



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Jack Kerouacs *On the Road*
in zwei deutschen Übersetzungen.
Eine funktionale Übersetzungskritik
nach Margret Ammann“

Verfasserin

Johanna Haydn, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im September 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 342 351

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen

Betreuerin / Betreuer:

emer. O. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby

Danksagung

Mein Dank gilt zuallererst meiner Betreuerin emer. O. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby, die sofort bereit war, diese Arbeit zu betreuen, und die mir auch in den Ferien weitergeholfen hat.

Bei Thomas Überhoff und Marcel Hartges möchte mich für die bereitwillige Beantwortung meiner Fragen und die interessanten Hintergrundinformationen bedanken.

Nicht genug danken kann ich meinen Eltern für ihre Unterstützung und ihre Geduld und dafür, dass sie mir dieses Studium ermöglicht haben. Meinen Schwestern möchte ich dafür danken, dass sie immer für mich da sind und selbst an mich glauben, wenn ich das nicht tue.

Ich bedanke mich bei allen StudienkollegInnen, die mit mir durch das Studium gegangen sind, für die schöne gemeinsame Zeit, besonders bei Rita und Victoria. Ohne ihre Hilfe und ohne unsere Motivationstreffen wäre mir das Schreiben sicher um einiges schwerer gefallen.

Bei Alex möchte ich mich unter anderem dafür bedanken, dass sie mir als erste *On the Road* empfohlen hat und mir ihr Exemplar zum Lesen geborgt hat. Ohne sie wäre es vielleicht nie zu diesem Thema gekommen.

Special thanks go to Larissa for her friendship and for answering all my questions. I really enjoyed our discussion session.

Ganz besonderer Dank geht auch an Lizi, die immer Begeisterung für das Thema dieser Arbeit gezeigt hat, die an mich glaubt und mich zu so vielen Dingen motiviert.

Vielen, vielen Dank!

Inhaltsverzeichnis

0	Einleitung.....	1
1	Übersetzungstheoretische Grundlagen.....	4
1.1	Ein kurzer geschichtlicher Überblick	4
1.2	Ansätze der Übersetzungskritik.....	6
1.2.1	<i>Der texttypologische Ansatz von Reiß.....</i>	<i>6</i>
1.2.2	<i>Der pragmalinguistische Ansatz von House.....</i>	<i>8</i>
1.2.3	<i>Der polysystemische Ansatz von Van den Broeck</i>	<i>10</i>
1.3	Die Theorie des Translatorischen Handelns	12
1.4	Die Skopostheorie.....	14
1.5	Scenes-and-frames semantics.....	17
1.5.1	<i>Scenes-and-frames semantics in der Linguistik.....</i>	<i>17</i>
1.5.2	<i>Scenes-and-frames semantics in der Übersetzungswissenschaft.....</i>	<i>19</i>
2	Funktionale Übersetzungskritik nach Ammann	22
2.1	Die theoretischen Grundlagen des Modells	22
2.2	Die fünf Kritikschritte.....	22
2.3	Die Rolle der LeserInnen und der Modell-Leser.....	24
2.4	Begründung der Wahl des Modells	27
3	Das Werk und seine Hintergründe	28
3.1	Jack Kerouac	28
3.1.1	<i>Das Leben des Autors.....</i>	<i>28</i>
3.1.2	<i>Das Werk des Autors.....</i>	<i>31</i>
3.2	Die Beat Generation	36
3.2.1	<i>Der Begriff beat und die Anfänge einer neuen Generation.....</i>	<i>36</i>
3.2.2	<i>Geschichtlicher und politischer Hintergrund.....</i>	<i>40</i>
3.2.3	<i>Rebellion und Widerstand in Literatur und Lebensstil</i>	<i>43</i>
3.2.4	<i>„The New Vision“ – Philosophie und Leitmotive der Beat Generation.....</i>	<i>45</i>
3.3	Inhaltsangabe von <i>On the Road</i>	47
3.4	Die Übersetzer.....	49
3.4.1	<i>Unterwegs (1959).....</i>	<i>49</i>
3.4.2	<i>Thomas Lindquist – Unterwegs (1998).....</i>	<i>51</i>

4 Übersetzungskritik nach dem Modell von Ammann.....	52
4.1 Feststellung der Funktion von Translat I.....	52
4.2 Feststellung der intratextuellen Kohärenz von Translat I	56
4.2.1 Textstelle 1a	56
4.2.2 Textstelle 2a	60
4.2.3 Textstelle 3a	64
4.2.4 Textstelle 4a	69
4.2.5 Textstelle 5a	73
4.3 Feststellung der Funktion von Translat II	78
4.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz von Translat II	80
4.4.1 Textstelle 1b	80
4.4.2 Textstelle 2b	84
4.4.3 Textstelle 3b	88
4.4.4 Textstelle 4b	91
4.4.5 Textstelle 5b	95
4.5 Feststellung der Funktion des Ausgangstextes	99
4.6 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes.....	102
4.6.1 Textstelle 1c	102
4.6.2 Textstelle 2c	107
4.6.3 Textstelle 3c	111
4.6.4 Textstelle 4c	116
4.6.5 Textstelle 5c	120
4.7 Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat I bzw. Translat II und Ausgangstext	125
4.7.1 Textstelle 1d	125
4.7.2 Textstelle 2d	130
4.7.3 Textstelle 3d	134
4.7.4 Textstelle 4d	137
4.7.5 Textstelle 5d	140
5 Schlussbemerkungen	147
6 Bibliographie.....	151
7 Anhang.....	158

0 Einleitung

Jack Kerouac und andere Autoren der Beat Generation scheinen auch heute noch aufgrund ihrer für die 1950er Jahre so unkonventionellen Lebens- und Schreibweisen auf viele Menschen – mich eingeschlossen – eine gewisse Faszination auszuüben. Auch wenn sie im deutschsprachigen Raum bei weitem nicht so bekannt sind wie in den USA, wo viele ihrer Texte Kultstatus haben, fiel mir während des Schreibens dieser Arbeit auf, dass der Name Kerouac und die Bezeichnung *Beat Generation* auch in österreichischen Medien immer wieder auftauchten, sei es zum Beispiel weil die deutsche Übersetzung eines lange unveröffentlichten Romans von Jack Kerouac und William Burroughs erschien oder weil Francis Ford Coppola gerade an seinem Film *On the Road* arbeitet. Als ich während der Lektüre von *On the Road* begann, mich mehr mit Kerouac und seinen Schriftstellerfreunden zu beschäftigen, wurde auch die Idee geboren, mich in einer größeren wissenschaftlichen Arbeit, mit diesem Thema zu befassen. So beschloss ich, im Rahmen meiner Masterarbeit eine Übersetzungskritik zu schreiben. Natürlich hätte ich mich auch für jeden anderen Roman von Kerouac oder für den Roman einer anderen Beat-AutorIn entscheiden können. An *On the Road* reizte mich aber besonders, dass bereits zwei deutsche Übersetzungen erschienen waren (in den Jahren 1959 und 1998). Allein wegen der Zeitspanne von fast vierzig Jahren waren größere Unterschiede in den Übersetzungen, in den Herangehensweisen der Übersetzer und in den Übersetzungsstrategien zu erwarten. Außerdem war ich gespannt, wie dieser Roman im Deutschen klingen würde, der mich abgesehen von seinem Inhalt vor allem aufgrund seiner fesselnden Sprache faszinierte, die selbst beim Lesen eine gewisse Atemlosigkeit erzeugt, die einen ins Geschehen hineinzieht und die das Lesetempo immer schneller vorantreibt. Ich wollte herausfinden, ob sich beim Lesen der Übersetzungen ein ähnlicher Effekt einstellen würde.

Die vorliegende Arbeit befasst sich also mit dem im Jahr 1957 erschienenen Roman *On the Road* von Jack Kerouac, mit dessen erster deutschen Übersetzung aus dem Jahr 1959 sowie mit der Neuübersetzung aus dem Jahr 1998, die beide im Rowohlt Verlag unter dem Titel *Unterwegs* erschienen. Das Ziel der Arbeit ist eine Übersetzungskritik der zwei deutschen Übersetzungen. Dazu wird nach dem zieltextorientierten Modell der

funktionalen Übersetzungskritik von Margret Ammann vorgegangen. Mit Hilfe dieses Modells und der theoretischen Konzepte, auf denen es aufbaut, sollen die intra- und intertextuelle Kohärenz der Texte analysiert sowie die Unterschiede zwischen den Übersetzungen aufgezeigt werden. Weiters soll untersucht werden, wie sich Vorwissen oder fehlendes Vorwissen über den Autor und den Hintergrund des Werkes auf die Übersetzung des Romans auswirken.

Im ersten Kapitel werden nach einem kurzen Überblick über die Geschichte der Übersetzungswissenschaft und über drei Modelle der Übersetzungskritik die theoretischen Grundlagen erörtert, auf denen die Übersetzungskritik von Margret Ammann beruht. So werden Hans Vermeers Skopostheorie und Justa Holz-Mänttärís Theorie des Translatorischen Handelns behandelt, die wegweisend für die Translationswissenschaft waren. Weiters wird die auf Charles Fillmore zurückgehende *scenes-and-frames semantics* besprochen, die von Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby sowie Hans Vermeer und Heidrun Witte für die Übersetzungswissenschaft weiterentwickelt wurde.

Das zweite Kapitel ist dem Modell der Übersetzungskritik von Margret Ammann gewidmet, das für die Analyse der Übersetzungen herangezogen wird. Nach der Darstellung der fünf Kritikschrítte wird auf die Rolle der LeserInnen und auf das Konzept des „Modell-Lesers“ von Umberto Eco eingegangen, das Ammann mit der *scenes-and-frames semantics* verbindet. Abschließend wird die Wahl der Methode begründet.

Da es bei einem Werk wie *On the Road*, das autobiographische Züge trägt und somit eine bestimmte Zeit dokumentiert, besonders wichtig ist, sich vor der Übersetzung und auch vor der Übersetzungskritik mit dem Autor und den Hintergründen des Werkes auseinanderzusetzen, ist das dritte Kapitel eben diesen gewidmet. Nach einer kurzen Biographie von Jack Kerouac und einem Unterkapitel zu seinem literarischen Schaffen, soll das Phänomen der *Beat Generation* erläutert werden, zu deren Sprecher Kerouac vor allem von den Medien auserkoren wurde. Ebenso soll auf den geschichtlichen und politischen Hintergrund dieser Zeit eingegangen werden, denn nur vor diesem Hintergrund sind auch Lebensweise und Philosophie der Beat Generation sowie der Roman *On the Road* zu verstehen. Im Anschluss daran findet sich eine kurze Inhaltsangabe des Romans und einige Informationen zu den Übersetzern.

Den Hauptteil dieser Arbeit stellt die eigentliche Übersetzungskritik dar, also die Analyse der zwei deutschen Übersetzungen und des englischen Ausgangstextes nach den fünf Schritten des Modells von Margret Ammann. Anhand von fünf Textstellen soll exemplarisch für den ganzen Roman dargestellt werden, welche Art von Problemen und Inkohärenzen in den Translaten zu finden sind und wie diese die Wirkung der Texte auf die LeserInnen beeinflussen. Da die ausgewählten Textstellen für die Analyse sehr ergiebig sind, sollen die wichtigsten Punkte besprochen werden. Es wird aber kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, so dass es den LeserInnen dieser Arbeit offen steht, selbst weitere Inkohärenzen, aber auch besonders gute Lösungen zu entdecken.

1 Übersetzungstheoretische Grundlagen

1.1 Ein kurzer geschichtlicher Überblick

Übersetzen und Dolmetschen werden zu den ältesten Tätigkeiten der Menschheit gezählt. Sobald Menschen über Sprachgrenzen hinweg miteinander kommunizieren wollten, waren SprachmittlerInnen notwendig, um diese Kommunikation zu ermöglichen (vgl. Snell-Hornby 1996: 9). Früh begann man sich auch theoretisch mit dem Übersetzen zu beschäftigen. So wurde zum Beispiel seit Cicero diskutiert, ob eine Übersetzung „frei“ oder „treu“ zu sein habe, ob das Wort oder der Sinn zu übersetzen sei (vgl. Snell-Hornby 1996: 11). Trotzdem dauerte es sehr lange, bis sich die Übersetzungswissenschaft als eigene Disziplin etablieren konnte.

Nach dem zweiten Weltkrieg begann die wissenschaftliche und theoretische Auseinandersetzung mit dem Übersetzen, bisherige Ansichten wurden als ‚vorwissenschaftlich‘ bezeichnet (vgl. Snell-Hornby 1996: 13). Die deutsche Übersetzungswissenschaft der so genannten Leipziger Schule, in deren Rahmen Otto Kade auch den Terminus „Translation“ als Oberbegriff für das Dolmetschen und Übersetzen einführte (vgl. Kade 1968: 35), war streng linguistisch orientiert und wurde deshalb auch als ein Teilbereich der Angewandten Linguistik verstanden (vgl. Snell-Hornby 1996: 13). Im Rahmen dieser Übersetzungswissenschaft wurde Übersetzen als bloße „Umkodierung“ oder „Substitution“ (vgl. Koller 1972: 69f.) definiert, das heißt „als die Umwandlung einer Kette von Einheiten in eine Kette äquivalenter Einheiten in der jeweiligen Zielsprache“ (Snell-Hornby 1996: 14). Zentral war hier also der Begriff der Äquivalenz, der aber nie einheitlich definiert wurde, so dass auch nie klar war, „was eigentlich äquivalent sein sollte: einzelne Wörter, Wendungen, Sätze oder der ganze Text“ (Snell-Hornby 1996: 14). Das literarische Übersetzen wurde aus der linguistisch orientierten Übersetzungswissenschaft ausgeklammert und stattdessen als Teilbereich der Literaturwissenschaft verstanden. Die „Descriptive Translation studies“, auch als „Manipulation School“ bezeichnet, die sich in den 70er Jahren vor allem in den Niederlanden herausbildeten, wurden wiederum als Bereich der Vergleichenden Literaturwissenschaft aufgefasst (vgl. Snell-Hornby 1986: 11).

In den 1980er Jahren wurde schließlich der Ruf nach einer eigenständigen Disziplin und einer Neuorientierung laut (vgl. Snell-Hornby 1986: 12f.). Die pragmatische Wende in der Linguistik in den 1970er Jahren, mit der die strenge „Trennung von Sprache und der sogenannten ‚außersprachlichen Realität‘“ (Snell-Hornby 1996: 14) überwunden wurde, hatte sich auch auf die Übersetzungswissenschaft ausgewirkt. So wurden in Deutschland in den 1980er Jahren neue Theorien entwickelt, die sich von den rein linguistischen Ansätzen lösten und funktional ausgerichtet waren. Einen wichtigen Beitrag leisteten hier unter anderem Hans Vermeer mit seiner Skopostheorie (siehe 1.4) sowie Justa Holz-Mänttari mit ihrer Theorie des Translatorischen Handelns (siehe 1.3). Auf diese stützt sich auch Margret Ammann in ihrer Theorie und ihrem Modell der Übersetzungskritik, das in dieser Arbeit für die Analyse der Übersetzungen herangezogen wird.

In der Übersetzungswissenschaft begann man erst in den 1970er Jahren, eine Theorie der Übersetzungskritik zu entwickeln. Eine der ersten, die sich damit beschäftigte, war Katharina Reiß mit ihrem Werk *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, das im Jahr 1971 erschien. Mittlerweile wurden in der Translationswissenschaft verschiedenste Modelle der Übersetzungskritik entwickelt. Um Ammanns Modell vor dem Hintergrund anderer übersetzungskritischer Ansätze darstellen zu können, sollen im folgenden Kapitel exemplarisch der texttypologische Ansatz von Katharina Reiß, der pragmalinguistische Ansatz von Juliane House und der polysystemische Ansatz von Raymond van den Broeck beschrieben werden.

1.2 Ansätze der Übersetzungskritik

1.2.1 Der texttypologische Ansatz von Reiß

Katharina Reiß entwickelte eines der ersten Modelle der Übersetzungskritik in der Übersetzungswissenschaft. Vor dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Übersetzungskritik wurden Übersetzungen vor allem in Zeitungen oder Zeitschriften besprochen und kritisiert. Allerdings stellt sich Reiß (1971: 9) hier berechtigterweise die Frage, ob es sich dabei wirklich um Übersetzungskritik handelt. Schließlich werden Übersetzungen in den meisten Rezensionen nicht wie Übersetzungen sondern wie Originale behandelt und bewertet. Die Urteile der KritikerInnen fallen meist sehr subjektiv aus und in den seltensten Fällen wird eine Übersetzung überhaupt mit dem fremdsprachigen Ausgangstext verglichen (vgl. Reiß 1971: 9f.).

Bevor näher auf den übersetzungskritischen Ansatz eingegangen wird, soll das folgende Zitat verdeutlichen, was Übersetzungskritik nach Reiß bedeutet:

„Beurteilung einer Übersetzung, d.h. Feststellung, Beschreibung und Bewertung der angebotenen Übersetzungslösungen in einem Zieltext, und dies nicht rein intuitiv und subjektiv, sondern argumentativ und intersubjektiv nachvollziehbar. Um argumentieren, und zwar intersubjektiv nachvollziehbar argumentieren zu können, braucht man ein theoretisches Fundament“ (Reiß 1989: 72).

Reiß setzt sich das Ziel, „objektive Kriterien und sachgerechte Kategorien für die Beurteilung von Übersetzungen aller Art zu erarbeiten“ (Reiß 1971: 7) und postuliert: „Keine Übersetzungskritik ohne Vergleich zwischen Ziel- und Ausgangstext“ (Reiß 1971: 11). Mit Objektivität meint sie hier Überprüfbarkeit; das heißt, jede Beurteilung soll begründet und damit nachvollziehbar gemacht werden. Bei einem negativen Urteil soll die ÜbersetzungskritikerIn eruieren, wie die ÜbersetzerIn zu dieser Entscheidung gekommen sein könnte, und möglichst auch einen Verbesserungsvorschlag anbringen (vgl. Reiß 1971: 12).

Eine Übersetzungskritik kann vom Zieltext oder vom Ausgangstext ausgehen. Nach Reiß (1971: 18) kann die Beurteilung des Zieltexts zwar ein erster Schritt sein, in einem zweiten Schritt muss die Übersetzung aber immer mit dem Ausgangstext verglichen werden. Sie betont, dass eine zieltextabhängige Übersetzungskritik meist zu einer Aneinanderreihung von Fehlern führt und erst durch den Vergleich mit dem Ausgangstext auch gute Übersetzungsentscheidungen und -lösungen aufgezeigt werden

können (vgl. Reiß 1971: 22). Bei dem von Reiß entwickelten Modell handelt es sich allerdings um eine ausgangstextabhängige Übersetzungskritik, denn ihr zufolge lässt „[e]rst die Berücksichtigung *texttypischer Merkmale, innersprachlicher Instruktionen* und *außersprachlicher Determinanten* der sprachlichen Ausformung des Originals [...] eine objektive und sachgerechte Beurteilung zu“ (Reiß 1971: 24).

Aufbauend auf Karl Bühler (1982/1932: 28ff.), der in seinem Organon-Modell davon ausgeht, dass Sprache Darstellungs-, Ausdrucks- und Appellfunktion hat, unterscheidet Reiß „je nach dem *Übergewicht* der einen oder anderen Funktion der Sprache“ in ihrer Texttypologie drei Grundtypen von Texten: „inhaltsbetonte“, „formbetonte“ und „appellbetonte Texte“ (Reiß 1971: 32). Als vierten Typ fügt sie den „audiomedialen Typ“ hinzu (Reiß 1971: 34). Je nach Texttyp soll laut Reiß eine bestimmte Übersetzungsmethode angewandt werden, denn oberstes Ziel müsse es sein, „das Wesentliche, den Typ Bestimmende des Textes auch in der Übersetzung zu erhalten“ (Reiß 1971: 31). Nur wenn eine Übersetzung einem ganz besonderen Zweck dienen oder an einen bestimmten Lesekreis angepasst werden soll, dürften ÜbersetzerInnen von dieser Forderung abweichen (vgl. *ibid.*).

Beim inhaltsbetonten Text geht es vor allem um die „Vermittlung des informativ Gesagten“ (Reiß 1971: 37), weshalb Reiß bei seiner Übersetzung „*Invarianz auf der Inhaltsebene*“ fordert. Das erste Beurteilungskriterium ist also, ob Inhalt und Information vollständig im Zieltext vorhanden sind. Da die Information „in sprachüblicher Form“ vermittelt werden soll, haben sich die ÜbersetzerInnen bei der sprachlichen Gestaltung ausschließlich an der Zielsprache zu orientieren. Deshalb ist das zweite Beurteilungskriterium die „eindeutig zielsprachliche Orientiertheit“ (*ibid.*).

In formbetonten Texten erzeugen „vom Autor verwendete Formelemente eine spezifische ästhetische Wirkung“ (Reiß 1971: 38), die Ausdrucksfunktion steht im Vordergrund. Dementsprechend soll in der Übersetzung „durch *Analogie der Form* ein gleichwertiger Eindruck“ (*ibid.*) oder die gleiche ästhetische Wirkung erzielt werden. Das heißt nicht, dass die Form des Ausgangstexts einfach nachgeahmt werden soll, sondern ÜbersetzerInnen sollen „analog zu ihr die Form der Zielsprache wählen, die den gleichen Eindruck im Leser zu wecken verspricht“ (Reiß 1971: 40). Weil in den Formelementen der Ausgangssprache „die ästhetische Wirkung begründet liegt, die es zu erhalten gilt“ (Reiß 1971: 37), bezeichnet Reiß formbetonte Texte als „ausgangssprachlich bestimmte Texte“ (Reiß 1971: 40).

Appellbetonte Texte verfolgen eine bestimmte Absicht, ein Ziel und haben deshalb einen „außersprachlichen Effekt“. Dieser Appell an die AdressatInnen, der vom Textproduzent beabsichtigte Effekt, soll auf jeden Fall erhalten bleiben, so dass die sprachliche Gestaltung diesem Ziel untergeordnet ist (vgl. Reiß 1971: 44). Um denselben Effekt zu erreichen, können die ÜbersetzerInnen auch stärker „von Inhalt und Form des Originals abweichen“ (Reiß 1971: 47). Somit sind appellbetonte Texte an der Zielsprache orientiert (vgl. Reiß 1971: 37).

Der vierte Texttyp, der audio-mediale Text, ist auf „außersprachliche (technische) Medien und nichtsprachliche Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art“ (Reiß 1971: 49) angewiesen. Bei der Übersetzung muss beachtet werden, dass der Zieltext die gleiche Wirkung auf die HörerInnen ausübt wie der Ausgangstext auf seine HörerInnen (vgl. Reiß 1971: 52).

Neben dem Texttyp sind auch die innersprachlichen Instruktionen zu untersuchen, das heißt die semantischen, lexikalischen, grammatikalischen und stilistischen Merkmale eines Textes (vgl. Reiß 1971: 54ff.). KritikerInnen analysieren „bei den semantischen Elementen die Äquivalenz, bei den lexikalischen die Adäquatheit, bei den grammatikalischen die Korrektheit und bei den stilistischen die Korrespondenz ihrer Wiedergabe in der Übersetzung“ (Reiß 1971: 68f.). Abgesehen davon müssen aber auch die so genannten außersprachlichen Determinanten berücksichtigt werden, da „außersprachliche Gegebenheiten die sprachliche Gestaltung mitbestimmen“ (Reiß 1971: 70). Darunter versteht Reiß „den engeren Situationsbezug, den Sachbezug, den Zeitbezug, den Ortsbezug, den Empfängerbezug, die Sprecherabhängigkeit und die affektiven Implikationen“ (Reiß 1971: 71), die zusammenfassend auch als „Situationskontext“ bezeichnet werden können.

1.2.2 Der pragmlinguistische Ansatz von House

Im Jahr 1977 legte Juliane House ihr Modell zur Bewertung der Qualität von Übersetzungen vor. Zehn Jahre später veröffentlichte sie eine überarbeitete und erweiterte Form ihres pragmlinguistischen Ansatzes, der nun kurz vorgestellt werden soll.

Die Beurteilung der Qualität von Übersetzungen erfolgt bei House auf Grundlage eines Vergleichs zwischen Ausgangs- und Zieltext. Das Hauptkriterium stellt dabei die Äquivalenz zwischen Ausgangstext und Zieltext dar (vgl. House 1997: 32), was auch

bedeutet, dass die semantische, pragmatische und textuelle Bedeutung bewahrt werden soll (vgl. House 1997: 30). Ursprünglich postulierte House, dass die Äquivalenz der Funktion von Ausgangs- und Zieltext die Voraussetzung für diese Äquivalenz ist (vgl. House 1997: 32). Dann erkannte sie aber, dass dies nur bei einem bestimmten Übersetzungstyp – der so genannten *covert* translation (siehe unten) – möglich ist.

Am Anfang ihrer Übersetzungskritik steht die pragmalinguistische Analyse des Ausgangstextes in seinem Situationskontext, mit deren Hilfe ein Textprofil erstellt und die Funktion des Textes festgestellt wird (vgl. House 1997: 36). Dieses Profil stellt die Richtschnur dar, nach der die Qualität einer Übersetzung beurteilt wird, die davor nach demselben Schema wie der Ausgangstext analysiert wurde (vgl. House 1997: 42). Schließlich entspreche dann „die Art und Weise, wie die beiden Textprofile und Funktionen übereinstimmen oder nicht, [...] dem ‚Gütegrad‘ der Übersetzung“ (House 2002: 104).

In ihrem überarbeiteten Modell unterscheidet House (1997) die folgenden vier Analysekategorien oder Ebenen: Sprache/Text, Register, Genre und individuelle Textfunktion. Register „refers to what the context-of-situation requires as appropriate linguistic realizations in a text“ (House 1997: 105) und wird wiederum in die Kategorien „field“, „tenor“ und „mode“ unterteilt. „Field“ umfasst Thema und Inhalt eines Textes, sowie die Unterscheidung von „degrees of generality, specificity or 'granularity' in lexical items according to rubrics of specialized, general, popular“ (House 1997: 108). Die Kategorie „Tenor“ bezieht sich auf die KommunikationsteilnehmerInnen, ihre Beziehung zueinander, sowie auf den zeitlichen, geographischen und sozialen Hintergrund der TextproduzentInnen sowie ihre Haltung gegenüber dem Inhalt (vgl. House 1997: 109). „Mode“ umfasst Kanal oder Medium und die Miteinbeziehung der KommunikationsteilnehmerInnen (vgl. House 1997: 109). „Genre“ definiert House als „a socially established category characterized in terms of occurrence of use, source and a communicative purpose or any combination of these“ (House 1997: 197).

House unterscheidet nun zwei Typen von Übersetzungen: *overt* translation (*offene Übersetzung*) und *covert* translation (*verdeckte Übersetzung*). Erstere wird offen als Übersetzung und nicht als zweites Original angesehen, weil der Ausgangstext in besonderer Weise mit der Sprachgemeinschaft und deren Kultur verbunden ist (vgl. House 1997: 66). Eine Bewahrung der funktionalen Äquivalenz ist deshalb nicht möglich, weil der Text sonst an die unterschiedlichen kulturellen Präsuppositionen

angepasst werden müsste (vgl. House 1997: 76). Der Ausgangstext und seine *offene Übersetzung* müssen Äquivalenz auf der Ebene von Sprache/Text, Register und Genre aufweisen, es sollen so wenige Veränderungen wie möglich vorgenommen werden. Die funktionale Äquivalenz soll auf einer zweiten Ebene gegeben sein – House spricht hier von „second level function“ oder auf Deutsch von „versetzter Funktion“ (House 2002: 106). Die RezipientInnen sollen durch die Übersetzung Zugang zur Funktion des Ausgangstextes bekommen (vgl. House 1997: 29).

Die *verdeckte Übersetzung* wird hingegen wie ein Originaltext behandelt, die ÜbersetzerIn bleibt unsichtbar, die funktionale Äquivalenz kann und soll bewahrt werden (vgl. House 1997: 69). Aufgrund der kulturellen Unterschiede zwischen den beiden Sprachgemeinschaften, der unterschiedlichen kulturellen Präsuppositionen müssen die ÜbersetzerInnen zwischen Ausgangs- und Zieltext einen „kulturellen Filter“ (*cultural filter*) einfügen und den Ausgangstext sozusagen durch die Brille eines Mitglieds der Zielkultur sehen (vgl. House 1997: 70). Um bei der *verdeckten Übersetzung* funktionale Äquivalenz zu erreichen, können auf den Ebenen von Sprache/Text und Register, wenn nötig, Veränderungen vorgenommen werden. Die Ebene des Genre sollte allerdings gleich bleiben (vgl. House 1997: 114).

House nennt zwar Beispiele, in denen der eine oder andere Übersetzungstyp angebracht ist, räumt aber ein, dass es keine wissenschaftliche Grundlage gibt, um feststellen zu können, welchen Übersetzungstyp ein Text aufgrund seines Status, seiner Funktion oder seines Inhalts verlangt (vgl. House 1997: 164).

1.2.3 Der polysystemische Ansatz von Van den Broeck

Als drittes Modell der Übersetzungskritik soll der Ansatz von Raymond van den Broeck erwähnt werden, der innerhalb der *Descriptive Translation Studies* angesiedelt ist. Van den Broeck ist der Meinung, dass Übersetzungskritik nicht nur auf das subjektive Urteil angewiesen ist, sondern auch objektiv sein kann, wenn sie auf einer systematischen Beschreibung beruht (vgl. Van den Broeck 1985: 54, 56). Den Ausgangspunkt stellt dabei die vergleichende Analyse von Ausgangs- und Zieltext dar, mit deren Hilfe „the degree of factual equivalence between the source and target texts“ (Van den Broeck 1985: 57) festgestellt werden soll. Der Vergleich ist ausgangstextorientiert und als *tertium comparationis* dient die sogenannte *Adequate Translation*, die als „hypothetical

10

reconstruction of the textual relations and functions of the ST [source text]“ (Van den Broeck 1985: 57) verstanden wird, das heißt als optimale Rekonstruktion aller Ausgangstextelemente mit textuellen Funktionen, welche „Texteme“ genannt werden.

Die vergleichende Analyse von Ausgangs- und Zieltext erfolgt in drei Schritten: Zuerst werden in einer Textemanalyse die Texteme des Ausgangstextes identifiziert und somit die *Adequate Translation* formuliert. Die Analyse umfasst „phonic, lexical, and syntactic components, language varieties, figures of rhetoric, narrative and poetic structures, elements of text convention [...], thematic elements, and so on“ (Van den Broeck 1985: 58). Die so erfassten Texteme werden in einem zweiten Schritt den entsprechenden Elementen im Zieltext gegenübergestellt. Dabei sind die Veränderungen (*shifts*) zu beachten, die Van den Broeck in *obligatory shifts* und *optional shifts* unterteilt. Erstere werden durch die Regeln des linguistischen und kulturellen Systems der Zielkultur bestimmt, zweitere unterliegen den Normen der ÜbersetzerIn (vgl. Van den Broeck 1985: 57). Im dritten Schritt erfolgt eine verallgemeinernde Beschreibung der Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zieltext unter Berücksichtigung der *Adequate Translation* und auf Grundlage des Vergleichs der Texteme.

Van den Broeck betont weiter, dass dabei das komplexe Netzwerk von Beziehungen beachtet werden soll, in das der Übersetzungsprozess eingebettet ist. Zu berücksichtigen sind die Beziehungen zwischen Ausgangstext und dem System ähnlicher Texte in der Ausgangssprache und/oder -kultur, zwischen Ausgangs- und Zielsystemen, zwischen Zieltext und Zielpublikum, zwischen Zieltext und anderen Übersetzungen und so weiter (vgl. Van den Broeck 1985: 59). Erst dann kann die Bewertung der ÜbersetzungskritikerIn einsetzen, wobei zwischen den Normen der ÜbersetzerIn und denen der KritikerIn zu unterscheiden ist (vgl. Van den Broeck 1985: 56). Auch die Methoden in Hinblick auf das Zielpublikum und die verfolgten Strategien der ÜbersetzerIn, die immer auch an Ort und Zeit gebunden sind, müssen miteinbezogen werden, wenn schließlich beurteilt wird, ob die Texteme des Zieltextes den Textemen des Ausgangstextes entsprechen oder nicht (vgl. Van den Broeck 1985: 56, 61).

Die erwähnten übersetzungskritischen Ansätze orientieren sich alle eher am Ausgangstext. Anders ist das bei dem funktionalen Modell von Margret Ammann, das vom Zieltext ausgeht. Bevor dieses Modell im nächsten Kapitel näher erläutert wird, sollen im Folgenden noch die theoretischen Grundlagen des Modells behandelt werden.

1.3 Die Theorie des Translatorischen Handelns

Zur selben Zeit wie Reiß und Vermeer entwickelte auch die in Finnland lebende Justa Holz-Mänttari eine neue Theorie, die sie im Jahr 1984 als *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode* veröffentlichte. Diese basiert auf handlungs- und systemtheoretischen, sowie kommunikationstheoretischen Grundlagen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 25).

Holz-Mänttari spricht nicht von Übersetzen und Dolmetschen, sondern von translatorischem Handeln, das sie als „Expertenhandlung“ definiert. Da es in der modernen arbeitsteiligen Gesellschaft nicht mehr möglich ist, dass jedes Individuum seine Bedürfnisse oder seinen Bedarf selbst erfüllt, übernehmen ExpertInnen, die dafür „die sachliche Kompetenz und die pragmatische Qualifikation“ erworben haben, „die Aufgabe, bei Bedarf Spezialhandlungen auszuführen“ (Holz-Mänttari 1984: 23). TranslatorInnen werden als KooperationspartnerInnen gebraucht, „wenn Botschaftsträger für interkulturelle Kommunikation ohne Mitwirkung von Experten nicht funktional oder rationell produziert werden können“ (Holz-Mänttari 1984: 42).

Der Terminus Translation wird bei Holz-Mänttari folgendermaßen definiert:

„Translation sei ein mit Expertenfunktion auf Produktion gerichtetes Handlungsgefüge in einem komplexen und hierarchisch organisierten Gefüge verschiedenartiger Handlungen; konstituierende Merkmale seien analytisches, synthetisches, evaluatives und kreatives Handeln unter den Aspekten verschiedener Kulturen und gerichtet auf die Überwindung von Distanzen; Zweck translatorischen Handelns sei die Produktion von Texten, die von Bedarfsträgern als Botschaftsträger im Verbund mit anderen für transkulturellen Botschaftstransfer eingesetzt werden [...]“ (Holz-Mänttari 1984: 87)

Holz-Mänttari verwendet bewusst eine neue Terminologie, um den Loslösungsprozess von überkommenen Vorstellungen vom Übersetzen zu fördern (vgl. Holz-Mänttari 1984: 8, 1986: 355). Translation ist als Teil eines komplexen Handlungsgefüges zu verstehen, in dem Individuen unterschiedliche Rollen einnehmen: die Rolle des Translations-Initiators oder Bedarfsträgers, der einen Text benötigt; des Bestellers; des Ausgangstext-Texters; des Translators, der den (Ziel-)text produziert; des (Ziel-)Text-Applikators, der mit dem (Ziel-)Text arbeitet; und die Rolle des (Ziel-)Text-Rezipienten, der den (Ziel-)Text rezipiert (vgl. Holz-Mänttari 1984: 109). Wichtig ist außerdem, dass translatorisches Handeln, wie jede andere Handlung auch, einem Gesamtziel untersteht. Demnach ist eine Handlung als erfolgreich anzusehen, „wenn sie aus der Sicht des

Aktanten ihren Zweck erfüllt hat, also funktionsgerecht war“ (Holz-Mänttari 1984: 29). „Funktion“ stellt innerhalb dieser Theorie einen Schlüsselbegriff dar und bezeichnet den „Zweck, der unter bestimmten Bedingungen in gegebener Situation zu erfüllen, bzw. das Ziel, das zu erreichen ist“ (Holz-Mänttari 1984: 30).

