

Im Vergarten: zur Rezeption von Robert Louis Stevensons Kinderlyrik in Deutschland

Bettina Kümmerling-Meibauer

Erschienen in: *Beiträge Jugendliteratur und Medien* 57.4 (2005). 243-255.

Angeregt durch Kate Greenaways Gedichtbuch *Birthday Book for Children* (1880) begann Robert Louis Stevenson selbst einige Gedichte für Kinder zu verfassen. Als er 1883 in Hyères wochenlang das Bett hüten musste, schrieb er 34 Gedichte, die er zusammen mit den bereits vorliegenden 14 Gedichten zunächst unter dem Titel *New Songs of Innocence* veröffentlichen wollte. Dieser Titel, der sich an William Blakes berühmten Gedichtband *Songs of Innocence* (1790) anlehnt, erschien Stevenson, wie er in einem Brief mitteilte, dann doch zu „blasphemisch“, weil sein Werk nicht annähernd die Qualität der Gedichte Blakes erreichen würde, und er entschied sich deshalb für *Penny Whistles*. Unter diesem Titel erschien 1883 bei Cambridge University Press ein Gedichtband, von dem nur zwei Exemplare erhalten geblieben sind. Im darauffolgenden Jahr schrieb Stevenson noch weitere Gedichte, so dass 1885 insgesamt 65 Gedichte unter dem endgültigen Titel *A Child's Garden of Verses* veröffentlicht wurden.

Stevenson hat die 65 Gedichte nach thematischen Gruppen geordnet und diese teilweise unter Überschriften zusammengefasst. Das erste Gedicht ist eine gereimte Widmung an sein Kindermädchen Alison Cummingham. Diese hatte ihn während seiner langen Krankheitsphasen gepflegt und ihm Geschichten und Gedichte vorgetragen. Die nächsten vierzig Gedichte (ohne Überschrift) handeln von Kinderspielen, dem Wechsel der Tages- und Jahreszeiten und dem Verhältnis von Kind und Natur. Unter dem Titel *The Child Alone* versammelte Stevenson neun Gedichte, die Gedanken und Spiele eines einsamen Kindes darstellen. *Garden Days* (8 Gedichte) schildern die Tiere und Pflanzen im Garten und beschreiben das gemeinsame Spiel von mehreren Kindern. In *Envoys* richtet sich der Autor an verschiedene Personen und widmet ihnen jeweils ein Gedicht (seiner Mutter, seiner Tante, seinen Freunden, dem Patenkind, allen Lesern).

Kindheitsbild bei Stevenson

Stevenson, der hinsichtlich seiner Kindergedichte keine großen Erwartungen gehegt hatte, wurde von dem unerwarteten Erfolg seines Werkes überrascht. Bereits drei Monate nach Erscheinen der Erstausgabe wurde eine zweite Auflage gedruckt, im selben Jahr erschien eine

amerikanische Ausgabe in den USA. Bis heute ist Stevensons kinderlyrisches Werk ununterbrochen in England und den USA in zahllosen Editionen veröffentlicht worden und gehört damit neben Alan Alexander Milnes *When We Were Very Young* (1924) zu den berühmtesten und erfolgreichsten englischsprachigen Gedichtbänden für Kinder. Über die Gründe für die zeitüberdauernde Wirkung von Stevensons Gedichten ist in der Fachliteratur schon ausführlich diskutiert worden. Im wesentlichen werden dabei vier Aspekte hervorgehoben: erstens das in den Gedichten manifestierte Kindheitsbild, das durch autobiographische Bezüge und die Doppelperspektive eines Erwachsenen und eines Kindes geprägt ist, damit zusammenhängend zweitens die Bedeutung des kindlichen Spiels für die Entwicklung und Imaginationskraft des Kindes, drittens die innovative sprachliche Gestaltung des Gedichtbandes und viertens die hervorsteckende Bildhaftigkeit der Gedichte. Als fünften Aspekt möchte ich noch die Sequentialität hervorheben, die sich aus dem Gesamtkonzept des Werkes ergibt.

In seinen Gedichten hat Stevenson Kindheit unter zwei verschiedenen Perspektiven betrachtet: einmal aus der Sichtweise des Erwachsenen, einmal aus der Sichtweise des Kindes, wobei Stevenson sich sowohl auf eigene Kindheitserinnerungen als auch auf die Beobachtung von Kindern in seiner näheren Umgebung stützte. Die Erwachsenenperspektive dominiert eindeutig in den elegischen Widmungsgedichten, während sich die Perspektive des Kindes vor allem in den Gedichten offenbart, die sich auf das kindliche Spiel konzentrieren. In den Naturgedichten und denjenigen Gedichten, die das angemessene Verhalten des Kindes oder die unterschiedliche Wahrnehmungsweise von Kindern und Erwachsenen thematisieren (z.B. „Whole Duty of Children“; „Bed in Summer“), ergibt sich eine Verschränkung von Erwachsenen- und Kinderperspektive. Der besondere Reiz der Gedichte besteht jedoch in der vom Autor gewählten Ich-Perspektive eines erzählenden Kindes, so dass man als Leser den Eindruck gewinnt, unmittelbar an der kindlichen Sichtweise teilzunehmen.¹ Obwohl sich in einigen Gedichten der nostalgische Rückbezug auf eine bereits vergangene Kindheit andeutet, gelingt es Stevenson, sich in die Psyche des Kindes hineinzusetzen und in überzeugender Weise sowohl die kindliche als auch die erwachsene Leserschaft anzusprechen. Diese Doppeladressiertheit wird deshalb von Morag Styles (2000) und Michael Rosen (1995) als wesentlicher Grund für den andauernden Appeal von Stevensons Kinderlyrik eingestuft. Der autobiographische Bezug erhellt sich – über die Widmungsgedichte hinaus – besonders in den beiden Gedichtgruppen *The Child Alone* und *Garden Days*. In der ersten Gruppe vermittelt

Stevenson, gestützt auf Erinnerungen an seine von langwierigen Krankheiten bestimmte Kindheit, ein zutreffendes Bild von der Gefühlslage eines einsamen Kindes, das sich eine eigene Welt der Phantasie erschafft, ja sogar unsichtbare Spielkameraden erfindet. Im Gegensatz dazu werden in *Garden Days* die temperamentvollen Spiele einer Kindergruppe in einem Garten geschildert, wobei sich Stevenson auf Erinnerungen an die mit seinen gleichaltrigen Cousins verbrachten Sommerferien auf dem Landgut Colinton Manse stützte (vgl. Collie 2003).

