohe Unangepaßtheit zu demonstrieren. Ihre Autonomie in der Villa wird beinahe von Anfang an in Frage gestellt, denn sofort wird zu Tommy und Annika übergeblendet, die über vorhandene Abrißpläne für die Villa sprechen. Den beiden neuen Freunden gegenüber kann Pippi nur mit großer Anstrengung ihren Kummer über die Eltern verbergen und erklärt, ihr Vater sei Kannibalenkönig, konform den anglophonen Übersetzungen. Bereits in seinem ersten Auftritt wird Herrn Settergren die Rolle des strengen, gerechten (Ersatz-) Vaters übertragen, der seine Kinder und Pippi ständig zurechtweist, etwa als er nachts seine Kinder aus der Villa abholt und Pippi droht. Pippi kommuniziert anschließend noch seufzend mit ihrer Mutter im Himmel, was sich als Leitmotiv durch den Film zieht, während es im Buch nur einmal vorkommt. Nach der Putzszene, bei der auch Tommy und Annika auf Scheuerbürsten herumgleiten, holt eine, den traditionellen Familien- und Rollenvorstellungen entsprechend wesentlich milder gestimmte Frau Settergren ihre Kinder ab. Inzwischen tritt vor der Villa ein Spekulant auf, der sich mit zwei zwielichtigen Gehilfen die Villa aneignen möchte. Zwar lacht Pippi ihn aus, doch bleibt dieser Handlungsstrang in völlig anderer Weise als im Buch als ständige Bedrohung erhalten.

In einer großzügigen, noch relativ autonomen Geste beschenkt Pippi zusammen mit Tommy und Annika die mitleiderregenden, von einer Sozialarbeiterin begleiteten Waisenhauskinder der Stadt (in einer veränderten Übernahme aus dem zweiten Band) mit Eis, Süßigkeiten und Spielsachen, was in eine Art Straßenschlacht ausartet. Pippi demonstriert erneut Unangepaßtheit um ihrer selbst willen. Auch das Waisenhausthema wird als Parallelen zur Spekulanten-

tisch für amerikanische Bücher in England oder umgekehrt vorgenommen werden, vgl. Abschnitt 1.2.4. und 1.2.5. d.A., ebenso kritisch zu den Eingriffen bei Disney-Verfilmungen von kinderliterarischen Klassikern, bei denen sie zusätzlich Disney-Buchausgaben befürchtet, die nichts mehr mit den ursprünglichen Buchausgaben gemein hätten.

³⁹ Diese Insinuation verstärkt den Druck auf die Protagonistin und paßt in das Muster des Films, über die Erzeugung von Schuldgefühlen auf Kinder einzuwirken. Zu Film und Pädagogik, vgl. auch Wojcik-Andrews 2000, S. 157-222.

handlungsweise im weiteren in bedrohlicher Weise im Film ausgebracht.⁴⁰ Währenddessen ist Herr Settergren in einem Büro dabei, den Verkauf der angeblich herrenlosen Villa an den Spekulanten zu regeln. Im Dialog mit seiner Frau droht er abends erneut damit, Pippi werde noch von der Sozialarbeiterin eingefangen. Als diese Pippi in ihrer Villa abholen möchte, gerät sie in eine Spunk- und Mehlfalle; ebenso wirft Pippi die Kompagnons des Spekulanten einfach heraus, denn noch ist ihre Position wie im Buch den Eindringlingen gegenüber eine überlegene. Statt zum ausgelassenen Damenkaffeklatsch wird Pippi in Anwesenheit des strengen Vaters zu den Settergrens eingeladen, der ihre Angst wegen ihres eigenen verschwundenen Vaters ausbeutet.⁴¹ Auch Frau Settergren setzt Pippi zunächst unter Druck, sie müsse die Wahrheit über ihre Mutter erzählen, doch sie empfindet trotz des Tortenunglücks ihrer traditionellen Rolle entsprechend in einer sentimental tränenden Szene Mitleid mit ihr.⁴²

Von der Stadt bricht Pippi in den Urwald auf, anders als in den Büchern oder den vorausgegangenen Filmen scheitert die Figur jedoch gerade im Erfahrungsräum der Natur. Zunächst in Anlehnung an die schwedischen Filme aus den 1970ern besucht Pippi einen Erfinder und baut selbst einen Flugapparat. Währenddessen bedauert Frau Settergren zutiefst, daß ihr Mann bedrohliche Pläne gegenüber Pippi geschmiedet hat, wodurch die übertriebene Hierarchie zwischen Erwachsenen und Kindern sowie zwischen Mann und Frau im amerikanischen Film erneut vorgeführt wird. In der nächsten Szene überreicht Herr Settergren als Vollzieher der allgemeinen Ordnung der Sozialarbeiterin ein Dokument, mit dem sie, gemeinsam mit einer großen Ordnungsmacht, dem Spekulanten und Stadtbewohnern Pippi ins Kinderheim einliefern möchte. Zusammen mit ihren Freunden ergreift Pippi im Flugapparat die Flucht, wobei verschiedene Anleihen beim zweiten Band und den schwedischen Filmen greifen. Mit Hilfe des Erfinders plant der autoritäre Herr Settergren, den Kindern nachzufliegen. Als am nächsten Morgen das Fluggerät der Kinder versunken ist, reagiert Pippi leichtsinnig und angeberisch.⁴³ Anders als in den schwedischen Verfilmungen treiben sie voller Angst hilflos in großen Fässern auf einen Wasserfall zu, und Herr Settergren im Fluggerät kommt gerade noch rechtzeitig,

⁴⁰ Vgl. Abschnitt 2.1.1. d.A. zur amerikanischen Mädchenbuchtradition, in der Aufenthalte im Waisenhaus als läuternde Lehrzeit geschildert werden.

⁴¹ Das subversive Potential der Kaffeklatschszene wird abgeschwächt und die Szene auf eine symbolgeladene Auseinandersetzung innerhalb der (stellvertretenden) Kernfamilie reduziert, vgl. hingegen Abschnitt 2.3.1. und 3.3.6. zu Übersetzungseingriffen.

⁴² Vgl. erneut Metcalf 1995, S. 88f. zur Konventionalisierung und Konformisierung der Protagonistin.