Im letzten Satz der oben angeführten Definition von Translation wird darauf hingewiesen, dass Texte als Botschaftsträger „nicht die einzigen Kommunikationsmittel“ sind, „die beim Botschaftstransfer über Kulturgrenzen eingesetzt werden können. Sie werden sogar oft im Verbund mit anderen Mitteln eingesetzt“ (Holz-Mänttari 1984: 82). Von TranslatorInnen wird erwartet, dass sie „andere Botschaftsträgerarten (Bilder, Melodien, Gesten) in ihren konstitutiven Merkmalen und ihrem Einfluss auf Texte beim Einsatz im Verbund [kennen], ohne selbst für deren Produktion kompetent sein zu müssen“ (Holz-Mänttari 1984: 86). Dabei sind wiederum kulturspezifische Präferenzen zu beachten (vgl. Holz-Mänttari 1984: 77).

Bekommt eine TranslatorIn, den Auftrag, einen Botschaftsträger zu produzieren, muss zuerst das Gemeinte erschlossen und anschließend der Botschaftsträger konzipiert werden (vgl. Holz-Mänttari 1984: 30). Diese Botschaftsträgerkonzeption verlangt die Ausrichtung auf die Rezeptionssituation und die verfügbaren Realisierungsmittel (vgl. Holz-Mänttari 1984: 83).

„Deshalb hängt das Glücken der kommunikativen Handlung davon ab, inwieweit es dem Botschafts- und Botschaftsträgerkonzipienten gelingt, die Kooperations- und Rezeptionsfaktoren jenseits der Kulturbarriere zu antizipieren, die Realisierungsmittel effizient einzusetzen und auf diese Weise den Zugriff für die Rezipienten zu optimieren.“ (Holz-Mänttari 1984: 83)

Aufbauend auf ihrer Theorie vom translatorischen Handeln entwickelt Holz-Mänttari auch eine Methodologie, „über die der theoretische Ansatz didaktisch und pragmatisch umsetzbar ist“ (Holz-Mänttari 1984: 162). Das bei Holz-Mänttari (1984) beschriebene Vorgehen soll hier aber nur überblicksmäßig dargestellt werden. Am Beginn steht die Analyse der Bedarfsfaktoren, mit deren Hilfe festgestellt werden soll, „was für ein (Ziel-)Text gebraucht wird“ (Holz-Mänttari 1984: 96). Die auf diese Weise gewonnenen Daten werden für die Erstellung eines Zieltextmodells verwendet, das „sozusagen eine erste Skizze mit Funktionsbeschreibung des zu produzierenden Texts“ (ibid.) darstellt. Darauf folgt die Analyse des Ausgangsmaterials zur Erstellung des Ausgangstextprofils und der Funktionsbeschreibung. Die Daten des Ausgangstextprofils und des Zieltextmodells werden schließlich verwendet, um „ein funktionsbezogenes Zieltextprofil“ zu

erstellen, womit „die Grundlage für die kreative Zieltextproduktion geschaffen“ (Holz-Mänttari 1984: 114) ist.

Um den TranslatorInnen die Arbeit zu erleichtern, sollten die Bedarfsträger ihren Bedarf in einer Produktbeschreibung möglichst genau darlegen. Diese Produktspezifikation sollte darüber Auskunft geben, „was für eine Botschaft mit was für einem Botschaftsträger wann und wo zu welchem Zweck bei welchem Rezipienten in welcher Situation was bewirken soll“ (Holz-Mänttari 1984: 114). Da Bedarfsträger als Nicht-Experten damit oft überfordert sind, müssen TranslatorInnen als ExpertInnen für transkulturellen Botschaftstransfer auch in der Lage sein, „den Bedarfsträger zu beraten“, „das Produkt präzise zu spezifizieren“, Lieferbedingungen auszuhandeln, sowie anschließend Botschaftsträger bedarfsgerecht zu produzieren (Holz-Mänttari 1986: 370).

Zum Abschluss soll noch einmal kurz zusammengefasst werden, was TranslatorInnen Holz-Mänttari zufolge mit translatorischem Handeln erreichen sollen:

„Durch 'translatorisches Handeln'
als Expertenhandlung
soll ein Botschaftsträger 'Text'
im Verbund mit anderen Botschaftsträgern
produziert werden,
ein Botschaftsträger 'Text',
der in antizipierend zu beschreibender Verwendungssituation
zwecks kommunikativer Steuerung von Kooperation
über Kulturbarrrieren hinweg
seine Funktion erfüllt.“ (Holz-Mänttari 1986: 366)

1.4 Die Skopostheorie

Im Jahr 1978 stellte Hans J. Vermeer in seinem Artikel „Ein Rahmen für eine Allgemeine Translationstheorie“ zum ersten Mal Thesen seiner Skopostheorie vor, die er später weiter ausarbeitete und unter anderem im Jahr 1984 mit Katharina Reiß in *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* sowie im Jahr 1989 in seinem Werk *Skopos und Translationsauftrag* veröffentlichte.

Vermeer versteht seine Skopostheorie als Teil der Theorie des Translatorischen Handelns (vgl. Vermeer 1989: 173) und betrachtet Translation als „Sondersorte translatorischen Handelns“ (Vermeer 1990²: 71). Wie jede andere Handlung auch, verfolgt das translatorische Handeln ein bestimmtes Ziel oder hat einen bestimmten

Zweck (vgl. Vermeer 1990²: 71).¹ Dieses angestrebte Ziel, das als Skopos – griechisch für Ziel, Zweck, Absicht oder Vorsatz (vgl. Vermeer 1990²: 94) – bezeichnet wird, bestimmt jede Translation; das heißt, es bestimmt „was, wie etc. übersetzt/gedolmetscht wird“ und auch „ob und inwieweit und in welcher Form ein Ausgangstext für die Herstellung des Zieltextes eingesetzt wird“ (Vermeer 1990²: 31). Der Zieltext oder das Translat, sei es eine Übersetzung oder Verdolmetschung, wird bei Reiß und Vermeer „unabhängig von seiner Funktion [...] und Textsorte als Informationsangebot in einer Zielsprache und deren -kultur (IA_Z) über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren -kultur (IA_A) gefaßt“ (Reiß/Vermeer 1984: 76).

TranslatorInnen haben als ExpertInnen die Aufgabe, den Skopos und die Art, wie der Skopos realisiert werden soll, mit den AuftraggeberInnen auszuhandeln (vgl. Vermeer 1990²: 73). In jedem Translationsauftrag muss explizit oder implizit der Skopos angegeben werden, damit der Auftrag überhaupt ausführbar ist. Daran ist auch erkennbar, dass Ausgangstext und Zieltext nicht denselben Skopos haben müssen (vgl. Vermeer 1990²: 118). Weiters können auch „Stücke eines Textes verschiedene Skopoi haben“, aber „jeder Text als Ganzes hat doch letzten Endes einen übergeordneten Skopos“ (Vermeer 1990²: 120). Der Skopos kann wiederum nur „bei möglicher Einschätzung der Zielempfänger“ (Reiß/Vermeer 1984: 102) bestimmt werden, weshalb der Skopos als „rezipientenabhängige Variable“ beschrieben wird. Schließlich ist es schwer zu entscheiden, ob die Funktion eines Zieltextes sinnvoll ist, wenn die RezipientInnen unbekannt sind (vgl. *ibid.*).

Vermeer (1990²: 101f.) führt weiter aus, dass sich der Skopos erstens auf den Übersetzungsprozess (Translationsskopos) und damit auf das Ziel der Übersetzung beziehen kann, zweitens auf das Übersetzungsergebnis (Translatkopos) und damit auf die Funktion des Translats und drittens auf den Übersetzungsmodus und damit auf „die Intention, wie sie sich im Translationsmodus ausdrückt“ (Vermeer 1990²: 102).

Das Verständnis von Übersetzen als bloßer Transkodierung lehnt Vermeer entschieden ab. Er weist darauf hin, dass der Ausgangstext wegen der möglichen Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielkultur unter Umständen nicht möglichst wortgetreu „in die Sprache der Zielkultur 'umkodiert' werden“ kann, wenn Verständnisschwierigkeiten und Missverständnisse vermieden werden sollen (Vermeer 1990²: 79).

¹ Vermeer trifft eine Unterscheidung zwischen Ziel und Zweck, auf die hier nicht näher eingegangen wird (vgl. Vermeer 1990²: 93).

Der retrospektiven, am Ausgangstext orientierten Transkodierung steht die prospektiv orientierte Translation gegenüber, die darauf abzielt, dass ein „Translat auftragsgemäß unter den Umständen der Zielkultur möglichst gut funktioniere“ (Vermeer 1990²: 120). Nicht mehr „der Ausgangstext ist oberste Richtschnur für eine Translation, sondern die Kommunikationsintention und deren optimale Realisierung unter den Gegebenheiten der Zielkultur“ (Vermeer 1990²: 68). Wie oben bereits erwähnt wurde, hängt es auch vom Skopos ab, wie stark der Ausgangstext in die Translation miteinbezogen wird (vgl. Vermeer 1990²: 152). Der Ausgangstext bekommt in der Skopostheorie also einen anderen Status, zumal es „den“ Ausgangstext, wie Reiß und Vermeer (1984: 90) betonen, gar nicht gibt, sondern „nur einen Text in einer gegebenen Rezeptionssituation“. Ein Text werde „in der Rezeption erst voll und ganz konstituiert – für diese Situation“ (Reiß/Vermeer 1984: 90). Der Ausgangstext ist Vermeer zufolge somit „enthron“ (Vermeer 1986: 42). Genauso wenig könne es „die“ Übersetzung geben, sondern ebenfalls nur die jeweils von einem Übersetzer für seine intendierten Rezipienten in gegebener Situation angefertigte individuelle Übersetzung“ (Vermeer 1986: 42).

Um die Kommunikation zwischen Mitgliedern verschiedener Kulturen zu ermöglichen und damit ein Translat in der Zielkultur auch funktionieren kann, müssen TranslatorInnen „KulturexpertInnen“ sein (vgl. Vermeer 1990²: 149). So betonen Reiß und Vermeer (1984: 7), dass der Translator „kein bloßer ‚Sprach-Mittler‘“ ist, sondern auch „Kulturmittler“ (Reiß/Vermeer 1984: 7). Um zwischen den Kulturen vermitteln zu können, muss er sowohl Ausgangs- als auch Zielkultur kennen, also „bikulturell“ (Reiß/Vermeer 1984: 26) sein. Vermeer (1990²: 36f.) merkt später an, dass „Kultur“ dabei Verschiedenes meinen kann. Er unterscheidet erstens die „Kultur einer Gesamtgesellschaft“, die sogenannte *Parakultur*, zweitens die „Kultur eines Teils der Gesamtgesellschaft“, die *Diakultur*, und drittens die „Kultur eines Individuums (innerhalb eines gegebenen Zeitraums)“, die er *Idiokultur* nennt (ibid.). Für TranslatorInnen gilt, dass sie sich in all diesen Kulturen zurechtfinden können sollten.

Der Skopos besagt zwar, dass „bewußt und konsequent nach einem für das Translat festgelegten Prinzip übersetzt werden muß. Er sagt nicht, welches Prinzip dies ist“ (Vermeer 1990²: 118); das heißt TranslatorInnen entscheiden sich von Fall zu Fall je nach Skopos für eine bestimmte Translationsstrategie (vgl. ibid.). TranslatorInnen werden schließlich ähnlich wie bei Holz-Mänttari als ExpertInnen translatorischen Handelns verstanden (vgl. Vermeer 1990²: 126f.).

1.5 Scenes-and-frames semantics

1.5.1 *Scenes-and-frames semantics* in der Linguistik

Die *Scenes-and-frames semantics* geht auf den amerikanischen Linguisten Charles Fillmore (1977) zurück, ihre Bedeutung für das Übersetzen wurde von Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby (1986) dargelegt und später von Vermeer und Witte (1990) weiter ausgearbeitet (siehe unten 1.5.2.).

Charles Fillmore entwickelt in seinem Aufsatz „Scenes-and-frames semantics“ (1977) eine „eigene Theorie der Bedeutung, wobei er einige grundlegende Begriffe und Dogmen der damaligen Linguistik kategorisch ablehnt“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 184). So richtet er sich gegen die so genannte *checklist theory* oder Merkmalsemantik, die davon ausgeht, dass die Bedeutung eines Wortes am besten durch eine umfassende Liste von Merkmalen beschrieben werden kann, die beim Verstehen oder Produzieren von Wörtern im Geiste gewissermaßen abgehakt werden (vgl. Fillmore 1977: 68). Stattdessen stützt er sich auf eine Prototypensemantik, wobei er den Begriff des „Prototyps“ von der Psychologin Eleanor Rosch (1973) übernimmt. Wie Vannerem und Snell-Hornby (1989: 187) betonen, stellte Rosch der herkömmlichen, reduktionistischen Theorie der Kategorisierung, die davon ausgeht, dass eine Kategorie „objektiv und sauber nach außen abgegrenzt“ ist und dass ein Begriff „aus der Summe seiner Teile“ oder Merkmale besteht, ihre Theorie der „natürlichen Kategorisierung“ gegenüber (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 187). Rosch konnte durch Experimente nachweisen, dass Menschen nach Prototypen kategorisieren, wobei „die natürliche Kategorie [...] eine fokale Mitte und verschwommene Ränder“ (ibid.) hat. Was als prototypisch wahrgenommen wird, ist jedoch erfahrungs- und kulturbedingt. So sind für die von Rosch befragten englischsprachigen Versuchspersonen zum Beispiel Rotkehlchen und Spatzen „typischere“ Vögel als Emus oder Pinguine (vgl. Rosch 1975: 232).

Der Prototypensemantik zufolge basiert die Kenntnis von Prototypen auf den Erfahrungen der SprecherInnen und zwar „analog zum Spracherwerb des Kindes, das Bedeutung zunächst im Gesamtzusammenhang einer Situation erfährt und erst dann lernt, von dieser Situation zu abstrahieren und die erfahrene Bedeutung auf neue Situationen anzuwenden“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 185). Wenn ein Wort in einer neuen Situation verwendet werden soll, werden Fillmore (1977: 57) zufolge die

gegenwärtigen Erfahrungen mit den vergangenen Erfahrungen verglichen, um beurteilen zu können, ob diese ähnlich genug sind für dieselbe sprachliche Kodierung. Wichtig ist bei Fillmore, dass die Bedeutung von sprachlichen Formen immer auch von den Situationen und Kontexten abhängt, in denen sie auftreten:

„It seems to me that our knowledge of any linguistic form is available to us, in the first instance, in connection with some personally meaningful setting or situation. Because of the fact that it is personally meaningful its recurrence – or the occurrence later on of something similar to it – will be recognized.“ (Fillmore 1977: 62)

Fillmore verwendet den Begriff der „scene“ für die Bilder, die aufgrund der eigenen Erfahrungen, der erlebten Situationen und des bestimmten Kontextes im Kopf der RezipientInnen entstehen. Der Begriff „frame“ bezeichnet die sprachlichen Formen, die mit den prototypischen *scenes* verbunden werden (vgl. Fillmore 1977: 63). Fillmore möchte den Terminus *scene* möglichst weit fassen und versteht darunter nicht nur visuelle Vorstellungen, sondern auch

„familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings.“ (Fillmore 1977: 63)

Scenes and *frames* aktivieren sich gegenseitig, wenn Menschen gelernt haben, diese miteinander zu assoziieren. Auch können *frames* mit anderen *frames* assoziiert werden und *scenes* durch Assoziation andere *scenes* hervorrufen (vgl. Fillmore 1977: 63).

Fillmore (1977: 61) verwendet seine Begriffe für die Textanalyse, um zu zeigen, wie bei der Interpretation eines Textes Bilder im Kopf der RezipientInnen entstehen und vervollständigt werden. Er erklärt diesen Vorgang folgendermaßen: Zuerst aktiviert der Text im Kopf der RezipientIn ein Bild oder eine *scene* einer bestimmten Situation und im Laufe des Textes werden immer mehr Informationen dazu angeboten, immer mehr Leerstellen aufgefüllt. Vor dem geistigen Auge der RezipientInnen entsteht eine eigene Welt, die immer auch mit ihren persönlichen Erfahrungen und dem Vorwissen zu tun hat, weshalb es auch so viele verschiedene Interpretationen für einen Text gibt (vgl. Fillmore 1977: 61). Ein Text ist dann kohärent, wenn sich die einzelnen Bestandteile zu einer, wahrscheinlich komplexen, Gesamt*scene* zusammenfügen (vgl. Fillmore 1977: 66).

1.5.2 *Scenes-and-frames semantics* in der Übersetzungswissenschaft

Wie Vannerem und Snell-Hornby (1986: 189) in ihrem Aufsatz zeigen, kann der Ansatz von Fillmore auch für die Übersetzungswissenschaft genutzt werden und „dazu beitragen, die kreative Rolle des Übersetzers zu erhellen“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 189). Sie beschreiben den Übersetzungsprozess mit Hilfe des *scenes-and-frames* Ansatzes folgendermaßen: Eine ÜbersetzerIn geht von einem Ausgangstext (*frame*) aus, der von einer AutorIn mit einem bestimmten „Erfahrungshintergrund“ und einem „Repertoire an z.T. prototypischen Szenen“ (ibid.) verfasst wurde. Diese *frames*, die einen Gesamt-*frame* bilden, lösen nun im Kopf der LeserIn bestimmte *scenes* aus. Ob diese adäquat sind, hängt sowohl von der Sprachkompetenz der LeserIn ab, als auch von der Kompetenz der AutorIn, die beabsichtigten *scenes* zu vermitteln (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986: 189f.). Die ÜbersetzerIn als LeserIn ergänzt bis zu einem gewissen Grad „die vom Text hervorgerufenen *scenes* durch prototypische *scenes*“, die auf dem Hintergrundwissen und der eigenen Erfahrung aufbauen, weshalb auch immer „die Gefahr einer zu subjektiven Textinterpretation“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 190) besteht. Bei einem Text in einer anderen als der Muttersprache kann es außerdem zu einem Problem werden, wenn die ÜbersetzerIn nicht dieselben *scenes* aktiviert, die eine MuttersprachlerIn aktivieren würde oder die von der AutorIn beabsichtigt waren (vgl. ibid.). Hat die ÜbersetzerIn die „Szenen‘ hinter dem Text“ erfasst, kann sie nach den *frames* in der Zielsprache suchen, „welche die gewünschten *scenes* beim Adressaten der Übersetzung hervorrufen“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 191). Wichtig dabei ist, dass die Überprüfung, ob ein *frame* in der Zielsprache der bestmögliche Ausdruck für die jeweilige *scene* ist, immer in Abhängigkeit von der Funktion der Übersetzung erfolgt (vgl. ibid.).

Auch Vermeer und Witte (1990) beschäftigen sich mit der Anwendung der *scenes-and-frames semantics* in der Translationswissenschaft. Da sie die Definition von „scene“ von Fillmore und von Vannerem und Snell-Hornby nicht eindeutig genug finden, geben sie in ihrem Beitrag zur Thematik die folgende Definition:

„Scene“ sei die sich im Kopf eines Menschen aufbauende und dann existierende mehr oder minder schemenhafte oder detaillierte und damit mehr oder minder komplexe Vorstellung auf Grund von Wahrnehmungen. Eine Wahrnehmung und damit auch eine Vorstellung auf Grund von Wahrnehmungen kann über verschiedene und durch mehrere Sinneskanäle zugleich angeregt werden.“ (Vermeer/Witte 1990: 51)

Vermeer und Witte betonen weiters die Kulturspezifität und definieren *scene* als „das para-, dia- oder idio-kulturspezifisch und situationell und dispositionell gesteuerte "Bild" von Welt 'im Kopf' eines Menschen.“ (Vermeer/Witte 1990: 54). Im Gegensatz zu Fillmore, Vannerem und Snell-Hornby, die unter *frame* die linguistische Form oder die sprachliche Kodierung einer *scene* verstehen, weisen Vermeer und Witte darauf hin, dass mit *frame* auch eine „gestische oder sonstwie eidetische, olfaktorische usw.“ Kodierung gemeint sein kann (Vermeer/Witte 1990: 65). Für den Terminus *frame* bieten sie die folgende Definition:

„Als 'frame' kann jegliches wahrnehmbare Phänomen (Vorkommen), das als informationshaltig aufgefaßt wird, interpretiert werden. ('Aufgefaßt' sei hier Kurzformel für 'seitens eines Produzenten intendiert' und/oder 'seitens eines Rezipienten – inklusive Beobachters – rezipiert'.)“ (Vermeer/Witte 1990: 66)

Vermeer und Witte (1990: 87) zufolge müsste der Ansatz von Vannerem und Snell-Hornby und damit auch der oben beschriebene Translationsvorgang aus Sicht der Skopostheorie, „die die Zielgerichtetheit und Kulturbedingtheit jeglicher Textproduktion und -rezeption betont“ (Vermeer/Witte 1990: 87), modifiziert werden. Sie beschreiben den Translationsvorgang nun folgendermaßen: Ein AutorIn möchte eine *scene* in ihrem Kopf, die auf ihrer kulturbedingten Welterfahrung beruht, jemandem „zu einem bestimmten Ziel“ mitteilen und „deshalb einen Text (frame) produzieren“ (ibid.). Unter Berücksichtigung des Vorwissens und der Erwartungen der intendierten RezipientInnen, modifiziert sie unter Umständen ihre ursprüngliche *scene*. Von dieser „rezipientenorientierten scene“ ausgehend und mit Blick auf ihr Ziel gestaltet die ProduzentIn nun auch den *frame* (Vermeer/Witte 1990: 88) und zwar unter Beachtung „kulturspezifischer Vertextungskonventionen“ (Vermeer/Witte 1990: 91). Die TranslatorIn als RezipientIn versucht nun, über diesen *frame* „zu einer scene zu gelangen, die entweder, je nach Skopos, die scene des Autors oder die des Ausgangstextrezipienten [...] oder beider berücksichtigt bzw. nachzuvollziehen versucht“ (Vermeer/Witte 1990: 88). Dies ist aber nur möglich, wenn die TranslatorIn „bereits umfassendes Vorwissen über Ausgangsautor/-rezipient besitzt“ (Vermeer/Witte 1990: 89). Sie betonen weiters, dass die TranslatorIn „je nach Skopos und Fremdkulturkompetenz (und davon mitbedingter translatorischer Strategie), unter Umständen verschiedene scenes bildet/bilden muß“ (Vermeer/Witte 1990: 89). Die *scene* muss mit Blick auf die ZielrezipientInnen modifiziert werden, um deren Vorwissen – zum Beispiel über die Ausgangskultur – zu berücksichtigen. Von dieser „modifizierten scene“ ausgehend, produziert die TranslatorIn

20

unter Berücksichtigung des Skopos den „Ziel-frame“ (ibid.). Auf der Basis dieses *frame* aktivieren ZielrezipientInnen ihre *scenes*, meistens in der Annahme, dass diese denen der AusgangstextautorIn entsprechen (vgl. Vermeer/Witte 1990: 90).

Bei der Translation werden laut Vermeer und Witte (1990: 91) also mindestens sechs *scenes* „methodologisch relevant“:

„die scene des Ausgangstextautors [...], des Ausgangstextautors-im-Hinblick-auf-seinen-Rezipienten, des Ausgangstextrezipienten, des Translators-als-Rezipient-eines-Ausgangstexts, des Translators-als-Produzent-eines-Zieltexts, des Zieltextrezipienten. Und diese scenes können auf Grund der Kulturgebundenheit von Produktion und Rezeption jeweils verschieden voneinander sein.“ (Vermeer/Witte 1990: 91)

Vermeer und Witte (1990: 100) weisen darauf hin, dass das *scenes-and-frames*-Konzept den TranslatorInnen dabei helfen kann, sich die „Kulturspezifik des jeweils Vorgestellten bzw. Vorzustellenden“ bewusst zu machen. Sie sollten sich *scenes* möglichst detailliert und kulturspezifisch vorstellen, um dann bewusst eine Strategie wählen zu können, wie mit den Kulturspezifika umgegangen werden soll (vgl. Vermeer/Witte 1990: 100).

Außerdem betonen Vermeer und Witte (1990: 107), dass „mit einem gegebenen frame bei einem bestimmten Rezipienten nicht nur ein bestimmtes optisches etc. "Bild", eine Vorstellung, evoziert wird, sondern daß auch gleichzeitig eine bestimmte Bewertung dieser Vorstellung erfolgt“ (Vermeer/Witte 1990: 107). Da „Vorstellung und Bewertung kulturspezifisch miteinander gekoppelt sind“ (Vermeer/Witte 1990: 129), bedeutet das nicht, dass ZielrezipientInnen, bei denen ein Ziel-frame eine ähnliche Vorstellung hervorruft wie der Ausgangs-frame bei AusgangstextrezipientInnen, diese Vorstellung auch genauso bewerten wie die AusgangstextrezipientInnen (vgl. ibid.). Vermeer und Witte (1990: 113) zufolge können TranslatorInnen „je nach Skopos einer scene-Vorstellung oder einer scene-Bewertung Vorrang geben“ (Vermeer/Witte: 113). Sollen nämlich bei den ZielrezipientInnen ähnliche *scene*-Vorstellungen wie bei den AusgangstextrezipientInnen evoziert werden, „ergeben sich in der Regel Änderungen in der scene-Bewertung“ (Vermeer/Witte 1990: 132). Soll eine ähnliche Bewertung erzielt werden, „kann diese u.U. nur über eine von der Ausgangskultur verschiedene scene-Vorstellung erreicht werden“ (ibid.). Dem fügen Vermeer und Witte (1990: 133) hinzu, dass man in der bisherigen, europäischen Translationspraxis „eher eine Bewertungsänderung als eine Vorstellungsänderung in Kauf“ nimmt.

2 Funktionale Übersetzungskritik nach Ammann

2.1 Die theoretischen Grundlagen des Modells

Das funktionale Modell der Übersetzungskritik, das Margret Ammann im Jahr 1990 veröffentlichte, basiert auf der Skopostheorie, der Theorie des Translatorischen Handelns sowie auf einem Modell der Übersetzungskritik aus dem Manuskript „Beiträge zu einer Theorie der Übersetzungskritik“ von Vermeer (1986). Um der wichtigen Rolle der RezipientInnen Rechnung zu tragen, zieht Ammann das Konzept des „Modell-Lesers“ von Umberto Eco heran und bringt es mit der *scenes-and-frames* Semantik in Zusammenhang (siehe 2.3).

Im Gegensatz zur Übersetzungskritik in Feuilletons geht es Ammann „um eine wissenschaftliche Übersetzungskritik, mit der Grundlagen für Bewertungskriterien aufgestellt werden können“ (Ammann 1990: 211) sowie „um den Versuch, Übersetzungskritik in den Rahmen einer allgemeinen Translationstheorie einzubinden, um so ein methodisches Vorgehen beschreibbar zu machen“ (ibid.). Ammann sucht nach Methoden, die „ein systematisches und nachvollziehbares Vorgehen“ (Ammann 1990: 213) bei der Übersetzungskritik ermöglichen. Die Nachvollziehbarkeit des Vorgehens betont sie besonders. Auch ÜbersetzungskritikerInnen sind als RezipientInnen in bestimmte kulturelle Situationen eingebunden. Ihre Subjektivität bei der Beurteilung soll deshalb „durch ein Vorgehen, das auf der Grundlage bestimmter theoretischer Prämissen durchgeführt und methodisch begründet wird“ (ibid.), relativiert werden.

2.2 Die fünf Kritikschritte

Ammanns Modell der Übersetzungskritik beinhaltet die folgenden fünf Kritikschritte, die sich an Vermeers „Modellskizzen zu einer ‚angewandten‘ Kritik“ im oben erwähnten Manuskript anlehnen (vgl. Ammann 1990: 212):

- „1. Feststellung der Translatfunktion (Vermeer betont mit Holz-Mänttari die Eigenständigkeit des Zieltexts und die Beachtung der Möglichkeit unterschiedlicher Skopoi für Translat und Ausgangstext, sowie den kulturellen Zusammenhang, in dem die jeweiligen Texte stehen);
2. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz (Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns, Kohärenz der Form und Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form);

3. Feststellung der Funktion des Ausgangstexts (wie bei 1.);
4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts (wie bei 2.);
5. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.
,Kohärenz' kann intendierte Inkohärenz einschließen [...].“ (Ammann 1990: 212)

Wie bereits erwähnt, wird bei diesem Modell im Gegensatz zu vielen zuvor entwickelten Ansätzen der Übersetzungskritik – und auch anders als bei den in Kapitel 1.2 besprochenen Ansätzen – zuerst der Zieltext, also das Translat, analysiert, da das Translat zuerst „als eigenständiger Text“ (Ammann 1990: 215) rezipiert werden soll.

Zumal Ammann Übersetzen wie Holz-Mänttari als translatorisches Handeln in einem Handlungsgefüge versteht, reiche es nicht aus, sich in der Übersetzungskritik auf das „sprachliche Verhältnis zwischen Ziel- und Ausgangstext“ zu beschränken, sondern müsse die „gesamte Kommunikationssituation“ berücksichtigt werden (Ammann 1993: 434). Deshalb sind auch Fragen nach Skopos, AuftraggeberInnen und ZielrezipientInnen des Translats Teil der Übersetzungskritik (vgl. Ammann 1993: 436). Wird der Skopos vor der Translation nämlich nicht oder nicht ausreichend bestimmt, könne das Translat unbrauchbar werden (vgl. Ammann 1993: 436). Ammann schließt sich der Meinung von Vermeer und Holz-Mänttari an, dass Translat und Ausgangstext schiedliche Skopoi haben können. Deshalb werden die Translatfunktion und die Funktion des Ausgangstexts in ihrem Modell getrennt untersucht. Sie weist darauf hin, dass sie die Begriffe „Funktion“ und „Skopos“ der Einfachheit wegen synonym verwendet (vgl. Ammann 1990: 213).

Die Feststellung der intratextuellen beziehungsweise intertextuellen Kohärenz soll mit Hilfe von Textanalysen erfolgen, wobei Ammann aber nicht näher darauf eingeht, wie man bei der Analyse genau vorgehen soll (vgl. Ammann 1990: 214). Bei der Analyse der intratextuellen Kohärenz geht es allgemein um die „Feststellung der Relation(en) zwischen Inhalt (Sinn) und Form“ (Ammann 1990: 230). Wie Ammann selbst feststellt, ist diese „allgemeine Formulierung [...] für ein konkretes Vorgehen natürlich unzureichend“ (Ammann 1990: 230f.). Das Konzept der intratextuellen Kohärenz wurde schon bei Reiß und Vermeer (1984: 109) eingeführt, die darunter einerseits die „Kohärenz der Nachricht ‚in sich‘“ und andererseits die „Kohärenz mit der Rezipientensituation“ (Reiß/Vermeer 1984: 109) verstehen. Ammann stimmt mit Reiß und Vermeer (1984: 111) überein, dass Kohärenz auch eine „intendierte Inkohärenz einschließen“ (Ammann 1990: 212) kann, die aber im Text erkennbar sein muss. Bei der Untersuchung der Kohärenz ist auf jeden Fall immer die Funktion des Ausgangstextes

beziehungsweise des Translats zu beachten (vgl. Ammann 1990: 215), weshalb die Funktion vor der Textanalyse festgestellt werden soll. An dieser Stelle kommen auch die LeserInnen ins Spiel.

2.3 Die Rolle der LeserInnen und der Modell-Leser

In Ammanns Modell der Übersetzungskritik kommt den LeserInnen eine besondere Rolle zu, denn ohne Hinweise auf die AdressatInnen lässt sich, wie bereits oben erwähnt wurde, die Funktion eines Textes nicht bestimmen. Da Ammann Translation gemäß der Skopostheorie und der Theorie des translatorischen Handelns als zielgerichtete Handlung auffasst, wird die Aufmerksamkeit mehr auf die EmpfängerInnen eines Textes gelenkt (vgl. Ammann 1990: 217). TranslatorInnen müssen sich die Frage stellen, was die LeserInnen des Zieltextes wollen, was sie kennen und was sie brauchen (vgl. *ibid.*). Die wichtige Rolle der LeserInnen bei Ammann erklärt sich aber auch dadurch, dass sie wie Reiß und Vermeer (1984) der Rezeptionstheorie beziehungsweise -ästhetik folgt und betont, dass sich Texte erst durch die Rezeption realisieren (vgl. Ammann 1990: 217). Deshalb ist auch zu beachten, dass Texte „in einer bestimmten historisch-sozialen Situation“ entstehen und „in bestimmten historisch-sozialen Situationen rezipiert“ werden (Ammann 1990: 218). Der Text wird zum Text, wenn er von einem Empfänger aktualisiert wird (vgl. Eco 1987: 64). Dabei hängt die „Aktualisierung (oder Interpretation) eines Textes [...] in entscheidendem Maße von der historisch-sozialen Situation des jeweiligen Empfängers ab“ (Ammann 1990: 219). Diese Rezeptionsbedingungen sind bei der Übersetzung auf jeden Fall zu berücksichtigen (vgl. Ammann 1990: 220).

Um zu zeigen, wie LeserInnen dazu beitragen, dass ein Text eine bestimmte Wirkung bekommt, zieht Ammann das Konzept des „Modell-Lesers“ heran, das Umberto Eco in seinem Werk *Lector in fabula* (1979, dt. 1987) einführte, und setzt es in Verbindung mit der *scenes-and-frames* Semantik. Nach Eco (1987: 62) ist es gerade das „Nicht-Gesagte“ in einem Text, das von den LeserInnen aktualisiert werden muss. Ein Text enthalte viele Leerstellen, die von den RezipientInnen erst ausgefüllt werden müssen (vgl. Eco 1987: 63). Schließlich sei „ein Text ein Träger (oder ökonomischer) Mechanismus [...], der von dem – vom Empfänger aufgebrauchten – Mehrwert an Sinn

lebt“ (Eco 1987: 63). Schon bei der Produktion eines Textes hat die AutorIn potentielle LeserInnen im Kopf, so dass „die vorhergesehenen Züge eines Anderen miteinbezogen werden“ (Eco 1987: 65f.). Laut Ammann kann es sich dabei „um Annahmen über mögliches Wissen oder mögliches Nicht-Wissen wie auch über mögliche Lese-gewohnheiten (Traditionen, Strategien), Vorlieben etc. handeln“ (Ammann 1990: 222). An dieser Stelle kommt das Konzept des Modell-Lesers ins Spiel, denn der Autor wird beim Schreiben „einen Modell-Leser voraussetzen, der in der Lage ist, an der Aktualisierung des Textes so mitzuwirken, wie es sich der Autor gedacht hat, und sich in seiner Interpretation fortzubewegen, wie jener seine Züge bei der Hervorbringung des Werkes gesetzt hat“ (Eco 1987: 67).

Dass Texte je nach LeserIn und Situation unterschiedlich gelesen werden, heißt also nicht, dass sie beliebig interpretiert werden können. Die „textuelle Mitarbeit“ der LeserInnen wird als Aktivität verstanden, „welcher der Text selbst Vorschub leistet“ (Eco 1987: 71). Sowohl der Text selbst als auch die Rezeptionssituation schränken die möglichen Interpretationen ein (vgl. Ammann 1990: 220f.). So betont Ammann, dass die „Situation bei der Rezeption eines literarischen Texts [...] u.a. von der literarischen Tradition einer Kultur und von der literarischen Erfahrung des Rezipienten mitbestimmt [wird]“ (Ammann 1990: 221).

Meist machen literarische Werke verschiedene Lektüren möglich. Für Eco wäre der Modell-Leser allerdings jener Leser, „der in der Lage ist, die größtmögliche Anzahl dieser sich überlagernden Lektüren zur gleichen Zeit zu erfassen“ (Eco 1987: 72). Das würde laut Ammann allerdings bedeuten, dass LeserInnen mehrere Lektüren vornehmen, die sich eventuell auch widersprechen (vgl. Ammann 1990: 222). Für sie „scheint das ‚Modellhafte‘ eines Lesers eher in der von ihm angewandten Strategie zur Erfassung eines Texts zu liegen“ (Ammann 1990: 222f.). Das bedeutet, dass ein Leser zum Beispiel „‚konsequent‘ jene Merkmale beachtet, die es ihm erlauben, den Roman als spannende Unterhaltungsliteratur zu lesen“ (Ammann 1990: 223). Eine LiteraturwissenschaftlerIn wird wiederum anders an die Lektüre herangehen, wodurch sich auch ein anderes Modell ergibt (vgl. *ibid.*).