Die Bedeutung des kindlichen Spiels

Die Darstellung des kindlichen Spiels steht bei fast allen Gedichten im Vordergrund und stellt somit eine Klammerfunktion dar. In den 1870er Jahren erwachte in England, vorbereitet durch Studien von Jean-Jacques Rousseau und Friedrich Froebel, das Interesse am empirischen Studium der Kindheit. Dabei richtete man besonderes Augenmerk auf das Phänomen des kindlichen Spiels, das jetzt nicht mehr als bloßer Zeitvertreib, sondern als wichtiger Aspekt der kindlichen Entwicklung eingestuft wurde (vgl. Rosen 1995). Dass Kinder im Spiel wichtige Erfahrungen machen, die ihre soziale und kognitive Kompetenz fördern, wurde von Stevenson, der die zeitgenössischen pädagogischen und philosophischen Debatten über Kindererziehung und die Rolle des Spiels mit Interesse verfolgte, bereits vor Erscheinen der Kindergedichte in mehreren Essays thematisiert. In *Child's Play* (1878) und *Memoirs of Himself* (1880) betont Stevenson die erzieherische Wirkung des Spiels. In einem guten Spiel gehe das Kind vollkommen auf, indem es sich von der Außenwelt zurückziehe. Zugleich besitze es aber das Wissen, dass alles nur Spiel sei und außerhalb des Spiels andere Regeln existieren. Dieses von Stevenson als „play-business“ kategorisierte kindliche Verhalten sei jedoch noch aus einem anderen Grunde bedeutend: der Spieltrieb löse im Kind auch Gefühle aus, die als Vorform ästhetischen Empfindens gedeutet werden könnten. Mit dieser Vorstellung greift Stevenson eine Idee aus Friedrich Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795) auf, die ihm durch das Studium der Schriften des einflussreichen englischen Philosophen Herbert Spencer vermittelt wurde (vgl. Rosen 1995, 57). Schiller postulierte in seinem 15. Brief, dass sich ästhetische Gefühle aus dem menschlichen Spieltrieb herleiten lassen.² Diese Vorstellung wurde von Spencer

¹ Goldthwaite (1996) wies in seiner kritischen Auseinandersetzung mit Stevenson auf diesen Aspekt hin, indem er sagte „Stevenson gave innocence a voice“ (28).

² Vgl. „Der Gegenstand des Spieltriebes, in einem allgemeinen Schema vorgestellt, wird also *lebende Gestalt* heißen können; ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen und mit einem Worte

aufgegriffen und modifiziert, indem er das Spiel als wesentliche Komponente der kindlichen Entwicklung einstuft.

In Weiterführung der Gedanken Schillers und Spencers stellt Stevenson in seinem Gedichtband drei Formen des kindlichen Spiels heraus: das imaginierte Spiel, wo sich Kinder eine eigene Phantasiewelt erschaffen („My Bed is a Boat“); das aktive handlungsbetonte Spiel, das oft in freier Natur ausgeführt wird („The Swing“), und der spielerische Umgang mit vom Kind beobachteten Naturphänomenen und Alltagsgegenständen („My Shadow“), der eine neue Perspektive auf die Welt offenbart. Obwohl in den meisten Gedichten eine gelöste, fast heitere Atmosphäre vorherrscht, scheut Stevenson nicht davor zurück, auch negative Empfindungen wie Angst, Furcht oder Einsamkeit anzusprechen. Dies deutet sich nicht nur in der Gedichtgruppe *The Child Alone* an, sondern etwa auch in „Windy Nights“. In diesem Gedicht hindert das Brausen des Sturmwindes das ängstlich lauschende Kind am Einschlafen und gaukelt ihm die Vorstellung vor, dass ein wilder Reiter am Fenster vorbeistürmt. Evident ist dieser Aspekt auch in dem dreiteiligen Gedicht „Northwest Passage“, das die kindliche Furcht vor der Dunkelheit veranschaulicht: ein kleiner Junge verlässt nur widerstrebend den warmen Platz am Kamin im Wohnzimmer, um ins Bett zu gehen („Good Night“). Er muss einen langen Flur allein im Dunkeln durchqueren und eine Treppe hinaufsteigen („Shadow March“). In Erinnerung an die Entdecker, die den Weg von Amerika zum Nordpol erforschten (die sogen. Northwest Passage), nimmt der Junge allen Mut zusammen und überwindet dieses Hindernis, um im sicheren Hafen (= Bett) anzukommen („In the Port“). Gerade diese Gedichte zeigen, dass die zuweilen geäußerte Kritik an der eskapistischen Tendenz von Stevensons Kinderlyrik im ganzen nicht zutreffend ist. Mit der These, dass Stevenson nur die Freuden der Kindheit darstelle, wird vollends übersehen, dass in einigen Gedichten auch das kindliche Leid und die Diskrepanz zwischen moralischer Auffassung der Erwachsenen und kindlicher Sichtweise behandelt wird („A Thought“).

Verbindung von Kinderperspektive und sprachlicher Gestaltung

Die Sonderstellung von Stevensons Kindergedichten, etwa im Vergleich mit der englischen Kinderlyrik des 19. Jahrhunderts, enthüllt sich vor allem dann, wenn man die enge Verbindung von Kinderperspektive und sprachlicher Gestaltung in Augenschein nimmt. In

dem, was man in weitester Bedeutung *Schönheit* nennt, zur Bezeichnung dient.“ (Friedrich Schiller: *Sämtliche*