⁴³ In einer Anleihe bei den Filmen der 1970er Jahre verzehrt eine Kuh die Kleider der Kinder, woraufhin sie improvisieren müssen. Andersson/Söderström 1990 weisen darauf hin, daß Annakin vertraglich daran gebunden war, sich an der Buchtrilogie und an Lindgrens Filmmanuskripten bzw. den Drehbüchern für die Filme aus den 1970er Jahren zu orientieren.

um sie vor dem sicheren Tod zu retten, der anhand der gefährlichen Strömung illustriert wird.

Von der zunächst größtmöglichen Freiheit auf der mißlungenen Flucht in die Natur wird nun in das gefängnishafte Kinderheim übergeleitet, denn nach der lebensbedrohenden Situation in ihrem gescheiterten Abenteuer ist Pippi so mürbe, daß sie sich von der Sozialarbeiterin ins Kinderheim mitnehmen läßt. Ab dieser Szene kippt der Film völlig in eine erfundene Episode um. Der Freiheits- und Unabhängigkeitsdrang der unangepaßten Figur wird in einem autoritären System bestraft, wobei die Bestrafung als Psychoterror inszeniert wird. Pippi wird in eine Uniform gezwängt, von der Lehrerin namens Messerschmitt (!) geschlagen und von den anderen Kindern wegen ihrer Lügengeschichten ausgelacht; sie wird gedemütigt und erniedrigt.⁴⁴ In Annakins Film wird die Figur geradezu in den melodramatischen amerikanischen Mädchenbuchkontext zurückübersetzt, von dem Lindgren sich in *Pippi Långstrump* parodierend distanziert hat.⁴⁵ Von der erneut herangezogenen Mutter im Himmel holt sich Pippi die Anregung, eine Flaschenpost an den Vater zu schicken. Dazu muß sie über den Dachboden aus dem Kinderheim fliehen, wo sie von einem zunächst bedrohlich wirkenden Erwachsenen ertappt wird, was erneut ihre zunehmende Hilflosigkeit und Abhängigkeit von Erwachsenen unterstreicht, einer zusätzlichen filmischen Konventionalisierung.⁴⁶ Doch nachdem Pippi beim Brand im Kinderheim in großer Hilfsbereitschaft zwei Kinder rettet (ähnlich wie beim Brand am Marktplatz im zehnten Kapitel von *Pippi Långstrump*), erbittet Pippi von Herrn Settergren und der Sozialarbeiterin gleichsam als bekehrten stellvertretenden Erziehern als Belohnung untertänig die Erlaubnis, wieder in ihr Haus ziehen zu dürfen. Stimmungsmäßig schwenkt der Film wieder ins andere Extrem. Als dann als Abschluß der Rahmenhandlung auch noch ihr als eigentliche Autorität etablierter Vater erscheint um sie abzuholen, kehrt der Film wieder annähernd

⁴⁴ Diese Figur erinnert in ihrer karikaturalen Ausformung und durch den deutschen Namen Messerschmitt, mit dem die berüchtigten, von den Nationalsozialisten im Zweiten Weltkrieg eingesetzten Flugzeuge benannt wurden, an frühere filmische Tätigkeiten Annakins, vgl. dazu Abschnitt 3.3.8. zum deutschen Akzent in bestimmten britischen und amerikanischen Filmen. Messerschmitt kann sicherlich als Geistesverwandte des kinderhassenden Baron Bomburst of Vulgaria [i.e. Deutschland], dargestellt durch G. Fröbe, gesehen werden. Allenfalls wäre es als bittere Ironie zu deuten, daß die Flugexperimente Pippis in der Bestrafung durch Messerschmitt enden sollten.

⁴⁵ Vgl. Abschnitt 2.1.1. d.A. zu Mädchenbuchintertexten. Melodramatisch wird im Film vorgeführt, wie die ziellos aufmüpfige Heldin zunächst gezähmt, passiviert und anschließend durch Hilfe von außen wieder aufgerichtet wird. Andersson/Söderström 1990, S. 7, 9, vergleichen die Prügelszene mit Sadomasochismus. Ähnlich ablehnend Wragge-Lange 1999.

⁴⁶ Wie im schwedischen Film der 1970er erweist sich diese Figur als hilfreich, weil deren Spezialkleister ihr die Flucht ermöglicht. Diametral zum Tenor der Trilogie steht im amerikanischen Film der sentimentalisierende Kommentar des Mannes, der sie aufmuntert und zum Durchhalten auffordert; im Buch benötigt die selbständige Protagonistin derartige Ermahnungen nicht, vgl. Andersson/Söderström 1990, S. 10.

zur Handlung des zweiten Bandes zurück; entsprechend entscheidet sich Pippi, bei ihren Freunden zu bleiben.

Insgesamt dürfte die Konzeption des Films mit der traditionellen Familienideologie in den USA in Verbindung stehen. Die Rolle aller beteiligten Erwachsenen wird verstärkt wie die von Pippis Eltern, doch insbesondere Vater Settergren als allumfassende Autorität mit beinahe selbstherrlichen und allmächtigen, offiziell sanktionierten Zügen, der im Grunde Erwachsene wie Kinder zu steuern sucht, ausgestattet.⁴⁷ Selbst im Vergleich zu den bearbeitenden frühen französischen Textausgaben zählen die für das amerikanische Filmmanuskript durchgeführten Veränderungen zu den auffälligsten im Kontext des in dieser Arbeit untersuchten Rezeptionsrahmens. Grundlegende Elemente von Inhalt und Handlung sind abgewandelt, während die Ausrichtung der Bearbeitungen auf Hierarchisierung und die Eliminierung allzu subversiv erscheinender Textelemente durchaus mit den festgestellten konkreten Übersetzungseingriffen zu vergleichen ist.⁴⁸

Über eine ebenfalls in Deutschland geplante Buchpublikation zum Film Annakins, welche nicht umgesetzt wurde, lassen sich lediglich auf Grundlage des deutschen Manuskripts Vermutungen anstellen.⁴⁹ In Anbetracht der gerade zurückliegenden zahlreichen Veränderungen bei den 1986 und 1988 im Oetinger Verlag vorgenommenen Überarbeitungsstufen der doch recht deutlich vom Ausgangstext abweichenden deutschen Übersetzung erstaunt auf den ersten Blick die Vehemenz, mit welcher der deutsche Verlag etwa zur selben Zeit auf den Versuch von amerikanischer Filmgesellschaft und Verlag reagierte, eine deutsche Übersetzung eines vorgesehenen amerikanischen Filmbuchs herauszubringen.⁵⁰ Zum einen sei der Text an die deutsche Übersetzung *Pippi Langstrumpf* angelehnt, hätte mithin die durchaus im ökonomischen Interesse des Oetinger Verlags liegenden Urheberrechte für die Werke Lindgrens in Deutschland tangiert. Zum anderen gehe die geplante Übersetzung trotz der Ähnlichkeiten zur deutschen Übersetzung grob verfälschend vor. Angesichts der oben geschilderten makrostrukturellen Eingriffe verwundert es nicht, daß das Buch zum Film