Eco, der seine theoretischen Überlegungen unter anderem auch auf die Analyse einer Übersetzung anwendet, bezeichnet Übersetzungen als „Beispiel einer öffentlich dargebotenen interpretativen Mitarbeit“ (Eco 1987: 236). Der Übersetzer ist für ihn „ein empirischer Leser, der sich wie ein Modell-Leser verhält“ (Eco 1987: 236). Ammann ist

hingegen der Meinung, dass eine TranslatorIn bereits bei der ersten Lektüre eines Textes davon beeinflusst wird, dass sie den Text später übersetzen wird. Sie wird sich überlegen müssen, welche Leerstellen sie dem Modell-Leser, den sie vor sich hat, bieten wird und „wie der interpretativen Mitarbeit des Ziellesers Vorschub geleistet werden kann“ (Ammann 1990: 225f.). Den Modell-Leser definiert Ammann schließlich folgendermaßen:

„Der Modell-Leser ist somit für mich jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt. Seine Lesestrategie zielt auf eine Gesamtscene (als Gesamtverständnis) eines Texts, die sich zum einen aus dem von ihm vorgenommenen kulturspezifischen Aufbau von Einzelszenen ergibt, darüber hinaus jedoch durch Vorwissen und Erwartungen des Lesers entscheidend beeinflusst werden kann.“ (Ammann 1990: 225)

Wie bereits erwähnt verbindet Ammann das Konzept des Modell-Lesers mit der *scenes-and-frames semantics*, wie sie von Vannerem und Snell-Hornby (1986) sowie von Vermeer und Witte (1990) auch für die Übersetzungskritik nutzbar gemacht worden ist. Ammann geht es besonders „um die Auswirkung von Einzelszenen auf das Textganze“ (Ammann 1990: 226). Um diese untersuchen zu können, muss man von einer LeserIn ausgehen, die „zunächst die einzelnen scenes aufbaut und sie nach Abschluß der Lektüre zu einer Gesamtscene zusammenfügt“ (Ammann 1990: 226). Bei der Übersetzungskritik wird dann die Lesestrategie der ZieldtextrezipientIn mit der Strategie der AusgangstextrezipientIn verglichen. Während der Modell-Leser bei Eco immer Rezipient ist, kann mit Hilfe des *scenes-and-frames*-Ansatzes auch die Rolle der TranslatorIn als TextproduzentIn miteinbezogen werden, die sich entscheiden muss, welche *scenes* sie den LeserInnen wie vermittelt (vgl. Ammann 1990: 226).

Ammann untersucht, „inwieweit die *scenes-and-frames semantics* für die Feststellung möglicher Relationen zwischen Sinn und Form herangezogen werden kann“ (Ammann 1990: 231). Weiters weist sie darauf hin, dass LeserInnenerwartungen, die kulturspezifisch sehr verschieden sein können, im Rahmen der Textinterpretation bisher zu wenig untersucht wurden (vgl. Ammann 1990: 227). So wie eine TextinterpretIn bei der Interpretation den „impliziten Leser“ oder Modell-Leser, von dem die AutorIn bei der Produktion ausgegangen ist, berücksichtigen muss, müssen auch ÜbersetzungskritikerInnen die unter Umständen „unterschiedlichen Leseerwartungen der jeweiligen ‚impliziten‘ Leser unterscheiden und gegeneinander in Beziehung setzen können“ (Ammann 1990: 228).

2.4 Begründung der Wahl des Modells

Für eine wissenschaftliche, nachvollziehbare Übersetzungskritik ist wie bereits erwähnt eine theoretische Einbettung notwendig. Ammann gelingt es, verschiedene Theorien – die Skopostheorie, die Theorie des translatorischen Handelns, das Konzept des Modell-Lesers und die *scenes-and-frames semantics* – in ihrem Modell zu integrieren. Der funktionale Ansatz scheint mit seiner Orientierung am Zieltext und dem Verständnis von Translation als komplexem, zielgerichtetem Handeln unter Berücksichtigung der gesamten Kommunikationssituation eine geeignete Basis für eine Übersetzungskritik zu sein.

Da in Ammanns Modell die RezipientInnen des Textes eine so wichtige Rolle spielen und der *scenes-and-frames* Ansatz in der Analyse angewendet wird, ist ihre Methode auch besonders gut für literarische Texte geeignet. Bei den zwei deutschen Übersetzungen von *On the Road* muss von zwei sehr unterschiedlichen Rezeptions-situationen ausgegangen werden, weshalb es von Vorteil ist, dass in Ammanns Modell die historisch-sozialen Situation bei der Rezeption eines Textes berücksichtigt wird.

Im Gegensatz zu den anderen erwähnten Modellen kann das Modell von Ammann aufgrund seines klaren Aufbaus und der Einteilung in fünf Analyseschritte auch gut in der Praxis angewendet werden. Allerdings führt Ammann nicht genau aus, wie die Feststellung der Kohärenz oder die dafür angestellte Textanalyse erfolgen soll, so dass hier auf andere Modelle oder Arten der Textanalyse zurückgegriffen werden muss. Dadurch steht es den ÜbersetzungskritikerInnen in ihrer Analyse allerdings frei, verschiedene Elemente besonders hervorzuheben und eventuell eine eigene Methode der Textanalyse zu entwickeln. In dieser Arbeit wird im Analyseschritt zur Feststellung der intratextuellen Kohärenz eine Analyse von der Makroebene zur Mikroebene vorgenommen, wie sie zum Beispiel bei Snell-Hornby (1988: 69ff.) zur Anwendung kommt.

3 Das Werk und seine Hintergründe

3.1 Jack Kerouac

3.1.1 Das Leben des Autors

Jack Kerouac wurde am 12. März 1922 als Sohn frankokanadischer Eltern in Lowell, Massachusetts, geboren. Die Familie sprach einen lokalen französischen Dialekt, der *Joual* genannt wurde, und Jack begann erst mit fünf Jahren in der Schule Englisch zu lernen. Selbst Jahre später sprach er noch nicht flüssig Englisch (vgl. Miles 1998: 14). Tytell (1976: 54) zufolge übersetzte Kerouac während seines ganzen Lebens oftmals das Französisch in seinem Kopf ins Englische.

„All his life, Jack had the greatest respect for words, perhaps partly because English was his second language. As a teenager he had to listen very attentively in order to understand it, and in doing so he heard the deep rhythms and scansion and learnt to love it.“ (Miles 1998: 14)

Als Kerouac vier Jahre alt war, starb sein älterer Bruder Gerard nach langer Krankheit. Sein Tod hatte eine traumatische Wirkung auf Jack und seine Familie.

In der Highschool war Kerouac nicht nur einer der besten Sprinter, sondern er wurde auch zum Star des Football Teams, so dass er unter anderem ein Stipendium für die Columbia University bekam. Zur Vorbereitung darauf musste er noch ein Jahr an die Horace Mann School in New York City gehen, wo er als einer der besten Football Spieler galt. Im ersten Jahr an der Columbia University verletzte er sich jedoch das Schienbein und musste die restliche Saison pausieren. Kerouac genoss es, dass er nun Zeit zum Lesen und Schreiben hatte. Er träumte davon, der beste Sportler, Schauspieler und Schriftsteller der Welt zu werden (vgl. Nicosia 1983: 88). Durch einen Freund lernte er Frankie Edie Parker kennen, die 1944 seine erste Ehefrau werden sollte. Im zweiten Jahr an der Columbia Universität ließ ihn sein Football Trainer jedoch kaum spielen und Kerouac nahm eine Auseinandersetzung mit dem Trainer zum Anlass, die Universität zu verlassen und sein Studium abzubrechen (vgl. Nicosia 1983: 90). Danach arbeitete er eine Zeit lang als Sportreporter bei der Zeitung *Lowell Sun*.

Im Juli 1942 heuerte er bei der Handelsmarine an und war ein paar Monate auf See unterwegs. Im Februar 1943 wurde Kerouac schließlich auch bei der Navy

aufgenommen. Er konnte aber mit der militärischen Disziplin und dem Drill nichts anfangen und tat bald alles, um wieder entlassen zu werden. Aufgrund seines Verhaltens wurde bei ihm eine schizoide Persönlichkeit diagnostiziert und er wurde schließlich aufgrund seines „indifferent character“ ehrenhaft entlassen (vgl. Nicosia 1983: 104ff.). Ein paar Monate später war Kerouac wieder mit der Handelsmarine unterwegs und fuhr nach England.

Im Herbst 1943 kam Kerouac nach New York zurück und zog zu Edie Parker, die eine Wohnung mit Joan Vollmer teilte, der späteren Ehefrau von William Burroughs. Durch Edie Parker lernte er in New York Lucien Carr und in Folge William Burroughs und Allen Ginsberg kennen. Somit hatte sich im Jahr 1944 der Kern der Gruppe formiert, die später „Beat Generation“ genannt werden sollte. Die Freunde führten nächtelange Diskussionen und der ältere Burroughs brachte den anderen wichtige Werke der Weltliteratur näher. Sie beschäftigten sich allerdings nicht nur mit Literatur, sondern experimentierten auch mit diversen Drogen. Kerouacs Eltern hielten natürlich nichts von seinen Freunden und deren Lebensweise und Kerouac fühlte sich sein restliches Leben lang zwischen diesen beiden Welten hin- und hergerissen. Charters (1991) beschreibt diese Situation in ihrer Einleitung zu *On the Road* folgendermaßen:

„Kerouac began leading a kind of double life that he was never able to resolve. He divided his time between wild ‘experiments’ with the Columbia group using different drugs—Benzedrine, morphine, marijuana, alcohol—and a straight life in his parents’ working-class household.“ (Charters 1991: xi)

Im November 1945 verbrachte Kerouac mehr Zeit bei seinen Eltern, da er seinen Vater, der an Krebs erkrankt war, pflegen musste. Nachdem er mit Freunden fünf Tage und Nächte durchgehend auf Benzedrin in New York unterwegs gewesen war, musste Kerouac selbst aufgrund einer Thrombophlebitis ins Krankenhaus. Ein paar Monate später starb Leo Kerouac in den Armen seines Sohnes, nachdem er ihm noch das Versprechen abgenommen hatte, dass er sich immer um seine Mutter kümmern werde (vgl. Nicosia 1983: 163).

Im Dezember 1946 lernten Kerouac und seine Freunde Neal Cassady, einen jugendlichen Straftäter aus Denver kennen, der mit seiner unerschöpflichen Energie und Lebensfreude zur Quelle der Inspiration für die Gruppe wurde (vgl. Miles 1998: 105f.). Im Juli 1947 ging Jack Kerouac selbst zum ersten Mal „on the road“, um Ginsberg, Cassady und andere Freunde in Denver zu besuchen. Es folgten einige Reisen quer über den Kontinent, meist zusammen mit Neal Cassady, die ihm Material für seinen Roman

On the Road und weitere Bücher liefern sollten. Im Mai 1950 wurde schließlich Kerouacs erster Roman *The Town and the City* veröffentlicht. Drei Monate später fuhren Kerouac und Cassady nach Mexiko, um dort William Burroughs zu besuchen. Auch diese Erlebnisse wurden in *On the Road* verarbeitet.

Im November 1950 lernte Kerouac Joan Haverty kennen und heiratete sie zwei Wochen später. Nach nur sechs Monaten trennten sie sich wieder, aber Joan Haverty bekam noch eine Tochter von ihm, zu der er kaum Kontakt hatte und die er erst nach einem Vaterschaftsprozess wirklich anerkannte.

Zwischen 1950 und 1957 schrieb Kerouac zwölf Bücher, veröffentlicht wurden die meisten aber erst Jahre später. Bis zur Veröffentlichung von *On the Road* im Jahr 1957 reiste Kerouac mehrmals quer durchs Land und bis nach Mexiko. Gegen Ende des Jahres 1954 war Kerouac an einem Tiefpunkt seines Lebens angelangt (vgl. Miles 1998: 200). Er hielt sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser, da sich noch immer kein Verlag gefunden hatte, der seine Bücher veröffentlichen wollte. Mittlerweile war er Alkoholiker geworden und nahm fast jeden Tag Benzedrin. Im selben Jahr hatte Kerouac aber auch begonnen, sich mit dem Buddhismus zu beschäftigen, was sein Leben sehr beeinflusste und ihm half, mit seinem Leid besser umzugehen (vgl. Tytell 1976: 76).

Im Herbst 1955 besuchte Kerouac Allen Ginsberg in San Francisco, der dort inzwischen Teil einer neuen literarischen Szene geworden war, zu der die Dichter Kenneth Rexroth, Gary Snyder, Philip Whalen, Michael McClure und Lawrence Ferlinghetti gehörten. Diese Gruppe wurde später auch als *San Francisco Renaissance* bezeichnet. Kerouac freundete sich mit Snyder und Whalen an und verbrachte eine schöne Zeit mit ihnen und Ginsberg (vgl. Miles 1998: 206f.).

Im September 1957 wurde schließlich *On the Road* veröffentlicht und war sofort ein großer Erfolg. Die Medien interessierten sich allerdings weniger für sein Werk als für Kerouac als Person und Sprecher der Beat Generation (vgl. Miles 1998: 233), und er wusste nicht, wie er mit diesem Interesse umgehen sollte. Es hagelte aber auch sofort negative Kritik, mit der Kerouac noch schlechter zurechtkam als mit seiner plötzlichen Berühmtheit.

“Kerouac's literary reputation was sacrificed to this role of spokesman. The Beat Generation was quickly condemned as a gang of subversives, deviants, and juvenile delinquents, a dubious sociological and political judgment that made any responsible assessment of Kerouac's accomplishment as a writer impossible. Kerouac himself was unable to defend his work against the critics' hostility.” (Dardess 1983: 279)

Positiv an seinem Ruhm war, dass er nun seine Manuskripte veröffentlichen konnte und gut daran verdiente. Die Kritiken wurden allerdings immer negativer, so dass sich Kerouac immer weiter in den Alkohol flüchtete (vgl. Miles 1998: 238), auch wenn sich seine Bücher trotzdem gut verkauften. Seine Freunde zogen sich mehr und mehr von ihm zurück, unter anderem auch weil sie von seiner Mutter schikaniert wurden.

In den 60er Jahren verschlimmerte sich Kerouacs gesundheitlicher Zustand zusehends. Trotzdem hörte er nicht auf zu trinken. Er lebte mit seiner Mutter, zu der er seit dem Tod seines Bruders eine sehr enge Beziehung hatte. Burroughs hatte ihm schon früh vorgeworfen: „The trouble with you is you're just tied to your mother's apron strings“ (Nicosia 1983: 139). Kerouac schaffe es nie, sich von seiner Mutter zu lösen. Als sie einen Schlaganfall erlitt, konnte er sich nicht mehr alleine um sie kümmern und fragte deshalb Stella Sampas, die er aus der Schulzeit in Lowell kannte, ob sie ihn heiraten und den Haushalt führen wolle. Die beiden heirateten am 18. November 1966.

Am 21. Oktober 1969 starb Jack Kerouac an einer inneren Blutung, die von einer Leberzirrhose ausgelöst worden war.

3.1.2 Das Werk des Autors

Bereits als Kind dachte sich Jack Kerouac Geschichten aus und brachte sie in Form von Comics zu Papier. Während seiner Schulzeit hatte er oft ein Notizbuch bei sich, um unterwegs Beschreibungen von Orten und Personen festhalten zu können, aber er tippte auch stundenlang auf der Schreibmaschine seines Vaters (vgl. Nicosia 1983: 32f.). Ein kleines Notizbuch würde er auch später immer in der Hemdtasche dabei haben (vgl. Miles 1998: 15).

Jack Kerouac wusste schon sehr früh, dass er Schriftsteller werden wollte und weil ihn niemand ernst nahm, wandte er sich an einen Priester, der ihm den Rat gab, sich um ein Stipendium an einer Universität in New York zu bemühen (vgl. Nicosia 1983: 45f.). Kerouac bekam gute Noten, auch wenn er hin und wieder die Schule schwänzte, um in der Bücherei Goethe, Hugo oder die *Encyclopedia Britannica* zu lesen.

In seinem ersten Jahr in New York begann Kerouac, ein Tagebuch zu führen. Er schrieb weiterhin Geschichten und las er sehr viel. Neben Hemingway und Thoreau beeinflusste ihn zu dieser Zeit am meisten die Biographie von Jack London, der auf Abenteuer ging, um anschließend darüber zu schreiben. So wurde er zum Vorbild für

Kerouacs eigene Karriere als Schriftsteller (vgl. Nicosia 1983: 70f.). Später empfahl ihm ein Jugendfreund die Werke von Thomas Wolfe und Kerouac machte eine der größten Entdeckungen seines Lebens: „Wolfe's sincere love of America, and his gigantic effort to create an idiom that could fully express the beauty of America, captured Jack's heart“ (Nicosia 1983: 72). Nachdem er im ersten Jahr an der Columbia University wegen seiner Verletzung nicht mehr Football spielen konnte, hatte er genug Zeit, sich in das Werk von Wolfe zu vertiefen. Dadurch wurde auch sein Wunsch, durch Amerika zu reisen, größer. Außerdem begann er Wolfes Stil in seinen eigenen Texten nachzuahmen (vgl. Nicosia 1983: 76f.). Aber auch James Joyce und die englische Übersetzung von Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* beeinflussten Kerouacs Stil (vgl. Nicosia 1983: 87).

Mit einem Studienkollege ging Kerouac in verschiedene Jazz Clubs in Harlem, wo er zum ersten Mal schwarze Jazz-Musiker hörte. Kerouac entwickelte eine Liebe zum Jazz, die er sein ganzes Leben bewahren würde und die sich sehr auf sein Schreiben auswirken würde (vgl. Miles 1998: 24).

Nachdem Kerouac die Columbia University verlassen hatte, verkündete er, dass er ein berühmter Schriftsteller werden wolle, was sein Vater für unmöglich hielt. Um ihm das Gegenteil zu beweisen, fuhr er zu einem Freund, der ihm einen Job an einer Tankstelle besorgte, und schrieb seine erste Sammlung von Kurzgeschichten, die erst 1999 unter dem Namen *Atop an Underwood* erschienen (vgl. Nicosia 1983: 90f.).

Seinem Vorbild Jack London folgend schrieb er seine Abenteuer bei der Handelsmarine in einem Tagebuch nieder und verwendete das Material für den unveröffentlichten Roman *The Sea is My Brother*, in dem er den Stil von Melville nachahmte (vgl. Nicosia 1983: 103). Kerouac schrieb sehr viel, warf einen Großteil aber wieder weg. Nicosia (1983: 138) beschreibt das folgendermaßen:

“He had to work himself up into the mood to write. With the shades pulled down he would pace nervously, listen to the radio, take benzedrine, smoke, drink coffee or beer, and finally sit down at his typewriter. He typed rapidly, turning out page after page; then, just as impetuously, he might stop and after glancing through the typed pages crumple and fling them into the waste basket. Sometimes it was necessary to recast a scene a dozen or more times before he got it just as he wanted it.” (Nicosia 1983: 138)

Sein nächstes Projekt war eine literarische Zusammenarbeit mit William Burroughs. Der Roman, der erst 2008 veröffentlicht wurde, trägt den Namen *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* und behandelt die Ereignisse rund um den Mord an David

Kammerer. Dieser war von Lucien Carr erstochen worden, nachdem er ihn jahrelang verfolgt und sexuell bedrängt hatte. Gleichzeitig arbeitete Kerouac aber auch an seinem nächsten Roman, *The Town and the City*, der im Jahr 1950 veröffentlicht wurde. Nachdem er John Galsworthys *The Forsyte Saga* gelesen hatte, die in drei Romanen und zwei Einschüben die Geschichte einer Familie in England erzählt, beschloss er, auch eine Serie von Romanen zu schreiben, welche die Legende seines Lebens erzählen würde (vgl. Nicosia 1983: 107) und die er später „Legend of Duluoz“ nannte. Ab diesem Zeitpunkt hatte der Großteil seiner Texte autobiographische Züge.

The Town and the City handelt von der Martin Familie, die auf seiner eigenen Familie basiert, und erzählt von „the torments he was suffering as he tried to balance his wild city life with his old-world family values.“ (Asher 1994a). Der Stil erinnert stark an sein literarisches Vorbild Thomas Wolfe. Jeder der drei Protagonisten spiegelt einen Teil von Kerouac's Persönlichkeit wider, womit er laut Miles (1998: 135) vielleicht seine eigene gesplante Persönlichkeit anerkannte.

Im Herbst 1948 fing Kerouac an, seine Reiseerfahrungen aus dem Jahr davor niederzuschreiben. Er arbeitete insgesamt dreieinhalb Jahre an seinem Roman *On the Road* und hatte Schwierigkeiten, eine Form und eine Stimme zu finden, die seinen Erfahrungen gerecht werden konnten. Deshalb erstellte er mindestens fünf verschiedene Versionen, von denen die vierte dann mit dem Titel *On the Road* veröffentlicht wurde. Die fünfte Version erschien später unter dem Namen *Visions of Cody* und war für Kerouac das wahre *On the Road* (vgl. Hunt 1981: 77f.) Da er mit dem fiktiven Roman *The Town and the City* unzufrieden war, wollte er nun völlig anders schreiben und sich mehr an die Fakten halten (vgl. Hunt 1981: 83). Trotzdem war die erste Version dem vorangegangenen Roman stilistisch noch sehr ähnlich. Außerdem fühlte sich diese Herangehensweise für ihn bald leer und falsch an und rief nicht dieselben „reverent mad feelings“ wie beim Schreiben von *The Town and the City* hervor (Hunt 1981: 85f.). Deshalb schrieb er zwischendurch an einem anderen, völlig fiktiven, Roman (*Doctor Sax*). Im Frühling 1949 plante Kerouac eine neue Version von *On the Road*, die nun nicht mehr naturalistisch sondern metaphysisch und romantisch sein sollte (vgl. Hunt 1981: 89). Während des Schreibens war er sich aber weiterhin im Unklaren darüber, wie das Verhältnis zwischen Fakten und Fantasie aussehen sollte. Nach seiner nächsten Reise mit Neal, tendierte er auf jeden Fall wieder zu einer naturalistischen Art zu schreiben (vgl. Hunt 1981: 96f.).

“Kerouac's successive 'Roads' had brought him full circle from the naturalistic conception of November 1948 through the romantic work of 1949 and *Pic* and finally back to the naturalistic project of classifying the experience of a generation.” (Hunt 1981: 107)

Seine neue Version sollte sich nun auf Neal Cassady konzentrieren und autobiographischer sein (vgl. Hunt 1981: 108). In drei Wochen im April 1951 entwarf er in einem Schreibmarathon die legendäre “scroll version”. Der Name rührt daher, dass er das Papier zu einem einzigen Bogen zusammengeklebt hatte, damit er seinen Schreibfluss nicht mit dem Einspannen von Papier unterbrechen musste. Der Text bestand aus einem einzigen langen Absatz und wurde in seinem Stil unter anderem von Neal Cassadys Briefen beeinflusst. Später sagt Kerouac in einem Interview mit Ted Berrigan:

„I got the idea for the spontaneous style of *On the Road* from seeing how good old Neal Cassady wrote his letters to me, all first person, fast, mad, confessional, completely serious, all detailed, with real names in his case, however (being letters).“ (Berrigan 1968: 65)

Bis zur Veröffentlichung sollten allerdings noch sechs Jahre vergehen und Kerouac musste diese Version mehrmals überarbeiten und zum Beispiel als Vorsichtsmaßnahme gegen Verleumdungsklagen die Namen seiner Freunde ändern.

Im Oktober 1951 entdeckte Kerouac eine neue Art zu schreiben, das „Sketching“, das er später als „Spontaneous Prose“ oder „wild form“ bezeichnete. Ein Freund hatte ihn auf die Idee gebracht, als er zu ihm sagte: „Why don't you just sketch in the streets like a painter but with words“ (Charters 1995: 356). Es ging darum alles aufzuschreiben, was ihm in den Sinn kam, völlig offen und aufrichtig, ohne zu zensurieren. Der erste Teil der fünften Version von *On the Road*, die nach seinem Tod als *Visions of Cody* veröffentlicht wurde, besteht aus einer Aneinanderreihung solcher „Sketches“. Einen weiteren Teil bilden transkribierte Tonbandaufnahmen von Gesprächen zwischen Neal Cassady und Jack Kerouac.

Als Kerouac im April 1952 William Burroughs besuchte, schrieb er dort den größten Teil seines Romans *Doctor Sax*. In diesem „Gothic fairy tale“ (Tytell 1976: 187) wendet er seine neue Methode der „Spontaneous Prose“ an, verarbeitet aber auch Kindheitserinnerungen. Weiters begann er, mit derselben Methode seine Träume niederzuschreiben, die später als *Book of Dreams* veröffentlicht wurden. *Maggie Cassady*, sein nächster Roman, handelt von seiner Jugendliebe und seinem Jahr an der Horace Mann School. Ein paar Monate später schrieb er auf Benzodrin in drei Tagen und drei Nächten

seinen nächsten Roman, *The Subterraneans*, über seine kurz davor in die Brüche gegangene Liebesbeziehung. Ginsberg und Burroughs waren von seinem spontanen Prosastil so beeindruckt, dass sie ihn baten, mehr über diese Methode zu schreiben (vgl. Charters 1992: 9). Es folgten Kerouacs Aufsätze „Belief & Technique for Modern Prose“ (1959) und „Essentials of Spontaneous Prose“ (1959).

Während seines nächsten Aufenthalts in Mexico City 1955 schrieb er den ersten Teil von *Tristessa* über eine junge, drogenabhängige Prostituierte, die er dort kennengelernt hatte. In diesem Sommer verfasste er auch in drei Wochen die Gedichte, die später in dem Band *Mexico City Blues* veröffentlicht wurden und allgemein als Kerouacs beste Gedichte gelten (vgl. Miles 1998: 203). Sein nächstes Buch, *Visions of Gerard*, erzählt aus der Perspektive des vierjährigen Bruders von Gerards Tod.

Nachdem Kerouac zwei Monate alleine als „fire lookout“ auf dem Berg Desolation Peak verbracht hatte, fuhr er wieder nach Mexiko, um dort einerseits *Tristessa* fertig zu schreiben und andererseits seine neuen Erfahrungen vom Desolation Peak in *Desolation Angels* zu verarbeiten. Dieses Thema greift er auch nochmals in seinem Roman *The Dharma Bums* auf, den er zu schreiben begann, als der Verlag nach der Veröffentlichung und dem Erfolg von *On the Road* einen Nachfolgeroman publizieren wollte. Kerouac beschreibt darin seine Zeit mit Gary Snyder in San Francisco, ihre Ausflüge in die Natur, in die Berge und ihre Beschäftigung mit dem Buddhismus.

Um neues Material zu bekommen und um zu versuchen, mit dem Trinken aufzuhören, nahm er im Jahr 1961 Lawrence Ferlinghettis Angebot an, seine Hütte im Bixby Canyon an der Big-Sur-Küste in Kalifornien zu nützen. Er wollte dort alleine drei Monate verbringen, hielt es aber nur drei Wochen aus. Seine Erfahrungen schilderte er anschließend im Roman *Big Sur*. Danach folgten noch die zwei Romane *Satori in Paris* und *Vanity of Duluoz*.

3.2 Die Beat Generation

3.2.1 Der Begriff *beat* und die Anfänge einer neuen Generation

Im November 1948 soll Jack Kerouac in einem Gespräch mit dem befreundeten Schriftsteller John Clellon Holmes zum ersten Mal den Ausdruck „Beat Generation“ verwendet haben. In den folgenden Jahren versuchten er und Allen Ginsberg immer wieder zu erklären, was sie darunter verstanden. Da der Begriff aber auch von Journalisten, Literaturkritikern und anderen aufgegriffen wurde und heute noch in verschiedenen Kontexten unterschiedlich verwendet wird, kann er kaum einheitlich definiert werden. Einmal stehen die Bezeichnungen *Beat Generation* oder *Beat-Autoren* für eine kleine Gruppe befreundeter Schriftsteller im Amerika der 1940er und 1950er Jahre, an anderer Stelle wurde mit *Beat Generation* eine umfassendere Strömung in der Kunst oder überhaupt eine gesamtgesellschaftliche subkulturelle Bewegung bezeichnet. Auch Paetel (1993²/1962) weist in seiner Einleitung zur ersten deutschsprachigen „Beat Anthologie“ darauf hin, dass der Begriff „für eine bestimmte Schriftstellergruppe, aber auch für eine weit über das Literarische hinausreichende rebellische Tendenz in gewissen Schichten des jungen intellektuellen Amerika verwendet wird“ (Paetel 1993²: 9).

Der Dichter Gary Snyder, der mit Ginsberg und Kerouac befreundet war, meinte einmal im Scherz: „[T]here was no Beat Generation—it consisted of only three or four people, and four people don’t make up a generation“ (Charters 1992: 1). Zu Beginn handelte es sich auch wirklich nur um eine Gruppe von Freunden – Allen Ginsberg, Lucien Carr, Jack Kerouac und Williams S. Burroughs –, die sich im Jahr 1944 im Umfeld der Columbia University in New York kennen gelernt hatten und denen sich später Neal Cassady, Herbert Huncke, Gregory Corso und andere anschlossen. Der Begriff *Beat Generation* als Bezeichnung für eine literarische Bewegung wird allerdings manchmal auch weiter gefasst, um Autoren der San Francisco Renaissance oder AutorInnen der 1960er Jahre wie Diane diPrima, LeRoi Jones, Anne Waldman und andere mit einzuschließen.

Bevor näher auf die Mitglieder der Beat Generation eingegangen wird, soll geklärt werden, was unter dem Begriff *beat* zu verstehen ist. Abgesehen von seinem Gebrauch als Nomen mit der Bedeutung „Schlag“, „Takt“, „Rhythmus“ wurde das Wort

36

nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem von Jazz-Musikern und in der Drogenszene als Adjektiv in der Bedeutung von „fertig“ und „am Ende“ verwendet. William Burroughs hatte es von dem Kleinkriminellen Herbert Huncke gehört und in den eigenen Freundeskreis eingeführt (Charters 1992: xvii). Ginsberg erinnerte sich, dass es bei Huncke „exhausted, at the bottom of the world, looking up or out, sleepless, wide-eyed, perceptive, rejected by society, on your own, streetwise“ (Charters 1992: xviii) bedeutete. Es beschrieb junge Menschen, die nicht in die Gesellschaft passten.

„They were 'beat' because they didn't believe in straight jobs and had to struggle to survive, living in dirty apartments, selling drugs or committing crimes for food money, hitchhiking across the country because they couldn't stay still without getting bored“ (Asher 1994b).

Kerouac betonte jedoch, dass das Wort tiefere Bedeutungen hatte und auf eine mysteriöse und spirituelle Dimension hinwies (vgl. Charters 1992: xviii). So bekam der Begriff seine zweite Bedeutung, die von *beatific* (glücklich) oder *beatitude* (Seligkeit) abgeleitet wurde. Ziel der Beat-Ideologie war es für Kerouac somit auch, einen spirituellen Zustand der Glückseligkeit zu erlangen (vgl. Hegemann 2000: 75). Dieser Zustand konnte zum Beispiel durch Jazz, Sex, Meditation, Schreiben oder jede andere Erfahrung, in der man das eigene Selbst vergisst, erreicht werden (vgl. Tytell 1999: 55).

Auch wenn Uneinigkeit darüber besteht, welche AutorInnen letzten Endes der Beat Generation zuzuordnen sind, herrscht in der Sekundärliteratur allgemein die Ansicht, dass der Kern aus Allen Ginsberg, Lucien Carr, Jack Kerouac und Williams S. Burroughs bestand. Ginsberg, der vier Jahre jünger war als Kerouac, war an die Columbia University gekommen, um Anwalt zu werden, merkte aber bald, dass ihn Literatur weit mehr interessierte. Er kam aus einer jüdischen Familie und hatte als Kind sehr unter den psychischen Problemen seiner Mutter gelitten, die ihn aber auch in ihrem politischen Engagement als Kommunistin beeinflusste (vgl. Tytell 1976: 80f.). Lucien Carr fiel vor allem durch sein attraktives Äußeres – „seine aristokratisch-blonde Anmut“ (Watson 1997: 37) – auf, seine direkte, impulsive Art und seine Belesenheit. William S. Burroughs kam aus einer wohlhabenden Familie und hatte in Harvard studiert. Er experimentierte mit Drogen und war sehr am kriminellen Milieu interessiert. Da er um einige Jahre älter war als die anderen, übernahm er die Rolle des Mentors und brachte ihnen wichtige Werke der Weltliteratur näher. Die Freunde teilten diese Begeisterung für Literatur, tauschten sich laufend über ihre Fortschritte beim Schreiben aus, beeinflussten

sich gegenseitig in ihrem Stil und unterstützten einander bei der Veröffentlichung ihrer Werke. Später wurde dieser enge Kreis um Männer erweitert, die sich nicht in erster Linie als Schriftsteller verstanden, aber die aufgrund ihrer Lebensweise und ihrer Stellung am Rande der Gesellschaft eine Faszination auf die Beat-Autoren ausübten und sie sehr beeinflussten: Herbert Huncke, ein drogensüchtiger Kleinkrimineller, stellte den Kontakt zur „Unterwelt“ am Times Square her. Neal Cassady lebte ihnen eine alternative Lebensweise vor, die einen Ausweg aus dem Konformismus und der Paranoia der Nachkriegsgesellschaft darzustellen schien. Mit seiner Energie und Getriebenheit wurde er zur Muse der Beat-Autoren.

Nachdem die Beat-Autoren jahrelang mehr oder weniger im Verborgenen geschrieben hatten, rückten sie mit Ginsbergs Veröffentlichung des Gedichtbandes *Howl* und vor allem mit dem Erscheinen von *On the Road* plötzlich ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit. Infolgedessen machten auch die Begriffe „beat“ und „Beat Generation“ eine Wandlung durch oder entwickelten unter anderem durch den Einfluss der Medien ein gewisses Eigenleben. So wurde die Bezeichnung *Beat Generation* in den Zeitungen und Magazinen mit Jugendkriminalität in Verbindung gebracht und über Jahre hinweg waren die Beat-Autoren berühmt-berüchtigt für ihre Vorliebe für Jazz, Sex und Drogen (vgl. Theado 2001: xvi). In den späten 1950er Jahren bezeichnete der Begriff *beat* dann nicht mehr nur eine bestimmte Gruppe von Schriftstellern oder eine gewisse Subkultur, sondern wurde zum Synonym „for anyone living as a bohemian or acting rebelliously or appearing to advocate a revolution in manners“ (Charters 1992: xxii).

Im April 1958 schuf Herb Caen, Kolumnist beim *San Francisco Chronicle*, die Bezeichnung *Beatnik* in Anlehnung an den russischen Satelliten Sputnik, der weniger Monate zuvor gestartet worden war (vgl. Davidson 1991: 61). Somit war der Begriff negativ konnotiert und Davidson folgert daraus: „The *Beatnik*, then, could be associated in the public mind not only with antisocial behavior but with things subversive and anti-American“ (Davidson 1991: 61). Dieser abschätzige Ausdruck wurde sofort von den Medien aufgegriffen, von Allen Ginsberg und anderen Autoren aber immer abgelehnt (vgl. Campbell 1999: 245). Wie Watson (1997: 4) schreibt, rief der Begriff *Beatnik* bald ganz bestimmte Assoziationen hervor:

„Diese abschätzigste Inkarnation von 'beat' stand für eine Spezies von Mitläufern der Avantgarde, die ausnahmslos schwarzes Barett, Spitzbart und schwarze Jeans (im Falle der Männer) oder (was die Frauen anging) schwarze Strumpfhosen trug, auf Bongos eintrommelte, billigen Chianti trank und Marihuana rauchte. Beatniks schätzten Charlie Parker, Lord Buckley und Lenny Bruce, saßen in Kaffeehäusern herum und sagten 'Dig', 'Crazy' und 'Cool!'“ (Watson 1997: 4)

Die Beatniks wurden also auch mit einer bestimmten Mode in Verbindung gebracht. „Diese modische Kommerzialisierung der Beat Generation begann im Herbst 1957 und kam zwei Jahre später in *Life* und *Time* so richtig in Schwung“ (Watson 1997: 4). Sie hatte ihren Höhepunkt aber bald erreicht und „Anfang der sechziger Jahre war die Mode bereits wieder am Abklingen, und einige Jahre später galten Beatniks bereits als kurios antiquierte Objekte der Nostalgie“ (ibid.). Sie wurden von den „Hippies“ abgelöst.