einem Brief an Edmund Gosse im März 1885 erwähnte Stevenson bereits einen relevanten Aspekt, der für die andauernde Wirkung seines Werkes entscheidend ist: „There is something nice in the little ragged regiment for all; the blackguards seem to me to smile, to have a kind of childish treble note that sounds in my ear freshly; not song, if you will, but a *child's voice*“ (zitiert in Styles 2000, 26). Mit dem Topos der kindlichen Stimme, die sich in den Gedichten manifestiert und der Leserschaft auch auf der narratologischen und sprachlichen Ebene den Eindruck vermittelt, dass ein kindlicher Erzähler unmittelbar über seine Erlebnisse und Eindrücke berichtet, weist Stevenson selbst, ohne sich über die Tragweite seiner Konzeption vollständig bewusst zu sein, auf die innovative Leistung seines Werkes hin. Auffallend ist nicht nur die melodiöse Sprache der meist vierzeiligen Strophen, die entweder Paarreime oder Kreuzreime bilden, sondern auch der dem Inhalt angepasste Rhythmus der Zeilen. Erkennbar ist dieser Sachverhalt etwa in den Gedichten „The Swing“ oder „From a Railway Carriage“. Während in dem ersten Gedicht die Auf- und Abwärtsbewegung der Schaukel in kurzen Zeilen in einfachen, zumeist einsilbigen Worten wiedergegeben wird, vermittelt das zweite Gedicht den anschaulichen Eindruck einer Eisenbahnfahrt, wobei der Stakkatotakt der Wörter das Rumpeln der Züge über die Gleise und die Aneinanderreihung von Adjektiven und Nomina das sich steigernde Tempo der Eisenbahn zutreffend darstellen. Dabei wird auch eine wechselnde Perspektive auf die Landschaft thematisiert. In „The Swing“ spielt das Moment des „Fliegens“ und die Sicht aus der Vogelperspektive eine zentrale Rolle, in „From a Railway Carriage“ das schnelle „Vorbeifliegen“ der Landschaft und Städte beim Blick aus dem Fenster. Die Dominanz der kindlichen Perspektive enthüllt sich dabei zunächst in der Wahl der Ich-Perspektive, aber auch in dem Versuch, kindliche Sprache in die Gedichte zu integrieren. Dazu gehören einfache grammatische Strukturen, die Wahl verständlicher und anschaulicher Wörter, Diminutiva und Ausdrücke aus der Kindersprache („auntie“, häufiges Vorkommen des Adjektivs „dear“). So entsteht bei Gedichten wie „A Good Play“ oder „My Bed is a Boat“ der Eindruck, als würde ausschließlich eine kindliche Stimme zu Worte kommen, während der erwachsene Erzähler sich vollkommen in den Hintergrund zurückzieht (vgl. Lewis 1984). Den Reiz nicht nur dieser Gedichte macht jedoch auch der Wechsel zwischen realistischer und phantastischer Wahrnehmung aus. Das spielende Kind in den Gedichten baut sich eine eigene imaginierte Spielwelt auf. Der Wechsel zum realen Alltag findet jedoch nahtlos statt, ohne dass ein Bruch wahrgenommen wird. Die Mahnung, ins Bett zu gehen oder Tee zu trinken, wird zwar auch von einer kindlichen Stimme gesprochen, dennoch deutet sich gerade an diesen Stellen der beim ersten Lesen kaum merkliche

Übergang zur Erwachsenenperspektive an. Diese einfallsreiche erzählerische Vermittlung, die sich durch die subjektive Perspektive des kindlichen Erzählers ergibt, der mal mehr mal weniger indirekt die Stimme eines erwachsenen Erzählers einfließen lässt, verhindert auch, dass sich bei der Lektüre des Gedichtbandes ein Gefühl von Eintönigkeit ergibt.

Als abweichend von dieser Konzeption erweisen sich jedoch die sechs Widmungsgedichte, in denen eindeutig ein erwachsener Erzähler zu erkennen ist, und diejenigen Gedichte, in denen ironische Passagen vorkommen. Zu diesen gehören etwa Gedichte wie „Good and Bad Children“, „A Thought“ oder „Whole Duty of Children“. Ein typisches Gedicht mit ironischer Aussage ist „System“: „Every night my prayers I say, / And get my dinner every day; / And every day that I've been good, / I get an orange after food. // The child that is not clean and neat, / With lots of toys and things to eat, / He is a naughty child, I'm sure - / Or else his dear papa is poor.“ (Stevenson 1948, 37). Die Ironie ergibt sich aus der Gegenüberstellung der Aufzählung guter Verhaltensweisen (die schon die Erwachsenenperspektive verraten) und der Spekulation darüber, aus welchen Gründen ein Kind sich nicht an diese Regeln hält. Der Kontrast zwischen den Vermutungen, dass das entsprechende Kind entweder ungezogen ist oder einen armen Vater hat, demonstriert die Naivität des Kindes, die in ein ironisches Licht gestellt wird. Diese Ironie offenbart sich aber nicht unbedingt dem kindlichen Leser bzw. Zuhörer, sondern eher dem erwachsenen Mitleser, so dass sich gerade in diesen Gedichten die Doppeladressiertheit von Stevensons Gedichten enthüllt.³ Ein weiteres Indiz für die Verschränkung von kindlicher und erwachsener Stimme bzw. Perspektive ist die in einigen Gedichten zu Tage tretende nostalgische Stimmung, der in den Widmungsgedichten am stärksten Ausdruck verliehen wird. Die Erinnerung an vergangene Kindheitserlebnisse kommt jedoch auch in anderen Gedichten zur Sprache. In „Keepsake Mill“ etwa erinnert sich der kindliche Erzähler an Jahre zurückliegende Ereignisse und in „Block City“ antizipiert er schon die Zukunft, indem er behauptet, dass die Erinnerung an bestimmte Spiele nie erlöschen wird. Gerade in diesen Gedichten zeigt sich, dass Stevenson einerseits auf Erinnerungen an eigene Kindheitserlebnisse zurückgegriffen hat, andererseits sich auf die detaillierte Beobachtung von spielenden Kindern gestützt hat. Mittels dieses Verfahrens ergibt sich eine für die viktorianische Kinderlyrik ungewöhnliche Kombination von Gegenwartsbezug, die den Eindruck von Unmittelbarkeit und Authentizität vermittelt, und elegischem Rückbezug auf die Vergangenheit.

³ Zur Doppeladressierung von Kinderlyrik vgl. Kliewer (2002).

Zur Anschaulichkeit der in den Gedichten dargestellten Handlungen, Gefühle und Erfahrungen trägt die Bildhaftigkeit der Sprache entscheidend bei. Stevenson, der selbst einige seiner Werke illustriert hat (u.a. stammt von ihm die berühmte Schatzkarte aus *Treasure Island*) und aus diesen Gründen von Scally (1997, 9) als „visual writer“ charakterisiert wurde, bedient sich einerseits einer metaphernreichen Ausdrucksweise, andererseits gelingt es ihm, die Umgebung und die Spielwelt des Kindes in eingängigen Schilderungen zu visualisieren und dadurch zur Lebendigkeit der Szenerie beizutragen. Diese sprachlich vermittelte Bildlichkeit fordert gerade dazu heraus, die Gedichte zu illustrieren. Stevenson legte folglich auch großen Wert darauf, dass sein Werk von einem namhaften Künstler illustriert werden sollte. Denn „no child would give a kick for it“ (Brief, zitiert in Scally 1997, 13), wenn der Gedichtband nicht mit ansprechenden Bildern versehen würde. Auf Vorschlag des Verlegers sollte Randolph Caldecott den Gedichtband illustrieren, aber dieser verstarb unvorhergesehen. Auch die Hoffnung, Walter Crane als Illustrator zu gewinnen, zerschlug sich, so dass die Erstausgabe ohne Illustrationen veröffentlicht wurde. Erst elf Jahre später wurde die erste illustrierte Ausgabe mit Zeichnungen des damals noch unbekannteren Charles Robinson veröffentlicht, die den Künstler schlagartig berühmt machten. Obwohl seine schwarz-weißen, vom Jugendstil inspirierten Federzeichnungen, die als ganzseitige Bilder, Vignetten, Leisten oder Miniaturbilder die Gedichte umrahmen, bis heute als kongeniale Ergänzung des Textes angesehen werden, wurde Stevensons Gedichtband in den nachfolgenden Jahrzehnten von zahlreichen Künstlern illustriert, u.a. von Jessie Willcox Smith (1905), Eve Garnett (1948), Alice und Martin Provensen (1951), Brian Wildsmith (1966), Michael Foreman (1985) und Mario Grasso (2002).