⁴⁷ Vgl. auch Wragge-Lange 1999. Nikolajeva 1996, S. 34-36 bewertet Annakins Film sogar als eine symptomatische amerikanische Fehlinterpretation von PL, die gleichsam zeige, daß die Figur auch allgemein in der Zielkultur ein fremdes Phänomen geblieben sei. Auch die Übersetzung gehe schon in diese Richtung, indem sie das verbale Talent und die Kreativität der Figur verloren gehen lasse.

⁴⁸ Zur Transposition von Printtext zu Film, vgl. etwa Egil Törnqvist 1991.

⁴⁹ Zur amerikanischen Ausgabe, vgl. [Lindgren/]Annakin (1988) [Engl./Amerikan.] [Buch zum Film]. In Schweden kam es übrigens auch nicht zu einer solchen Publikation.

⁵⁰ Möglicherweise hatten gerade die zu der Zeit durchgeführten Überarbeitungsvorgänge der deutschen Trilogie bei Oetinger die Sensibilität für derartige Fragen erhöht. Aufgrund des Manuskripts hatte der Verlag erwogen, Plagiatsklage zu erheben, um die Verbreitung des Buchs zum Film in deutscher Übersetzung zu unterbinden. Vgl. Gespräch mit Silke Weitendorf vom 20.12.1991.

nicht unter dem Namen vermarktet werden sollte.⁵¹ Im Vorfeld wurde die Rechtsfrage eindeutig geklärt, so daß das geplante Werk in Deutschland nicht erschien.⁵²

In den USA der 1980er Jahre wurde der Film von Annakin gemischt aufgenommen, während dort die oben erwähnten schwedisch-deutschen Verfilmungen aus den 1970er Jahren noch in den 1990er Jahren auf Video erhältlich sind.⁵³ In Schweden wurde Annakins Film mit großem Aufwand vermarktet, Vorabmeldungen und die parallele Lancierung in allen größeren Städten sollten für die entsprechende Aufmerksamkeit sorgen. Schon früh wurden allerdings, besonders in den Printmedien, kritische Stimmen laut, die vor Verfälschung warnten. Insbesondere der Vergleich zwischen den nicht unbedingt filmtechnisch, doch insgesamt qualitativ als hochwertiger empfundenen Filmen der 1970er Jahre und Annakins Verfilmung fiel einhellig zum Nachteil der amerikanischen Version aus.⁵⁴

Seit mindestens dreißig Jahren haben verschiedene Filmgesellschaften, vor allem aus Japan, versucht, die Filmrechte für einen Zeichentrickfilm über *Pippi Långstrump* zu erhalten. Von den teilweise schlechten Erfahrungen abgeschreckt, die Tove Jansson mit den Zeichentrickverfilmungen ihrer Werke gemacht hatte, verweigerte Lindgren lange jede Umsetzung dieser Art. Schließlich erwarb ein kanadisch-schwedisch-deutsches Filmkonsortium unter Beteiligung der Svensk Filmindustri, SF, und der deutschen, dann zur Kirch-Gruppe gehörenden Beta Film, die teilweise bereits bei der Koproduktion zu den Verfil-

⁵¹ Durch die Argumentation, daß ihm inzwischen die Rechte für Lindgrens Werke in Deutschland zugefallen seien, gewann der Oetinger Verlag die Auseinandersetzung, Gespräch mit Silke Weitendorf vom 20.12.1991. Zur Genese dieser Rechte, vgl. Abschnitt 2.2.1. d.A.

⁵² Gespräch mit Silke Weitendorf vom 20.12.1991. Sie teilte außerdem brieflich zur Klärung der Plagiatsfrage mit: „Bei dem amerikanischen Buch, das nach dem Film entstanden ist, ist es von uns aus nicht zu einer Klage gekommen, weil bereits vorweg der Plagiatsvorwurf mit Hilfe eines Fachjuristen ausreichend belegt werden konnte, so daß glücklicherweise von Seiten des amerikanischen Originalverlags auf eine deutsche Ausgabe verzichtet wurde.“ Brief 1992-02-14 Silke Weitendorf an Surmatz.

⁵³ Kritisch zu Annakin äußert sich Metcalf 1995, S. 88f., Pippis Mehrdeutigkeit und Selbstironie sei in den Dienst eines hegemonialen, d.i. des amerikanischen, Kultur- und Erziehungsapparats gestellt worden, wodurch stereotype Mainstreamauffassungen bestätigt würden. In einem Gespräch bestätigte sie, daß die Resonanz auf den Film im allgemeinen wenig anerkennend gewesen sei. Das in den 1970er Jahren in einer amerikanischen Fassung erschienene schwedische Buch zum Film wurde in den USA allerdings vom Markt genommen. Vgl. auch Lindgren, Astrid (1973): *Pippi Longstocking*. Übers. von Florence Lamborn. Ill. mit Filmphotos. Neue Ausg. New York: Viking 1973. 160 S. (Special film edition) [Engl./Amerikan. Ausg.]. Vgl. Metcalf 1995, S. 140f.