Kerouac und die anderen Mitglieder der Beat Generation versuchten sich immer wieder von dieser Kommerzialisierung zu distanzieren. So erklärte Kerouac in einem Artikel für das Männermagazin *Esquire* noch einmal, was er unter dem Begriff *Beat Generation* verstand. Zu diesem Zeitpunkt war seiner Meinung nach aber nichts mehr von der ursprünglichen Beat Generation übrig geblieben:

„The Beat Generation, that was a vision we had, John Clellon Holmes and I, and Ginsberg in an even wilder way, in the late forties, of a generation of crazy, illuminated hipsters suddenly rising and roaming America, serious, bumming and hitchhiking everywhere, ragged, beatific, beautiful in an ugly graceful new way—a vision gleaned from the way we had heard the word *beat* spoken on streetcorners on Times Square and in the Village, in other cities in the downtown city night of postwar America—beat, meaning down and out but full of intense conviction.“ (Kerouac 1958: 24)

Mit der Zeit hat sich das Bild von der Beat Generation in der Öffentlichkeit und in den Medien also verändert. Wurde anfangs noch hauptsächlich die Kriminalität der Mitglieder hervorgehoben, machte man sich später über die Karikatur des Beatnik lustig (vgl. Theado 2001: xvi), die in Witzen von Comedians und in Fernsehserien allgegenwärtig war (vgl. Davidson 1991: 61). Auch wenn die Beatniks nur eine vorübergehende Modeerscheinung geblieben sind, so „durchdrang das Phänomen 'Beat' die amerikanische Populärkultur weiter und tiefgreifender als jede andere Spielart der Avantgarde vor Andy Warhols Factory“ (Watson 1997: 4).

Für ein besseres Verständnis der Beat Generation ist es auf jeden Fall wichtig, sich mit dem geschichtlichen und politischen Hintergrund auseinanderzusetzen, den die Hauptvertreter der Beat Generation gemeinsam hatten. Sie wurden – mit Ausnahme von

Burroughs, der bereits 1914 geboren wurde – in den 1920er Jahren in amerikanischen Kleinstädten geboren, wuchsen während der *Great Depression* dort auf und kamen zur Zeit des Zweiten Weltkriegs nach New York (vgl. Gair 2007: 38). Gair beschreibt diese Gemeinsamkeiten folgendermaßen:

„[T]hey were shaped by a combination of similar forces: a fascination with the metropolis that was less cynical than was common amongst people born there; formative education during the Depression and war years; exposure to and embrace of a combination of 'high' and popular cultures (combining Byron, Blake, Gertrude Stein and Ezra Pound with jazz and the movies, identifying particularly with figures such as Charlie Parker, Marlon Brando and Jackson Pollock); and despair at the growing authoritarianism and standardisation of the post-war United States.“ (Gair 2007: 38f.)

Dieser gemeinsame geschichtliche und politische Hintergrund soll im folgenden Unterkapitel nun näher beleuchtet werden.

3.2.2 Geschichtlicher und politischer Hintergrund

Nach der *Great Depression*, wie die Wirtschaftskrise vor dem Zweiten Weltkrieg in den Vereinigten Staaten genannt wurde, stellte auch der Zweite Weltkrieg für die Vereinigten Staaten einen tiefen Einschnitt dar. Seine wirtschaftlichen, sozialen, politischen und kulturellen Auswirkungen beeinflussten das Alltagsleben der AmerikanerInnen erheblich (vgl. Schäfer 1998: 393). Die daraus folgenden tiefgreifenden sozialen und demographischen Veränderungen legten den „Grundstein für die moderne amerikanische Gesellschaft“ (Berg 1999: 144).

Um den Krieg zu gewinnen, mussten die USA alle „menschlichen, wirtschaftlichen, wissenschaftlichen und technischen Kräfte des Landes“ (Schäfer 1998: 393) mobilisieren. So wurden Millionen von jungen Männern zum Militär einberufen. Der Krieg und die Rüstungskonjunktur führten aber auch zu einem großen Wirtschaftswachstum, so dass die Folgen der *Great Depression* bald nicht mehr zu spüren waren und die hohe Arbeitslosigkeit deutlich reduziert wurde (vgl. *ibid.*). Eine weitere Folge war der technologische Fortschritt, der die Nachkriegszeit prägen sollte (vgl. Schäfer 1998: 394). Die „Rüstungsaufträge und die Finanzierung wissenschaftlich-technischer Forschung“ trugen aber auch „zur Entstehung des ‚militärisch-industriellen Komplexes‘ bei, vor dessen politischer Übermacht Präsident Eisenhower in seiner Abschiedsbotschaft 1961 warnte“ (Berg 1999: 148). Schließlich war das Pentagon „zum größten Einzelauftraggeber des Landes geworden“ (*ibid.*).

Die Vereinigten Staaten gingen auf jeden Fall gestärkt und mit großem „Macht- und Selbstbewusstsein“ aus dem Krieg hervor. Gleichzeitig empfanden die Menschen „Furcht und Unsicherheit vor möglichen zukünftigen Konflikten im nun beginnenden Atomzeitalter“ (Schäfer 1998: 405). Die Folgen des Kalten Krieges wirkten sich auf das Leben der AmerikanerInnen unter anderem so aus, dass aufgrund des atomaren Wettrüstens ständige Angst davor herrschte, selbst Opfer eines atomaren Angriffs zu werden und in Folge einen Dritten Weltkrieg miterleben zu müssen. Viele AmerikanerInnen bereiteten sich mit Maßnahmen des Zivilschutzes auf den Ernstfall eines Atomkrieges vor (vgl. Schäfer 1998: 425). Im Kalten Krieg wurde die UdSSR unter Stalin zum Feindbild und der Kommunismus „zum Inbegriff aller tatsächlichen und eingebildeten Bedrohungen des American way of life durch äußere Aggression und innere Subversion“ (Berg 1999: 153). So begann im Jahr 1947 die Verfolgung von Kommunisten, die etwas später im McCarthyismus ihren Höhepunkt fand, jener Ära, die nach dem wichtigsten Repräsentanten der antikommunistischen Hysterie, Senator Joseph McCarthy, benannt wurde. Seine antikommunistischen Verschwörungstheorien und Anschuldigungen beeinflussten wesentlich das Klima im Land.

„McCarthy instrumentalisierte die Kommunismusfurcht seiner Zeit und seiner Landsleute, bediente sich skrupelloser Rufmordpraktiken und nährte in der Öffentlichkeit eine Stimmung der Intoleranz und des Mißtrauens gegenüber Andersdenkenden. Der Begriff 'McCarthyism', bereits 1950 geprägt, wurde gleichbedeutend mit der öffentlichen Beschuldigung der Unloyalität, ungeachtet des Wahrheitsgehaltes dieser Behauptung.“ (Schäfer 1998: 426)

Die Verfolgung richtete sich allerdings „nicht nur gegen Kommunisten und linke Radikale, sondern mehr und mehr auch gegen liberale und kritische Politiker, Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller“ (Schäfer 1998: 426). Tytell (1976: 5) formuliert das besonders drastisch: “Few periods in our history have presented as much of an ordeal for artists and intellectuals”. So wurden zum Beispiel Bibliotheken von „subversiver Literatur“ gesäubert, zu der unter anderem Werke der Transzendentalisten Ralph Waldo Emerson und Henry David Thoreau sowie Bücher von Mark Twain gezählt wurden (vgl. Schäfer 1998: 428).

„Der McCarthyismus als Zeitströmung hingegen hatte für die amerikanische Gesellschaft Konsequenzen, die weit über das Schicksal der unmittelbar Betroffenen hinausgingen. Das Spektrum des akzeptierten politischen und kulturellen Dissenses blieb für geraume Zeit beträchtlich eingengt, die übersteigerte Furcht vor dem Kommunismus beeinflusste in fataler Weise außenpolitische Entscheidungen [...]“ (Berg 1999: 155).

Materiell gesehen ging es den meisten Menschen jedoch um einiges besser, denn auch nach dem Krieg setzte sich das Wirtschaftswachstum weiter fort und für die Mehrheit der AmerikanerInnen stieg der Lebensstandard trotz des enormen Bevölkerungszuwachses beträchtlich an. Dieser Zuwachs wird auf das Phänomen des Babybooms zurückgeführt, für das es unterschiedliche Erklärungsversuche gibt. Damals waren auf jeden Fall, wie Schäfer betont, die „allgemeine Wertschätzung der Familie und des Familienlebens, frühe Eheschließung, frühzeitiger Kindersegen und eine große Familie“ (Schäfer 1998: 421) weit verbreitete Leitbilder, die sich wiederum positiv auf die Wirtschaft auswirkten (vgl. *ibid.*).

Präsident Dwight D. Eisenhower war es gelungen, einen gewissen politischen Konsens herzustellen (vgl. Berg 1999: 151), aber auch „im Sozialverhalten und in der Alltagskultur“ war ein „Trend zur Konformität“ (Berg 1999: 152) bemerkbar. „Mit der Nivellierung der Klassenunterschiede vereinheitlichten sich anscheinend die Lebens- und Konsumgewohnheiten der Amerikaner“ (*ibid.*) und eine wesentliche Rolle spielte dabei das neue Medium Fernsehen. Man spricht vom Beginn des sogenannten Fernsehzeitalters, „das mit seinen Unterhaltungsprogrammen, Fernsehserien und Nachrichtensendungen – immer wieder von Werbespots unterbrochen – zur weiteren Vereinheitlichung der amerikanischen Gesellschaft und ihrer 'Konsumtenkultur' [...] beitrug“ (Schäfer 1998: 406).

„Unterhaltungssendungen und Werbung vermittelten ein Bild eines homogenen amerikanischen Lebensstils, das vornehmlich die sozialen Werte der weißen Mittelklasse widerspiegelte, beispielsweise in seiner Idealisierung der Familie und der traditionellen Geschlechterrollen.“ (Berg 1999: 152)

Der Fernseher war schon viel früher als in Europa zu einem festen Bestandteil des Alltags geworden, denn im Jahr 1960 verfügten bereits 90% aller Haushalte über ein Fernsehgerät, das im Durchschnitt fünf Stunden pro Tag lief (vgl. Berg 1999: 152). Aber auch politisch begann dieses Medium eine immer wichtigere Rolle zu spielen. So war zum Beispiel Senator Joseph McCarthy mit Hilfe des Fernsehens „zur nationalen Figur“ aufgestiegen (vgl. Berg 1999: 152).

Eine weitere Neuerung der Nachkriegszeit war, dass immer mehr jungen Menschen die Möglichkeit zu studieren geboten wurde. Mit dem Studium verfolgten sie vor allem das Ziel, ihren sozialen Status und ihre Lebenssituation zu verbessern. Die Generation von StudentInnen der späten 1940er und der 1950er Jahre wurde als eher konservativ und konformistisch beschrieben (vgl. Schäfer 1998: 418). Die Entstehung

der Konsumgesellschaft und „die Hexenjagd auf Andersdenkende“ beeinflusste auch das akademische Klima (vgl. Schäfer 1998: 418). So zitiert Tytell den damaligen Kaplan der Yale University, William Sloane Coffin, Jr., der meinte: „[S]tudents in the fifties agreed their way through life. Education was a means of earning an income, no longer a way of stimulating critical inquiry or deepening sensibility” (Tytell 1976: 8). Das *Time Magazine* prägte für diese Generation im Jahr 1951 den Namen „Silent Generation“:

„Youth today is waiting for the hand of fate to fall on its shoulders, meanwhile working fairly hard and saying almost nothing. The most startling fact about the younger generation is its silence. With some rare exceptions, youth is nowhere near the rostrum. By comparison with the Flaming Youth of their fathers & mothers, today's younger generation is a still, small flame. It does not issue manifestoes, make speeches or carry posters. It has been called the "Silent Generation."“ (Time Magazine, 05.11.1951)

Im völligen Gegensatz dazu standen die Vertreter der Beat Generation, die nach Auswegen aus dem Konformismus und den gesellschaftlichen Zwängen suchten und sich mit ihrer Kritik nicht zurückhielten. Darauf soll nun im nächsten Unterkapitel eingegangen werden.

3.2.3 Rebellion und Widerstand in Literatur und Lebensstil

Die Angehörigen der Beat Generation weigerten sich, die Werte der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft zu akzeptieren. Tytell (1999: 8) fasst dies kurz zusammen: „Instead of repression, respectability, and careerism, their priorities were pleasure and freedom of expression”. Sowohl ihre Literatur als auch ihr unkonventioneller Lebensstil stellten einen Angriff auf die Institutionen und Werte der damaligen Gesellschaft dar. So schrieben sie unter anderem gegen den Kapitalismus, die Konsumgesellschaft, die Kontrollmechanismen des Staates und den militärisch-industriellen Komplex und verletzten damit wahrscheinlich mehr AmerikanerInnen als sie LeserInnen über dreißig fanden, die mit ihrer Kritik übereinstimmten (vgl. Charters 1992: xxx). Trotzdem waren sie keine Revolutionäre, die aktiv an der Veränderung der Gesellschaft arbeiteten, oder wie Parkinson schreibt:

“With very few exceptions, the beat and beatnik compose a social refusal rather than a revolt: as Allen Ginsberg announced to his audience in Chile, he is a rebel, not a revolutionist. They take no particular pleasure in tearing down a social fabric that they see as already ruined, and their attitude toward society is suspicious and evasive rather than destructive.“ (Parkinson 2001/1961: 450)

Da die Mitglieder der Beat Generation jede Form von offiziellem, institutionalisiertem sozialen Protest ablehnten, hatten sie auch kein Interesse daran, bestimmten Gruppen oder Parteien anzugehören (vgl. Davidson 1991: 24). In den 1960er Jahren wurden Ginsberg und andere aber durchaus politisch aktiv und engagierten sich in der Bürgerrechtsbewegung, im Vietnam-Protest, in der Umweltbewegung und traten für die Rechte von Homosexuellen ein (vgl. Davidson 1991: 27). Kerouac driftete hingegen später in seiner politischen Einstellung ins konservative, rechte Lager ab (vgl. Miles 1998: 201).

Anders als bei der Lost Generation der 1920er Jahre waren es weniger die Schrecken des Krieges, die sich auf die Mitglieder der Beat Generation auswirkten, sondern eine gewisse Grundstimmung, die im Amerika der Nachkriegszeit vorherrschte. Der Mensch wurde als Opfer der Umstände gesehen, so dass ihm jegliche Handlungsmacht fehlte, um sein eigenes Schicksal zu bestimmen – „the illusion of free will, the buoyantly igniting spark in the American character, had been suddenly extinguished“ (Tytell 1976: 9). Die Beat-Autoren wollten die vorherrschende Passivität ihrer Zeit nicht akzeptieren und zogen es vor, trotz der erstickenden Apathie der 1950er Jahre ihre Bedürfnisse auszuleben (vgl. Tytell 1976: 10). Im Gegensatz zum oben erwähnten Leitbild der amerikanischen Familie lebten die späteren Beat-Autoren nicht in Einfamilienhäusern in den Vorstädten, sondern teilten sich in wechselnder Besetzung Wohnungen in New York oder später auch in San Francisco und anderen Städten, sie experimentierten mit Drogen, lebten Homosexualität aus und hatten wechselnde Sexualpartner. Gleichzeitig schrieben sie über ihre Erfahrungen.

In einer Gesellschaft, in der bereits anderes Aussehen als abweichendes Verhalten eingestuft und Homosexualität als kriminell angesehen wurde, war es nicht verwunderlich, dass viele Mitglieder der Beat Generation für krank oder verrückt erklärt wurden, Zeit in Besserungsanstalten, in psychiatrischen Anstalten oder sogar im Gefängnis verbringen mussten, dass man sich in der Öffentlichkeit über sie lustig machte und ihre Texte zensurierte (vgl. Tytell 1976: 10). So wurden die Gedichtsammlung *Howl* von Ginsberg und der Roman *Naked Lunch* von Burroughs, die neben *On the Road* zu den Hauptwerken der Beat Generation zählen, aufgrund ihres „obszönen Inhalts“ Gegenstand von Zensurprozessen. Diese negative Publicity wirkte sich allerdings sehr positiv auf die Verkaufszahlen aus. Für die bestehende literarische und kulturelle Ordnung der 1950er Jahre aber stellten diese und andere Bücher eine Bedrohung dar (vgl. Tytell 1976: 29). Das sah man auch an der Reaktion der

Literaturkritiker, die Tytell folgendermaßen beschreibt: „Critics began wondering in print about new barbarians, antiintellectual know-nothings, infidels of babel. The Beats as writers were either ignored, patronized, or condemned as exponents of a new nihilistic illiteracy” (Tytell 1976: 29).

Es war nicht nur der Inhalt ihrer Texte, der die Gemüter erhitze, sondern auch der Bruch mit den damals geltenden literarischen Konventionen, den sie mittels Sprache und Form vollzogen, oder wie es in Zott (2003: 1) ausgedrückt wird: „Beat writers [...] used their writing, with its unstructured style and unconventional language, to convey their opposition to the cultural and aesthetic standards of previous generations” (Zott 2003: 1). So entwickelten sie einen eigenen Jargon, um ihre Lebensweise auch in Worte fassen zu können. Watson (1997: 8) beschreibt diese Sprache folgendermaßen:

„Der Slang der Beat Generation vereinte in sich das Vokabular vieler Welten und gestaltete es um. In ihrer Unterhaltung wie in ihrer literarischen Produktion finden sich Ausdrücke aus den Jargons von Jazzern und Drogensüchtigen, von Jahrmarkts- und Zirkusvolk, Homosexuellen, Hipstern und Schwarzen. Ihre Sprache wurde Ende der fünfziger, vor allem aber in den sechziger Jahren zum Klischee, in der Anfangszeit jedoch war sie Ausdrucksmittel eines Untergrunds. Sie war die Stimme der Außenseiter, der Hippen, des enterbten Stadtbewohners.“ (Watson 1997: 8)

3.2.4 „The New Vision“ – Philosophie und Leitmotive der Beat Generation

Die Vertreter der Beat Generation waren keine Gruppe mit einem gemeinsamen politischen und künstlerischen Manifest und waren als Menschen sehr verschieden. Trotzdem hatten sie auch abgesehen von biographischen Gemeinsamkeiten und dem geschichtlichen, politischen Hintergrund eine gewisse Einstellung zum Leben und zur Kunst gemeinsam. Bereits Anfang der 1940er Jahre, als sich Ginsberg, Kerouac und Carr kennenlernten, diskutierten sie über den Sinn der Kunst und ihre so genannte „New Vision“. Damit handelte es sich um den ersten Versuch, ihre Philosophie zu definieren (vgl. Charters 1992: xviii). Charters zitiert Lucien Carr, wie er sich an diese Zeit erinnerte:

„[I]n those years at Columbia, we really did have something going. It was a rebellious group, I suppose, of which there are many on campuses, but it was one that really was dedicated to a 'New Vision.' It's practically impossible to define. Maybe it was a term we just sold ourselves. It was trying to look at the world in a new light, trying to look at the world in a way that gave it some meaning. Trying to find values...that were valid. And it was through literature all this was supposed to be done. And it was through Jack and Allen, principally, that it was going to be done.” (Charters 1992: xviii).

Zu den Werken, die diese Neue Vision beeinflussten, gehörten neben den Gedichten von Arthur Rimbaud unter anderem *A Vision* von William Butler Yeats, Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes*, sowie Werke von Franz Kafka, Albert Camus, Charles Baudelaire, James Joyce und vielen mehr (vgl. Watson 1997: 41; Nicosia 1983: 120ff.). Aufbauend auf dem Dichter Rimbaud, den er verehrte, formulierte Carr seine „New Vision“, die in den folgenden drei Grundsätzen zusammengefasst werden kann:

- “i) Naked self-expression is the seed of creativity;
- ii) The artist's consciousness is expanded by derangement of the senses;
- iii) Art eludes conventional morality.“ (Campbell 1999: 27)

Auch wenn diese „Neue Vision“ Campbell (1999: 27) zufolge wenig Neues enthielt, sollten ihre Thesen zu wichtigen Leitmotiven der Beat Generation werden. Dem ersten Grundsatz ist zu entnehmen, dass es ihnen in der Kunst darum ging, sich völlig nackt zu zeigen, sich selbst und ihre Seele zu entblößen, so dass auch Kunst und Leben untrennbar voneinander wurden.

„This emphasis on baring the body and exposing the soul was an intuitive reaction to a betrayal the Beats felt because of mass acceptance of demeaning changes in the American idea of self-determination. Nakedness signified rebirth, the recovery of identity.“ (Tytell 1976: 4)

Einerseits wurde diese „Nacktheit“ eben ästhetisch ausgedrückt, wie zum Beispiel „in Jack Kerouac's idea of the writer committing himself irrevocably to the original impulses of his imagination, in Ginsberg's relentless self-exposure in a poem like ‘Kaddish’“ (Tytell 1976: 4). Andererseits sollte es eine symbolische Haltung in der Öffentlichkeit wie im Privaten werden, wodurch Kunst und Handeln nicht mehr voneinander zu trennen waren (vgl. Tytell 1976: 4). So zog sich Ginsberg zum Beispiel nach einer Lesung von ‚Howl‘ nackt aus, als ein Professor wissen wollte, was er unter „nakedness“ verstehe (vgl. Tytell 1999: 23). Kos (1997: V) bezeichnet dies als „Modell der Ununterscheidbarkeit von Leben und Kunst, also die Idee der radikalen Authentizität“. Selten hatten SchriftstellerInnen bis dahin so sehr das „Rohmaterial“ ihres eigenen Lebens und besonders ihre Erfahrungen mit Drogen und Homosexualität für ihre Werke verwendet (vgl. Tytell 1999: ix).

Authentizität steht wiederum auch mit Spontaneität in Verbindung, da sich beim spontanen Ausdruck der Geist nicht zensurierend einschalten kann. Laut Fluck (1999: 791) ist hier „die Ausgangsüberlegung die, eine Spontanität des Selbstaushdrucks zurückzugewinnen, die im gesellschaftlichen regulierten Sprachgebrauch verloren gegangen

ist“ (Fluck 1999: 791). Wie bereits erwähnt, entwickelte Kerouac später eine eigene Schreibtechnik, die er „Spontaneous Prose“ nannte:

„Kerouac, in 'The Essentials of Spontaneous Prose,' attacked the concept of revision sacred to most writers as a kind of secondary moral censorship imposed by the unconscious, and compared the writer to the jazz saxophonist in search for language as an undisturbed flow from the mind.“ (Tytell 1976: 17-18)

Die Beat-Autoren waren bereit, große Risiken einzugehen, um die eigene Konditionierungen zu überwinden. Dafür nutzten sie Tytell zufolge durchaus traditionelle Methoden wie Reisen, Drogen oder die spirituelle Suche (vgl. Tytell 1999: 9). Ein gutes Beispiel dafür stellt auch der Roman *On the Road* dar.

3.3 Inhaltsangabe von *On the Road*

In *On the Road* verarbeitete Jack Kerouac Material, das er während seiner Reisen in den Jahren von 1947 bis 1950 gesammelt hatte. Neal Cassady, mit dem er einige dieser Reisen unternommen hatte, war das Modell für die Hauptfigur Dean Moriarty, den Held des Romans. Die Figur von Carlo Marx, der mit beiden befreundet ist, basiert auf Allen Ginsberg.

Der Roman besteht aus fünf Teilen, die in etwa die vier großen Reisen von Salvatore (Sal) Paradise, dem Ich-Erzähler, sowie ein abschließendes Kapitel umfassen. Aus Sals Perspektive verlaufen alle Reisen nach einem ähnlichen Muster: Sie beginnen damit, dass er aus einer bestimmten Routine ausbricht, auf der Suche nach „kicks and the knowledge of time“ (Hunt 1981: 23). Unterwegs macht er verschiedenste Erfahrungen und alles endet in Visionen, Erschöpfung und in der Rückkehr zur bestehenden Ordnung (vgl. *ibid.*).

Erster Teil

Der junge Schriftsteller Sal Paradise hat sich gerade von seiner Frau getrennt, als er Dean Moriarty kennen lernt, der von ihm lernen möchte, wie man schreibt. Sal ist wiederum fasziniert von Deans unbrembarer Energie und Lebensfreude. Im Juli 1947 macht sich Sal zum ersten Mal auf den Weg in den Westen bis nach San Francisco, mit einem Zwischenstopp in Denver, um dort Dean und andere Freunde wieder zu sehen.

Seinen Plan, entlang der Route 6 zu trampen, muss er allerdings aufgrund zu weniger Mitfahrgelegenheiten aufgeben, so dass er sich ein Busticket kauft. Ab Chicago hat er jedoch mehr Glück beim Autostoppen. Nachdem er einige Zeit mit Dean, Carlo Marx und anderen Freunden in Denver verbracht hat, fährt er weiter nach San Francisco, wo er einige Zeit als Wachmann arbeitet. Danach geht es weiter nach Los Angeles. Am Busbahnhof trifft er Terry, eine junge Mexikanerin. Er verbringt mit ihr und ihrem kleinen Sohn die nächsten zwei Wochen und verdient ein wenig Geld beim Baumwollpflücken. Als ihnen das Geld ausgeht, zieht es Sal wieder in Richtung Osten und er lässt Terry bei ihrer Familie zurück. Er fährt nach New York, um an seinem Roman weiter zu schreiben.

Zweiter Teil

Ein Jahr vergeht, bis sich Sal und Dean wieder sehen. Als Sal Weihnachten mit seinen Verwandten in Virginia verbringt, steht plötzlich Dean, der gerade alle seine Ersparnisse in einen Hudson gesteckt hat, mit seiner Freundin Marylou und einem weiteren Freund vor der Tür. Dean erklärt sich bereit, Möbel für Sals Familie nach New Jersey zu befördern und fährt dafür zwei Mal (insgesamt über 2000 km mit nur wenigen Unterbrechungen). Nach ein paar Tagen in New York geht es weiter nach New Orleans, um dort Old Bull Lee und seine Frau zu besuchen. Das nächste Ziel ist San Francisco. Dort lässt Dean Sal mit Marylou alleine, um zu seiner anderen Freundin Camille zu eilen. Sal wohnt ein paar Tage bei Dean und Camille, bevor er mit dem Bus zurück nach New York fährt.

Dritter Teil

Im Frühling 1949 macht sich Sal wieder auf nach Denver, aber als er dort keinen seiner Freunde findet, fährt er weiter nach San Francisco. Dean hat Probleme mit Camille, ein zweites Baby ist unterwegs, aber als ihn Camille nach einem Streit auf die Straße setzt, nützt Dean die Gelegenheit, um wieder mit Sal „on the road“ zu gehen. Bevor sie San Francisco verlassen, um an die Ostküste zu fahren, gehen sie aus und hören Jazz in verschiedenen Lokalen. In Denver finden sie jemanden, dessen Cadillac sie nach Chicago fahren sollen. Da Dean viel zu schnell fährt, landet das Auto bald im Straßengraben. Trotzdem schaffen sie es in weniger als siebzehn Stunden nach Chicago. Dort besuchen sie Jazzclubs und machen sich danach auf den Weg zurück nach New York.

Vierter Teil

Inzwischen wurde Sals Roman veröffentlicht. Sal hält es allerdings nicht lange zu Hause aus und macht sich wieder auf den Weg nach Denver, um von dort mit Dean weiter nach Mexiko zu fahren. In einer kleinen mexikanischen Stadt rauchen sie Marihuana und verbringen einige Stunden auf Drogen in einem Bordell. Am nächsten Tag fahren sie nach Mexico City. Sal bekommt die Ruhr, aber Dean lässt ihn in diesem schlechten Zustand zurück und fährt mit dem Auto nach New York, um sich um seine Frauenprobleme zu kümmern. Sal erkennt, dass er sich nicht auf seinen Freund verlassen kann, hat aber trotzdem Verständnis für ihn.

Fünfter Teil

Sal beschreibt, wie er in New York Laura trifft, die Frau, nach der er die ganze Zeit gesucht hat. Als Dean hört, dass die zwei nach San Francisco fahren wollen, bietet er ihnen an, sie persönlich hinzuführen. Er kommt allerdings viel zu früh nach New York, um sie abzuholen. Am Ende des Romans gehen Sal und Laura mit einem Freund in ein Konzert von Duke Ellington und lassen Dean auf der Straße zurück.

3.4 Die Übersetzer

3.4.1 *Unterwegs* (1959)

Die erste deutsche Übersetzung von Kerouacs Roman wurde ohne die Angabe eines Übersetzers oder einer Übersetzerin veröffentlicht. Laut Thomas Überhoff, dem Programmleiter für Belletristik im Rowohlt Buchverlag, kann heute nicht mehr eruiert werden, von wem die Übersetzung stammt. In einigen Internetquellen² wird sie Werner Burkhardt zugeschrieben, der auch Kerouacs nächsten auf Deutsch erschienenen Roman (*The Dharma Bums*) übersetzte. Dass die Übersetzung von Burkhardt stammt, betrachtet Thomas Überhoff allerdings als nicht gesichert. Er zieht die Möglichkeit in Betracht, dass es sich um eine Gemeinschaftsproduktion gehandelt haben könnte, dass die Übersetzung, wie es damals oft der Fall war, in kollektiver Arbeit im Lektorat überarbeitet

² Vgl. zum Beispiel: http://de.wikipedia.org/wiki/Werner_Burkhardt (Zugriff am 08.08.2010)

wurde und der Übersetzer eventuell später seinen Namen zurückzog (Thomas Überhoff 06.08.2010, mündliche Mitteilung).

Für eine Beteiligung Werner Burkhardts würde sprechen, dass sich im Zentralen Verzeichnis Antiquarischer Bücher (ZVAB.com) ein Eintrag zur ersten Ausgabe von *Unterwegs* findet mit dem Zusatz „Aus dem Amerikanischen übersetzt von Georg Binzer und Werner Burkhardt“. Es ist allerdings nicht sicher, wie verlässlich diese Informationen sind.

Trotz dieser Unsicherheiten sollen ein paar biographische Informationen zu Werner Burkhardt erwähnt werden. Er lebte von 1928 bis 2008 in Deutschland und war ein bekannter Jazz-Journalist und Musikkritiker. Burkhardt studierte Literaturwissenschaft und Anglistik und begann nach dem Studium für die *Welt* zu schreiben und gestaltete gelegentlich Sendungen für den Nordwestdeutschen Rundfunk. Über einen britischen Soldatensender lernte er die Musik von Jazzmusikern wie Count Basie, Duke Ellington und Charlie Parker kennen³, die auch Jack Kerouac und seine Freunde stark beeinflusste. Später begleitete er verschiedene amerikanischen Musiker, wie zum Beispiel Louis Armstrong oder die Rolling Stones auf ihren Konzerttours in Deutschland. Ab 1970 schrieb er für die Süddeutsche Zeitung Beiträge über Jazz, Oper und Theater.

Neben Kerouacs *The Dharma Bums* (dt. *Gammler, Zen und hohe Berge*) übersetzte er *The Horn* (dt. *Der Saxophonist*) von John Clellon Holmes, einem Freund von Kerouac, sowie Billie Holidays Autobiographie *Lady Sings the Blues* (1957) und das Buch *Hear me talkin to 'ya* (dt. *Jazz erzählt*) von Nat Shapiro und Nat Henthoff. Es fällt auf, dass es in den drei letztgenannten um Musik, im Besonderen um Jazz geht, was schließlich auch Burkhardts Metier entspricht.

³ Vgl.

<http://web.archive.org/web/20020611191707/http://www.hamburg.de/Behoerden/Pressestelle/Meldungen/tagesmeldungen/1998/juni/w25/mi/news.htm> (Zugriff am 08.08.2010)

3.4.2 Thomas Lindquist – *Unterwegs* (1998)

Im Jahr 1998 veröffentlichte der Rowohlt Verlag die Neuübersetzung von *On the Road*. Diesmal wird Thomas Lindquist als Übersetzer genannt. Er wurde Marcel Hartges, dem damaligen Programmleiter des Taschenbuchverlages rororo, von einer befreundeten Verlegerin empfohlen (Marcel Hartges 12.08.2010, mündliche Mitteilung). Thomas Lindquist bekam vom Verlag keine detaillierten Vorgaben, die er beim Übersetzen zu erfüllen hatte. Marcel Hartges nimmt an, dass der Übersetzer aber genug Zeit zur Verfügung hatte, da bei einer Neuübersetzung der Zeitdruck nicht so groß ist. Mit dem Ergebnis war der Verlag allerdings nicht zufrieden, weshalb man sich an einen ehemaligen Lektor des Rowohlt Verlags wandte, der die Übersetzung in einer sehr aufwendigen „Mischung aus Redaktion und Nachübersetzung“ überarbeitete (Marcel Hartges 12.08.2010, mündliche Mitteilung). Deshalb ist heute im Rahmen der Übersetzungskritik nicht mehr festzustellen, welche Übersetzungsentscheidungen vom Übersetzer selbst getroffen wurden und was vom Lektor verbessert oder eingefügt wurde.

Internetrecherchen zur Biographie von Thomas Lindquist blieben erfolglos. Seine Übersetzungstätigkeit dürfte aber sehr rege sein, denn in der Deutschen Nationalbibliographie finden sich über 90 Bücher, die er seit 1977 aus dem Englischen ins Deutsche übersetzte; manchmal waren es bis zu sechs Bücher pro Jahr. Neben Romanen von so unterschiedlichen AutorInnen wie Alice Walker, Tom Robbins, Carlos Castaneda und John Irving übersetzte er auch diverse Sachbücher wie Ratgeber und populärwissenschaftliche Werke.

4 Übersetzungskritik nach dem Modell von Ammann

4.1 Feststellung der Funktion von Translat I

Der Roman *Unterwegs* ist im Jahr 1959 als „Übersetzung aus dem Amerikanischen“ im Rowohlt Verlag erschienen. Der oder die ÜbersetzerIn lassen sich, wie bereits oben erwähnt, nicht mehr eruieren. Genauso unsicher ist auch, wie es zur Erstveröffentlichung von Jack Kerouac in Deutschland kam.

Da das Ansehen des Verlags wichtig für die Erwartungen der LeserInnen sein kann, soll dieser zunächst kurz beschrieben werden. Der Rowohlt Verlag wurde im Jahr 1908 gegründet, der heutige Verlagssitz ist Reinbek bei Hamburg und zu Rowohlt gehört heute eine Gruppe von Verlagen: der Rowohlt Verlag, der Kindler Verlag, der Rowohlt.Berlin Verlag, der Wunderlich Verlag, der Rowohlt Taschenbuch Verlag und der Rowohlt Theaterverlag. Den Kern stellt laut Internetseite des Unternehmens der Buchverlag dar, „der mit seinem Profil den Anspruch seines Gründers verkörpert: gut lesbare Literatur auf hohem Niveau.“⁴ In den hundert Jahren seit seiner Gründung sei das Grundanliegen des Verlags stets dasselbe geblieben: „qualitativ hochwertige und schön gestaltete Bücher einem großen Lesepublikum zugänglich zu machen.“⁵ Der Verlag veröffentlicht seit jeher deutschsprachige Literatur von Kurt Tucholsky bis Elfriede Jelinek und Daniel Kehlmann. Auffallend ist aber, dass seit den 1920er Jahren besonders auch amerikanische AutorInnen zum Verlagsprogramm gehören, wie zum Beispiel Ernest Hemingway, Henry Miller, John Dos Passos und jüngere AutorInnen wie Toni Morrison, Thomas Pynchon und Paul Auster. Nach dem Zweiten Weltkrieg kamen als weiterer Schwerpunkt französische AutorInnen wie Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre und Albert Camus hinzu. Abgesehen davon publiziert der Verlag auch Sachbücher. Dabei sieht es der Verlag durchaus auch als seine Aufgabe an, „bewährte Themen und Autoren auf die richtige Weise zu mischen mit neuen Namen und unerhörten, manchmal provokativen Ideen“ (ibid.). Die zweite Säule von Rowohlt bildet „rororo“, der Rowohlt Taschenbuch Verlag und zugleich älteste deutsche Taschenbuchverlag.