Sequentialität

Ein weiterer bedeutender Aspekt ist die Gesamtkonzeption des Gedichtbandes. Wie bereits erwähnt, hat Stevenson die 65 Gedichte in vier thematische Gruppen eingeteilt, wobei die drei letzten Gruppen jeweils eine Überschrift erhielten. Während sich die Widmungsgedichte sowohl durch den nostalgischen Rückblick auf die eigene Kindheit und die Dominanz der Erwachsenenperspektive von den anderen Gedichtgruppen unterscheiden, werden die drei anderen Gruppen durch das gemeinsame Motiv des kindlichen Spiels miteinander verbunden. Der Unterschied zwischen ihnen ergibt sich durch den jeweiligen Akzent auf eine bestimmte Spielform: imaginiertes Spiel mit Erschaffung einer eigenen Phantasiewelt; handlungsbetontes Spiel, oft in freier Natur, und spielerisches Beobachten und Betrachten von

Naturphänomenen bzw. Alltagsgegenständen. Im ersten, umfangreichsten Teil stehen alle drei Spielformen gleichberechtigt nebeneinander, wobei sowohl ein allein spielendes Kind als auch spielende Kindergruppen vorkommen. Im zweiten Teil (*The Child Alone*) tritt immer nur ein einzelnes Kind auf, das sich fast ausschließlich dem imaginierten Spiel widmet. Im dritten Teil (*Garden Days*) steht die Beobachtung von Naturphänomenen und das Spiel in der freien Natur im Mittelpunkt. Durch die gemeinsame Thematik und den Akzent auf der kindlichen Perspektive ergibt sich eine Verkettung der einzelnen Gedichte, die dem Werk einen zyklischen Charakter verleiht. Betrachtet man die Gedichte und die ersten drei Gruppen in ihrer Relation zueinander, so fällt auf, dass drei Prinzipien der Anordnung zugrundeliegen: Parallelismus, Kontrast und Steigerung. Der Parallelismus ergibt sich sowohl durch die übergreifende Thematik des Spiels als auch durch den Vergleich einzelner Gedichte miteinander. In allen drei Teilen tauchen immer wieder dieselben Motive auf: Jahreszeiten, Tageszeiten, Natur, Spielzeug und Darstellung der kindlichen Gefühlswelt, so dass sich über die jeweilige Gedichtgruppe hinaus eine Verzahnung mit Gedichten aus den anderen Gruppen ergibt. Das Kontrastprinzip wird dagegen bei der Reihenfolge der einzelnen Gedichte erkennbar. Stevenson hat die Gedichte so angeordnet, dass sich über gemeinsame bzw. parallele Bezüge hinaus ein mehr oder minder starker Kontrast zum vorhergehenden und nachfolgenden Gedicht ergibt. Der Kontrast kann sich etwa in dem Wechsel der Spielform, der Gefühlswelt (von Freude zu Furcht), der Zuwendung zur Natur vs. Spielzeug und im Gegensatz von aktivem Spiel und gedanklicher Reflexion äußern. So entsteht beim Lesen der Gedichte allmählich eine Netzstruktur, die Beziehungen zwischen den einzelnen Gedichten herstellt und damit beim Leser den Eindruck hinterlässt, dass jedes Gedicht für sich gelesen werden kann, aber zugleich in enger Verbindung zu den anderen Gedichten des Bandes steht.⁴ Diese sich daraus ergebende Dynamik wird noch durch das Prinzip der Steigerung verstärkt. Stehen im ersten Teil noch alle Spielformen und der Kontakt mit anderen Kindern neben dem Spiel eines einzelnen Kindes gleichberechtigt nebeneinander, richtet sich das Augenmerk im zweiten Teil gänzlich auf den Alltag eines einsamen Kindes, das sich in seine Phantasiewelt zurückzieht. Diesem Weg nach innen entspricht in der dritten Gruppe die entgegengesetzte Bewegung, nach draußen in die Natur und Hinwendung zum Zusammenspiel mit anderen Kindern. Ein Übergang zur Gruppe der Widmungsgedichte deutet sich in den letzten beiden Gedichten von *Garden Days* an. In „The Gardener“ und „Historical Associations“ wendet sich der kindliche Erzähler direkt an zwei Erwachsene (Gärtner, Onkel Jim) und versucht (vergeblich) ihrem vernunftgeleiteten Denken und Handeln das kindliche Spiel als Anregung

⁴ Mit dem Aspekt der Verknüpfung von Gedichten in Zyklen befasst sich Herrstein Smith (1968).

der Phantasie nahezubringen. In den Widmungsgedichten, die den Gedichtband gleichsam ausklingen lassen, gibt sich der erwachsene Autor als Verfasser explizit zu erkennen, indem er sich direkt an bestimmte Personen (Mutter, Tante, Patenkind usw.) wendet und zugleich zu erkennen gibt, dass er – im Gegensatz zu vielen Erwachsenen - die Erinnerung an das kindliche Spiel nicht verdrängt hat.