⁵⁴ In schwedischen Tageszeitungen wurde mit ausdrücklichem Entsetzen auf Annakins amerikanische Verfilmung reagiert, so in 1988-07-30: *AB*. Vgl. zudem Andersson/Söderström 1990, S. 4-14, die neben der Veränderung des Alters der Protagonistin hin zum fast erwachsen aussehenden Teenager mit Schmuck und einem Interesse für Kleidung auch die hollywoodhaft professionellen Musicaleinschläge ablehnen, sowie eine anonyme Rezension in *Tusen och en film* 1, 1989.

mungen der 1970er Jahre mitgewirkt hatte, in einem Überraschungscoup die Rechte für eine Zeichentrickverfilmung und das Merchandising. Wie 2001 bekannt wurde, hätten 1993 bei einer Konferenz in Italien befreundete Filmemacher von SF, denen Lindgren sich wegen der zahlreichen gemeinsamen Filmprojekte verpflichtet gefühlt habe, und Vertreter der Kirch-Gruppe Lindgren geradezu einen Vertrag aufgedrängt, die internationalen Merchandising-Rechte an die Filmfirmen abzutreten, angeblich damit das teure Millionenprojekt des Zeichentrickfilms dann auch realisiert werden könne.⁵⁵ Im Nachhinein setzte Lindgren mit Hilfe ihrer Agentin Kvint strenge Auflagen für den Trickfilm durch, der sowohl in einer Fernseh- wie in einer Kinoverfilmung vorgesehen wurde und behielt sich ein Vetorecht vor.⁵⁶ Davon machte Lindgren Gebrauch, als sie mit den ersten Entwürfen und Proben nicht einverstanden war, insbesondere in bezug auf die Kleidung und das verniedlichte Aussehen der Protagonistin. Da die Produktion angekündigt war, fanden die Verzögerungen ein reges Echo in den Medien, in denen Lindgren als Garantin für die Authentizität der Umsetzung ihrer Figur angesehen wurde.⁵⁷ Inzwischen durchlief der Film 1997 seine schwedische Premiere, während die entsprechende Lancierung von Neben- und Merchandisingprodukten wie Puppen und Geschirr einsetzte.⁵⁸ Bis etwa 2001 weigerten sich Lindgren und ihre rechtlichen Vertreter allerdings, die Rechte für Buchpublikationen unter Verwendung der Illustrationen aus dem Zeichentrickfilm zu vergeben, was auch in der Folge so gehandhabt werden soll.⁵⁹ Überwiegend zurückhaltend oder ablehnend reagierte die schwedische

⁵⁵ Zu den Briefwechseln wegen der verschiedenen Buch- und Filmrechte, vgl. die Abschnitte 1.2.4., 1.2.5., 2.2.1., 3.2. und 3.3.4. d.A.

⁵⁶ Kvint habe dann in Lindgrens Auftrag nachverhandelt. Die Markenrechte an Lindgrens Werk seien etwa eine Milliarde [schwedische Kronen] wert, d.h. etwa 100 Millionen Euro. 2001-03-31: *Expressen* „Astrid Lindgren miste kontrollen över sitt livsverk“ [Astrid Lindgren verlor die Kontrolle über ihr Lebenswerk]. Karin Sörbring.

⁵⁷ Etwa 1996-04-22: *DN*. „Tecknad Pippifilm försenad.“ [Pippizeichentrickfilm verspätet]. Per Luthander.

⁵⁸ *Pippi Longstocking/Pippi Langstrumpf/Pippi Långstrump* (1997). Regie: Clive Smith. Drehbuch: Catharina Stackelberg, Clive Smith. Zeichentrickfilm. Internationale Koproduktion Kanada/Deutschland/Schweden. 1997. Vertrieben auch als Columbia-Tristar Homevideo 1998, dazu Wragge-Lange 1999, S. 12. Bearbeitet zudem als Fernsehserie mit zahlreichen internationalen Ablegern. Zur historischen Dimension von Merchandisingphänomenen bereits um 1900, etwa zu Beatrix Potter, vgl. Kümmerling-Meibauer 1999b, S. 567.

⁵⁹ Beilage der Abendzeitung 1997-11-12: *AB*. „Grattis Astrid Lindgren, 90 år“. Darin der Artikel: „Hon är världens bästa Astrid“ [Herzlichen Glückwunsch Astrid Lindgren, 90 Jahre; Sie ist die beste Astrid der Welt]. In einer scharfen Kritik bezieht sich eine spätere Rezensentin auf den angeblichen Ausverkauf des Werks, was an Sörbrings oben genannten Artikel erinnert: 2001-07-28: *AB*. „Astrid Lindgren, du sålde ut Pippis själ“ [Astrid Lindgren, du hast Pippis Seele verramscht/verkauft]. Kerstin Weigl. Sie findet die Figur im Zeichentrickfilm „gapigt uppkäftig“ [großmaulig aufmüpfig] statt einer unbequemen ‘Wahr-Sagerin’, die Figur sei vom Äußersten her gleichsam ‘pokemonhaft’ mit japanischen runden Augen ausgestattet und „exploaterats, slätats ut och larvats till för att kunna säljas till amerikanska, japanska och koreanska kids“ [ausgebeutet, geglättet und

Kritik auf den Zeichentrickfilm.⁶⁰ Ob sich die Bilder tatsächlich als die entscheidende Neuentwicklung erweisen, welche die bislang in der skandinavischen wie in der internationalen Rezeption dominanten Originalillustrationen von Ingrid Vang Nyman ablösen, wie es die Filmfirmen selbst propagieren, bleibt mit einer gewissen Skepsis abzuwarten.⁶¹

Zunächst fällt die im Rahmen der internationalen Vermarktung des Trickfilms angestrebte Kompromißlösung bezüglich Pippis Kleidung auf. Da der deutsche Markt wirtschaftlich gesehen für Lindgrens Werke die höchsten Umsätze bietet und aufgrund der Beteiligung des deutschen Koproduzenten, wurde beispielsweise ein Ringelstrumpf wie in der deutschen Übersetzung durchgesetzt. Statt der langen mit Strumpfhaltern befestigten Strümpfe, von denen im Buch einer als braun und der andere als schwarz beschrieben ist, trägt die Figur im Film enganliegende sogenannte „Stay-ups“, halterlose, oberschenkelhohe Strümpfe, von denen einer bunt gestreift ist. Ihr Kleid setzt sich, den verschiedenen internationalen Übersetzungen entsprechend, aus verschiedenen Farben zusammen. Für Disney-Verfilmungen typische Verniedlichungstendenzen prägen die Darstellung ihres Gesichts, wie etwa die Stupsnase und die Proportionen. In der Trickverfilmung wird das Benehmen der Figur wesentlich konformer und wohlerzogener als im Text der Trilogie; sie schläft beispielsweise nicht mit den Füßen auf dem Kopfkissen wie in der Textvorlage. Statt subversiver Handlungselemente werden geringfügige harmlose Streiche eingefügt, während das Tempo der in rascher Folge aneinandergereihten Handlungssequenzen den Mangel an