⁴ <http://www.rowohlt.de/verlag> (Zugriff am 08.08.2010)

⁵ <http://www.rowohlt.de/verlag/rowohlt> (Zugriff am 08.08.2010)

Da Kerouacs Roman *On the Road* nach seiner Veröffentlichung im September 1957 in den USA sehr schnell ein großer Erfolg wurde, ist es gut möglich, dass die Übersetzung des Romans aufgrund einer Empfehlung der damaligen Scout-Agentur des Rowohlt Verlags in Auftrag gegeben wurde. Der Rowohlt Verlag sei laut Thomas Überhoff, dem Programmleiter für Belletristik im Rowohlt Buchverlag, für die Veröffentlichung des Romans auch gut geeignet gewesen, da er in den 1950er Jahren als einer der wenigen Verlage in Deutschland besonders an junger Literatur interessiert war, sich „um Neues und Aufregendes bemühte“ und nicht so traditionsorientiert wie andere große Verlage dieser Zeit war (Thomas Überhoff 06.08.2010, mündliche Mitteilung).

Cover und Texte auf dem Buchumschlag können einen Hinweis darauf liefern, welches Zielpublikum angesprochen wird oder sich angesprochen fühlen soll. Abgesehen davon können sie auch einen Einfluss auf die Erwartungshaltung der LeserInnen haben. Da die Erstausgabe des Romans nicht einfach zu bekommen ist, soll hier das Cover der ersten Taschenbuchausgabe (siehe Anhang), die im Jahr 1968 erschien, besprochen werden.

Auf dem Cover dominiert die Farbe Rosa. Schwarz auf Rosa ist eine Collage verschiedenster Fotos gedruckt, die sehr chaotisch wirkt. Das größte Bild auf der Vorderseite zeigt den Schilderwald einer amerikanischen Stadt, der vor allem Motels anpreist. Daraus können BetrachterInnen schließen, dass die Handlung des Romans in den USA angesiedelt ist. Rechts unten sticht das Bild einer jungen Frau mit freuzügigem Dekolleté hervor, das im Gegensatz zu den meisten anderen Bildern auf weißem Hintergrund gedruckt ist. Weiters ist rechts das abgeschnittene Bild eines Baseballspielers zu sehen und in der rechten oberen Ecke ein Bild von einem Mann in einer Uniform, der – das Bild geht auf der Rückseite weiter – neben einem kleinen Flugzeug sitzt. Ganz oben sind schemenhaft die Füße von zwei gehenden Frauen zu erkennen. Der Name des Autors ist in einem kräftigen Blau oder Türkis gedruckt, der Titel des Buches hingegen in Orange und ist dadurch sehr schlecht zu lesen.

Die Fotocollage wird auf der Rückseite fortgesetzt. Auffallend ist hier vor allem der lachende Mund einer Frau auf bräunlichem Hintergrund. Die restlichen Fotos sind nur schwer einzuordnen. Insgesamt wirkt das Cover von seiner Gestaltung her nicht sehr ansprechend und lässt kaum Schlüsse auf den Inhalt des Buches zu. Es kann allerdings

sein, dass das Buch durch das grelle Rosa die Aufmerksamkeit potentieller KäuferInnen auf sich zieht und diese danach greifen, um auf der Rückseite folgenden Text zu lesen:

„Das literarische Manifest einer Jugend, die inmitten der «schlechtesten der Welten» ein dröhnendes Bekenntnis zum «glückseligen Leben» ablegt, lässt den ehrbaren Bürger erschauern. Tempo, Jazz, Marihuana, Sex und Freiheit sind die Zauberwörter der beat generation, die ständig auf der Suche nach einem intensiven, rauscherfüllten Dasein ist. Ihre Trampfahrten durch die ungeheueren Weiten des Landes lassen sie ein Amerika entdecken, das die Landkarten bürgerlicher Erfolgsmoral nicht verzeichnen. In der spontanen, scheinbar improvisierten Prosa Kerouacs äußert sich das Lebensgefühl einer sehr modernen Romantik mit ihren eigenen Freundschaftsidealen und Solidaritätsvorstellungen.“ (Kerouac 1968: Rückseite)

Dieser etwas reißerisch wirkende Text spricht besonders junge und jung gebliebene Menschen an, die sich dafür interessieren, was „den ehrbaren Bürger erschauern“ lässt. Es wird das Klischee Sex, Drogen und Musik (hier allerdings Jazz und nicht Rock and Roll) bedient, das zusammen mit Freiheit auch Ausdruck des hedonistischen Lebensgefühls ist. Auch in den USA wurden die Beat-Autoren vorrangig mit diesem Klischee assoziiert und von vielen dafür kritisiert, auch wenn es nicht unbedingt ihrem Selbstverständnis entsprach. Es scheint hier unter anderem mit dem Prinzip „Sex sells“ gearbeitet zu werden, worauf auch die spärlich bekleidete Frau auf der Vorderseite schließen lässt. Der Text verspricht den LeserInnen einen Lebensentwurf, der weit entfernt von bürgerlicher Erfolgsmoral ist. Weiters wird Kerouacs Prosa als „spontan, scheinbar improvisiert“ bezeichnet, das heißt, es wird versucht, den Roman über den von Kerouac entwickelten spontanen Prosastil (*Spontaneous Prose*) zu verkaufen. So wurde auf der vorletzten Seite des Buches auch eine Übersetzung von Kerouacs Aufsatz „Belief & Technique for Modern Prose“ eingefügt, in dem er die Grundlagen seines spontanen Prosastils darlegte und der im Jahr 1959 im *Evergreen Review* veröffentlicht wurde. Das ist insofern interessant, als einige LiteraturwissenschaftlerInnen die Meinung vertreten, dass dieser Roman noch nicht in der *Spontaneous Prose* geschrieben wurde, sondern dass er als Art Vorstufe oder Übergangsstufe zur spontanen Prosa zu verstehen ist (vgl. Theado 2000: 6f., Hunt 1981: xvii).

Auf der zweiten Seite des Buches finden sich Informationen „Zu diesem Buch“. Es ist dort eine erweiterte Version des Textes auf der Rückseite zu lesen und es folgen eine kurze Biographie des Autors und eine Auflistung seiner Romane. Da der Autor im deutschsprachigen Raum damals wahrscheinlich noch unbekannt war, ist der Name Kerouac mit keinen Erwartungen seitens der LeserInnen verbunden.

Da es ein allgemeines Ziel des Rowohlt Verlags ist, ein großes Leseublikum anzusprechen (siehe oben), wird das auch bei *Unterwegs* der Fall sein. Dafür spricht schließlich auch, dass der Roman nach neun Jahren als Taschenbuch erschienen ist. Als Modell-LeserInnen dieses „literarischen Manifests einer Jugend“ können vor allem junge LeserInnen angenommen werden, die sich von den Themen „Sex, Drogen und Musik“ angesprochen fühlen und vielleicht genauso wie die Figuren im Roman einen Ausweg aus dem konformistischen, bürgerlichen Lebens suchen, das von Erfolgsmoral geprägt ist. So gesehen haben die Modell-LeserInnen trotz des unterschiedlichen geschichtlichen, politischen und sozialen Hintergrunds durchaus etwas mit dem Autor gemeinsam und können sich in die Figuren hineinversetzen. Wahrscheinlich werden sie sich weniger ein großes literarisches Meisterwerk erwarten, als vielmehr einen gewissen Unterhaltungseffekt, provokante Inhalte und eventuell einen unkonventionellen Prosastil. In der anschließenden Analyse wird versucht, dem Modell von Ammann folgend die Lese-strategie der genannten Modell-LeserInnen nachzuvollziehen, die Analyse der intratextuellen Kohärenz wird zwangsläufig aber auch aus der Sicht heutiger LeserInnen stattfinden.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Funktion von *Translat I* darin bestehen könnte, einem großen jüngeren Leseublikum qualitativ hochwertige Unterhaltungsektüre mit provokanten Inhalten in einem innovativen Schreibstil zu bieten.

4.2 Feststellung der intratextuellen Kohärenz von Translat I

4.2.1 Textstelle 1a

Die folgende Textstelle stammt aus dem ersten Kapitel des Buches und steht damit ziemlich am Anfang des Romans. Einige Charaktere werden an dieser Stelle zum ersten Mal erwähnt oder näher beschrieben. Dean ist gerade in New York angekommen, und weil er schreiben lernen möchte, schickt ihn ein Freund zu Sal, der an seinem ersten Roman schreibt. Kurz darauf lernt Dean auch Carlo Marx kennen. In der folgenden Textstelle wird nun ihre erste Begegnung beschrieben.

1	„[...] Das war die Nacht, in der Dean Carlo Marx kennenlernte. Eine tolle Sache war das, als Dean Carlo Marx traf. Beide waren kluge Köpfe und waren einander im Handumdrehen sympathisch. Zwei durchdringende Augen sahen in zwei durchdringende
5	Hochstapler mit dem glitzernden Verstand und der traurig-poetische Hochstapler mit dem düsteren Verstand: Carlo Marx. [...] Ihre Energien platzten aufeinander; mit ihnen verglichen war ich nur ein Tölpel, ich konnte mit ihnen nicht Schritt halten. Damals begann der ganze verrückte Trubel all der Dinge, die wir noch vor uns hatten; er sollte alle meine Freunde und alles, was mir von meiner Familie geblieben war, zu einer großen Staubwolke über der amerikanischen Nacht durcheinanderwirbeln.
10	Carlo erzählte ihm von Old Bull Lee, Elmer Hassel und Jane: Lee pflanzte in Texas «Unkraut», Hassel war auf Riker's Island, und Jane wanderte mit Benzedrin-Halluzinationen auf dem Times Square umher, ihre kleine Tochter auf dem Arm, und landete schließlich im Bellevue-Hospital. Und Dean erzählte Carlo von unbekannten Leuten im Westen, so von Tommy Snark, dem klumpfüßigen Spielautomaten-Haifisch und Kartenspieler und komischen Heiligen. Er erzählte ihm von Roy Johnson, Big Ed Dunkel, seinen Jugendkumpanen, seinen Straßenkumpanen, seinen unzähligen Mädchen und Sex-Parties und pornographischen Bildern, seinen Helden, Heldinnen, Abenteuern. Sie rannten zusammen die Straße hinunter und spürten alles auf in ihrer damaligen Art, die später so traurig-bewußt und ausdruckslos wurde. Aber damals tanzten sie über die
20	Straßen wie Waldgeister, und ich schlurft hinter ihnen her, wie ich mein ganzes Leben lang hinter Leuten hergeschlurft bin, die mich interessieren. Denn die einzig wirklichen Menschen sind für mich die Verrückten, die verrückt danach sind zu leben, verrückt danach zu sprechen, verrückt danach, erlöst zu werden, und nach allem gleichzeitig gieren – jene, die niemals gähnen oder etwas Alltägliches sagen, sondern brennen, brennen, brennen wie phantastische gelbe Wunderkerzen, die gegen den Sternenhimmel explodieren wie Feuerräder, in deren Mitte man einen blauen Lichtkern zerspringen sieht, so daß jeder «Ahhh!» ruft. Wie nannte man doch solche jungen Leute in Goethes Deutschland? Da Dean dringend schreiben lernen wollte wie Carlo, stürzte er sich zunächst einmal mit einer großen liebenden Seele auf ihn, wie sie nur ein ganz
25	Ausgekochter haben kann. [...] Zwei Wochen lang sah ich sie nicht, und während dieser Zeit bauten sie ihre Beziehungen zu teuflischen Ausmaßen aus – den ganzen Tag und die ganze Nacht redeten sie.“ (Kerouac 1968: 10f.)
30	

Sal beschreibt die erste Begegnung von Carlo und Dean, wie er sie miterlebt hat. Beide sind so voller Energie und im positiven Sinne verrückt, dass Sal nicht mit ihnen mithalten kann. Er fühlt sich sozusagen als Außenstehender, der die beiden nur beobachten und ihnen hinterherlaufen kann. Der Erzähler schreibt außerdem darüber, was ihn an Menschen wie Carlo und Dean so fasziniert.

Die Textstelle besteht aus einem langen Absatz, an dessen Beginn im Roman noch drei weitere Sätze stehen, die hier nicht analysiert werden. Die Syntax ist größtenteils durch einen parataktischen Stil gekennzeichnet, denn abgesehen von einem langen, verschachtelten Satz, der in Zeile 20 beginnt, werden hauptsächlich Hauptsätze verwendet, die manchmal mit „und“ verbunden sind oder auch ohne Konjunktion aneinandergereiht werden. Das führt dazu, dass der Text teilweise etwas abgehackt klingt. Gegen Ende des Absatzes kommt auch eine rhetorische Frage vor.

Die Sprache wirkt eher einfach. Es werden immer wieder umgangssprachliche Ausdrücke wie etwa „toll“, „Ausgekochter“ oder Formulierungen verwendet, die man in einem literarischen Text nicht unbedingt erwarten würde, wie zum Beispiel „so von Tommy Snark“ in Zeile 13.

Der Erzähler beschreibt also zu Beginn, wie „toll“ es war, als sich Dean und Carlo Marx zum ersten Mal trafen. Es soll wahrscheinlich eine positiv bewertete *scene* aufgebaut werden, die allerdings ab dem Zeitpunkt einen negativen Beigeschmack bekommt, an dem die beiden als „Hochstapler“ bezeichnet werden, auch wenn davor jeweils die positiven Adjektive *heilig* und *traurig-poetisch* stehen. In Folge wird der „glitzernde Verstand“ von Dean dem „düsteren Verstand“ von Carlo gegenüber gestellt, wobei sich den LeserInnen nicht sofort erschließen wird, was mit ersterem gemeint sein soll. Bei „düster“ werden sie hier wahrscheinlich an „schwermütig“ denken, auch wenn der Verstand selbst nicht schwermütig sein kann. Das Adjektiv *glitzernd* ist noch schwieriger zu verstehen. Es könnte für Deans Lebensfreude und Energie stehen, aber im Zusammenhang mit Verstand ergibt auch das wenig Sinn.

Die nächste *scene*, die mit „Ihre Energien platzten aufeinander“ evoziert wird, hat fast einen komischen Effekt, wenn man sich die Energien wie Ballons oder Kugeln vorstellt, die aufeinander zufliegen und dann beim Aufprall zerplatzen. Der Erzähler bezeichnet sich im Gegensatz zu seinen Freunden als „Tölpel“, kann also, weder was den Verstand noch was die Energien betrifft, mit ihnen mithalten. Für heutige

LeserInnen wird diese Bezeichnung allerdings eher altmodisch klingen und vielleicht an die Sprache in Märchen erinnern.

Im Anschluss daran wird eine *scene* evoziert, die den LeserInnen veranschaulicht, wie der personifizierte „Trubel“ alle erfasst und in einer großen Staubwolke herumwirbelt. Ohne Unterbrechung geht es zurück zu Carlo und Dean, die einander von ihren Freunden erzählen. Den meisten LeserInnen wird es eigenartig vorkommen, dass Lee „in Texas ‚Unkraut‘“ pflanzt. Da das Wort in Anführungszeichen steht, könnten sie aber zu dem Schluss kommen, dass hier Drogen oder genauer gesagt Marihuana gemeint ist, auch wenn es kein gebräuchlicher Ausdruck ist. Weiters werden die wenigsten deutschsprachigen LeserInnen, weder jene der 1950er Jahre noch die von heute, etwas mit „Riker’s Island“ oder mit „Bellevue-Hospital“ anfangen können. Bei letzterem könnten die LeserInnen aber aus dem Kontext schließen, dass es sich im Speziellen um die psychiatrische Abteilung des Krankenhauses gehandelt haben muss, auch wenn das in der Übersetzung nicht explizit erwähnt wird.

Danach wird beschrieben, wie Dean von seinen Freunden in Denver erzählt. Es ist anzunehmen, dass die LeserInnen über den Ausdruck „Spielautomaten-Haifisch“ stolpern werden, weil sie sich nichts darunter vorstellen können. Das angehängte *-hai* wird zwar laut Duden für eine „Person, die sich rücksichtslos und skrupellos durch etw. oder auf einem bestimmten Gebiet bereichert“ (Duden 2003)⁶, verwendet, aber im Zusammenhang mit einem Spielautomaten kann kaum von rücksichtslosem Verhalten gesprochen werden. Was den Inhalt betrifft, könnten es manche LeserInnen in den 1950er Jahren noch als schockierend oder provokativ empfunden haben, dass in den Zeilen 16 bis 17 von „Sex-Parties“ und „pornographischen Bildern“ die Rede ist.

Der Übergang von Carlos und Deans Erzählungen zurück zur Handlung erfolgt etwas abrupt, so dass im ersten Moment nicht klar ist, wer mit „Sie rannten zusammen die Straße hinunter und spürten alles auf“ gemeint ist. Die Verwendung des Verbs *aufspüren* wird den LeserInnen an dieser Stelle etwas eigenartig vorkommen, da es mehr an Tiere, zum Beispiel Spürhunde, denken lässt. Außerdem stellt sich die Frage, was die Figuren „aufspüren“. Im nächsten Satz werden Dean und Carlo wiederum mit „Waldgeistern“ verglichen, was einen gewissen Gegensatz zu den „Straßen“ darstellt. Eine eindeutige *scene* wird damit nicht evoziert werden. Insgesamt macht alles einen

⁶ Duden (2003) steht hier und in Folge für: *Duden: Deutsches Universalwörterbuch* (2003): 5. Überarbeitete Ausgabe. Herausgegeben von der Dudenreaktion. Mannheim; Wien [u.a.]: Dudenverlag.

sehr verrückten Eindruck, wenn hier einerseits Assoziationen mit Tieren und andererseits mit luftigen Fabelwesen hervorgerufen werden. Einen Gegensatz dazu bildet der schwerfällige Erzähler, der nur „hinter ihnen her schlurfen“ kann, was eher eine negative Bewertung hervorrufen wird. Außerdem ist nicht einleuchtend, warum ein junger Mann schlurfen sollte, zumal er auf der Straße wahrscheinlich keine Schuhe trägt, die das begünstigen würden. Es macht einen eher gelangweilten Eindruck, was insofern einen Widerspruch erzeugt, als er gerade „hinter Leuten her schlurft“, die ihn besonders interessieren. Die Kohärenz ist in dieser Szene also nicht wirklich gegeben.

In der darauf folgenden Passage erklärt der Erzähler, welche Art von Menschen ihn begeistert. Diese als „einzig wirkliche Menschen“ zu bezeichnen, scheint aber nicht ganz passend zu sein, da die anderen Menschen ja nicht „unwirklich“ sein können. Durch die Wiederholung des *frames* „verrückt danach“ wird diese Formulierung besonders betont. Das Verb *gieren* passt allerdings nicht zu diesem Schwall der Begeisterung, da es sehr negativ konnotiert und außerdem nicht besonders gebräuchlich ist. Sal vergleicht diese faszinierenden Menschen mit „Wunderkerzen“, die bei vielen LeserInnen Assoziationen mit Weihnachten oder Geburtstagsfeiern wachrufen werden, da diese Funken sprühenden Stäbchen zu solchen Gelegenheiten am häufigsten verwendet werden. Der darauf folgende Relativsatz, „die explodieren wie Feuerräder, in deren Mitte man einen blauen Lichtkern zerspringen sieht“, könnte sich einerseits auf die Wunderkerzen beziehen. Das ergibt aber insofern keinen Sinn, als Wunderkerzen keine Feuerräder erzeugen, keinen blauen Lichtkern haben und auch eher Funken sprühen als explodieren. Andererseits könnte sich der Satz auf die „einzig wirklichen Menschen“ beziehen, die dann zuerst mit Wunderkerzen und anschließend mit Feuerrädern verglichen werden würden, aber selbst Feuerräder haben keinen zerspringenden blauen Lichtkern. Es kann an dieser Stelle also keine eindeutige *scene* evoziert werden.

Danach geht es zurück zu Carlo und Dean, wobei sich nicht nachvollziehen lässt, warum „nur ein ganz Ausgekochter“ eine „große liebende Seele“ haben kann, da diese eher bei einem „Ausgekochten“ eher weniger zu vermuten wäre. Dadurch dass das Wort „Beziehungen“ im letzten Satz im Plural steht, bekommen die LeserInnen den Eindruck, dass nicht nur von Deans und Carlos Beziehung die Rede ist, sondern auch von anderen Beziehungen. Was daran „teuflisch“ ist, geht aus dem Text nicht hervor.

Insgesamt sind in dieser Textstelle also einige Inkohärenzen festzustellen, die den Aufbau einer schlüssigen Gesamtscene stören.

4.2.2 Textstelle 2a

Bei der Textstelle, die in Folge analysiert wird, handelt es sich um den Anfang des vierten Kapitels im ersten Teil. Sal Paradise ist zum ersten Mal von New York in Richtung Westen unterwegs. Erst ab Chicago hat er Glück beim Autostoppen und wird von verschiedenen Autos und Lastwagen bis nach Nebraska mitgenommen. An dieser Stelle setzt der folgende Textausschnitt ein.

1	„Nun kam die tollste Fahrt meines Lebens; ein Lastwagen, hinten auf der Pritsche räkelten sich sechs oder sieben Jungen; die Fahrer, zwei junge blonde Bauern aus Minnesota, nahmen jede Seele auf, der sie auf dieser Straße begegneten – das lachendste, fröhlichste Paar gutaussehender Landpomeranzen, das man je zu treffen sich wünschen konnte; beide
5	waren nur mit Baumwollhemden und Overalls und sonst nichts bekleidet; beide kräftig und ordentlich, hatten sie ein breites Begrüßungslächeln für jeden und alles, was ihnen in den Weg kam. Ich lief hin, sagte: «Ist noch Platz?» Sie sagten: «Sicher, hopp rauf, Platz für jedermann.»
10	Ich war noch nicht richtig auf der Pritsche, als der Lastwagen schon losbrauste; ich taumelte, einer der Mitfahrer griff nach mir, und ich setzte mich. Jemand reichte mir eine Flasche rüber mit einem Rest Schnaps. Ich nahm in der wilden, singenden, sprühenden Luft von Nebraska einen kräftigen Schluck. «He, wir fahren los!» rief ein Junge mit Baseballmütze, und sie jagten den Laster auf hundertzehn und überholten alles, was auf der Straße war. «Auf diesem Mistvieh fahren wir seit Des Moines. Die Kerle bleiben nie
15	stehen. Ab und zu mußt du nach einer Schifffpause brüllen, sonst mußt du aus der Luft schiffen, und halt dich fest, Mensch, halt dich fest.»
20	Ich sah mir die Gesellschaft an. Da waren zwei junge Landwirtssöhne aus North Dakota mit roten Baseballkappen, der üblichen Kopfbedeckung der Landjungen in North Dakota, und ihr Ziel war dort, wo geerntet wurde; ihr Erzeuger hatte ihnen Urlaub gegeben, einen Sommer lang auf Wanderschaft zu gehen. Weiter waren da zwei Stadtjungen aus Columbus, Ohio, Fußballgrößen in ihrer Mittelschule, die Gummi kauten, winkten, im Wind sangen und sagten, sie würden sich den Sommer über in den ganzen Vereinigten Staaten per Anhalter herumtreiben. [...]
25	Dann war da ein großer schlanker Bursche mit einem verschlagenen Blick. [...] Schließlich waren noch Mississippi Gene und sein Schützling da. [...] Montana Slim richtete gelegentlich an die beiden mit einem hämischen, vielsagenden Lächeln das Wort. Sie beachteten ihn gar nicht. Slim war ganz Verständnisinnigkeit. Sein anhaltend idiotisches Grinsen, das er einem mitten ins Gesicht bleckte und dann zerstreut beibehielt, war mir unbehaglich.
30	«Hast du was Geld?» sagte er zu mir. «Nein, zum Teufel, vielleicht für eine halbe Flasche Whisky, bis ich nach Denver komme. Wie ist mit dir?» «Ich weiß schon, wo ich was kriegen kann.» «Wo denn?»
35	«Überall. Man kann immer einem Mann in ein stilles Gässchen nachgehen, nicht wahr?» «Mhm, kann sein.» «Ich kann nicht garantieren, daß ich so was nicht mache, wenn ich wirklich Pinke brauche. Ich geh nach Montana, um meinen Vater zu besuchen. In Cheyenne werde ich
40	von dem Kasten runter müssen und anderswie weiterkommen. Diese verrückten Jungs fahren nach Los Angeles.»

45	«Direkt?» «Ganz durch – wenn du nach LA willst, hast du einen D-Zug erwischt.» [...] Ich war froh, als die zwei Minnesota-Bauern, denen der Lastwagen gehörte, beschlossen, in North Platte zum Essen anzuhalten; ich wollte sie mir ein wenig betrachten. [...]. Aber sie waren die einzigen in der ganzen Gesellschaft, die zum Essen Geld hatten. Wir schlurften hinter ihnen her zu einem Gasthaus, das von einem Haufen Weiber geführt wurde, und saßen herum und leisteten uns Hamburger und Kaffee, während sie sich riesige Mahlzeiten einverleibten, als saßen sie daheim in Mutters Küche.“ (Kerouac 1968: 25ff.)
----	---

In dieser Textstelle erzählt Sal von der „tollsten Fahrt“ seines Lebens, auf der Pritsche eines Lastwagens mit sieben anderen Autostoppnern. Begeistert beschreibt er die zwei Fahrer, die jeden mitnehmen, den sie auf der Straße treffen, sowie die Mitfahrenden und deren Reiseziele. Außerdem wird ein Gespräch zwischen Sal und Montana Slim, einem der Mitfahrenden, wiedergegeben.

Der Textausschnitt ist in mehrere kürzere Absätze unterteilt. Die Syntax ist relativ einfach gehalten und abgesehen vom letzten Absatz durch einen parataktischen Stil gekennzeichnet. Es kommen sehr viele kurze Hauptsätze vor, die nur hin und wieder, von einem Relativsatz unterbrochen werden. Auffallend sind auch die vielen Strichpunkte, die vor allem im ersten Teil des Textes verwendet werden.

Aufgrund von umgangssprachlichen Ausdrücken wie „Landpomeranzen“, „rüber“ oder „sich herumtreiben“ und Formulierungen wie „Dann war da ein ...“ und „von einem Haufen Weiber geführt“ bekommt der Textes des Erzählers stellenweise einen umgangssprachlichen Charakter. Wie eine mündliche Erzählung wirkt der Text allerdings trotzdem nicht, da zwischendurch immer wieder sehr ungewöhnliche Formulierungen vorkommen, die einem Erzähler spontan kaum über die Lippen kommen würden. In der direkten Rede wird allerdings versucht, mündliche Sprache nachzuahmen, indem Grammatik angewendet wird, die in der geschriebenen Sprache als inkorrekt gelten würde, sowie Kraftausdrücke wie „Mistvieh“ und „zum Teufel“ benutzt werden.

Im ersten Absatz steigt der Erzähler auf einen Lastwagen, auf dessen Ladefläche sich bereits sieben andere „Jungen“ befinden. Erst etwas später erfahren die LeserInnen (die Stelle wird hier nicht besprochen), dass die Ladefläche keine Seitenwände hat und die Mitfahrenden deshalb liegen müssen, um nicht herunterzufallen. Da hier allerdings das Verb *räkeln* verwendet wird, das laut Duden (2003) „ungezwungen, mit Behagen seinen

Körper recken u. dehnen“ bedeutet, entsteht ein Bild, das nicht in diesen Kontext passt. Es ist schließlich nicht anzunehmen, dass sich die Mitfahrenden genüsslich auf der Ladefläche räkeln. Deshalb kommt es an dieser Stelle zu einer Inkohärenz. Wenn die zwei Fahrer jeden „aufnehmen“, den sie treffen, klingt das viel umfassender, etwa nach „bei sich aufnehmen“ oder „beherbergen“ und nicht nur wie „mit dem Lastwagen mitnehmen“. Im Anschluss daran werden sich die LeserInnen wahrscheinlich wundern, dass die zwei Bauern als „Landpomeranzen“ bezeichnet werden, da der Begriff meist für Frauen verwendet wird, zum Beispiel im Sinne von „dralles Mädchen vom Lande“ (DWDS 2003)⁷ oder abwertend für „aus ländlicher, dörflicher Umgebung stammende, in Aufmachung u. Auftreten ungeschickt, unbeholfen wirkende weibliche Person“ (Duden 2007). Internetrecherchen zufolge kann die Bezeichnung zwar auch allgemein für unbeholfen wirkende Menschen vom Land verwendet wird⁸, ihre Verwendung wirkt sich aber trotzdem störend auf den Aufbau einer kohärenten *scene* aus. Die Aussage der beiden („Sicher, hopp rauf“) klingt sehr nach eine wörtlichen Übersetzung aus dem Englischen, da das Verb *hoppen* gar nicht im Wörterbuch zu finden ist.

Im nächsten Absatz können sich die LeserInnen vorstellen, wie Sal gerade dabei ist, auf die Ladefläche zu klettern („Ich war noch nicht richtig auf der Pritsche“), als der Lastwagen schon mit hoher Geschwindigkeit weiterfährt. Jemand hilft ihm, damit er sich setzen kann. Sal nimmt einen Schluck aus der Schnapsflasche, die ihm gereicht wird. Es ist allerdings anzunehmen, dass die LeserInnen in Folge ein Problem damit haben werden, sich etwas unter der „wilden, singenden, sprühenden Luft von Nebraska“ vorzustellen. Danach folgt der Ruf eines Jungen, „He, wir fahren los!“, der insofern inkohärent ist, als der Lastwagen schon längst fährt. In der nächsten direkten Rede wird der Lastwagen als „Mistvieh“ bezeichnet, was sehr ungewöhnlich ist, da der Ausdruck meist nur als Schimpfwort für Menschen und Tiere verwendet wird. Es stellt sich außerdem die Frage, warum der Junge über den Lastwagen schimpfen sollte, schließlich stellt er doch seine Mitfahrgelegenheit dar.

Die Bezeichnung *Landwirtssöhne* klingt im Kontext der restlichen Erzählung sehr gehoben, genauso wie das Wort *Erzeuger* für Vater. Auch dass dieser ihnen „Urlaub gibt“ klingt sehr formell. Mit dem *frame* „auf Wanderschaft zu gehen“ könnte

⁷ DWDS steht hier und in Folge für: *DWDS – Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache des 20. Jh.* (2003); herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. URL: <http://www.dwds.de/>

⁸ siehe zum Beispiel „Landpomeranze“ unter: <http://www.redensarten-index.de> (Zugriff am 14.08.2010)

auch eine *scene* von Gesellen auf der Walz hervorgerufen werden, was in diesem Zusammenhang aber nicht beabsichtigt sein wird. Die Stadtjungen „kauen Gummi“, was für heutige LeserInnen sehr ungewöhnlich klingt, weil sie hier „Kaugummi“ erwarten würden.

Der Mitfahrende, der als Montana Slim bezeichnet wird, scheint auf den Erzähler einen unaufrichtigen Eindruck zu machen. Bei der folgenden Beschreibung kann allerdings keine eindeutige *scene* entstehen, da zum Beispiel der *frame* „Slim war ganz Verständnisinnigkeit“ sehr ungewöhnlich und nicht ganz verständlich ist. Was sehr wohl zum Ausdruck kommt, ist Sals nicht sehr hohe Meinung von ihm, wenn er dessen Grinsen als „idiotisch“ bezeichnet. Zur nächsten Inkohärenz kommt es mit dem *frame* „das er einem mitten ins Gesicht bleckte“, da das Verb *blecken* mit „Grinsen“ als Objekt streng genommen keinen Sinn ergibt, auch wenn die LeserInnen verstehen werden, was damit gemeint ist, und somit auch ein entsprechendes Bild vor Augen haben werden. Am häufigsten wird *blecken* wahrscheinlich mit dem Wort *Zähne* verwendet, weshalb aufgrund der Assoziation mit diesem *frame* auch eine *scene* von beim Grinsen gebleckten Zähnen hervorgerufen werden kann. Laut Duden (2003) könnte das Verb auch „glänzend sichtbar werden, hell in Erscheinung treten“ bedeuten, was auf ein Grinsen aber auch nicht zutrifft.

Im Anschluss daran kommt es zu einem Gespräch zwischen Sal und Montana Slim. Letzterer fragt Sal in für österreichische LeserInnen ungewohnter Umgangssprache, ob er etwas Geld habe. Die Frage „Hast du was Geld?“ dürfte aber auch von manchen deutschen LeserInnen als ungewohnt eingestuft werden. Sal reagiert darauf für seine Verhältnisse sehr heftig mit einem „Nein, zum Teufel [...]“, und stellt dann die Gegenfrage „Wie ist mit dir?“. Das wird sich für viele LeserInnen nach inkorrektem Deutsch anhören, da sie hier „Was ist mit dir?“ erwarten würden. In der österreichischen Umgangssprache würde das zum Beispiel niemand sagen. Die Internetrecherche hat aber ergeben, dass diese Formulierung in einigen wenigen Internetforen aufscheint, was darauf schließen lässt, dass sie in der informellen Kommunikation zumindest in Deutschland regional verwendet wird oder wurde. Dieselbe Assoziation mit Deutschland ruft auch das Wort *Pinke* hervor, das aber selbst dort nicht mehr so gebräuchlich sein dürfte. Streng genommen wird Slim auch nicht zu Fuß nach Montana „gehen“, sondern fahren. Auch der Ausdruck *D-Zug*, ein „auf längeren Strecken verkehrender, sehr schnell fahrender Zug, der nur an wichtigen Bahnhöfen hält“ (Duden 2003), ist in Österreich

nicht sehr gebräuchlich. Er wird von Slim als Metapher für ihre Mitfahrgelegenheit verwendet, weil sie genauso wie der D-Zug sehr schnell unterwegs sind und kaum stehen bleiben. Beim Bild der Metapher handelt es sich allerdings um eine deutsche Realie. Dies kann in einem Text, der in den USA angesiedelt ist, genauso wie eine Figur, die eine regionale Varität der deutschen Umgangssprache spricht, eigenartig oder verwirrend wirken.

Im letzten Absatz machen die Fahrer doch eine Rast, um etwas zu essen, und zwar in einem „Gasthaus, das von einem Haufen Weiber geführt wurde“. Diese Formulierung klingt aus heutiger Sicht sehr abwertend und könnte bei den LeserInnen den Eindruck erwecken, dass der Erzähler sexistisch ist oder Frauen verachtet. Es stellt sich allerdings die Frage, ob das Wort *Weiber* in den 50er Jahren genauso negativ konnotiert war wie heute. Eine gewisse Inkohärenz entsteht dadurch, dass es zuerst heißt, dass die zwei Bauern die einzigen waren, „die zum Essen Geld hatten“, sich die anderen dann aber auch Hamburger und Kaffee „leisteten“.

Insgesamt werden die LeserInnen aufgrund der Inkohärenzen und ungewöhnlichen Formulierungen eher daran gehindert, eine schlüssige Gesamtscene aufzubauen.

4.2.3 Textstelle 3a

Bei der folgenden Textstelle handelt es sich um den Anfang des sechsten Kapitels aus dem zweiten Teil des Romans. Nachdem Dean, Sal, Marylou und Ed Silvester in New York gefeiert haben, machen sie sich auf den Weg nach New Orleans, um dort Old Bull Lee und seine Frau zu besuchen.