Drei deutsche Übersetzungen von Stevensons Gedichtband

Je länger man sich mit Stevensons *A Child's Garden of Verses* befasst, desto mehr offenbart sich die differenzierte Struktur des Gedichtbandes, die hier nur ansatzweise aufgedeckt werden konnte. Zusammen mit dem inhärenten Kindheitsbild, das durch eine Doppelperspektive (Kombination der Sichtweise des Kindes und derjenigen des Erwachsenen) geprägt ist und der kindlichen Erfahrungs- und Gefühlswelt einen eigenen Platz einräumt, der Akzentuierung verschiedener kindlicher Spielformen und der damit zusammenhängenden Bedeutung des Spiels für die kindliche Entwicklung und der innovativen sprachlichen Gestaltung erweist sich auch Sequentialität als ein wesentliches Merkmal von Stevensons Gedichtsammlung. Es ist deshalb wohl nicht verwunderlich, wenn gerade dieses Werk den Status eines Kinderklassikers erlangt hat und als Longseller bis heute in englischen und amerikanischen Verlagen aufgelegt wird. Vor diesem Hintergrund ist die Rezeption von Stevensons Kinderlyrik in Deutschland umso erstaunlicher. Während nämlich seine Abenteuerromane für Kinder, insbesondere *Treasure Island* (1883) und *Kidnapped* (1886), bereits Ende des 19. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen erschienen, nahm man seine Kindergedichte über 60 Jahre lang nicht zur Kenntnis. Erst im Zuge der Wiederentdeckung der angelsächsischen und skandinavischen Kinderliteratur in den 1950er/1960er Jahren, wurde man auch auf die reichhaltige englischsprachige Kinderlyrik aufmerksam. So haben H.C. Artmann und Hans Magnus Enzensberger die Limericks von Edward Lear übersetzt;⁵ von Enzensberger stammt auch die Übersetzung der berühmten Nonsens-Gedichte von Hilaire Beloc: *Cautionary Verses for Children* (1907).⁶ Elisabeth Borchers übersetzte Kate Greenaways *Marigold Garden* (1885).⁷ Andere bedeutende Kinderlyriker aus England wurden dagegen nicht oder nur teilweise übersetzt. Bis heute liegen deshalb keine deutschen Übersetzungen der klassischen Kindergedichte von Walter de la Mare (*Peacock Pie*, 1913) und Ted Hughes (*Season Songs*, 1975) vor, während A.A.

⁵ *Nonsense-Verse*. Übers. von H.C. Artmann. Frankfurt: Insel 1964. – *Edward Lears kompletter Nonsens*. Ins Deutsche geschmuggelt von H.M. Enzensberger. Frankfurt: Insel 1977.

⁶ *Hilaire Bellocs Klein-Kinder-Bewahr-Anstalt*. Übers. von Hans Magnus Enzensberger. Zürich: Sanssouci 1998.

Milnes Bestseller *When We Were Very Young* (1924) erst 1999 in einer gekürzten Übersetzung erschien.⁸ Den Anfang machte jedoch James Krüss mit seiner Übersetzung von Stevensons *A Child's Garden of Verses*, veröffentlicht 1961 mit den Illustrationen von Alice und Martin Provensen im Ravensburger Verlag unter dem Titel *Im Vergarten. Gedichte für ein Kind*. Diese Ausgabe enthält allerdings nur 28 Gedichte. Die Widmungsgedichte fehlen vollends, von den anderen drei Gedichtgruppen aus Stevensons Originalvorlage wurde eine Auswahl übersetzt, wobei die Reihenfolge der Gedichte umgestellt und auch die Zwischenüberschriften (*The Child Alone, Garden Days, Envoys*) weggelassen wurden. Das Gedicht „Happy Thought“ wurde als „Vorspruch: Die Welt ist so reich“ auf der Rückseite der Titelei, noch vor dem Inhaltsverzeichnis, abgedruckt. Interessanterweise wurden sechs Jahre später in der beim Carlsen Verlag erscheinenden Pixi-Serie drei aufeinanderfolgende Pixi-Bücher mit Stevensons Gedichten in der Übersetzung von James Krüss, versehen mit Illustrationen des Japaners Gyo Fujikawa, herausgegeben. Die Gedichte wurden nach drei Themengruppen („Wenn ich spiele“, „Wenn ich träume“, „Wenn ich schlafe“) neu geordnet. Von den hierin abgedruckten 29 Gedichten stimmen nur vierzehn mit der Ravensburger Ausgabe überein, die übrigen 15 Gedichte sind Neuübersetzungen von James Krüss, so dass von ihm insgesamt 43 Gedichte von Stevenson übersetzt worden sind.⁹

1969 erschien unter dem Titel *Mein Königreich* eine weitere Übersetzung, diesmal von dem bekannten Kinderlyriker Josef Guggenmos. Diese Ausgabe mit den farbenprächtigen Illustrationen von Brian Wildsmith enthält 59 Gedichte. Es fehlen sechs Widmungsgedichte, nur das letzte Widmungsgedicht „To Any Reader“ wurde aufgenommen. Aber auch in dieser Ausgabe wurde die von Stevenson vorgegebene Abfolge der Gedichte nicht beachtet, sondern nach einem nicht klar erkennbaren Schema ohne Zwischentitel angeordnet. Die erste vollständige deutsche Übersetzung erschien erst vor zwei Jahren mit dem Titel *Mein Bett ist ein Boot. Der Vergarten eines Kindes*. Diese Edition, mit Illustrationen von Mario Grasso, wurde von Klaus Modick, der ebenfalls als Lyriker für Kinder hervorgetreten ist,¹⁰ übersetzt und sogar mit einem ausführlichen Nachwort versehen. Diesmal blieben auch die

⁷ *Butterblumengarten*. Übers. von Elisabeth Borchers. Frankfurt: Insel 1975.

⁸ Unter dem Titel: *Ich und Du, der Bär heisst Pu*. Übersetzt von Christa Schuenke. Zürich: Sanssouci 1999. Es handelt sich um eine Auswahl aus Milnes Gedichtbänden *When We Were Very Young* und *Now We Are Six* (1927).

⁹ In der von Krüss herausgegebenen Anthologie *Seifenblasen zu verkaufen* (Gütersloh: Bertelsmann 1972) finden sich nochmals vier von Krüss übersetzte Gedichte Stevensons, die bereits in den beiden vorliegenden Editionen abgedruckt waren. Es ist jedoch bemerkenswert, dass Krüss seine Übersetzung des Gedichts „Escape at Bedtime“ nochmals überarbeitet hat. Vgl. „Flucht ins Bett“ (Im Vergarten S. 58f.) versus „Flucht zur Schlafenszeit“ (Seifenblasen S. 225).

Zwischentitel in der deutschen Übersetzung erhalten. Im Vergleich mit der Originalausgabe ergibt sich jedoch, dass Modick die Reihenfolge der Gedichte innerhalb der Gedichtgruppen umgestellt hat. Außerdem hat er das erste („Dedication“) und das letzte Widmungsgedicht („To Any Reader“) miteinander vertauscht. Ob diese Änderungen von dem Übersetzer selbst vorgenommen wurden oder ob diese durch eine neu konzipierte englische Ausgabe, die Modick bei seiner Übersetzung zugrunde lag, bedingt sind, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden und müsste in einer weiteren Studie untersucht werden.