lächerlich/albern gemacht, um sie an amerikanische, japanische und koreanische Kids verkaufen zu können]. Geradezu empört zitiert sie Lindgren, diese habe resigniert, wenn sie bei der Filmpremiere (1997) im Interview der Tageszeitung *Göteborgsposten* gesagt habe, „När jag väl bestämt mig kan jag inte sitta och ångra“ [Wenn ich mich einmal entschieden habe, kann ich nicht später ständig alles bereuen]. Im selben Jahr wurde Lindgren 90. In einem späteren Nachruf wird betont, die Familie werde über Lindgrens Nachlaß wachen, 2002-01-29: *AB*. „Familjen säljer inte ut figurerna“ [Kein Ausverkauf der Figuren durch die Familie]. Jens Kärrman. 2001 gab es auch eine Debatte über einen Künstler, der einen erotisch gefärbten Zusammenschnitt aus verschiedenen Pippifilmen als Kunst deklarierte, Weigl und andere Rezessenten sprachen die Hoffnung aus, „Lindgren-imperiet“ [das Lindgrenimperium] werde dagegen vorgehen, vgl. 2001-07-17: *AB*. „Varför gör de så mot Pippi“ [Warum machen sie so etwas mit Pippi]. Fredrik Engström. 2001-07-18: *AB*. „Undrar vem som är kåt“ [Wer ist hier wohl geil]. Anders Paulrud.

⁶⁰ 1997-10-03: *SvD*. „Pluttinationell Pippi en skam för SF“ [Pluttinationale Pippi eine Schande für SF, i.e. die schwedische Filmgesellschaft]. Astrid Söderbergh Widding. Kopie aus dem Archiv SBI. Der Titel des Artikels spielt mit der Verballhornung von Multiplikation zu „pluttifikation“ bei der Schulszene in PL, vgl. Abschnitt 2.3. d.A. Ebenso 1997-10-03: *DN*. „Fy Fabian för denna Pippi. Litet plats för Pippi själv i internationaliserad pastellversion“ [wörtlich: Pfui Fabian für diese Pippi. Wenig Raum für Pippi selber in internationaler Pastellversion]. Eva af Geijerstam. Das Zitat „Fy Fabian“ gehört vor allem durch die Film- und Musikfassungen in Schweden inzwischen zum Allgemeingut.

⁶¹ Besonders für internationale Neuausgaben der 1980er und 1990er Jahre wurde verstärkt auf die Illustrationen Vang Nyman zurückgegriffen, für deren Verwendung sich die literarische Agentin Lindgrens, Kerstin Kvint, laut eigener Aussage gezielt eingesetzt hat, vgl. Kvint 1998, dazu auch Abschnitt 1.2.5. d.A. Zu dieser Frage auch Talvitie 1998.

Konzeption oder psychologisch genauer Figurenzeichnung überspielen soll. Außerdem müssen sich die Kinderfiguren in dieser Verfilmung die Hauptrolle mit den erwachsenen Figuren teilen, denn einer der Grundkonflikte des Films liegt in der Auseinandersetzung der Protagonistin mit der oben bereits erwähnten Figur des ‘fröken Prysselius’/‘Prusselius’/‘Prysseluskan’, jener Betreuungsperson, die schon in der schwedischen Verfilmung aus den 1970er Jahren als komische Randfigur fungierte.⁶² Im Trickfilm wirkt diese Figur grob überzeichnet und bedrohlich, wie überhaupt die Erwachsenenfiguren überproportional groß dargestellt werden. Ähnlich wie bereits in der amerikanischen Verfilmung Annakins befreit sich Pippi nicht mehr selbst aus der Bedrohung durch die erwachsene Respektsperson, sondern muß in diesem Fall auf die Hilfe ihres Vaters warten, der durch einen entschlossenen Auftritt die Figur des ‘fröken Prusselius’ in ihre Schranken verweist. An Annakins Figurenkonstellation erinnert auch die erste Szene im Zeichentrickfilm, in der Pippi beobachtet, wie ihr Vater über Bord geht, wodurch erzähltechnisch eine deutlichere Festlegung erfolgt und eine Ambivalenz der Geschichten über den Vater, die sich im Buch noch teilweise Pippis Phantasien, teilweise der auktorialen Erzählperspektive zuschreiben lassen, vereinbart wird.⁶³ Die erste im Buch auftretende Figur ist bekanntlich Pippi, auf deren Haus im ersten märchenhaften Einstieg ins erste Kapitel gleichsam eingezoomt wird, was lesenden Kindern eine bestimmte Subjektposition nahelegt.⁶⁴

Diese Tendenzen stehen im Gegensatz zu denen in den Filmen der 1970er Jahre, in denen gerade Spielereien mit dem, was sich die Kinder vorstellen und ‘echten’ phantastischen Handlungselementen vorkommen, wodurch sie das Changieren zwischen Realität und Phantasie aus dem Buch umsetzen. Durch die Dominanz der Betreuerin im Trickfilm wird die auffällige Abwesenheit der Mutter in der Trilogie geradezu konterkariert, einschließlich der für viele Trickfilme nach amerikanischem Muster typischen, stereotypen Verächtlichmachung. Gerade für Disneyverfilmungen sind die Dämonisierung und Ausgrenzung älterer Frauenfiguren oder die symbolische Bestrafung einer dominierenden Mutterfigur in mehreren Untersuchungen nachgewiesen worden.⁶⁵ Insofern übernimmt der Trickfilm in veränderter Form die verstärkte Einbeziehung erwachsener Figuren aus der amerikanischen Verfilmung Annakins, distanziert sich jedoch von den Demütigungsszenen bei Annakin, indem die Figur wieder als stark und relativ selbstbestimmt restituiert wird.

⁶² Zu verschiedenen Schreibweisen in Schweden und Deutschland, vgl. auch die erwähnten Filmmanuskripte Lindgrens zu den Pippi-Verfilmungen der 1970er Jahre im KB-Archiv, wo sie meist „Prysseluskan“ verwendet.

⁶³ Zu einer Kritik dieser Verlagerung aus christlicher Perspektive, vgl. Fischer-Nielsen 1998, S. 38. Zur Übertragung der Lügen- und Phantasiegeschichten in den angloamerikanischen Kontext, vgl. Jonback 1998; s.o. Abschnitt 4.1.1. d.A. zu Annakins Verfilmung.

⁶⁴ Zu derartigen Verschiebungen Harris 1996, 1997.