1	„Am Anfang unserer Reise war es neblig-feucht und unheimlich. Ich konnte sehen, daß alles eine große Dichtung des Nebels werden würde. «Huui» gellte Dean, «nun geht es los!» Und er beugte sich über das Lenkrad und drückte auf die Tube; er war wieder in seinem Element, jeder konnte es sehen. Wir waren alle entzückt, wir alle erkannten, daß
5	wir Verwirrung und Unsinn hinter uns ließen und die einzige und einzig edle Funktion unserer Zeit erfüllten, <i>in Bewegung zu sein</i> . Und wir waren in Bewegung! Wir flitzten vorbei an den geheimnisvollen weißen Wegweisern irgendwo in der Nacht von New Jersey, die da sagen SÜD (mit einem Pfeil) und WEST (mit einem Pfeil). Wir nahmen die Südrichtung. New Orleans! Es brannte in unseren Hirnen. Den ganzen Weg vom schmutzigen Schnee der «frostigen Schinderstadt New York», wie Dean sie nannte, zum
10	Grün und zu den Flußgerüchen des alten New Orleans am ausgewaschenen Grunde Amerikas; dann westlich. Ed saß hinten; Marylou und Dean und ich saßen vorn und führten ein herzliches Gespräch über das Gute und Freudige des Lebens. Dean wurde plötzlich zart. «Nun, verdammt, seht her, ihr alle, wir müssen samt und sonders zugeben,

15	daß das Ganze fein ist und daß es keinen Anlaß auf der Welt gibt, sich Sorgen zu machen. Wir sollten wirklich erkennen, was es für uns bedeuten würde zu VERSTEHEN, daß wir uns RICHTIGE Sorgen über GAR NICHTS machen. Habe ich recht?» Wir stimmten alle bei. «Da sind wir nun, wir alle miteinander, und es geht voran ... Was haben wir in New York getan? Wir wollen es vergessen.» Wir alle hatten unsere
20	kleinen Streitigkeiten gehabt. «Das liegt hinter uns, einfach wegen der Kilometer und der Straßenbiegungen. Wir wollen jetzt hinunter nach New Orleans, um Old Bull Lee wiederzusehen, und da werden wir uns schon mords amüsieren, und hört euch doch einmal diesen bedienten Tenoristen an» – er drehte das Radio auf, daß der Wagen zu zittern begann – «und hört, wie er sich reinkniet, seine Geschichte erzählt und uns wahre
25	Entspannung und wahres Wissen bringt.» Wir alle schafften uns an der Musik und gaben ihm recht. Die Reinheit der Straße. Der weiße Strich in der Mitte der Straße entrollte sich und schmiegte sich an unseren linken Vorderreifen, als klebe er an der Fahrbahn. Dean zog seinen muskulösen Nacken ein, saß in kurzärmeligem Unterhemd da und hetzte den Wagen durch die
30	Winternacht. Er bestand darauf, ich solle in Baltimore fahren, um mich im Verkehr zu üben; das war schon in Ordnung, außer, daß er und Marylou dauernd mitsteuern wollten, während sie sich küßten und Dummheiten trieben. Dean trommelte auf das Armaturenbrett, bis eine große Delle entstand; ich benahm mich nicht besser. Der arme Hudson bekam seine Schläge.“ (Kerouac 1968: 124f.)

Sal, der zugleich Erzähler und Mitreisender ist, beschreibt den Blick aus dem Autofenster, als er und seine Freunde im Nebel von New York in Richtung New Orleans losfahren, sowie das Gefühl, wieder unterwegs zu sein. Abgesehen davon wird vor allem Dean beschrieben, der am Lenkrad des Autos in seinem Element zu sein scheint. Ein für ihn typischer Monolog wird wiedergegeben. Somit ist Dean neben dem Gefühl, „on the road“ zu sein, das zweite große Thema dieser Textstelle.

Der Textausschnitt besteht aus einem langen und einem kürzeren Absatz. Auffallend ist, dass „in Bewegung zu sein“ kursiv gesetzt ist und einige Wörter in Großbuchstaben geschrieben sind. Es ist anzunehmen, dass Ersteres der Hervorhebung dient. Bei „SÜD“ und „WEST“ handelt es sich um Aufschriften auf Straßenschildern. Die anderen Wörter werden groß geschrieben, um zu verdeutlichen, dass sie in der direkten Rede besonders betont werden.

Was die Syntax betrifft, kommen weit mehr allein stehende Hauptsätze als Hauptsätze in Verbindung mit Gliedsätzen vor. Längere Satzkonstruktionen werden immer wieder durch sehr kurze, einfache Hauptsätze unterbrochen. Es werden auch Satzellipsen sowie zwei Ausrufesätze verwendet. Einmal wird ein Einschub zwischen Gedankenstriche gesetzt. Die längsten Satzkonstruktionen sind in der direkten Rede, also in Deans Monolog, zu finden.

Die Sprachebene des erzählten Teils ist teilweise gehoben, aber zwischendurch finden sich immer wieder umgangssprachliche Ausdrücke und Wendungen wie „drückte auf die Tube“ oder „Wir alle schafften uns an der Musik“. Die direkte Rede klingt nicht nach authentischer mündlicher Sprache, auch wenn ab und zu umgangssprachliche Ausdrücke wie „sich mords amüsieren“ oder „sich reinknien“ verwendet werden.

Der erste Satz dieser Textstelle lässt eine Szene im Kopf entstehen, die fast klischeehaft an Schauergeschichten erinnert. Das Bild wird mit dem nächsten Satz aber gleich wieder zerstört, weil die LeserInnen nicht wissen werden, was sie sich unter einer „großen Dichtung des Nebels“ vorzustellen haben. Der Nebel scheint hier als Verfasser einer Dichtung aufzutreten, was keinen Sinn ergibt. Er könnte dichter werden, aber dann müsste das Wort *Verdichtung* verwendet werden. Deans darauf folgendes „Huui“ erinnert aufgrund der zwei u fast an ein Gespenst. Wenn es in der Bedeutung verwendet wird, die das Wort *hui* laut Duden (2003) hat, nämlich als lautmalerisch „für ein Sausen, Brausen, für eine schnelle Bewegung o. Ä., die ein Sausen, Brausen erzeugt“, bezieht sich Dean damit auf das dahinbrausende Auto. Das Verb *gellen* wird heute wiederum kaum in Zusammenhang mit Personen verwendet, sondern eher mit schrillen Geräuschen oder als Partizip Präsens. Würde Dean hier wirklich schrill schreien, würde das seinem sonst sehr männlichen Auftreten widersprechen. Sein „nun geht es los!“ wirkt in dieser Situation etwas formell. Außerdem würde es bedeuten, dass sich das Auto gerade erst in Bewegung setzt, wodurch dann das „Huui“ nicht mehr erklärt werden könnte. Österreichische LeserInnen werden wahrscheinlich über den in Deutschland gebräuchlicheren Ausdruck „auf die Tube drücken“ stolpern, der damit auch einen ungewollt komischen Effekt erzielen könnte.

Halten sich die LeserInnen vor Augen, dass in dieser Szene vier junge Menschen unterwegs sind, würden sie nicht erwarten, dass sich diese selbst als „entzückt“ bezeichnen. Da junge Menschen dieses Wort in einer solchen Situation kaum verwenden würden, entsteht ein inkohärentes Bild vom Erzähler Sal.

Die nächsten Sätze sind nicht nur ungewöhnlich formuliert, wie zum Beispiel „Wir nahmen die Südrichtung“, sondern lassen auch keine stimmige *scene* entstehen. LeserInnen, die noch nicht auf Straßen in den USA unterwegs waren, werden sich vielleicht wundern, warum auf einer Straße Wegweiser mit der Aufschrift „SÜD“ und „WEST“ stehen, auf denen Pfeile zu sehen sind, was impliziert, dass sie nach Süden und

Westen zeigen. In dem Fall wäre es allerdings logischer, wenn dort „Süden“ und „Westen“ zu lesen wäre, den „Süd“ als Richtungsangabe ist in der Alltagssprache ungewöhnlich und wird laut Duden (2003) in der Seemannssprache und in der Meteorologie im Sinne von Süden verwendet. Auf die LeserInnen werden diese Wegweiser auf jeden Fall sehr befremdlich wirken, da man sich auf der Straße nicht an den Himmelsrichtungen orientiert. Diese Stelle ist also als äußerst inkohärent zu bewerten.

Auch beim Satz „Es brannte in unseren Hirnen“ könnte der Lesefluss unterbrochen werden, da er sehr ungewöhnlich ist und nicht klar hervorgeht, was damit gemeint ist. Er erinnert an den Ausdruck „etwas brennt sich ins Hirn ein“ im Sinne von „etwas prägt sich unauslöschlich ein“ (DWDS 2003), was in diesem Kontext aber wenig Sinn ergibt. Außerdem werden sich die LeserInnen fragen, was unter einer „Schinderstadt“ zu verstehen ist.

Der plötzliche Einschub der Ellipse „dann westlich“ (Zeile 12) ist in diesem Zusammenhang nicht logisch, da eben noch von einer Richtung die Rede war und das allein stehende „westlich“ eher eine Ortsangabe im Sinne von „im Westen gelegen“ darstellt. Die Formulierung „Gespräch über das Gute und Freudige des Lebens“ wirkt etwas ungewöhnlich, da das Adjektiv „freudig“ selten substantivisch gebraucht wird und hier eher „im Leben“ als „des Lebens“ zu erwarten wäre. Ein Schmunzeln könnte der darauf folgende *frame* „Dean wurde plötzlich zart“ auslösen, der keine eindeutige *scene* entstehen lässt, da das Adjektiv *zart* einen Zustand beschreibt, eine Person aber nicht plötzlich „zart werden“ kann. Vor allem passt es auch nicht zu einem jungen Mann, dessen Männlichkeit vom Erzähler immer sehr betont und bewundert wird.

Zu Deans Monolog kann allgemein gesagt werden, dass er sich weitgehend nicht nach der gesprochenen Sprache eines jungen Mannes anhört. Selbst jemand wie Dean, der gerne Schimpfwörter verwendet, würde zum Beispiel seine kleine Ansprache nicht mit „Nun, verdammt“ beginnen. Außerdem würde er kaum einen umständlichen Ausdruck wie „samt und sonders“ wählen. Auch der Rest der Rede, in der es hauptsächlich darum geht, dass es keinen Grund zur Sorge gibt, klingt sehr künstlich und pathetisch. Wenn Dean sagt, dass „das Ganze fein ist“, könnten sich die LeserInnen fragen, was mit dem „Ganzen“ gemeint ist. Auch der *frame* „und es geht voran“ ist in diesem Zusammenhang nicht ganz logisch, weil er so viel wie „Fortschritte machen“ bedeutet, es hier aber eher darum geht, dass sie sich vorwärts oder weiter bewegen.

Problematisch ist die Formulierung „diesen bedienten Tenoristen“. *Tenorist* ist einerseits eine nicht sehr gebräuchliche Bezeichnung für einen Tenorsänger, bezeichnet andererseits in Jazz-Kreisen auch Saxophonisten, die Tenorsaxophon spielen (vgl. Berendt 1989⁶: 315f.). Im Kontext dieser Textstelle ist es eindeutig, dass zweiteres gemeint sein muss. Allerdings stellt sich die Frage, wie vielen LeserInnen dieser Ausdruck geläufig ist und ob sie dabei nicht doch eher an einen Sänger denken. Außerdem könnten heutige LeserInnen aufgrund des ähnlichen Klangs auch an „Terroristen“ erinnert werden, eine Assoziation, die auf keinen Fall erwünscht ist. In Anbetracht dessen, was die LeserInnen bereits über Dean wissen, werden sie sich auf jeden Fall wundern, dass Dean mit dieser Begeisterung von einem Tenor spricht, noch dazu von einem „bedienten“ Tenor, der also entweder betrunken ist oder sonst irgendein Problem zu haben scheint. Da ein solcher Tenor kaum im Radio zu hören wäre, könnten die LeserInnen allerdings vermuten, dass das Wort *bedient* Teil eines Jargons ist, mit dem sie nicht vertraut sind, in dem das Wort aber durchaus eine positive Bedeutung haben kann. Der Ausdruck *bedient sein* kann laut Duden (2003) zum Beispiel auch „genug haben“ bedeuten, aber das erscheint in diesem Zusammenhang nicht logischer.

Mit dem *frame* „Wir alle schafften uns an der Musik“ werden österreichische LeserInnen nichts anfangen können und es ist schwer zu beurteilen, wie gebräuchlich dieser Ausdruck in Deutschland ist. Im DWDS (2003) unter dem siebten von acht Punkten im Eintrag zum Verb *schaffen* auch „sie schafften sich: (*tanzten wild und verausgabten sich dabei*)“. Wie die Figuren im Auto so wild tanzen können, dass sie sich dabei verausgaben, ist wiederum eine andere Frage. Eine schlüssige *scene* kann auch ab Zeile 27 nicht entstehen, wenn der Mittelstreifen beschrieben wird, da nicht klar ist, ob der Vorderreifen oder der Strich an der Fahrbahn festklebt. Man kann sich vorstellen, wie sich der weiße Strich „entrollte“ und an den Vorderreifen „schmiegte“, aber nicht wie ein Reifen rollen soll, wenn er an der Fahrbahn klebt. Im Anschluss daran können sich die LeserInnen aber ein Bild davon machen, wie diese jungen Menschen durch die Nacht fahren. Deans hitzige Art wird dadurch hervorgehoben, dass er im Winter im kurzärmeligen Unterhemd fährt und dass er den Wagen durch die Nacht „hetzte“.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die LeserInnen bei der Lektüre von einem ungewöhnlichen Ausdruck zum nächsten stolpern werden, weshalb diese Textstelle großteils als inkohärent zu beurteilen ist und keine schlüssige Gesamt*scene* entstehen kann.

4.2.4 Textstelle 4a

Der folgende Textausschnitt stammt aus dem elften Kapitel, dem letzten Kapitel im zweiten Teil. Nach der Fahrt von New York über New Orleans nach San Francisco, verbringt Sal einige Tage bei Dean und seiner Frau Camille. Nach einer ruhigeren Zeit beschließen die beiden Freunde doch wieder auszugehen, um Jazz zu hören.

1	„Aber eines Nachts plötzlich schlugen wir wieder zusammen über die Stränge; wir sahen uns Slim Gaillard in einem kleinen Nachtlokal in Frisco an. Slim Gaillard ist ein hochgewachsener, überschlinker Neger mit großen, traurigen Augen; er sagt immer, «Aber ja doch, da doch!» und «Wie wär's mit einem kleinen Whisky-Frisky.» In Frisco saßen
5	Haufen begieriger Halbintellektueller zu seinen Füßen und lauschten seinem Spiel auf dem Klavier, auf der Gitarre, auf Bongotrommeln. Wenn er in Fahrt kommt, zieht er Hemd und Unterhemd aus, und dann geht's richtig los. Er tut und sagt alles, was ihm einfällt. Er kann «Cement Mixer, Put-ti, Put-ti» singen und dabei plötzlich den Rhythmus verlangsamen, über seinen Bongotrommeln brüten und das Fell kaum mit den Fingern
10	berühren, während sich alle atemlos vorbeugen, um zu lauschen; [...] Dann steht er langsam auf und nimmt das Mikrophon und sagt sehr langsam «Dufte, schnufte – fein Dingsbums – hallo, hallo – Whisky, Frisky alles Dingsbums und so ... fein – ovouti ... hallo-oruuni ... Whisky-oruuni ... alles-oruuni ... wie geht es den Jungen in der ersten Reihe mit ihren Puppen-Schnuppen ... Dingsbums ... Bumsdings ...» Das setzt er so eine
15	Viertelstunde lang fort, und seine Stimme wird leiser und leiser, bis man sie nicht mehr hören kann. Seine großen, traurigen Augen schweifen forschend durch den Zuschauer-raum.
	Dean steht hinten und sagt: «Gut! Ja!» – und faltet seine Hände wie zum Gebet und schwitzt. «Sal, Slim versteht die Zeit, der versteht die Zeit.» Slim setzt sich ans
20	Klavier und schlägt zwei Töne an, zwei C, dann noch zwei, dann eins, dann zwei, und plötzlich wacht der große stämmige Bassist aus seiner Träumerei auf und erkennt, daß Slim «C-Jam Blues» spielt, und er schlägt seinen großen Zeigefinger mit aller Gewalt in die Saiten, und der große dröhnende Rhythmus beginnt, und alle fangen an, sich hin und her zu wiegen, und Slim sieht genauso traurig aus wie immer, und eine halbe Stunde lang
25	spielen sie Jazz, und dann gerät Slim außer sich und packt die Bongos und spielt enorme, rasende Cuban-Rhythmen und schreit verrückte Dinge auf spanisch, arabisch, in peruanischer Mundart, auf ägyptisch, in allen Sprachen, die er kennt, und er kennt unzählige Sprachen. Endlich ist die Vorstellung vorbei; jede Vorstellung dauert zwei Stunden. [...]
30	Jetzt trat Dean auf ihn zu, er näherte sich seinem Gott; er hielt Slim für Gott; er scharfte und vorbeugte sich vor ihm und bat ihn, sich zu uns zu gesellen. «Schön-föhn», sagte Slim; er wird sich zu jedem gesellen, aber er wird nicht versprechen, auch im Geiste dabei zu sein. Dean besorgte einen Tisch, bestellte Drinks und saß Slim steif gegenüber; Slim träumte über seinen Kopf hinweg. Jedesmal, wenn Slim sagte: «Dingsbums», sagte Dean «Ja!» Ich saß da mit den beiden Irren. Nichts geschah. Für Slim Gaillard war die ganze Welt nur ein großes Dingsbums.“ (Kerouac 1968: 161f.)

Der Erzähler beschreibt, wie er mit Dean an einem Abend in San Francisco dem Jazz-Musiker Slim Gaillard zuhört, der von Dean vergöttert wird. Es wird genau wiedergegeben, was Slim singt, wie er improvisiert und wie er die Bongos spielt.

Der Textausschnitt besteht insgesamt aus drei Absätzen. Die Syntax ist durch einen parataktischen Stil gekennzeichnet. Gliedsätze kommen nur vereinzelt vor. Am häufigsten werden kurze Hauptsätze verwendet. Im zweiten Absatz findet sich eine lange Hauptsatzreihe (ab Zeile 19), in der neun Hauptsätze mit „und“ aneinander gereiht werden, wodurch diese Stelle einen mündlichen Charakter bekommt. Von der Syntax her könnte es sich an dieser Stelle also durchaus um eine mündliche Erzählung handeln, aber durch die häufige Verwendung von ungewöhnlichen Formulierungen wird dieser Eindruck abgeschwächt. Es kommen aber immer wieder auch umgangssprachliche Elemente vor, wie die Redewendung *in Fahrt kommen* oder die Formulierung „dann geht’s richtig los“ (Zeile 7). Auffallend sind die vielen Auslassungszeichen in der direkten Rede, die wahrscheinlich Pausen im Gesang darstellen, in denen zum Beispiel Musik zu hören sein könnte.

Ab dem Moment, in dem Slim Gaillard und der Abend im Jazzclub beschrieben werden, stehen die Verben im Präsens. Nach den ersten zwei Sätzen im Präsens wird allerdings wieder ein Satz im Präteritum eingeschoben. Auch alles, was nach dem Konzert passiert, wird im Präteritum erzählt. Zuerst scheint das Präsens verwendet zu werden, um allgemeine Tatsachen auszudrücken, die zum Zeitpunkt des Schreibens noch immer so sind. Dann werden im Präsens Slims Gewohnheiten bei seinen Auftritten beschrieben. Schließlich geht der Erzähler zur Beschreibung des speziellen Abends über und verwendet damit historisches Präsens. Es ist allerdings nicht ganz klar, ab wann das genau passiert. Erst ab dem Punkt, an dem Dean erwähnt wird, können sich die LeserInnen sicher sein, dass nun die Erlebnisse oder Eindrücke der beiden Romanfiguren geschildert werden.

Der einleitende Satz dieser Textstelle könnte bei den LeserInnen mit dem *frame* „schlugen wir wieder zusammen über die Stränge“ die Erwartungshaltung wecken, dass nun die Beschreibung eines Ess- und Trinkgelages folge. Auch wenn diese Redewendung laut Duden (2003) die allgemeinere Bedeutung „die Grenze des Üblichen u. Erlaubten auf übermütige, forsche, unbekümmerte Weise überschreiten“ hat, wird sie heute doch hauptsächlich mit Essen und Alkohol assoziiert. Die Erwartung der LeserInnen wird auf jeden Fall enttäuscht, da es in Folge hauptsächlich um Musik und Improvisation geht und Alkohol nur eine Nebenrolle spielt.

In Folge wird vor allem Slim Gaillard und seine Art zu singen und zu spielen beschrieben. Während es LeserInnen in den 1950er Jahren wahrscheinlich nicht ungewöhnlich vorkam, an dieser Stelle das Wort *Neger* zu lesen, wird seine Verwendung heute als abwertend oder sogar rassistisch angesehen (mehr dazu weiter unten) und von vielen LeserInnen abgelehnt werden. Es werden Aussprüche von Slim zitiert, wie sie typisch für ihn zu sein scheinen. Über das erste „Aber ja doch, da doch!“ werden sich die LeserInnen vielleicht noch wundern, aber dann werden sie erkennen, dass ein Prinzip dahintersteht. Besonders an seinem (Sprech-)Gesang ist, dass er an verschiedene Worte Nonsense-Wörter anhängt, die sich oft auch reimen, aber eben nicht unbedingt einen Sinn ergeben. Die Wortschöpfung „Whisky-Frisky“ könnte aber zum Beispiel auf die Stadt San Francisco anspielen, die hier mit ihrem Spitznamen „Frisco“ bezeichnet wird. Die LeserInnen könnten aber auch denken, dass es sich um das englische Adjektiv *frisky* handelt, auch wenn es den meisten eher unbekannt sein wird.

Die Formulierung mit „Haufen begieriger Halbintellektueller“ ist eher ungewöhnlich. Soll das Nomen *Haufen* umgangssprachlich im Sinne von einer „großen Anzahl“ verstanden werden, wird es normalerweise im Singular verwendet. An dieser Stelle steht es aber im Plural, weshalb der Satz, wird er wörtlich verstanden, ein Bild von Menschen hervorrufen könnte, die in mehreren Grüppchen eng zusammen, vielleicht sogar übereinander sitzen. Das Wort wirkt auf jeden Fall sehr abwertend, genauso wie die Bezeichnung „begierige Halbintellektuelle“. Den Fans von Slim Gaillard scheint der Erzähler also nicht viel abgewinnen zu können.

Auch wenn die meisten LeserInnen das Lied „Cement Mixer, Put-ti, Put-ti“ nicht kennen werden, können sie doch aus dem Zusammenhang schließen, dass es sich entweder um die Zeile aus einem Lied oder um einen Liedtitel handelt. Der *frame* „über seinen Bongotrommeln brüten“ wirkt etwas ungewöhnlich, kann aber bei den LeserInnen das Bild hervorrufen, dass Slim Gaillard wie eine Henne auf ihren Eiern über die Trommeln gebeugt sitzt. Anschließend beginnt er unzusammenhängende Dinge ins Mikrofon zu sprechen. Dabei handelt es sich um eine besondere Form des Sprechgesangs. Gaillard verwendet Wörter und reimt darauf Silben und Wörter ohne Sinn, wie zum Beispiel „Duftete, schnuften“, wobei das Adjektiv *dufte* vor allem in Deutschland in der Umgangssprache verwendet wird. Er singt auch Nonsense-Silben wie „oruuni“ oder „ovouti“, die er an andere Wörter anhängt. Die LeserInnen können annehmen, dass es sich hier um mehr oder weniger improvisierten Gesang handelt. Wenn Gaillard von

„Jungen“ (Zeile 13) spricht, evoziert das eher ein Bild von Kindern, obwohl nur junge Männer gemeint sein können. Das Wort *Puppen* ist wiederum ein umgangssprachlicher und eher abwertender Ausdruck für Frauen. Dass der Sänger „Dingsbums“ und „Bumsdings“ verwendet, könnte den LeserInnen etwas eigenartig vorkommen. Insgesamt dauert die Improvisation immerhin eine Viertelstunde.

Im letzten Satz des ersten Absatzes ergibt sich ein gewisser Widerspruch, wenn die „traurigen Augen“ gleichzeitig „forschend schweifen“, da ein „forschender Blick“ eher streng als traurig wirkt. Außerdem werden sich die LeserInnen die Frage stellen, was Gaillard im Publikum sucht. Eine gewisse Inkohärenz entsteht durch die Verwendung des Wortes *Zuschauerraum*, das man eher mit einem Theater verbindet, während es sich hier um ein kleines Lokal handelt, in dem Musiker und Publikum räumlich nicht so genau voneinander getrennt sind.

Wenn Dean im nächsten Absatz davon spricht, dass Slim Gaillard die Zeit versteht, werden die LeserInnen wahrscheinlich nicht genau wissen, was er damit meint. Im Anschluss daran wird aber eine eindruckliche *scene* davon evoziert, wie Slim ein paar Töne anschlägt, der Bassist das Lied „C-Jam Blues“ erkennt und einsteigt. Die Spielweise des Bassisten wird beschrieben und da er mit dem Zeigefinger in die Seiten schlägt, scheint er sehr wild zu spielen. Bei der Formulierung „dann gerät Slim außer sich“ werden die LeserInnen zwar wissen, was sie sich vorzustellen haben, sie ist in diesem Kontext aber trotzdem nicht gut gewählt, da sie im Sinne von „die Fassung verlieren“ meist in sehr emotionalen Situationen verwendet wird, aber kaum im Zusammenhang mit musikalischer Improvisation. Wundern werden sich die LeserInnen wahrscheinlich darüber, dass der Erzähler schreibt: „Endlich ist die Vorstellung vorbei“, und sich somit über deren Ende zu freuen scheint. Da er zuvor seine Begeisterung darüber zum Ausdruck gebracht hat, ergibt das „Endlich“ keinen Sinn. Außerdem würde man in diesem Zusammenhang nicht von einer Vorstellung, sondern von einem Konzert sprechen, da das Wort *Vorstellung* eher mit dem Theater oder Ähnlichem verbunden wird.

Im nächsten Absatz wirkt das Verb *zutreten* für den Kontext etwas gehoben. Der *frame* „er scharrte und verbeugte sich vor ihm“ ruft nicht sofort eine eindeutige *scene* hervor, auch wenn damit nur gemeint sein kann, dass Dean einen so genannten „Kratzfuß“ macht, also eine Verbeugung, bei der ein Fuß scharrend nach hinten gezogen wird (vgl. DWDS 2003). Dadurch dass im Satz „Jedesmal, wenn Slim sagte:

«Dingsbums», sagte Dean «Ja!»“ nur das Wort „Dingsbums“ in der direkten Rede steht, würde sich der Satz flüssiger lesen, wenn es nach vorne gezogen würde und der Satz heißen würde: „Jedesmal wenn Slim „Dingsbums“ sagte, ...“. Sonst könnten die LeserInnen beim Lesen den Eindruck bekommen, die Wortstellung wäre nicht korrekt.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass diese Textstelle einige Inkohärenzen aufweist. Zwischendurch gelingt es dem Übersetzer⁹ aber auch, eindruckliche *scenes* zu evozieren und einen Text zu produzieren, der mit hohem Tempo dahinfließt.

4.2.5 Textstelle 5a

Die folgende Textstelle stammt aus dem vierten Kapitel des dritten Teils. Camille hat Dean und Sal nach einem Streit auf die Straße gesetzt und die beiden wollen gemeinsam nach New York fahren. Davor gehen sie aber noch mit zwei Freundinnen in ein Lokal in San Francisco, wo sie eine Jazzband hören. In dem kurzen Absatz vor diesem Ausschnitt fahren sie mit dem Auto los und halten bei einem Lokal in der Folsom Street.

1	„Heraus sprangen wir in die warme, verrückte Nacht, hörten das quäkende Horn eines wilden Tenoristen jenseits der Straße, das immer «Ji-yah ji-yah! Ji-ya!» machte, und im Takt klatschende Hände und das Gebrüll der Leute: «Los, Alter, schaff dich!» [...] Es war eine einfache Kneipe mit sägemehlbestreutem Fußboden und einem kleinen Podium, auf dem die Jungen mit ihren Hüten kauerten und über die Köpfe der Leute bliesen, ein verrückter Laden. Undefinierbare schlampige Frauen liefen herum, manche in Bademantel, Flaschen klirrten in Torwegen. Hinter der Spelunke, in einem dunklen Gang jenseits der besudelten Klosetts, standen etliche Männer und Frauen an der Wand, sie tranken Wein-Spodiodi – Wein mit Whisky – und spuckten nach den Sternen. Der Tenorbläser mit dem Hut auf dem Kopf war auf dem Höhepunkt einer wunderbar beglückenden Improvisation angelangt und spielte nun einen steigenden und fallenden Riff, der von «Iiia-ia» in ein verrückteres «I-di-li-ia» überging und weiterstürmte zu dem rollenden Dröhnen zigarettenversengter Trommeln, auf die ein großer, brutaler, stiernackiger Neger hämmerte, der nichts im Sinn hatte, als seine strapazierten Instrumente zu vergewaltigen, rums, ratta-bums, rums. Ein Aufruhr der Musik, und den Tenorbläser hatte es gepackt, und alle wußten es. Dean hielt sich in der Menge den Kopf, und es war eine irrsinnige Menge. Sie alle ermunterten den Tenorbläser mit Schreien und wilden Blicken, durchzuhalten und weiterzumachen, und er erhob sich aus seiner kauernenden Stellung und ging wieder nieder mit seinem Horn, um es in einem reinen Schrei über dem Hexenkessel emporzuschwingen. Eine lange dürre Negerin rieb ihre Knochen gegen den Trichter des Horns, und er stieß nach ihr, «Ii! Ii! Ii!»
5	
10	
15	
20	Alle zuckten im Rhythmus und brüllten, Galatea und Marie standen mit ihren

⁹ Auch wenn nicht mehr zu eruieren ist, von wem die Übersetzung stammt, wird hier und in Folge der Einfachheit halber von „dem“ Übersetzer von Translat I gesprochen.

25	Bieren in der Hand auf den Stühlen, sie zuckten und gerieten in Ekstase. [...] «Weiter, Mann, weiter!» brüllte ein Mann mit einer Nebelhornstimme und gab ein Grölen von sich, das bestimmt bis Sacramento hörbar sein mußte, aa-haa! «Juhu!» machte Dean. Er rieb seine Brust, seinen Bauch; der Schweiß rann ihm nur so übers Gesicht. Bum, kick, dieser Trommler schlug seine Trommeln bis in den Keller hinunter und rollte den Rhythmus die Treppe hinauf mit seinen mörderischen Schlegeln, ratata-um! [...] Der Klavierspieler bearbeitete seine Tasten nur mit den gespreizten Fingern: Akkorde, in den Pausen, wenn
30	der große Tenorbläser Atem holen mußte für einen neuen Stoß – chinesische Akkorde, die das Klavier in jedem Stück Holz erbeben ließen, tsching, und in jeder Metallsaite, bang! Der Tenorbläser sprang von der Plattform und stand in der Menge und blies in die Gegend; sein Hut war über die Augen gerutscht; jemand schob ihn hilfreich zurück. Der Mann holte aus und stampfte mit dem Fuß auf und blies einen heiseren, sich verästelnden
35	Ton hinaus, holte Atem und hob das Horn und blies hoch, weit und laut in die Luft.“ (Kerouac 1968: 182ff.)

In dieser Textstelle schildert der Erzähler Sal einen Abend in einem Jazzlokal mit Dean und zwei Freundinnen. Er beschreibt die „Kneipe“, die Musiker, das Publikum und wie es auf die Musik reagiert. Anders als in der letzten Textstelle gibt Kerouac hier nicht improvisierte Sprache wieder, sondern verschriftlicht sozusagen die Geräusche oder Töne, welche die Musikinstrumente von sich geben. Deshalb ist zu betonen, dass die LeserInnen beim Lesen bei dieser Textstelle nicht nur ein Bild vor dem inneren Auge sehen, sondern auch Geräusche und Musik vor dem inneren Ohr hören werden. Interessant ist dabei, dass nur die Geräusche des Saxophons in Anführungszeichen gesetzt und gleichsam wie direkte Rede behandelt werden, während andere Geräusche ohne besondere Kennzeichnung im Satz stehen. Dies könnte damit zutun haben, dass die Bläser im Jazz oft den Klang der menschlichen Stimme nachahmen (vgl. Berendt 1989⁶: 477) und der Erzähler damit ausdrücken möchte, dass sich das Saxophon wie ein Mensch anhört.

Die Syntax ist teilweise durch längere Satzgefüge gekennzeichnet, die aber nicht so komplex sind, dass sie nicht leicht verständlich wären. Zwischendurch findet sich auch immer wieder eine Aneinanderreihung von kürzeren Hauptsätzen. Auffallend ist, dass in vielen Sätzen am Ende noch ein Geräusch angehängt wird, wie zum Beispiel „rums, ratta-bums, rums“ (Zeile 15), „bang!“ (Zeile 32) und viele mehr. Die Geräusche werden aber auch in die Mitte von Sätzen eingebaut. Abgesehen davon werden auch Ellipsen verwendet, wie zum Beispiel „Ein Aufruhr der Musik, und den Tenorbläser hatte es gepackt [...]“.

Am Beginn der Textstelle springen die Freunde aus dem Auto und hören sofort die Musik oder die Geräusche, die aus einem Lokal kommen. Eine kohärente *scene* kann bei den LeserInnen aber nicht entstehen, da der *frame* „Horn eines wilden Tenoristen“ für Verwirrung sorgen wird. Beim Wort *Horn* werden die meisten an ein Waldhorn oder an ein damit verwandtes Instrument denken, aber kaum an ein Saxophon¹⁰. Die Problematik der Verwendung von *Tenorist* wurde oben schon erläutert (siehe 4.2.3.). Etwas weiter unten in der Textstelle wird stattdessen die Bezeichnung *Tenorbläser* verwendet, was die Sache insofern nicht klarer macht, als es auch ein Tenorhorn gibt. Im ganzen Textausschnitt wird kein einziges Mal das Wort *Saxophon* erwähnt. Im Anschluss an den hier analysierten Textausschnitt folgt allerdings der Satz „Dean stand unmittelbar vor ihm, beugte sein Gesicht über den Trichter des Horns [...]“. Spätestens ab diesem Zeitpunkt werden die LeserInnen ihr Bild von einem Horn revidieren müssen, da sowohl der Trichter eines Waldhorns als auch eines Tenorhorns bei einem stehenden Spieler zu weit oben angesiedelt ist, als dass Dean sich darüber beugen könnte.

Der Klang des Musikinstruments wird in der ersten Zeile als „quäkend“ beschrieben und dann durch „Ji-yah ji-yah! Ji-ya!“ verschriftlicht. Da es sich bei *quäken* um ein lautmalerisches Verb handelt, wäre hier eigentlich auch ein „quäkendes“ Geräusch zu erwarten, das heißt ein Geräusch, das so ähnlich klingt. „Ji-yah“ enthält aber keinen einzigen gemeinsamen Laut und klingt auch zu melodisch, um mit „quäken“ beschrieben zu werden.

Wenn das Publikum „Los, Alter, schaff dich!“ schreit, werden das österreichische und wahrscheinlich auch viele deutsche LeserInnen nicht verstehen. Im DWDS (2003) findet sich unter dem siebten Punkt des Eintrags zum Verb *schaffen* aber sogar folgendes Beispiel: „die Band schafft sich (*spielt besonders gut, verausgabt sich*)“. Auch im Duden (2003) steht, dass *sich schaffen* im Jargon „großen Einsatz zeigen, sich verausgaben“ heißt, was in diesem Zusammenhang gut passt. Es könnte sein, dass der Ausdruck in den 1950er Jahren noch gängig war, heute dürften ihn junge Menschen allerdings nicht mehr verwenden.