Probleme bei der Übersetzung von Kinderlyrik

Es ist jedenfalls erstaunlich, dass Stevensons Gedichte nicht nur von drei verschiedenen Übersetzern ins Deutsche übersetzt wurden, sondern dass diese Übersetzer sich selbst als Kinderlyriker profiliert haben.¹¹ Diese Beobachtung weist auf ein allgemeines Phänomen hin: Lyrik, egal ob für Kinder oder für Erwachsene verfasst, wird häufig von Lyrikern übersetzt.¹² Ein Grund für diesen Tatbestand mag darin liegen, dass die Übersetzung von Gedichten eine besondere Herausforderung darstellt und die damit einhergehenden Probleme von Übersetzern, die selbst als Lyriker tätig sind, vermutlich besser eingeschätzt und gelöst werden können. Denn der Übersetzer hat hierbei nicht nur die Aufgabe, den Inhalt und die sprachliche Gestaltung angemessen in die Zielsprache zu übersetzen, sondern er muss auch die Struktur der Gedichte (Metrum, Reimschema, Strophenform) berücksichtigen. Ferner ergibt sich für ihn die Schwierigkeit, die in Gedichten häufig vorkommenden Wortspiele, Metaphern und Onomatopoesie adäquat wiederzugeben. In seinem Forschungsbericht zur kinderliterarischen Übersetzung hat Reinbert Tabbert (2002) festgestellt, dass bisher keine komplexen theoretischen Ansätze zur Übersetzung von Kinderlyrik vorliegen,¹³ so dass man sich folglich auf allgemeine Untersuchungen der Translationswissenschaft beziehen muss.

In den Studien von Holmes, Lefevere und Wittbrodt wird die Übersetzung von Lyrik als ein Sonderfall angesehen, der an den Übersetzer spezielle Anforderungen stellt. Da ein Gedicht sich durch die untrennbare Verbindung von Form und Inhalt auszeichnet, muss der Übersetzer

¹⁰ Von Modick stammen die Verse zu dem Bilderbuch *Wo die Sonne schlafen geht* (Reinbek: Carlsen 2000) mit Illustrationen von Dieter Wiesmüller.

¹¹ Nach Fertigstellung dieses Aufsatzes hat mich Susan Kreller auf eine weitere übersetzte Teilausgabe von Stevensons Gedichten hingewiesen. Es handelt sich um das Popup-Bilderbuch *Reise durchs Kinderland* (1992) mit insgesamt zwölf Gedichten, auf das ich nicht weiter eingehen werde.

¹² Vgl. hierzu Kümmerling-Meibauer (2003, 8f.).

auf die dialektische Beziehung zwischen den beiden Ebenen Rücksicht nehmen. Dabei können verschiedene Übersetzungsstrategien unterschieden werden. Eher selten anzutreffen ist die sogen. mimetische Form, in der Übersetzer sich streng an die Vorlage hält und die Form des Originals auch in der Übersetzung zu bewahren sucht. Doch nach Meinung vieler Übersetzungswissenschaftler kann keine (lyrische) Form vollkommen identisch in eine andere Sprache übernommen werden. Deshalb sind die am häufigsten gewählten Strategien die analoge Form, bei der der Übersetzer anstrebt, eine äquivalente Form in der Zielsprache zu finden, und die organische Form, bei der der Übersetzer eine in der Zielkultur akzeptierte Form für seine Übersetzung wählt.

Darüber hinaus stellen Metaphern und Wortspiele eine besonders für die Lyrikübersetzung relevanten Problembereich dar. Metaphern und Wortspielen ist gemeinsam, dass sie zwei oder mehr Ausdrücke in Opposition zueinander setzen, die unterschiedliche Bedeutungen, aber eine ähnliche Form haben. Vor allem dadurch wird eine Übersetzung so kompliziert und schwierig. Jede Sprache verknüpft Form und Bedeutung auf eine spezifische Weise, so dass die Verbindung von formaler Ähnlichkeit und semantischer Verschiedenheit in einer anderen Sprache oft nicht wiedergegeben werden kann. In vielen Gedichten entsteht außerdem durch die Verbindung von Vergleichen und Wortspielen ein in sich geschlossenes Netz von Metaphern, das den gesamten Text bestimmt und bei unzureichender Beachtung durch den Übersetzer zerstört werden kann. Bei der Übersetzung von Wortspielen und Metaphern sieht sich der Übersetzer folglich mit gegensätzlichen Anforderungen konfrontiert und steht vor der Notwendigkeit, Prioritäten zu setzen. Die bei der Prosaübersetzung angewandten Verfahren sind oft nicht adäquat und der Übersetzer sieht sich veranlasst, seine Kreativität ins Spiel zu bringen. Die gerade bei Gedichten erforderlichen nicht-wörtlichen Übersetzungsstrategien verlangen Transpositionen und Ausdrucksverschiebungen, die sich auf der einen Seite durch Originalität und Innovation, auf der anderen Seite durch Berücksichtigung des Sinns und der ästhetischen Gestalt des Gedichts auszeichnen sollen. Von einer wortwörtlichen Wiedergabe kann in dieser Situation nicht mehr die Rede sein. Die Übersetzung kann sich sogar so weit von der Originalfassung entfernen, dass ein eigenes Kunstwerk entsteht. Diesen Prozess kann man anhand des Vergleichs von Stevensons Kindergedichten mit den Übersetzungen von Guggenmos, Krüss und Modick nachvollziehen. Dies soll am Beispiel von Stevensons „Autumn Fires“ (Stevenson 1948, 103) illustriert werden:

¹³ Mit der Übersetzung von Kinderlyrik haben sich bisher nur Bell (1998), Görlach (1995) und Kümmerling-Meibauer (2003) befasst. Die kenntnisreichen Studien von Oittinen (1993) und O’Sullivan (2000) gehen auf diese spezielle Übersetzungsproblematik nicht ein.

In the other garden
And all up the vale,
From the autumn bonfires
See the smoke trail!

Pleasant summer over
And all the summer flowers,
The red fire blazes,
The grey smoke towers.

Sing a song of seasons!
Something bright in all!
Flowers in the summer,
Fires in the fall!

Vergleicht man das Original mit den drei deutschen Übersetzungen, so wird deutlich, dass sich diese nicht nur hinsichtlich der Wortwahl, des Reimschemas und des Metrums unterscheiden, sondern auch inhaltlich frei mit der Vorlage umgehen.

Herbstfeuer (in der Übersetzung von Krüss S. 12)

Rings in allen Gärten,
Die im Tale sind,
Rauchen nun die Feuer,
Und der Herbst beginnt.

Fern ist nun der Sommer,
Und der Blumenduft.
Rote Feuer lodern,
Rauch steigt in die Luft.