⁶⁵ Etwa Batchelder 1971, Rönnberg 1999, Byrne/McQuillan 1999, Wasko 2001.

4.1.2. Die Umsetzung von *Pippi Långstrump* auf CD-ROM

Im Jahr 1995 brachte die Firma „ahead media“ in Stockholm eine mehrsprachige CD-ROM zu *Pippi Långstrump* auf Basis der Illustrationen Vang Nymans heraus, welche dennoch kaum zu den Glanzstücken moderner Medienkultur zählen dürfte. Lindgren und ihre Agenten erteilten die Genehmigung aufgrund der Tatsache, daß die Hersteller sich als Produzenten von Materialien für behinderte Kinder einen Namen gemacht hatten. Daß die Vermarktung von vornherein auf ein breites und internationales Publikum zielte, zeigt sich daran, daß die CD-ROM in Zusammenstellung mit schwedischem, englischem, deutschem, französischem, spanischem und japanischem Text erhältlich ist.⁶⁶

Der Tenor der Rezensionen divergierte. Während eine Meldung der schwedischen Nachrichtenagentur TT relativ wohlwollend rezensierte, reagierten die skandinavischen Nachbarländer mit bissiger Ironie oder sogar Hohn auf die Lancierung.⁶⁷ Für den recht hoch angesetzten Preis enthielt das Paket neben der CD-ROM zusätzlich eine weiche Stoffpuppe der Figur, deren Design sich ebenfalls an den Illustrationen Vang Nymans orientiert. Tendenziell jedoch verfährt die Vermarktung nach gängigen Mustern des Merchandising, die mit dem ursprünglichen Text wenig gemein haben.⁶⁸ Der Aufbau der CD-ROM erweist sich als konventionell und schöpft die Möglichkeiten des Mediums nicht aus. Über die Maustastatur lassen sich in der „Villa Villekulla“ unterschiedliche Gegenstände anklicken. Daraufhin ertönt entweder eine Computermelodie oder die Gegenstände geraten in Bewegung. In einigen Fällen wird durch den Mausklick ein Spiel ausgelöst; so sollen Gegenstände davor bewahrt werden, auf den Boden zu fallen oder ein Memory-Spiel bietet sich an. Es können vier Räume innerhalb des Hauses angeklickt werden: die Küche, das Wohnzimmer, das Schlafzimmer und der Dachboden. Mit Hilfe dreier Buchsymbole soll eine Nähe zum Printmedium hergestellt werden, während die jeweils aufgerufenen Geschichten recht knapp gefaßt und über einen akustisch über die jeweiligen

⁶⁶ *Pippi (Pippi Longstocking)*. Astrid Lindgren, Ingrid Vang Nyman, ahead media. Hamburg: Oetinger, 1995. CD-ROM für Windows und Macintosh. Den Vertrieb der CD-ROM für Deutschland hat mithin der Buchverlag Lindgrens in Deutschland übernommen. Die verschiedensprachigen Fassungen der CD-ROM wurden allerdings nicht miteinander verglichen. Zur CD-ROM-Umsetzung Östlundh 1996, Nordlinder 2001. Allgemein zu KJL auf CD-ROM Schikorsky 2000, Dolle-Weinkauff 2002.

⁶⁷ Vgl. 1995-11-13: *Sverigenytt*. „Datorn har fått Pippi – på CD-rom“ [Der Computer hat Pippi bekommen/ist verrückt geworden – auf CD-ROM]. Johan Lindgren/TT. Ähnlich 1996-05-24: *Morgenbladet*. „Interpassiv Pippi“ [Interpassive Pippi]. Morten Abrahamsen. Vgl. auch Holmqvist 1997.

⁶⁸ Wie ein Rezensent mit sarkastischem Unterton anmerkte, hätten die Kinder sicherlich länger etwas von der Puppe als von der CD-ROM. Ausgehend vom damaligen schwedischen Ladenpreis von 595 SEK hätte die CD-ROM in Deutschland zu Beginn des Jahres 1997 umgerechnet über 100 DM gekostet, in Deutschland war das Paket Mitte der 1990er Jahre für damals etwa 79 DM im Buchhandel erhältlich.

Sequenzen gelegten Erzählerkommentar vermittelt sind.⁶⁹ In reduzierter Fassung schildert die Eingangsepisode die erste Begegnung zwischen Pippi, Tommy und Annika; statt der Kinderfiguren erhält jedoch der Affe Herr Nilsson eine in *Pippi Långstrump* nicht angelegte Hauptrolle, mit der auf Slapstick-Komik ausgewichen wird. Zwar sind die Zeichnungen farbenfroh und an Ingrid Vang Nymans Illustrationen angelehnt, doch die Bilder bewegen sich systemunabhängig langsam, weshalb die Figuren nicht zuletzt aufgrund der schleppenden Bilderfolge künstlich und statisch wirken. In der zweiten Episode backen die drei Kinder in der Küche Pfannkuchen und in der dritten versuchen die Diebe, der Hauptfigur ihre Goldmünzen zu stehlen.

Obwohl für die CD-ROM wie schon bei den Comics zu *Pippi Långstrump* die Originalillustrationen Vang Nymans verwendet wurden, erinnert bei der CD-ROM nur noch die Anfangssequenz eindeutig an den gedruckten Text. Insgesamt nutzt die CD-ROM trotz der Loslösung vom Buchmedium die Möglichkeiten des neuen Mediums nicht; die Animation der erzählten Bestandteile wirkt zu schwerfällig und teilweise stereotyp. In den erzählten Teilen können die Nutzer lediglich Hin- und Herblättern oder sich entscheiden, ob sie den ebenfalls vorgelesenen Buchtext mit einblenden wollen oder nicht. Dieser Teil der CD-ROM überschreitet die Möglichkeiten etwa von Trickfilmen auf Video kaum oder bleibt sogar dahinter zurück. Empfohlen wird die CD-ROM für das Vorschul- und frühe Grundschulalter, d.h. etwa von fünf bis acht Jahren; diese Zuschreibung entspricht der verorteten Altersstufe der Rezipienten des Buchs in den 1980er und 1990er Jahren.⁷⁰ Laut einer Rezension werden die Spiele und interaktiven Elemente der CD-ROM von den Nutzern besser angenommen als die erzählenden Teile.⁷¹ Dennoch fordern sie höchstens jüngere Kinder zu mehrfacher Nutzung heraus, da die einzelnen Momente recht einfach konstruiert sind und zudem nicht auf verschiedene Schwierigkeitsstufen zurückgreifen. Dem Fazit der oben erwähnten Rezension von Heidtmann, daß Kinder die CD-ROM eher wegen der Popularität der Figur als wegen der Attraktivität der medialen Umsetzung nutzten, stellt der multimedialen Umsetzung im Grunde ein Armutszeugnis aus.⁷²

Inzwischen ist eine weitere, wesentlich professionellere CD-ROM in einem neuen Medienverlag und Medienverbund erschienen, die eine erhebliche Weiterentwicklung darstellt; hier werden bedeutend mehr Spielmöglichkeiten ange-

⁶⁹ Zudem können unterschiedlich viele Fenster (jeweils 25, 10 und 28 Fenster) aufgerufen werden, vgl. auch Harris 1996, 1997.