Im Anschluss daran wird das Jazzlokal oder die „Kneipe“ beschrieben. Etwas ungewöhnlich mutet das Bild an, das der *frame* „einem kleinen Podium, auf dem die

¹⁰ Laut dem Wikipedia-Eintrag zu „Horn“ wird zwar das Saxophon umgangssprachlich auch als „Horn“ bezeichnet, es konnten aber keine anderen Belege dafür gefunden werden (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Horn_%28Musik%29 Zugriff am 01.08.2010)

Jungen mit ihren Hüten kauerten und über die Köpfe der Leute bliesen“ hervorruft. Erstens werden die Musiker kaum so jung sein, dass man sie noch als „Jungen“ bezeichnen könnte. Zweitens ist es unrealistisch, dass sie alle auf der Bühne kauern, während sie in ihre Blasinstrumente blasen. Genauso eigenartig wirkt der *frame* „Undefinierbare schlampige Frauen“, denn Frauen, die der Erzähler vor sich sieht, können nicht undefinierbar sein. Auch werden die LeserInnen nicht wissen, wo sie sich den Gang vorzustellen haben, der sich sowohl „hinter der Spelunke“ – also außerhalb des Lokals – als auch „jenseits der besudelten Klosetts“ befindet, die eher im Lokal angesiedelt sind.

Ohne Unterbrechung wechselt der Erzähler wieder zur Beschreibung der Musik und der Musiker. Die meisten LeserInnen werden wahrscheinlich nicht wissen, wie sich ein „steigender und fallender Riff“ anhört. *Riff* wird zwar im Duden (2003) als „(im Jazz) sich ständig wiederholende, rhythmisch prägnante, dabei melodisch nur wenig abgewandelte Phrase“ definiert und dürfte auch LaienmusikerInnen in einer ähnlichen Bedeutung bekannt sein, aber ob sich *steigend* und *fallend* zum Beispiel auf die Tonhöhe oder die Lautstärke bezieht, lässt sich nicht ablesen. Auch dass dieser Riff dann „weiterstürmt“, mutet etwas eigenartig an. Die *scene*, die im Anschluss daran vom Schlagzeuger evoziert wird, wirkt sehr negativ und abwertend und würde heute als rassistisch bewertet werden. Es wird nicht nur das Wort *Neger* verwendet, sondern zusätzlich die negativ konnotierten Adjektive *brutal* und *stiernackig* sowie die Formulierung „seine strapazierten Instrumente zu vergewaltigen“. Heutzutage hätte der Erzähler mit dieser Stelle wohl die Gunst vieler LeserInnen verloren. Sie ist aber auch insofern inkohärent, als nicht anzunehmen ist, dass der von Jazz begeisterte Sal hier einen negativen Eindruck vom Schlagzeuger vermitteln möchte.

Der nächste Satz beginnt mit der ungewöhnlichen Formulierung „Ein Aufruhr der Musik“. Damit soll wahrscheinlich ausgedrückt werden, dass sich aufgrund der Musik alle in großer Erregung befinden. Dieses Gefühl scheint vom „Tenorbläser“ Besitz ergriffen zu haben, wie der *frame* „den Tenorbläser hatte es gepackt“ nahe legt. Dean hält sich als Reaktion darauf den Kopf, was ausdrücken könnte, dass es ihm schon fast zu viel wird, aber klar kommt das nicht heraus. Das Lokal und sein Publikum werden mit einem Hexenkessel verglichen. Da es sich dabei aber um ein negativ konnotiertes Bild handelt, das laut Duden (2003) mit Bedrängnis und Gefahr assoziiert wird, ist es an dieser Stelle eher fehl am Platz. Am Ende des Absatzes wird eine mehr als

eigentümliche *scene* evoziert, in der eine Frau „ihre Knochen gegen den Trichter des Horns“ reibt.

Am Anfang des zweiten Absatzes wird das Publikum beschrieben. Der *frame* „Alle zuckten im Rhythmus“ ruft eine *scene* hervor, in der die Leute eher unwillkürliche, ruckartige Bewegungen ausführen, was in diesem Zusammenhang seltsam wirkt. Die Formulierung „mit ihren Bieren in der Hand“ könnte auch so verstanden werden, dass Galatea und Marie jeweils mehrere „Biere“ in der Hand halten, was aber eher unwahrscheinlich ist. Wenn die Stimme eines begeisterten Zuhörers mit einem Nebelhorn verglichen wird, muss es sich um eine sehr laute, tiefe, dröhnende Stimme handeln. Am Ende des Satzes wird sein „Grölen“ als „aa-haa!“ verschriftlicht. Danach wird der „Trommler“ näher beschrieben, der in diesem Kontext wohl nicht nur auf Trommeln sondern auf einem Schlagzeug spielt und somit genau genommen als Schlagzeuger bezeichnet werden müsste. Es werden sprachliche Bilder verwendet, um Klang und Rhythmus zu veranschaulichen. Zuerst erzeugt der Schlagzeuger – wahrscheinlich mit der Bassdrum – einen so tiefen Klang, dass er ihn gleichsam in den Keller hinunterschickt. Mit einer Art Trommelwirbel auf den kleineren Trommeln oder auch am Becken wird sowohl der Rhythmus schneller, als auch der Klang höher und somit wieder aus dem Keller heraufgeholt. Da die Schlegel als „mörderisch“ beschrieben werden, ist das Tempo wohl sehr hoch, und/oder der Schlagzeuger schlägt sehr fest auf die Trommeln.

Als nächstes wird das Klavierspiel beschrieben. Der Pianist spielt „mit den gespreizten Fingern“ also keine Melodien und Läufe sondern Akkorde und das vor allem in den Atempausen des Saxophonisten. Die LeserInnen werden sich vielleicht wundern, warum es gerade chinesische Akkorde sind. Danach richtet der Erzähler seine Aufmerksamkeit wieder auf den Saxophonisten, der nun mitten im Publikum weiter spielt. Jemand schiebt ihm „hilfreich“ den ins Gesicht gerutschten Hut zurück, wobei das Wort *hilfreich* hier störend wirkt. Die Handlung insgesamt ist hilfreich, aber als Adverb, welches das Verb *schieben* näher beschreibt, ist es ungewöhnlich. Weiter stellt sich die Frage, wie sich ein „sich verästelnder Ton“ anhört. In seiner bildlichen Bedeutung wird das Verb verästeln als „in mehrere (immer kleinere) Stränge übergehen, sich aufteilen, sich gabeln“ (DWDS 2003) verstanden, aber ein Ton kann sich bei einem Saxophon schlecht in mehrere Töne aufteilen.

4.3 Feststellung der Funktion von Translat II

Die Neuübersetzung von Kerouacs *On the Road* erschien im Jahr 1998 im Rowohlt Taschenbuchverlag unter dem Titel „Unterwegs“. Der Titel wurde also von der ersten Übersetzung übernommen. Ein besonderer Anlass für die Neuübersetzung ist nicht bekannt, es könnte sich aber um ein Jubiläum gehandelt haben, wie zum Beispiel um das 40jährige Jubiläum der deutschen Erstausgabe von 1959. Laut Marcel Hartges, dem damaligen Programmleiter des Taschenbuchverlages rororo, wurde die Neuübersetzung in Auftrag gegeben, da die erste Übersetzung bereits „sehr alt und angestaubt“ war. Man wollte mit einer aktuellen Übersetzung in moderner Sprache auch wieder ein neues Lesepublikum ansprechen. Da Neuübersetzungen oft von der Kritik besprochen werden, erhoffte sich der Verlag neue Aufmerksamkeit für den Roman (Hartges 12.08.2010, mündliche Mitteilung). Ein weiterer Grund für die Neuübersetzung war laut Marcel Hartges, dass Francis Ford Coppola damals an der Verfilmung von *On the Road* arbeitete. Er hatte die Filmrechte zwar schon in den 1970er Jahren erworben, schien im Jahr 1995 aber einen neuen Anlauf zu nehmen und hielt, wie zum Beispiel im *New York Magazine* zu lesen war (Wechsler/Friedman 1995: 21), im Februar 1995 ein Casting ab. Allerdings dürfte das Projekt dann zum Stillstand gekommen sein. In der Zwischenzeit wurde es wieder aufgenommen und der Film *On the Road* soll voraussichtlich im Jahr 2011 in die Kinos kommen.

Marcel Hartges betont außerdem, dass es bei einem Klassiker wie *On the Road* auf jeden Fall gut sei, eine aktuelle Übersetzung im Verlagsprogramm zu haben (Hartges 12.08.2010, mündliche Mitteilung).

In Folge soll das Cover der Taschenbuchneuausgabe besprochen werden (45. Auflage Mai 2009), das sich sehr vom Cover der ersten Übersetzung unterscheidet. Es ist größtenteils in Grün gehalten mit einem Farbverlauf, der in eine Art von Rosa übergeht. Diese Farben entsprechen auch den Hauptfarben des Fotos, das auf der Vorderseite zu sehen ist. Es zeigt einen jungen Mann, der an ein glänzend grünes Auto gelehnt steht, das genau so aussieht, wie man sich ein Auto aus den 1950er Jahren vorstellt. Im Hintergrund ist ein Haus mit rosa gestrichenen Holzschindeln und einem grünen Dach zu sehen. Das Bild gibt somit einen Hinweis auf Ort und Zeit der Handlung des Romans.

Potentielle LeserInnen könnten daraus schließen, dass er von einem jungen Amerikaner in den 1950er Jahren handelt, der dem Titel zufolge mit seinem Auto unterwegs ist.

Der Name des Autors ist in weißer Schrift gedruckt, der Titel des Romans in der Farbe Beige, die gleichzeitig der Farbe der Hose des jungen Mannes auf dem Foto entspricht. Insgesamt ist das Cover also ästhetisch sehr ansprechend gestaltet und kann durchaus Interesse erwecken.

Auf der Rückseite des Buches ist folgender Text zu lesen:

„Dies ist das literarische Manifest einer Jugend, die inmitten der "schlechtesten der Welten" ein leidenschaftliches Bekenntnis zum "glückseligen Leben" ablegte. Tempo, Jazz, Marihuana, Sex und Freiheit waren die Zauberwörter der Beat generation, die ständig auf der Suche nach einem intensiven, rauscherfüllten Dasein war. Ihre Trampffahrten durch die ungeheuren Weiten des Landes ließen sie ein Amerika entdecken, das die bürgerliche Erfolgsmoral nicht kannte.

In neuer Übersetzung!“ (Kerouac 2009: Rückseite)

Es handelt sich dabei um eine wenig abgewandelte Version des Textes, der auch schon auf der ersten Taschenbuchausgabe zu finden ist. Dieser Text klingt weniger pathetisch und reißerisch, spricht aber dieselben Themen an. Auch hier werden die „Zauberwörter der Beat generation“ angeführt und das „intensive, rauscherfüllte Dasein“ betont. Der Hinweis auf den spontanen Prosastil findet sich hier nicht mehr. Dementsprechend wurde auch der Aufsatz zur modernen Prosa am Ende des Buches nicht mehr abgedruckt. Schließlich kann Kerouacs Schreibstil Ende der 1990er Jahre nicht mehr als etwas bahnbrechend Neues angesehen und deshalb nicht mehr für die Vermarktung des Buches genutzt werden. Hervorgehoben wird auch, dass es sich um eine neue Übersetzung handelt, da dies neue LeserInnen anziehen soll.

Der Text „Zu diesem Buch“ auf der zweiten Seite gleicht dem in der ersten Taschenbuchausgabe und hört sich damit um einiges pathetischer an als der Text auf der Rückseite. Auch die Kurzbiographie ist dieselbe, außer dass Kerouacs andere Romane nicht aufgezählt werden.

Auch dieses Taschenbuch wird für ein größeres Lesepublikum gedacht sein und vor allem junge LeserInnen ansprechen sollen. Schließlich sind die Themen Tempo, Musik, Drogen, Sex und Freiheit bei jungen Leuten heute genauso populär wie vor fünfzig Jahren. Der Roman soll wahrscheinlich in erster Linie der Unterhaltung dienen. Eine weitere Funktion der Neuübersetzung könnte es aber sein, den amerikanischen Klassiker auch einem neuen, jungen deutschsprachigen Lesepublikum näher zu bringen.

4.4 Feststellung der intratextuellen Kohärenz von Translat II

4.4.1 Textstelle 1b

1	„Und das war der Abend, an dem Dean Carlo Marx begegnete. Etwas Ungeheuerliches
5	passierte, als Dean Carlo Marx begegnete. Zwei schlaue Köpfe, die sie sind, flogen sie
	aufeinander. Zwei scharfe Augen blickten in zwei scharfe Augen – der heilige
	Schwindler mit dem hellen Verstand und der kummervolle Dichter-Schwindler mit dem
	düsteren Verstand, nämlich Carlo Marx. [...] Ihre Energien prallten frontal aufeinander,
10	ich war im Vergleich dazu ein Tölpel, ich konnte nicht Schritt halten mit ihnen. Der
	ganze verrückte Wirbel der Dinge, die kommen sollten, begann damals; er sollte alle
	meine Freunde und alles, was mir von meiner Familie geblieben war, in einer riesigen
	Staubwolke über der amerikanischen Nacht aufmischen. Carlo erzählte ihm von Old Bull
	Lee, Elmer Hassel, von Jane: Lee in Texas, der dort sein Gras zog, Hassel im Knast auf
	Riker’s Island, Jane, die im Benzodrinrausch halluzinierend über den Times Square
	wandelte, ihr Baby im Arm, und in der Klapsmühle von Bellevue landete. Und Dean
15	erzählte Carlo von unwahrscheinlichen Leuten im Westen wie Tommy Snark, dem
	hinketfüßigen Billardhallen- und Spielautomatenhai und Kartenzocker und komischen
	Heiligen. Er erzählte ihm von Roy Johnson und Big Ed Dunkel, seinen Kumpels aus der
	Kindheit und von der Straße, von seinen unzähligen Mädchen und Sex-Partys und
	pornographischen Bildern, von seinen Helden, Heldinnen, Abenteuern. Zusammen
20	rannten sie durch die Straßen und machten sich über alles lustig, auf die Art, wie sie das
	damals draufhatten und die später so viel trauriger wurde, vorsichtig und blaß. Aber
	damals tanzten sie durch die Straßen wie Kobolde, und ich stolperte hinterher, wie ich
	mein Leben lang hinter Leuten hergestolpert bin, die mich interessieren, denn die
	einzigsten Menschen sind für mich die Verrückten, die verrückt sind aufs Leben, verrückt
25	aufs Reden, verrückt auf Erlösung, voll Gier auf alles zugleich, die Leute, die niemals
	gähnen oder alltägliche Dinge sagen, sondern brennen, brennen, brennen wie
	phantastische gelbe Wunderkerzen und wie Feuerräder unter den Sternen explodieren,
	und in der Mitte sieht man den blauen Lichtkern knallen und alle rufen «Aaah!» Wie
	nannte man solche jungen Leute in Goethes Deutschland? Weil er so gern lernen wollte,
	so zu schreiben wie Carlo, stürzte sich Dean sofort auf ihn, mit einem großen und
30	liebenden Herzen, wie nur ein Schwindler es haben kann. [...] Ich sah sie ungefähr zwei
	Wochen lang nicht, und in dieser Zeit zementierten sie ihre Freundschaft in den
	teuflischen Ausmaßen eines süchtigen Tag-und-Nacht-Gesprächs.“ (Kerouac 2009: 12f.)

In dieser Textstelle beschreibt der Erzähler, wie sich seine Freunde Dean und Carlo zum ersten Mal begegnen sowie was die Faszination an Leuten wie ihnen für ihn ausmacht.

Wie auf den ersten Blick zu erkennen ist, gibt es in diesem Textausschnitt keine Absätze, sondern ein Satz wird neben den anderen gereiht, auch wenn manchmal aufgrund des Inhalts ein neuer Absatz zu erwarten wäre. Was die Syntax betrifft, fällt auf, dass mehrmals Hauptsätze entweder ohne Konjunktion oder mit „und“ verbunden aneinandergereiht werden. Ab Zeile 17 beginnt ein sehr langes Satzgefüge, in dem unter anderem mit Wiederholungen gearbeitet und immer mehr Spannung aufgebaut wird.

Die Sprache ist zwar einfach, aber auch von neuen Komposita wie „Dichter-Schwindler“, „Billardhallen- und Spielautomatenhai“ und umgangssprachlichen bis sehr saloppen Ausdrücken wie „flogen sie aufeinander“ und „Klapsmühle“ geprägt. Dadurch klingt der Text an einigen Stellen nach gesprochener Sprache, wie zum Beispiel im *frame* „auf die Art, wie sie das damals draufhatten“ (Zeile 18). Was die Zeitebene betrifft, fällt auf, dass zweimal von der Vergangenheit in die Gegenwart gewechselt wird. Im dritten Satz drückt das Präsens wahrscheinlich aus, dass Dean und Carlo zum Zeitpunkt des Schreibens noch immer so sind, wie sie der Erzähler beschreibt. Weiter unten soll das Präsens in der Formulierung „die einzigen Menschen sind für mich“ sowie in Folge ebenso ausdrücken, dass es sich nicht nur um die damalige Sichtweise des Protagonisten-Erzählers Sal handelte, sondern dass es für den Erzähler noch immer gilt.

In den ersten beiden Sätzen der Textstelle fällt sofort die Wiederholung der *frames* „als/an dem Dean Carlo Marx begegnete“ auf, die als stilistisch weniger schön empfunden werden könnte. Dadurch wird aber auf jeden Fall das Thema der Textstelle, die Begegnung von Carlo und Dean, herausgestrichen. Wenn die LeserInnen erfahren, dass „etwas Ungeheuerliches passierte“, werden sie nicht sicher wissen, ob sie etwas Positives oder Negatives zu erwarten haben. Es kann im Sinne von „ungeheuer“ laut Duden (2003) etwas wie „intensiv, enorm; riesig, gewaltig“ bedeuten, aber auch etwas Empörendes oder Unheimliches bezeichnen (vgl. DWDS 2003). Über den dritten Satz könnten die LeserInnen stolpern, weil er ungewöhnlich konstruiert ist. Es handelt sich um einen Hauptsatz, der von einem eingeschobenen Gliedsatz unterbrochen ist, der aber zwei verschiedene Subjekte hat.

Es folgt eine Beschreibung der Figuren Dean und Carlo. Ersterer wird als „der heilige Schwindler mit dem hellen Verstand“ bezeichnet. Zum Verständnis der Bezeichnung *Schwindler* muss angemerkt werden, dass Dean vom Erzähler schon auf der Seite davor als „Schwindler“ bezeichnet worden ist. Seinen Wunsch, von Sal schreiben zu lernen, habe er nämlich nur als Vorwand benutzt, um sich bei ihm einzunisten. Das Adjektiv *hell*, das den Verstand näher beschreibt, kann entweder im Sinne von „klug, leicht und schnell auffassend, aufgeweckt“ (DWDS 2003) verstanden werden – hier könnte auch der *frame* „heller Kopf“ aktiviert werden – oder im Gegensatz zu düster als „freudvoll“ (DWDS 2003). Liest man weiter, wird die zweite Bedeutung wahrscheinlicher, da Carlo, „der kummervolle Dichter-Schwindler mit dem düsteren Verstand“, nicht weniger klug ist als Dean, sondern eine andere, „düstere“ also „schwermütige“

Grundhaltung hat. Der *frame* „mit dem hellen Verstand“ sollte also Deans positive Einstellung zum Leben ausdrücken, könnte aber aufgrund der Mehrdeutigkeit für Verwirrung sorgen und ermöglicht es den LeserInnen nicht sofort, sich ein klares Bild zu machen. Dazu kommt, dass es nicht üblich ist, den Verstand als „freudvoll“ und „schweremütig“ zu bezeichnen. Die LeserInnen sehen sich an dieser Stelle also mit einer gewissen Inkohärenz konfrontiert. Durch die darauf folgende *scene* von den aufeinanderprallenden Energien entsteht der Eindruck, dass Carlo und Dean einander ebenbürtig sind, während Sal, „der Tölpel“, nicht mithalten kann. Diese eher altmodisch wirkende Bezeichnung sticht aus der sonst hauptsächlich aktuellen Sprache hervor.

Im Folgenden entsteht ein eindringliches Bild, wenn der „Wirbel“ alles „in einer riesigen Staubwolke über der amerikanischen Nacht aufmisch[t]“, wobei das Verb *aufmischen* in dieser Bedeutung von „aufwirbeln“ eher in der Umgangssprache verwendet wird. Auch an der Stelle, an der Carlo von seinen zum Teil kriminellen FreundInnen berichtet, werden einige Ausdrücke aus der Umgangssprache und dem Jargon verwendet, wie zum Beispiel „Gras“, „Knast“ und „Klapsmühle“, wobei der letzte Ausdruck an dieser Stelle schon fast zu salopp wirkt. Da die meisten deutschsprachigen LeserInnen mit den Eigennamen „Riker’s Island“ und „Bellevue“ allein nichts anfangen können oder sie nicht mit New York verbinden werden, bekommen sie durch die Einfügungen „Knast“ und „Klapsmühle“ die notwendigen Informationen, um sich ein Bild machen zu können.

Im Anschluss daran erzählt Dean von seinen Freunden. Die Formulierung „unwahrscheinliche Leute“ wirkt ungewöhnlich, es könnte sich dabei aber um eine regionale umgangssprachliche Ausdrucksweise handeln. Der Ausdruck „Billardhallen- und Spielautomatenhai“ stellt, wie bereits erwähnt, eine neue Wortkombination dar, deren Bedeutung allerdings nicht ganz klar ist. Wie unter 4.2.1. besprochen wurde, kann „-hai“ laut Duden (2003) in der Umgangssprache abwertend für eine Person verwendet werden, „die sich rücksichtslos und skrupellos durch etw. oder auf einem bestimmten Gebiet bereichert“. Nun kann man sich zwar beim Billard rücksichtslos und skrupellos verhalten, aber nicht gegenüber Spielautomaten. Das Wort *Hai* könnte aber auch als Metapher verstanden werden, in dem Sinne, dass sich dieser Mensch in der Billardhalle, in der auch Spielautomaten zu finden sind, wie ein Raubfisch verhält, der für alle anderen „kleineren Fische“ eine Bedrohung darstellt.

Nach diesem Exkurs geht es zurück zu Carlo und Dean, die zu diesem Zeitpunkt der Handlung eine bestimmte Art haben, sich über alles lustig zu machen. Im Gegensatz dazu werde ihre Art später nicht nur „trauriger“, sondern auch „blaß“, worunter sich die LeserInnen wahrscheinlich nicht viel vorstellen können. Wenn Dean und Carlo mit tanzenden Kobolden verglichen werden, wird in den Köpfen der LeserInnen ein bestimmtes Bild entstehen, je nachdem womit sie Kobolde ihrer Erfahrung nach verbinden. Allgemein wird mit Kobolden auch eine gewisse Schadenfreude in Zusammenhang mit denen von ihnen gespielten Streichen assoziiert. So gesehen passt dieses Bild zu dem *frame* „Zusammen rannten sie durch die Straßen und machten sich über alles lustig“. Allerdings bekommen die Figuren dadurch einen leicht böartigen Charakter.

Der Erzähler beschreibt sich im Gegensatz dazu als unbeholfen und ungeschickt, wenn er sagt: „und ich stolperte hinterher.“ Die *scene*, die dadurch evoziert wird, wirkt aber etwas übertrieben und eventuell ungewollt komisch, besonders wenn es dann heißt: „wie ich mein Leben lang hinter Leuten hergestolpert bin“. Mit Begeisterung beschreibt Sal, wie die Menschen sein müssen, die ihn wirklich interessieren. In diesem Zusammenhang wirkt die Formulierung „voll Gier auf alles zugleich“ doch sehr negativ. Durch die Wiederholung von „verrückt auf“ und „brennen“ und die Aneinanderreihung von Hauptsätzen entsteht ein bestimmter Rhythmus, eine Dynamik und Klimax, die im „Aaah!“ endet. Wenn diese Menschen mit „Wunderkerzen“ und „Feuerrädern“ verglichen werden, entsteht ein schönes Bild. Allerdings haben „Feuerräder“ normalerweise keinen blauen Lichtkern, der anschließend noch „knallt“. Dadurch kommt es zu einem gewissen Bruch im Bild.

In den letzten Zeilen wird Dean wieder als „Schwindler“ bezeichnet, da er Carlo anscheinend nur vormacht, dass er dieses „große liebende Herz“ hat. Um zu verdeutlichen, dass die beiden trotzdem ihre Freundschaft festigten, wird der Ausdruck *zementieren* verwendet, wobei laut Duden (2003) mit diesem Verb „etw. häufig als negativ Betrachtetes“ gefestigt wird. Dieser negative Beigeschmack wird mit den *frames* „in den teuflischen Ausmaßen“ und „süchtigen“ noch verstärkt. Nebenbei bemerkt kann das Gespräch selbst streng genommen nicht süchtig sein, nur die Figuren können nach dem Gespräch oder etwas anderem süchtig sein. Einerseits bewundert der Erzähler also Dean und Carlo, andererseits könnte man durch seine Wahl von negativ konnotierten Wörtern darauf schließen, dass er etwas eifersüchtig war oder darunter litt, dass er mit den beiden nicht mithalten konnte.

4.4.2 Textstelle 2b

1	„Die sagenhafteste Mitfahrgelegenheit meines Lebens sollte noch kommen, ein Lastwagen mit flacher Pritsche hinten, darauf sechs, sieben Jungen ausgestreckt, und die Fahrer, zwei junge blonde Farmer aus Minnesota, sammelten jede Menschenseele auf, die sie am Straßenrand fanden – die zwei lustigsten, fröhlichsten, nett aussehenden Holzköpfe, die zu treffen man sich wünschen konnte, beide in Baumwollhemden und Latzhosen und sonst nichts;
5	beide muskelbepackt und solide, mit einem breiten Hallo-Lächeln für jeden, der ihnen über den Weg lief. Ich rannte hin und sagte: «Ist noch Platz?» Sie sagten: «Klar, spring auf, is’ Platz genug für alle.»
10	Ich war noch nicht auf der flachen Pritsche, als der Laster schon losdonnerte; ich taumelte, ein Mitfahrer packte mich, und ich ließ mich nieder. Jemand reichte eine Pulle Fusel herum, das heißt den traurigen Rest. Ich trank einen kräftigen Schluck in der wilden, poetischen Tröpfelregenluft von Nebraska. «Yippieeee, los geht’s!» schrie ein Junge mit Baseballkappe, und die beiden vorn jagten den Laster auf siebzig Sachen und überholten alles. «Wir sind schon seit Des Moines mit diesem Schlitten unterwegs. Die Kerle machen
15	nie Rast. Dann und wann mußt du schreien, wegen ‘ner Pinkelpause, sonst mußt du in den Wind schiffen und dich dabei festhalten, Bruder, gut festhalten.»
20	Ich sah mir die Gesellschaft an. Da waren zwei junge Farmerburschen aus North Dakota mit roten Baseballkappen, was die Standardkopfbedeckung für Farmerburschen aus North Dakota ist, und sie waren unterwegs zur Erntearbeit; ihre Väter hatten ihnen freigegeben, damit sie einen Sommer lang trampen konnten. Da waren zwei Stadtjungen aus Columbus, Ohio, Football-Spieler in der High-School-Mannschaft, die Kaugummi kauten, in die Sonne blinzelten und gegen den Wind sangen und sagten, sie wollten den ganzen Sommer lang per Anhalter durch die Vereinigten Staaten gondeln. [...]
25	Dann war da ein hochgewachsener dünner Bursche, der einen hinterhältigen Blick hatte. [...] Schließlich waren da Mississippi Gene und sein Mündel. [...] Montana Slim sprach die beiden manchmal mit einem hämischen falschen Lächeln an. Sie achteten nicht auf ihn. Slim war überhaupt ein falscher Typ. Ich hatte Angst vor seinem breiten, dämlichen Grinsen, mit dem er einem unverwandt ins Gesicht starrte wie ein halb Irrer.
30	«Hast du Geld?» fragte er mich. «Nein, verdammt, vielleicht genug für ‘n Pint Whisky, bis ich nach Denver komme. Und du?» «Ich weiß, wo ich was auftreiben kann.» «Wo?»
35	«Überall. Man kann immer irgendwen in ‘ner dunklen Gasse ansprechen, was?» «Sicher, das kann man wohl.» «Hab ich gar nichts gegen, wenn ich mal wirklich Knete brauch. Jetzt will ich nach Montana, meinen Vater besuchen. Ich muß in Cheyenne aussteigen aus der Kiste und in eine andere Richtung weiterfahren. Die beiden Verrückten da vorn fahren nach Los Angeles.»
40	«Direkt?» «Ohne Umsteigen – wenn du nach LA willst, sitzt du im richtigen Zug.» [...]
45	Ich war froh, als die beiden Farmerburschen aus Minnesota, denen der Truck gehörte, in North Platte anzuhalten beschlossen, um etwas zu essen; ich wollte sie mir mal ansehen. [...] Aber sie waren die einzigen in unserm Verein, die Geld genug hatten, um sich etwas zu bestellen. Wir trotteten hinter ihnen her in ein Restaurant, das von ein paar Frauen geführt wurde, und hockten bei Hamburgern und Kaffee, während sie enorme Mahlzeiten wegputzten, als säßen sie zu Hause in Mutters Küche.“ (Kerouac 2009: 32ff.)

In diesem Textausschnitt beschreibt Sal „die sagenhafteste Mitfahrgelegenheit“ seines Lebens sowie seine Mitreisenden. Der Text ist in kürzere Absätze unterteilt. Im ersten Absatz finden sich lange Satzkonstruktionen mit vielen Appositionen. Danach folgt ein Abschnitt mit vielen kurzen Hauptsätzen, die manchmal von Relativsätzen unterbrochen werden. Im letzten Absatz werden die Sätze wieder länger und komplizierter.

Die Sprachebene des Textes des Erzählers ist eher schriftsprachlich geprägt, wechselt aber manchmal von einem Satz zum nächsten von gehoben zu sehr umgangssprachlich, wie zum Beispiel in Zeile 10, wo auf das gehobene „ich ließ mich nieder“ die saloppe Formulierung „eine Pulle Fusel“ folgt. Dadurch verliert der Text etwas an Kohärenz. Auch ein fachsprachlicher Ausdruck wie *Mündel* wirkt im Kontext dieser Erzählung eher störend. Durch die Verwendung von Verkürzungen wie „is“ oder „n“ sowie von umgangssprachlichen Formulierungen wie „jagten den Laster auf siebzig Sachen“ oder „Knete“ und so weiter wird versucht, die direkte Rede nach mündlicher Sprache klingen zu lassen, was meistens auch gelingt. Weiters werden in dieser Textstelle auch einige aus dem Englischen stammende Wörter verwendet, wie zum Beispiel „Farmer“, „Pint“ und „Truck“, aber auch „trampen“. Abgesehen davon finden sich im Text Wortschöpfungen wie „Hallo-Lächeln“ oder „Tröpfelregenluft“.

Im ersten Absatz beschreibt Sal die zwei Fahrer, die ihn mitnehmen, sowie ihren Lastwagen. Der *frame* „sammelten jede Menschenseele auf, die sie am Straßenrand fanden“ ist ungewöhnlich, da das Wort *Menschenseele* normalerweise in der Formulierung „keine Menschenseele“, also genau für das Gegenteil verwendet wird. Gleich darauf ist der Bezug nicht eindeutig, so dass die LeserInnen den Eindruck bekommen könnten, die Ergänzung „die zwei [...] Holzköpfe“ beziehe sich auf Menschen, welche die Fahrer gerade „augesammelt“ haben. Beim Weiterlesen wird aber klar, dass damit die zwei Farmer gemeint sind. Sie werden mit drei sehr positiven Adjektiven beschrieben. Da die ersten zwei im Superlativ stehen und es die Satzkonstruktion verlangt, müsste das dritte eigentlich auch im Superlativ stehen, damit der Satz grammatikalisch korrekt ist. Das doch sehr abwertende Wort *Holzköpfe* kommt im Anschluss daran sehr unerwartet und wirkt daher wie ein Widerspruch. Gleich darauf werden die Farmer nicht nur als muskulös, sondern auch als freundlich beschrieben, da

sie allen mit einem „breiten Hallo-Lächeln“ begegnen. Bei direkten Fragen ist es im Deutschen üblicher, in der Einleitung ein Verb wie *fragen* zu verwenden.

Im nächsten Absatz wird eine *scene* vom Beginn der Fahrt evoziert, in welcher der Lastwagen „losdonnerte“, bevor sich Sal noch ganz auf der Ladefläche befindet. Ein Mitfahrer verhindert, dass er herunterfällt. Wie bereits erwähnt, wirkt das Verb *niederlassen* in diesem Zusammenhang etwas zu gehoben, vor allem weil im nächsten Satz die saloppen Ausdrücke „Pulle“ und „Fusel“ folgen, wobei die Verwendung von ersterem eher auf den Raum Deutschland beschränkt ist. Der Schrei „Yippieee“ könnte Assoziationen mit Cowboys hervorrufen, die hier weniger erwünscht sind, und der Ausruf „Los geht’s!“ wäre eher kurz vor der Fahrt oder beim Losfahren zu erwarten und wird weniger als Aufforderung verstanden, schneller zu fahren. Genau dazu fühlen sich die beiden Fahrer aber aufgefordert, denn sie erhöhen deutlich die Geschwindigkeit. Das wird im Text sehr umgangssprachlich ausgedrückt (Zeile 13). Die Tatsache, dass nicht sofort offensichtlich ist, ob es sich um Kilometer oder Meilen pro Stunden handelt, könnte die LeserInnen verwirren. Da aber die Geschwindigkeit so betont wird, werden sie zu dem Schluss kommen können, dass hier Meilen gemeint sind. Vielleicht erinnern sie sich auch daran zurück, dass im ersten Kapitel schon von Meilen und nicht Kilometern die Rede war. Die kurze Nachdenkpause könnte allerdings vermieden werden, wenn „siebzig Sachen“ mit „siebzig Meilen pro Stunde“ ersetzt würde. Da das Wort *Schlitten* in der Umgangssprache eher für Autos verwendet wird, ist es als Bezeichnung für den Lastwagen nicht so geeignet.

Im Anschluss daran werden die Mitfahrenden beschrieben: die „Farmerburschen“ mit ihren Baseballkappen und die Kaugummi kauenden „Stadtjungen“, die aber beide den Sommer über per Anhalter durch die Vereinigten Staaten fahren. Erstere wollen unterwegs bei der Ernte helfen, zweitere fahren zum reinen Vergnügen herum, was auch mit dem Verb *gondeln* ausgedrückt werden könnte. Wenn allerdings zuerst beschrieben wird, wie der Lastwagen die Straße entlang gejagt wird, passt das Verb *gondeln*, das eine eher gemächliche Fortbewegungsart beschreibt, wieder weniger zu dieser *scene*.