Lobt den Lauf des Jahres
Und den Wechsel auch!

Blumen bringt der Sommer
Und der Herbst den Rauch.

Herbstfeuer (in der Übersetzung von Guggenmos, S. 72)

Der Sommer ist gegangen,
er hat sein Werk getan.
Nun steigt rings in den Gärten
grauer Rauch himmelan.

Was tot zurückgeblieben,
verwelkt, vergilbt, verdorrt,
es prasselt in den Flammen,
es fliegt im Rauche fort.

Ich singe vom blühenden Sommer,
Vom Herbste singe ich auch:
Ihr Tage, so fröhlich, so festlich
von Feuer und steigendem Rauch!

Herbstfeuer (in der Übersetzung von Modick, S. 84)

In allen Gärten,
in unserem auch,
brennen die Feuer,
zum Himmel steigt Rauch.

Der Sommer vorüber,
Blumen verblüht,
rot leuchten die Flammen,
grauer Rauch zieht.

Singt nun ein Herbstlied!

Voll sind die Scheuer.
Blumen im Sommer,
herbstliche Feuer.

Zunächst ist festzuhalten, dass sich alle drei Übersetzer um eine strukturgetreue Übersetzung bemühten, indem sie sowohl die Strophenform als auch das Reimschema beibehielten. Guggenmos' Übersetzung entfernt sich am meisten von der Vorlage, als hierin neue Aspekte eingefügt werden. Dies macht sich vor allem in der zweiten Strophe bemerkbar, in der das Welkens der Blätter, das bei Stevenson nicht vorkommt, beschrieben wird. Zugleich hat Guggenmos bestimmte Aussagen aus Stevensons Gedicht verschoben (von der zweiten in die erste Strophe usw.). Die Übersetzung von Krüss kommt dem Original durch die Wortwahl und den engen inhaltlichen Bezug zur Vorlage schon näher, aber die Übersetzung von Modick zeichnet sich demgegenüber durch verknappte Verszeilen und einen Rhythmus aus, der das flüssige Lesen des Gedichtes - im Vergleich etwa zu den älteren Übersetzungen - erleichtert. Dieser Eindruck wird bei der Gegenüberstellung anderer Originalgedichte Stevensons mit ihren jeweiligen Übersetzungsvarianten verstärkt. Die Musikalität und Bildlichkeit der Sprache Stevensons hat Modick am überzeugendsten vermittelt, wohingegen gerade die Übersetzungen von Guggenmos in der Wortwahl zuweilen gestelzt wirken und einen abgehackten Rhythmus aufweisen. Krüss bemüht sich um eine sinnngemäße Adaption der Metaphern und Reime, wählt aber häufig Umschreibungen, die zwar die in Stevensons Gedichten ausgedrückten Stimmungen treffend wiedergeben, aber – etwa im Vergleich zu der aktuellen Übersetzung von Modick – heutzutage schon altmodisch und verstaubt klingen.

Übersetzung von Ironie

Auch die bei Stevenson in einigen Gedichten zutage tretende Ironie wird nicht von allen Übersetzern gleich gut erfasst. Ein treffendes Beispiel ist das kurze Gedicht „Whole Duty of Children“: A child should always say what's true, / And speak when he is spoken to, / And behave mannerly at table: / At least as far as he is able.“ (Stevenson S. 21). – Krüss übersetzt dieses Gedicht, dem er den Titel „Kinderpflichten“ gegeben hat, folgendermaßen: „Ein Kind soll stets die Wahrheit sagen / Und reden, wenn die Großen fragen! / Es sei bei Tische fein verträglich - / Auf jeden Fall so weit wie möglich!“ (Krüss S. 43). Die Ironie scheint in Guggenmos „Was ein Kind soll“ vollends zu fehlen: „Was soll ein Kind? Die Wahrheit sagen. / Was soll es noch? So gut es geht, / sich gut betragen. / Was aber soll es nie? Verzagen.“

(Guggenmos S. 73). Die Ironie von Stevensons Gedicht tritt in Modicks Übersetzung „Kinderpflicht“ wieder deutlich zutage: „Ein Kind soll stets die Wahrheit sagen / und antworten auf alle Fragen, / sich bei Tisch betragen fein: / Wenn's nicht klappt, dann lass es sein.“ (Modick S. 14). Krüss und Modick haben den in Stevensons Originalgedicht angedeuteten Kontrast zwischen moralischem Anspruch der Erwachsenen und dem kindlichen Drang, sich über Verhaltensregeln hinwegzusetzen und neue Dinge auszuprobieren, in ihren Übersetzungen auf unterschiedliche Weise vermittelt und dabei den ironischen Unterton bewahrt. Krüss hält sich ziemlich nahe an die englische Vorlage und übersetzt gleichsam jede Zeile sinngemäß ins Deutsche, wobei er bei den letzten beiden Versen sogar einen unreinen Reim bildet, um das zentrale Wort „möglich“ (als Äquivalent zu englisch „able“) zu betonen. Modick scheint bei seiner Übersetzung in Wortwahl und Sprachduktus an die Gedichte in Heinrich Hoffmanns *Der Struwwelpeter* (1845) anzuknüpfen und erhöht damit die ironische Wirkung seiner Version. Bei Guggenmos wird die ironische Intention von Stevenson derart abgeschwächt, dass sie für einen unvoreingenommenen Leser nicht mehr erkennbar ist. Dies ergibt sich durch vier Änderungen, die Guggenmos bei seiner Übersetzung vornimmt. Erstens werden die Verhaltensregeln durch ein Frage-Antwort-Spiel vermittelt. Zweitens wird die zweite Zeile mit der Aussage, dass Kinder nur reden dürfen, wenn sie angesprochen werden, weggelassen. Drittens werden Zeilen verschoben: die letzte Zeile rückt in der Übersetzung in die dritte Zeile. Die zentrale ironische Bemerkung wird jedoch nicht nur durch die Verschiebung abgeschwächt, sondern auch durch die Formulierung „So gut es geht, sich gut betragen“. Diese Übersetzung transportiert einen ganz anderen Sinn, wenn man sie mit der Originalfassung vergleicht. Sie vermittelt die Perspektive eines Erwachsenen, der sich altväterlich zum Kind herablässt und ihm konzidiert, dass es sich nicht immer so gut benehmen kann, wie es erwünscht ist. Diese Perspektive wird mit der letzten Zeile noch verstärkt. Denn hier fügt Guggenmos - als Ersatz für die fehlende zweite Zeile - eine neue Ermahnung hinzu, die sich in Stevensons Gedicht gar nicht findet und die subtil-ironische Botschaft des Originals konterkariert.