⁷⁰ Heidtmann 1996, S. 57. Harris 1996, 1997.

⁷¹ Heidtmann 1996, S. 56f.

⁷² Vgl. Wragge-Lange 1999, S. 76-79, die auch die schlecht eingesprochenen deutschen Stimmen kritisiert, sie „[...] können nur als lächerlich bezeichnet werden. Annika spricht dümmlich und weinerlich, [...] am schlechtesten ist hingegen Pippi getroffen. Ihre Stimme ist herrschsüchtig und kurz angebunden.“ Die fehlende Möglichkeit zum Ausdrucken kommentiert sie folgendermaßen: „Man kann nichts ausdrucken (was sollte man auch!!!)“ [sic].

boten, die Figuren bewegen sich etwas weniger schematisch.⁷³ In der deutschen Fassung ist allerdings wie schon bei der ersten CD der unterlegte Sprechkommentar der Pippifigur recht aufdringlich. Auch diese Fassung weist einige problematische Aspekte auf; so können Gegenstände angeklickt werden, an denen dann sozusagen eine Geschichte hängt oder an die sich ein Spiel anschließt; in diesen Fällen ist allerdings ein Weiterklicken über etwas undeutliche Buttons oder über das Menü möglich. Die zehn Spiele selbst weisen zwar noch einige Verbindung zum Buchtext auf, lösen sich jedoch insofern von der Handlung, als sie selbständige Spielideen darstellen, was im Sinne der eigenen Möglichkeiten des CD-ROM-Mediums sicherlich einen Fortschritt gegenüber der ersten CD-ROM darstellt. So können beim Sachensucherspiel dem ‘gefundenen’ Mann allerlei Gegenstände in den Mund gesteckt werden, auf die er, je nachdem, ob sie einigermaßen eßbar sind, in Honorierung kindgerechten Humors, mit zufriedenen oder seltsamen Grimassen, Rülpsern oder Ausspucken reagiert. In den einzelnen Spielen kann etwa das Pferd über einen Hindernisparcours gelenkt werden, die abgebildeten Kinderfiguren können sich albern kichernd gegenseitig naßspritzen und im Gegensatz zur ersten CD-ROM ist eine Differenzierung nach unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden und nach Teilnehmerzahl möglich. Hierbei einen Balancegang zwischen dem kompetitiven Aspekt mancher Spiele und dem im Buch vorherrschenden antiautoritären Grundton zu finden, dürfte auch für zukünftige Umsetzungen eine Herausforderung für die Hersteller sein.⁷⁴

Im Grunde bestätigt die erste CD-ROM zu *Pippi Långstrump* Tendenzen, die ohnehin auf dem Markt festzustellen sind. Lediglich große Verlagskonzerne, die zur Zeit vom Konzentrationsprozeß der Buch- und Multimediacproduktion begünstigt werden, können sich die hohen Investitionskosten für selbstentwickelte Produkte leisten, kleinere und mittelständische Verlage übernehmen höchstens die Lokalisierung oder den deutschen Vertrieb internationaler Produkte.⁷⁵ Bislang gilt international gesehen die Technik der Anpassungen der Lippenbewegungen an andere Sprachen als weniger entwickelt und stößt ohnehin auf Begrenzungen des Mediums, wenn auf derselben CD-ROM mehrere verschie-

⁷³ CD-ROM *Kennst Du Pippi Langstrumpf*. Copyright Astrid Lindgren/Ingrid Vang Nyman. Nordic Licensing. Pan Interactive. Deutsche Ausgabe in der Übers. von Dr. Sigrid Engeler. Hamburg: Friedrich Oetinger Verlag 2001. Deutsche Fassung. Für das Label von Oetinger interaktiv wurde im übrigen das Verlagslogo mit zwei Kindern auf einer fliegenden Wildgans (wie in Lagerlöfs *Nils Holgersson*) umgeändert zu zwei Kindern auf einer (Computer-)Maus mit langem Schwanz. Rezensiert etwa durch Praël 2002.

⁷⁴ Vgl. die Erörterungen zu Pippi als Maskottchen für Computerkurse in Abschnitt 2.4.2. d.A.

⁷⁵ Heidtmann 1996, S. 18. Mittlere Unternehmen mit einem Jahresumsatzvolumen von etwa einer bis drei Millionen DM können die Investitionskosten von etwa 200 000 bis 800 000 DM kaum aufbringen. Hinzukommt, daß sich der Buchhandel wegen der fehlenden Preisbindung nur mit einem geringen Anteil an der Distribution der CD-ROMs beteiligt.

dene Sprachen angeboten werden sollen.⁷⁶ Zusätzlich zu den Übersetzungskosten (zahlreiche CD-ROMs erscheinen mehrsprachig mit parallel abzurufenden Sprachfassungen) schlagen Kosten für Anpassungen, Akkulturation und Adaptation an die jeweilige nationale Kinderkultur zusätzlich zu Buche. Im Bereich der CD-ROMs ist neutraler von „localisation“, Lokalisation die Rede, da von einer Art übergeordnetem Konzept ausgegangen wird, das lediglich, wenn überhaupt, noch an lokale, in den meisten Fällen nationale Verhältnisse anzupassen sei. Wie schon bei den internationalen Koproduktionen im Bereich des Bilderbuchs müssen Konzessionen an einen übergeordneten, dem sogenannten globalen Mainstream angepaßten Geschmack gemacht werden, für die ebenfalls eine Art gemeinsamer Nenner und regelrechte supranationale Verhaltens- und Abbildungscodes entwickelt wurden.⁷⁷

Die medialen Umsetzungen erweisen sich als Weiterentwicklungen und – nicht zuletzt vom Verbreitungsgrad und von den Verkaufszahlen her – entscheidende Faktoren in der internationalen Rezeption von Lindgrens Werken. Statt einer Konkurrenz zwischen verschiedenen Print- und Medienformen ergibt sich eine gegenseitige Bestärkung. Dennoch führt die häufig festzustellende Verflachung und internationale Angleichung dazu, daß manche medialen Präsentationen sich trotz gegenteiligen Anspruchs in einer Weise von der Darstellung im Druckmedium entfernen, daß lediglich eine recht periphere Verbindung zum Text besteht.⁷⁸ Mit der fortlaufenden Weiterentwicklung des Mediums steht solchen Beobachtungen eine zunehmend eigenständige mediale Umsetzung gegenüber. Eigene Regeln des jeweiligen Mediums wirken sich je in verschiedener Weise aus: während die filmische Adaptation sich über Jahrzehnte entwickelte, in den 1970er Jahren einen Höhepunkt erreichte und vor allem bei Verfilmungen von Werken Lindgrens seit den 1980er Jahren häufiger zu internationalen Kompromißlösungen führte, zeigt sich bei beiden CD-ROMs eine graduell unterschiedliche Tendenz zu dem Medium eher entsprechenden Vermittlungen von Lernzielen und Inhalten, die sich mit dem Ausgangstext *Pippi Långstrump* kaum verbinden ließen, wobei bei der zweiten CD-ROM jedoch die Spielräume des Mediums besser genutzt werden.⁷⁹ Insbesondere die Verfilmungen der 1970er Jahre, basierend auf eigenhändigen Filmmanuskripten von

⁷⁶ Im Vergleich etwa zur etablierten Synchronisationsindustrie Frankreichs oder Deutschlands gibt es bei den CD-ROMs noch einen gewissen Nachholbedarf, vgl. Heidtmann 1996, S. 18f.

⁷⁷ Kvint 1997 zum „samtryck“, Koproduktion im Bilderbuchbereich, Kvint 2002; kritisch zu solchen Entwicklungen im Bilderbuch Cianciolo 1984, Rhedin 1992, Bergstrand 1993; zur Übersetzungsproblematik bei ABC-Büchern Claesson 1996.

⁷⁸ Mit zunehmender Etablierung des Mediums CD-ROM bieten sich neue Möglichkeiten der Umsetzung, die weniger verflachend und dennoch vom Herstellungsaufwand zu bewältigen sind.

⁷⁹ Die Übernahme der originalen Illustrationsvorgaben Ingrid Vang Nyman kann bei der ersten CD-ROM nicht für eine visuell ansprechende Umsetzung garantieren. Zur Rolle der Illustrationen bei Umsetzungen der Buchtrilogie, vgl. Harris 1997, Storn 1997.

Lindgren, nehmen eine behutsame Anpassung an den neuen Zeitkontext vor. Statt sich auf einen kleinsten gemeinsamen internationalen Nenner zurückzuziehen, entfernen sie sich teilweise von der Vorlage und nutzen die Möglichkeiten des Mediums Film für eine eigenständige Interpretation des Stoffes.

4.2. Die übersetzerische Rezeption von Lindgrens Werk im Überblick

4.2.1. Einordnung der deutschen Rezeption von *Pippi Långstrump*

In einer Reihe von Übersetzungen erreicht die literarische Vielschichtigkeit des Ausgangstexts das Zielpublikum gleichsam in gefilterter Form. Für die unmittelbare Breitenwirkung von *Pippi Långstrump* und die spätere Kanonisierung des Texts in den jeweiligen schwedischen oder anderen internationalen Zielkulturen dürfte eine Mischung aus literarischer und inhaltlicher Innovation gepaart mit dem Ruf eines „skandalsuccé“ [Skandalerfolgs], wie es Ulla Lundqvist genannt hatte, verantwortlich sein.⁸⁰ Als Schlüsselbeispiel der internationalen Rezeption wurde die deutsche massenmediale Rezeption diesbezüglich besonders ausführlich untersucht.

Vereinfachend lässt sich die Entwicklung der Kinderkultur in Schweden und Deutschland bezüglich des Zeitraums etwa ab 1900 so zusammenfassen: Die nach Schweden exportierte deutsche Pädagogik war dort auf fruchtbaren Boden gefallen. Mit der in Skandinavien verstärkt rezipierten englischen Pädagogik und Literatur wurde sie dort bewahrt, weiterentwickelt und literarisch thematisiert; so bot die schwedische Kinderkultur, die um 1900 ein erstes goldenes Zeitalter der Kinderliteratur vorzuweisen hatte, nach dem Zweiten Weltkrieg eine fortschrittliche Kinderliteratur an, mittels derer diese innovativen pädagogischen Ideen leichter wieder in Deutschland Fuß faßten.⁸¹

Die Kinderliteraturen Deutschlands und Schwedens haben sich insofern aneinander angenähert, als sich die massenmediale Diskussion in den Ländern bei der Aufnahme neuer Werke Lindgrens ab den 1960er Jahren nur noch graduell unterschieden hat und Autoren in Schweden wie in Deutschland Lindgrens Werke als Intertexte aufgreifen und sich von ihren Themen, Handlungsräumen, Figurenkonzeptionen und formalen Innovationen wie den nonsenshaften Elementen oder der Mischung aus Phantastik und realistischer Darstellung anregen lassen.⁸² Innovative Entwicklungen im kinderliterarischen Bereich sind ab den

⁸⁰ Zu dieser Diskussion, vgl. den Nachweis in Abschnitt 2.4.1. d.A.

⁸¹ Vgl. Abschnitt 1.1. d.A.; in Schweden wurde die Epoche tatsächlich als „guldålder“ [goldenes Zeitalter] bezeichnet.

⁸² Ein prominentes Beispiel liefert Peter Pohls komplexer Jugendroman *Janne, min vän*, Stockholm 1985, der mit seinem androgynen Protagonisten ein spannendes Gegenbild zu *Pippi Långstrump* und der vergleichsweise idyllischen Welt der Villa Villekulla entwirft und endgültig das Ende der idyllischen Kindheitsbeschreibung einleitet, vgl. etwa Kümmerling-Meibauer 1994, 1997, Katarina Eriksson 1994, am Rande Rabus 1997,