Dass trotz der Schwierigkeiten, die sich bei der Übersetzung von Kindergedichten ergeben, sich gleich drei Übersetzer in einem Zeitraum von nunmehr fünfzig Jahren der Aufgabe gestellt haben, Stevensons Gedichtband ins Deutsche zu übersetzen, zeugt von der Faszination, die Stevensons Kinderlyrik offensichtlich bis heute auf die Leserschaft, aber auch auf die Übersetzer ausübt. Dabei liegt erst mit der vor zwei Jahren erschienenen Übersetzung von Modick Stevensons Werk in einer kompletten deutschsprachigen Ausgabe vor, während

die anderen beiden Übersetzungen von Krüss und Guggenmos unvollständig sind und durch die Umgruppierung der Gedichte und die fehlenden Überschriften die Gesamtkonzeption von Stevensons *A Child's Garden of Verses* nicht erkennen lassen. Gerade die Gedichtauswahl in Krüss erster Übersetzung von 1961 zeigt bei näherer Betrachtung, dass zunächst nur diejenigen Gedichte ins Deutsche übersetzt wurden, in denen das fröhliche und stimmungsvolle Spiel des Kindes im Mittelpunkt steht. Andere Gedichte, in denen eine melancholische Stimmung vorherrscht oder kindliche Ängste thematisiert werden, finden sich in dieser Edition nicht, wurden jedoch teilweise in die drei ebenfalls von Krüss übersetzten Pixi-Bücher aufgenommen. Über die genaue Auflagenhöhe dieser verschiedenen Ausgaben ist nichts bekannt. Da die Pixi-Bücher aufgrund ihres billigen Preises (in den 60er Jahren kostete ein Pixi-Buch 50 Pfennig) in hohen Auflagen gedruckt wurden, darf man jedoch annehmen, dass Stevensons Gedichte gerade in dieser Form weite Verbreitung gefunden haben. Ob die Neuauflage mit den ansprechenden Illustrationen von Mario Grasso Stevensons Kinderlyrik auch in Deutschland zu einem größeren Bekanntheitsgrad verhelfen werden, wird sich wohl erst in Zukunft erweisen.

Primärliteratur

Stevenson, Robert Louis: *A Child's Garden of Verses*. Ill. von Charles Robinson. New York: Charles Scribner's Sons 1902.

Stevenson, Robert Louis: *A Child's Garden of Verses*. Ill. von Eve Garnett. Harmondsworth: Penguin 1948.

Stevenson, Robert Louis: *Im Vergarten. Gedichte für ein Kind*. Übers. von James Krüss. Ill. von Alice und Martin Provensen. Ravensburg: Otto Maier Verlag 1961.

Stevenson, Robert Louis: *Wenn ich spiele*. Übers. von James Krüss. Ill. von Gyo Fujikawa. Reinbek: Carlsen 1967 (Pixi Buch 117).

Stevenson, Robert Louis: *Wenn ich träume*. Übers. von James Krüss. Ill. von Gyo Fujikawa. Reinbek: Carlsen 1967 (Pixi Buch 118).

Stevenson, Robert Louis: *Wenn ich schlafe*. Übers. von James Krüss. Ill. von Gyo Fujikawa. Reinbek: Carlsen 1967 (Pixi Buch 119).

Stevenson, Robert Louis: *Mein Königreich*. Übers. von Josef Guggenmos. Ill. von Brian Wildsmith. Baden-Baden: Signal Verlag 1969.

Stevenson, Robert Louis: *Reise durchs Kinderland*. Übers. von Ernst Dahlke und Roger Seitz. Ill. von Jannat Messenger. München: Südwest Verlag 1992.

Stevenson, Robert Louis: *Mein Bett ist ein Boot. Der Versgarten eines Kindes*. Übers. von Klaus Modick. Ill. von Mario Grasso. Oldenburg: Lappan 2002.

Sekundärliteratur

Bell, Anthea: Translating Verse for Children. *Signal* 85 (1998). 3-14.

Colley, Ann C.: „Writing Towards Home“: The Landscape of „A Child’s Garden of Verses“. In: Jones, William B. (Hg.): *Robert Louis Stevenson Reconsidered: New Critical Perspectives*. Jefferson, N.C.: Mc Farland 2003. 174-191.

Görlach, Manfred: Sociolinguistic Determinants for Literature in Dialects and Minority Languages. Max and Moritz in Scots. In: Görlach, Manfred: *More Englishes*. Amsterdam: Benjamins 1995. 221-245.

Goldthwaite, John: *The Natural History of Make-Believe*. New York: Oxford University Press 1996.

Herrnstein Smith, Barbara: *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1968.

Holmes, James: *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi 1988.

Kliwer, Heinz-Jürgen: Doppeladressierung in der Kinderlyrik. In: Ewers, Hans-Heino u.a. (Hgg.): *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2001/2002*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002. 91-98.

Kümmerling-Meibauer, Bettina: *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*. 2 Bde. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999.

Kümmerling-Meibauer, Bettina: Stiefkind Kinderlyrik. Über dichtende Übersetzer, übersetzende Dichter und warum es Kinderlyrik international so schwer hat. *JuLit* 29.1 (2003). 3-11.

Lefevre, André: *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum 1975.

Lewis, Joanne: How Far from Babylon? The Voices of Stevenson’s Garden. In: Otten, Charlotte /Schmidt, Gary (Hgg.): *The Voice of the Narrator in Children’s Literature*. New York: Greenwood Press 1984. 239-251.

Oittinen, Riita: *I am me – I am other. On the Dialogics of Translation for Children*. Tampere: University of Tampere 1993.

- O'Sullivan, Emer: *Kinderliterarische Komparatistik*. Heidelberg: Winter 2000.
- Robinson, Douglas: *The Translator's Turn*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press 1991.
- Rosen, Michael: Robert Louis Stevenson and Children's Play: The Contexts of „A Child's Garden of Verses“. *Children's Literature in Education* 26.1 (1995). 53-72.
- Sally, John: *Pictures of the Mind: the Illustrated Robert Louis Stevenson*. Edinburgh: Canongate 1997.
- Styles, Morag: „Play-business“. Issues raised by Robert Louis Stevenson's classic collection „A Child's Garden of Verses“. In: Bearne, Eve/Styles, Morag (Hgg.): *Where Texts and Children Meet*. London/New York: Routledge 2000. 26-40.
- Tabbert, Reinbert: Approaches to the translation of children's literature. A review of critical studies since 1960. *Target* 14.2 (2002). 303-351.
- Wittbrodt, Andreas: *Verfahren der Gedichtübersetzung*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1995.