Montana Slim hinterlässt beim Erzähler keinen guten Eindruck; er wird vor allem als falsch beschrieben und sein Grinsen wirkt angsteinflößend. Vielleicht antwortet Sal deshalb so schroff auf dessen Frage, ob er Geld habe, mit „Nein, verdammt [...]“. Wie genau Slim beabsichtigt, an Geld zu kommen, wenn er jemanden

in einer dunklen Gasse „anspricht“, bleibt der Phantasie der LeserInnen überlassen. Im nächsten Satz verwendet Slim wieder – für österreichische LeserInnen eindeutig erkennbar – bundesdeutsche Umgangssprache, wenn er sagt: „Hab ich gar nichts gegen, wenn ich mal wirklich Knete brauch.“ LeserInnen aus Deutschland wird das aber wahrscheinlich weniger stören. Sal drückt sich im Vergleich dazu in Sätzen wie „Sicher, das kann man wohl“ gehobener aus. Auch wenn klar ist, dass mit dem Wort *Kiste* der Lastwagen gemeint ist, ergibt sich zusammen mit dem Verb *aussteigen* ein eigenartiges Bild. Da sich Slim auf der Ladefläche des Lasters befindet und nicht im Fahrerhaus würde er auch eher ab- als aussteigen. Die Antwort „Ohne Umsteigen“ auf die Frage, ob die beiden Farmer direkt nach Los Angeles fahren, ist nicht logisch, denn warum sollten diese in ein anderes Fahrzeug umsteigen. Die LeserInnen würden hier eher „Ohne Umwege“ oder „Ohne Unterbrechungen“ erwarten. Wahrscheinlich soll mit der Antwort ausgedrückt werden, dass Sal dann bis Los Angeles nicht umsteigen muss. Dies wird weitergeführt mit der im übertragenen Sinne zu verstehenden Redewendung *im richtigen Zug sitzen*. Wenn an dieser Stelle aber das Bild einer gemütlichen Zugfahrt hervorgerufen wird, hat dies gar nichts mit der Fahrt auf der Ladefläche eines Lastwagens zu tun. Es könnte allerdings als ironische Bemerkung aufgefasst werden.

Im letzten Absatz wird eine etwas widersprüchliche *scene* evoziert. Zuerst heißt es, dass nur die Farmer Geld haben, um sich etwas zu essen zu bestellen. Dann wird aber das Bild vermittelt, dass die Farmer große Mengen an Essen verschlingen, während die anderen bescheiden bei Hamburgern und Kaffee sitzen, sich also doch etwas leisten können. Auch wenn das Wort *Verein* im *frame* „die einzigen in unserm Verein“ in seiner übertragenen Bedeutung verwendet wird, bezieht es sich doch auf eine so typische Realie der deutschsprachigen Länder, dass sie in einem Text, der in den USA angesiedelt ist, unpassende Assoziationen hervorrufen könnte. Auffallend ist hier, dass sich der Erzähler wieder sehr salopp ausdrückt („unserm“ und „wegputzten“).

Obwohl in diesem Textausschnitt einige Inkohärenzen ausgemacht werden können, sind diese wahrscheinlich nicht so groß, dass die LeserInnen am Aufbau einer stimmigen Gesamt*scene* dieser Fahrt gehindert werden. Dies wird besonders auf deutsche LeserInnen zutreffen, denen die vielen Ausdrücke aus der bundesdeutschen Umgangssprache weniger auffallen werden als österreichischen LeserInnen, die diese als störend empfinden könnten.

4.4.3 Textstelle 3b

1	„Regnerisch war es und unheimlich am Anfang unserer Reise. Ich sah nur, daß es eine
	einzige große Nebelsaga werden würde. «Yippiiii!» schrie Dean. «Es geht los!» Er beugte
	sich übers Lenkrad und gab Gas; er war wieder in seinem Element, jeder konnte es sehen.
5	Wir alle waren froh: wir wußten, daß wir Chaos und Wahnsinn hinter uns ließen und
	unsere einzige noble Aufgabe in der Zeit erfüllten – wir waren in Bewegung. Und ob wir
	uns bewegten! Wir flogen an den geheimnisvollen weißen Schildern in der Nacht vorbei,
	irgendwo in New Jersey, die (mit einem Pfeil) nach SÜDEN und (mit einem Pfeil) nach
	WESTEN zeigten, und wir schlugen die südliche Richtung ein. New Orleans! Es loderte
10	in unseren Köpfen. Aus dem schmutzigen Schnee der «frostigen Schwulenstadt New
	York», wie Dean sagte, tief hinunter zu dem Grün und den Flußgerüchen des alten New
	Orleans am wasserumspülten Arsch Amerikas. Ed saß hinten; Marylou und Dean und ich
	saßen vorn und führten das lebhafteste Gespräch über das Gute am Leben, über
	Lebensfreude. Dean wurde plötzlich ganz weich. «Also seht mal ihr alle, verdammt, wir
15	müssen doch zugeben, daß alles bestens eingerichtet ist, kein einziger Grund in der Welt,
	sich Sorgen zu machen, und eigentlich sollten wir erkennen, was es für einen jeden von
	uns bedeuten könnte, einmal zu BEGREIFEN, daß wir uns doch in Wirklichkeit
	KEINERLEI Sorgen machen. Hab ich nicht recht?» Wir stimmten alle zu. «Und jetzt
	geht's los, wir sind alle zusam-men [sic!] ... Was haben wir in New York gemacht? Es sei
20	vergeben und vergessen.» Wir hatten alle unsere Streitigkeiten gehabt. «Dies liegt jetzt
	hinter uns, nach Meilen und Kompaßgeraden. Jetzt geht es runter nach New Orleans. Wir
	werden Old Bull Lee wieder sehen und toll unseren Spaß haben, und hört nur mal diesen
	verdammt Tenor, wie er sich reinsteigert» – er drehte das Radio voll auf, daß der
	Wagen bebte –, «und hört euch an, wie er seine Story erzählt, das ist wahre Lockerung
	und Erleuchtung.»
25	Wir rockten mit der Musik und waren uns einig. Die Reinheit der Landstraße. Der
	weiße Mittelstreifen auf dem Highway entrollte sich und streichelte unseren linken
	Vorderreifen, wie angeleimt an unsere Spur. Dean beugte seinen muskulösen Nacken – er
	trug nur ein T-Shirt in dieser Winternacht –, und jagte den Wagen dahin. Er bestand
30	darauf, daß ich durch Baltimore fuhr, wegen der Fahrpraxis im Stadtverkehr; das war in
	Ordnung, nur daß er und Marylou das Steuer nicht loslassen wollten, während sie
	herumknutschten und sich küßten. Es war verrückt; das Radio schmetterte mit voller
	Lautstärke. Dean trommelte den Rhythmus aufs Armaturenbrett, bis dort eine tiefe Delle
	entstand; auch ich trommelte. Der arme Hudson – unser langsamer Dampfer nach China –
	mußte was mitmachen!“ (Kerouac 2009: 163ff.)

In dieser Textstelle beschreibt der Erzähler den Anfang der Fahrt von New York nach New Orleans und lässt Dean in der direkten Rede zu Wort kommen.

Die Syntax ist einfach gehalten. Es kommen immer wieder kurze Hauptsätze vor, die meist mit dem Subjekt beginnen. An Stellen, an denen solche Sätze aneinandergereiht werden, wirkt der Text etwas abgehackt. Einige Worte sind in Großbuchstaben geschrieben, wodurch sie besonders betont werden. Außerdem werden mehrmals Einschübe in Gedankenstrichen verwendet. Im Text des Erzählers kommen drei Ausrufesätze vor, was unter anderem seine Aufgeregtheit ausdrückt.

Die Sprachebene ist eher hochsprachlich, wird aber immer wieder von umgangssprachlichen Ausdrücken durchbrochen, die manchmal etwas unmotiviert erscheinen, wie zum Beispiel der „schmuddelige Schnee“ oder der „Arsch Amerikas“. Auch die direkte Rede ist eher schriftsprachlich geprägt, selbst wenn Elemente der mündlichen Sprache wie Verkürzungen („geht’s“, „reinsteigert“, „runter“) verwendet werden.

In der Anfangsszene dominiert zuerst der Regen, da der erste Satz mit „Regnerisch war es“ eingeleitet wird. Dazu kommt im nächsten Satz der Nebel im etwas ungewöhnlichen Ausdruck „Nebelsaga“. Etwas weiter unten stellt sich heraus, dass die Figuren in der Nacht unterwegs sind, womit sich im Zusammenhang mit dem Nebel auch das unheimliche Element erklärt. Das ausgelassene „Yippiie!“ von Dean stellt jedoch einen Bruch mit dieser eher düsteren Stimmung dar. Die LeserInnen werden vielleicht über die etwas ungewöhnliche Formulierung „unsere einzige noble Aufgabe in der Zeit“ stolpern, weil „in der Zeit“ sehr abstrakt klingt, obwohl damit wahrscheinlich „dieser Zeit“ gemeint ist. Außerdem wäre im Anschluss daran eher eine Infinitivkonstruktion zu erwarten. Dadurch, dass nach dem Gedankenstrich aber der Hauptsatz „wir waren in Bewegung“ folgt, wird der Fluss der Sprache unterbrochen.

In der nächsten Szene wird die Fahrt durch die Nacht beschrieben sowie Straßenschilder, die mit Pfeilen nach Süden und nach Westen zeigen, wobei sich nicht sofort erschließt, dass die Himmelsrichtungen „SÜDEN“ und „WESTEN“ in Großbuchstaben geschrieben sind, weil sie so auf den Schildern zu lesen sind. LeserInnen werden sich wundern, warum derartige Schilder auf amerikanischen Highways auftauchen. Unterstützt durch das Adjektiv „geheimnisvoll“ zur Beschreibung der Schilder, wäre ein möglicher Schluss, dass der Erzähler in diesem Moment nicht wirklich bei Sinnen oder schläfrig ist oder wie im Traum erzählt, aber das würde nicht zum restlichen Text passen. Deshalb ist diese Stelle als inkohärent anzusehen.

Sehr ungewöhnlich ist auch der *frame* „Es loderte in unseren Köpfen“, der keine eindeutige *scene* entstehen lässt, wahrscheinlich aber die Aufregung und Vorfriede der Figuren ausdrücken soll. Österreichischen LeserInnen wird das Wort „schmuddelig“, das laut Duden (2003) „mit [klebrigem, schmierigem] Schmutz behaftet; unsauber“ heißt in Zusammenhang mit Schnee ungewöhnlich vorkommen. Im Duden (2003) findet sich allerdings auch das Wort *Schmuddelwetter*, das heißt Wetter, bei dem unter anderem „auf Straßen u. Wegen leicht Matsch entsteht“. Eine Person aus Deutschland bestätigte,

dass „schmuddeliger Schnee“ im Sinne von schmutzigem, braunem Schnee durchaus verwendet wird. Der *frame* „am wasserumspülten Arsch Amerikas“ im selben Satz wirkt sehr derb und in diesem Zusammenhang unvermittelt, auch wenn er von einem Autor kommt, der Schimpfwörter, zumindest in der direkten Rede, nicht scheut.

Im Anschluss daran wird die Situation im Auto beschrieben. Marylou, Dean und Sal unterhalten sich angeregt miteinander, doch dann werden die LeserInnen durch den ungewöhnlichen Satz „Dean wurde plötzlich ganz weich“ in ihrem Lesefluss unterbrochen. Stellen sie sich dies bildlich vor, könnte der *frame* einen ungewollt komischen Effekt haben. Die übertragene Bedeutung von *weich werden*, also „bereit sein nachzugeben“, passt in diesem Zusammenhang aber auch nicht. Die *scene* bleibt also inkohärent.

Auch in dieser Übersetzung klingt Deans Monolog nicht sehr nach gesprochener Sprache. Schon der Anfang „Seht mal ihr alle“ ist sehr umständlich formuliert und das gleich darauf folgende „verdammte“ unüblich. Die *frames* „bestens eingerichtet“, „für einen jeden von uns“, „Dies liegt jetzt hinter uns“ klingen förmlich und distanziert, die Formulierung „Es sei vergeben und vergessen“ pathetisch. Es entsteht eine Inkohärenz, da es an dieser Stelle so wirkt, als wären die Figuren nicht sehr vertraut miteinander, die LeserInnen aber wissen, wie eng diese miteinander befreundet sind. Was Dean mit dem ganzen ersten Teil der Rede sagen möchte, kommt nicht ganz klar heraus. Es macht einen Unterschied, ob es keinen Grund zur Sorge gibt, die Sorgen aber trotzdem da sind, oder ob man sich von vornherein „keinerlei Sorgen“ macht. Die unklare, verwirrende Ausdrucksweise könnte aber durchaus Teil seines Charakters sein und ihn als jemanden beschreiben, der viel redet und dem nicht immer alle folgen können. Die „Kompassgeraden“, die Dean erwähnt, könnten die LeserInnen allerdings etwas verwirren, da sie erstens nicht genau wissen werden, was damit gemeint ist, und zweitens die Figuren an keiner Stelle im Roman einen Kompass verwenden.

Anschließend verleiht Dean seiner Begeisterung für einen „Tenor“ Ausdruck, wobei es, wie bereits oben erwähnt wurde (vgl. 4.2.3. Textstelle 3a), etwas verwunderlich ist, dass er sich für einen Opernsänger so begeistern kann. In Zeile 23 sticht das Wort „Story“ hervor, das vielleicht verwendet wurde, um Jugendsprache nachzuahmen, sowie die Formulierung „das ist wahre Lockerung und Erleuchtung“, deren Sinn nicht ganz nachzuvollziehen ist. Trotzdem könnte man Deans kleine Rede als

kohärent betrachten, wenn man es als seinen Charakterzug ansieht, dass er gerne pathetische, inkohärente Ansprachen hält.

Bei heutigen LeserInnen wird der *frame* „Wir rockten mit der Musik“ eine *scene* auslösen, in der sich die Figuren zur Musik (streng genommen zu Rockmusik) bewegen. Problematisch ist nur, dass Rock eigentlich erst später populär wurde und diese Art von Musik noch dazu im Widerspruch zum zuvor erwähnten Tenor steht. LeserInnen werden sich an dieser Stelle die Frage stellen, welche Musik die Figuren nun eigentlich hören. Im Anschluss daran wird eine stimmige *scene* von den Eindrücken des Erzählers während der Fahrt evoziert. Nur gegen Ende könnte es die LeserInnen verwirren, dass Dean und Marylou sich sowohl „küssten“ als auch „herumknutschten“, da beide Verben für dasselbe stehen, aber auf verschiedenen Sprachebenen angesiedelt sind. Warum das Auto im letzten Satz als „langsamer Dampfer nach China“ bezeichnet wird, ist nicht ganz klar. Es könnte aber als innovative Metapher des Autors angesehen werden.

Auch wenn es dem Übersetzer immer wieder gelingt anschauliche *scenes* zu evozieren, werden diese mehrmals durch kleinere und größere Inkohärenzen gestört. Der Lesefluss wird dadurch unterbrochen und die Bildung einer schlüssigen Gesamt*scene* erschwert.

4.4.4 Textstelle 4b

1	„Aber eines Abends packte uns wieder der Wahnsinn; wir wollten Slim Gaillard hören, in einem kleinen Nachtclub in Frisco. Slim Gaillard ist ein hochgewachsener schlanker Neger mit riesigen traurigen Augen, der dauernd sagt: «Genau-hau-hau» oder «Wie wär's mit einem Bourbon-oroni?» In Frisco saßen ihm die jungen Halbintellektuellen in
5	Scharen zu Füßen, wenn er am Klavier, auf der Gitarre oder den Bongos aufdrehte. Wenn er sich warmgelaufen hat, zieht er sein Hemd und sein Unterhemd aus und legt richtig los. Er macht und sagt die letzten Sachen, die ihm so in den Sinn kommen. Zum Beispiel singt er: Betonmixer-putt-putt», und plötzlich verschleppt er den Rhythmus und brüht über den Bongos und streichelt nur mit den Fingerspitzen das Fell, während alles
10	den Atem anhält und lauscht; [...] Dann richtet er sich langsam auf und nimmt das Mikrophon und sagt bedächtig: «Wunderbaroni ... Sehr gut-oruti ... Hallo-oroni ... Nimm einen Bourbon-oroni ... He, Leute-oroni ... Was machen die Typen da vorn mit den Mädels-oroni ... Oroni ... Oroni ... Ovuti ... Oronironi ...» Das hält er fünfzehn Minuten lang durch, und seine Stimme wird immer leiser, bis man sie nicht mehr hört.
15	Seine traurigen großen Augen streicheln das Publikum. Dean steht im Hintergrund und sagt: «Gott! Ja!» – und faltet die Hände zum Gebet und schwitzt. «Sal, dieser Slim weiß, was Zeit ist, er kennt sie, die Zeit.» Slim setzt sich ans Klavier und schlägt zwei Töne an, zwei hohe C, und noch einmal zwei,

20	dann eins, dann zwei, und plötzlich erwacht der große dicke Bassist aus einem Tagtraum und hackt seinen dicken Zeigerfinger in die Saiten, und wummernd steht der satte Rhythmus im Raum, und alle rocken mit, und Slim schaut immer noch so traurig drein, und eine halbe Stunde jazzen sie drauflos, und dann hebt Slim ab, er nimmt die Bongos und schlägt wahnsinnig schnelle kubanische Rhythmen und schreit irres Zeug auf
25	spanisch, arabisch, ägyptisch, in einem peruanischen Dialekt, in jeder Sprache, die er kennt, und er kennt viele Sprachen. Schließlich ist dieser Set vorbei; jeder Set dauert bei ihm zwei Stunden. [...] Und jetzt ging Dean zu ihm hin, näherte sich seinem Gott; Slim war sein Gott; er scharfte mit den Füßen und verneigte sich vor ihm und bat ihn zu uns an den Tisch. «Genau-oroni», sagte Slim; er setzt sich zu jedem an den Tisch, aber er kann nicht garantieren, daß er im Geiste dasein wird. Dean besorgte uns einen Tisch, bestellte Drinks und hockte dann steif vor Slim auf dem Stuhl. Slim schaute träumend über ihn weg. Jedesmal, wenn Slim «Oroni» sagte, sagte Dean «Ja!» Ich saß bei diesen beiden Verrückten. Nichts passierte. Für Slim Gaillard war die ganze Welt ein einziges großes Oroni.“ (Kerouac 2009: 214ff.)
30	

In dieser Textstelle wird der Auftritt des Jazz-Musikers Slim Gaillard beschrieben, den Dean und Sal in San Francisco miterleben.

Was die Syntax betrifft, besteht im ersten Absatz ein Gleichgewicht zwischen Hauptsätzen und Gliedsätzen. Im zweiten Absatz beginnt aber ab Zeile 17 eine lange Hauptsatzreihe, in der jeder Hauptsatz durch „und“ mit dem nächsten Hauptsatz verbunden wird. Deshalb klingt der Text hier, aber auch an anderen Stellen, nach mündlicher Sprache, wenn zum Beispiel umgangssprachliche Formulierungen wie „auf der Gitarre oder den Bongos aufdrehte“, „legt richtig los“, „schaut [...] so traurig drein“, „jazzen sie drauf los“, „irres Zeug“ und so weiter verwendet werden.

Eines Abends „packt“ Sal und Dean also „wieder der Wahnsinn“, was wörtlich bedeuten würde, dass bei ihnen Wahnvorstellungen auftreten oder dass sie die Kontrolle verlieren und unvernünftiges Verhalten überhand nimmt. Bei den LeserInnen könnten also entsprechende Erwartungen geweckt werden. In den darauf folgenden Absätzen erfahren sie aber nicht wirklich, worin dieser Wahnsinn besteht.

LeserInnen von heute wird die Verwendung des Wortes *Neger* auffallen, das heute nicht nur als politisch nicht korrekt, sondern als abwertend und rassistisch einzustufen ist. Auch wenn es sich um einen Text aus den 1950er Jahren handelt, als *political correctness* noch kein Thema war, ist es äußerst fraglich, ob dieses Wort heute oder auch vor zwölf Jahren noch verwendet werden sollte (mehr dazu unter 4.7.4.). Wenn es aus dem Grund, dass es sich um einen historischen Text handelt, verwendet wird, sollte zumindest in einem Vor- oder Nachwort oder in einer Fußnote eine

Erklärung dazu abgegeben werden. Lassen die LeserInnen den historischen Kontext außer Acht, könnte bei ihnen wiederum der Eindruck entstehen, der Erzähler äußere sich abfällig über den Musiker, obwohl das Gegenteil der Fall ist.

Am Anfang werden sich die LeserInnen fragen, warum Slim Gaillard so eigenartig spricht (siehe zum Beispiel „Genau-hau-hau“). Etwas später werden sie aber erkennen, dass das seine improvisierende Art des Jazz-Sprechgesangs ist, in dem er sinnlose Silben an Wörter anhängt, die sich manchmal auch reimen. Mit *aufdrehen* und *warmlaufen* bedient sich der Übersetzer des lexikalischen Feldes von Maschinen oder Motoren und könnte damit entsprechende Assoziationen hervorrufen, die in diesem Zusammenhang nicht unbedingt erwünscht sein werden. Die plötzliche Verwendung des Perfekts nach dem Präteritum der Erzählzeit wirkt etwas unvermittelt, ist aber darauf zurückzuführen, dass an dieser Stelle ins Präsens gewechselt wird. Die Konjunktion „wenn“ lässt hier auf eine wiederholte Handlung schließen, so dass der Erzähler im Allgemeinen von Gaillards Auftritten spricht und nicht von diesem einen bestimmten Konzert. Dieser Eindruck wird auch durch die Formulierung „Zum Beispiel singt er“ verstärkt. Allerdings ist, wie auch schon bei der Textstelle 4a erwähnt wurde, nicht klar, ab welchen Punkt sich der Erzähler auf den Auftritt bezieht, den er und Dean an diesem besagten Abend miterleben.

Für österreichische LeserInnen könnte der *frame* „macht und sagt die letzten Sachen“ verwirrend sein, da sie hier erwarten würden, dass Gaillard macht und sagt, was ihm zuerst – und nicht zuletzt – in den Sinn kommt. In der regionalen bundesdeutschen Umgangssprache dürfte das Adjektiv *letzte* aber eine andere Bedeutung haben, die eher Bewunderung ausdrückt. Im Anschluss daran wird eine lebhafte *scene* von Slim Gaillards Auftritt evoziert, mit der auch vermittelt wird, wie gefesselt das Publikum davon ist. Erst im letzten Satz dieses Absatzes erfolgt ein gewisser Bruch, da die Formulierung „Seine traurigen großen Augen streicheln das Publikum“ sehr ungewöhnlich ist und auch ein Schmunzeln hervorrufen könnte.

Am Anfang des nächsten Absatzes wird kurz Dean beschrieben und weiterhin Präsens verwendet. Dadurch werden die LeserInnen auf jeden Fall mehr in das Geschehen hineingezogen, es wirkt unmittelbarer. Auch wenn Slim Gaillard für Dean ein Gott ist, wird er nicht wirklich während des Konzerts zu beten beginnen, wie das der *frame* „faltet die Hände zum Gebet“ andeutet. Was Dean mit seinem Ausspruch „Sal, dieser Slim weiß, was Zeit ist, er kennt sie, die Zeit“ meint, wird den LeserInnen

wahrscheinlich nicht ganz klar sein. Im Anschluss daran wird weiter das Konzert beschrieben und die Sprache wird sehr salopp. So wird der Rhythmus zum Beispiel als „wummernd“ beschrieben. Wenn dieser allerdings im Raum „steht“, bekommt das eine gewisse statische Qualität, die dem widerspricht, dass die Musik die ZuhörerInnen mitreißt und sie dazu bringt, sich zur Musik zu bewegen.

Die Problematik des Verbs *rocken* wurde weiter oben schon behandelt (siehe 4.4.3. Textstelle 3b). Hier tritt sie allerdings noch deutlicher zum Vorschein, da eine Zeile später das Verb *jazzen* verwendet wird. Es stellt einen gewissen Widerspruch dar, wenn die Leute zu Jazz rocken. Beim *frame* „dann hebt Slim ab“ werden die LeserInnen zwar verstehen, was gemeint sein könnte, trotzdem ist er in diesem Zusammenhang ungewöhnlich, da das Verb *abheben* in seiner übertragenen Bedeutung hauptsächlich im Sinne von „den Bezug zur Realität verlieren“ (vgl. Duden 2003) verwendet wird.

Als sich Dean nach dem Konzert ehrfürchtig seinem „Gott“ nähert, wechselt der Erzähler wieder ins Präteritum. Es ist anzunehmen, dass sich der *frame* „scharrte mit den Füßen“ auf den so genannten „Kratzfuß“ beziehen soll, einer „Verbeugung (einer männlichen Person), bei der ein Fuß [leicht scharrend] in weitem Bogen hinter den anderen gezogen wird“ (Duden 2003). Da Dean dem Text zufolge aber mit beiden Füßen scharrt, kann diese *scene* nicht evoziert werden. Für weitere Verwirrung könnte sorgen, dass Scharren normalerweise eher ein Ausdruck von Missfallen ist. Dean bittet Slim schließlich, sich zu ihnen zu setzen, worauf dieser mit „Genau-oroni“ antwortet, obwohl hier eher ein „In Ordnung“ oder Ähnliches zu erwarten wäre. Slims Reaktion wäre also auch ohne „-oroni“ nicht stimmig.

Dieses Textbeispiel wirkt insgesamt umgangssprachlicher als die bisher besprochenen Textstellen und bekommt dadurch einen mündlichen Charakter. Auch wenn einige Inkohärenzen vorkommen, kann für die LeserInnen der Eindruck entstehen, als erzähle der Erzähler jemanden in einem Gespräch von diesem Abend.

4.4.5 Textstelle 5b

1	„Wir sprangen raus in die heiße verrückte Nacht und hörten von gegenüber ein ausgeflipptes Tenorsaxophon jaulen, «Iiih-joooh! Iiih-joooh! Iiih-joooh!», dazu Hände, die den Rhythmus klatschten, und kreischende Stimmen: «Go, go, go!» [...] Es war eine billige Kneipe mit Sägemahl auf dem Fußboden und einem winzigen Musikpodium, auf
5	dem die Typen mit ihren Hüten auf dem Kopf vor den Leuten standen und jazzten, ein toller Laden, wüste, schlampige Frauen wanderten in ihren Bademänteln herum, Flaschen klirrten in den Durchgängen. Im Hintergrund, in einem dunklen Flur vor den schmutzigen Klosetts, lehnten Scharen von Männern und Frauen an der Wand und tranken Rotwein-Spodiodi – Wein mit Whisky – und spuckten auf die Sterne. Der Mann mit dem Tenor-
10	saxophon steigerte sich mit seinem Hut auf dem Kopf in eine wunderbar schwebende Improvisation, ein anschwellendes und abfallendes Riff von einem «Ibidiiieh!» zu einem wahnsinnigen «Ibidibidibidaaah!» und stürmte weiter zu dem rollenden Rhythmus aus kippenversengten Trommeln, den ein großer, brutaler, stiernackiger Neger aus seinem gnadenlos strapazierten Schlagzeug herausholte: kresch, ratatiwumm, kresch. Ein
15	kochender Sound, und der Tenormann, er <i>hatte es</i> , ja, und alle wußten, daß er es hatte. Dean preßte sich in der Menge die Hände an die Schläfen, und die Menge tobte. Sie jubelten dem Saxophonisten zu, sie feuerten ihn an, bleib drauf, bleib drauf und halte es, und der Mann hob sich und ging mit seinem Horn wieder in die Hocke, sprang auf, schickte einen glasklaren, lang gehaltenen Ton über die Köpfe der Menge. Eine aus-
20	gemergelte Schwarze schaukelte ihre Knochen vor dem Podium, und der Mann stieß sein Horn in ihre Richtung, «Eeeh! Eeeh! Eeeh!»
	Alles rockte und raste. Galatea und Marie, beide ein Bier in der Hand, standen auf ihren Stühlen, wiegten sich und tanzten. [...] «Bleib drauf, Mann!» brüllte ein Kerl mit einer Stimme wie ein Nebelhorn, die man gewiß bis Sacramento hören konnte, aaah-
25	oooh! «Wow!» keuchte Dean. Er rieb sich die Rippen, den Bauch; Schweiß tropfte ihm vom Gesicht. Wumm, kick, der Drummer drosch seine Drums tief in den Keller und rollte den <i>beat</i> nach oben, mit seinen mörderischen Sticks, Rattati-wumm! [...] Der Klavierspieler hämmerte nur mit gespreizten Fingern auf die Tasten, Akkorde in den Intervallen, wenn der große Tenormann Luft holen mußte für den nächsten Stoß,
30	Akkorde, die wie chinesische Gongs tönnten, jede Faser im Holz des Klaviers, jede Stahlseite vibrierte mit. Der Saxophonist sprang vom Podium herunter und stand in der Menge, schwenkte sein Instrument im Kreis; der Hut war ihm ins Gesicht gerutscht; jemand schob ihn nach hinten. Er warf sich zurück und stampfte mit dem Fuß den Takt und blies einen heiseren, gurgelnden Ton und holte Luft und riß das Horn hoch und
35	schickte einen klirrend klaren Ton zum Himmel hinaus.“ (Kerouac 2009: 241ff.)

In diesem Textausschnitt wird sehr detailliert aus der Sicht des Erzählers Sal der Auftritt einer Jazzband beschrieben, den Dean, Sal und zwei Freundinnen in San Francisco miterleben. Außer dem Erzähler kommt kaum jemand zu Wort. In der direkten Rede stehen nur Anfeuerungsrufe aus dem Publikum und Geräusche, die das Saxophon von sich gibt.

Die Syntax in dieser Textstelle variiert. Im Allgemeinen dominieren aber längere Satzgefüge, auch wenn zwischendurch mehrere kurze Hauptsätze hintereinander folgen. Es ist festzustellen, dass Satzteile nicht so oft mit „und“ verbunden werden, wie in

anderen Textstellen, sondern dass mehr Beistriche gesetzt mehr werden. Vor dem Satz „wüste, schlampige Frauen wanderten in ihren Bademänteln herum“, der nach einem Beistrich an ein Satzgefüge angehängt wurde, wäre zum Beispiel eher ein Strichpunkt oder ein Punkt zu erwarten. Es kommen auch mehrere Einschübe und Ergänzungen vor. Insgesamt liest sich der Text, was die Syntax betrifft, sehr flüssig. Er wirkt sehr rhythmisch, vor allem an den Stellen, an denen die Musiker beschrieben werden.

Die Sprachebene ist teilweise umgangssprachlich geprägt aufgrund von Ausdrücken wie „kippenversengt“, „Laden“ (für Lokal), „kochender Sound“ und „der Drummer drosch seine Drums“. Es werden auch einige englische Wörter verwendet, wie zum Beispiel „Go, go, go!“ zu Beginn, oder Ausdrücke aus dem Bereich der Musik, wie „Drums“ und „Drummer“, „Sound“ und „beat“. Durch die Verwendung dieser Szenesprache klingt der Text sehr „hip“. Wie bei Translat I bereits erwähnt, spielen verschriftlichte Geräusche eine wichtige Rolle in dieser Textstelle.

Sal, Dean und zwei Freundinnen springen vor einem Jazzlokal aus dem Auto und hören sofort „ein ausgeflipptes Tenorsaxophon jaulen“. Mit dem Verb *jaulen* werden die meisten LeserInnen das Winseln oder Heulen eines Hundes assoziieren. Allerdings ist es fraglich, ob das mit dem „Iiiih-joooh!“ wirklich verdeutlicht wird. Vielleicht würden sich die LeserInnen dann eher ein „Aaaauuh“ erwarten. Zum Klang des Saxophons kommen Händeklatschen und „kreischende Stimmen“, die allerdings eher die *scene* von Teenagern auf einem Popkonzert auslösen als die von „coolen“ BesucherInnen eines Jazzclubs. Es stellt sich außerdem die Frage, warum diese plötzlich auf Englisch „Go, go, go!“ schreien sollten. Ein junges Lesepublikum wird damit zwar keine Verständnisprobleme haben, trotzdem würde in einer solchen Situation auf Deutsch etwas Anderes geschrien werden. Wenn die Kneipe – ein umgangssprachliches Wort, das in Österreich weniger gebräuchlich ist – als „billig“ bezeichnet wird, hat das einen negativen Beigeschmack, auch wenn es nur bedeuten sollte, dass die Preise dort niedrig sind. Die negative Konnotation widerspricht auf jeden Fall der Bezeichnung „toller Laden“ zwei Zeilen darunter. Der Boden des Lokals ist mit Sägespänen bedeckt und es gibt ein kleines Podium für die Musiker. Die Bezeichnung „Typen“ wirkt hier unpassend, weil sie eine Distanz schafft, die vom Erzähler kaum beabsichtigt sein wird. Jüngere LeserInnen werden sich vielleicht fragen, warum besonders betont wird, dass die Musiker ihre Hüte auf dem Kopf tragen. LeserInnen der älteren Generation werden

jedoch wissen, dass Hüte früher beim Betreten eines geschlossenen Raumes abgenommen werden mussten. Es könnte hiermit also betont werden, dass sich die Musiker nicht an diese Regel hielten.

Ein eigenartiges Bild entsteht durch den *frame* „wüste, schlampige Frauen wanderten in ihren Bademänteln herum“. Es wirkt auf jeden Fall eher abwertend und LeserInnen werden sich wundern, was diese Frauen in einem Jazzlokal zu suchen haben. Im Anschluss daran wird die Improvisation des Saxophonisten beschrieben, die anscheinend zuerst lauter und vielleicht schneller („anschwellendes [Riff]“) und dann wieder leiser und vielleicht auch ruhiger wird („abfallendes“ Riff), da es im tiefen Vokal „a“ endet. Die Ruhe kann aber nicht lange andauern, da der Saxophonist sofort „weiterstürmt“ zum Rhythmus des Schlagzeugers. Das Bild des Schlagzeugers wirkt hier durch die ihn beschreibenden Adjektive (*brutal*, *stiernackig*) eher abwertend (vgl. 4.7.4. zur Verwendung des Wortes *Neger*), auch wenn es der Erzähler kaum so gemeint haben wird. Danach wendet sich der Erzähler wieder dem Saxophonisten zu. Mit der Kursivsetzung von „*hatte es*“ soll wahrscheinlich darauf hingewiesen werden, dass es sich nicht um die wörtliche Bedeutung handelt. Es könnte zum Beispiel bedeuten, dass der Musiker etwas sehr Wichtiges verstanden hat und es in seiner Musik den anderen mitteilt oder dass er sich in einem bestimmten Zustand, einer Art Trance befindet.

Im Anschluss daran wird die *scene* einer tobenden, jubelnden Menge evoziert. Deren Anfeuerungsruf „bleib drauf und halte es“ wirkt allerdings etwas ungewöhnlich. Es stellt sich die Frage, worauf er bleiben soll – wenn es sich nicht um eine umgangssprachliche Wendung des Bundesdeutschen handelt, wäre hier eher ein „bleib dran“ zu erwarten – und was er halten soll. Gleich darauf ist von einem „Horn“ die Rede, aber da es gerade um den Saxophonisten geht, werden auch die LeserInnen, die den Ausdruck nicht kennen, wissen, dass es sich dabei um das Saxophon handelt. Im letzten Satz in diesem Absatz wird von einer Frau erzählt, die „ihre Knochen vor dem Podium schaukelt“. Das ist zwar keine übliche Formulierung, aber die LeserInnen werden verstehen, was damit gemeint ist, und zwar dass sie tanzt oder sich zur Musik bewegt. Diese Frau wird mit dem Adjektiv *ausgemergelt* beschrieben, das negativ konnotiert ist, so dass die LeserInnen an dieser Stelle kein „schönes“ Bild vor Augen haben werden.

Zu Beginn des nächsten Absatzes wird eine *scene* vom Lokal evoziert, in dem es sehr wild zuzugehen scheint und eine sehr aufgeregte Stimmung herrscht. Auch wenn es gewissermaßen widersprüchlich ist, dass die Menschen zu Jazz „rocken“, können sich

die LeserInnen trotzdem ein Bild von den tanzenden Menschen machen. Ein Mann, dessen Stimme mit einem Nebelhorn verglichen wird, feuert den Saxophonisten weiter an und gibt zum Schluss das Geräusch „aaah-oooh!“ von sich, das vielleicht auch so ähnlich wie ein Nebelhorn klingt. Von Dean kommt daraufhin das englische Wort *Wow* als Ausdruck der Bewunderung, das mittlerweile auch in die deutsche Sprache Eingang gefunden hat. Die Formulierung „Er rieb sich die Rippen“ ist sehr ungewöhnlich und lässt keine eindeutige *scene* entstehen, weil sie keine genaue Angabe enthält.

Im nächsten Satz wird die Spielweise des Schlagzeugers beschrieben. Wenn der „Drummer“ seine Trommeln „tief in den Keller drischt“, könnte das bedeuten, dass er äußerst fest auf sie einschlägt oder dass der Klang so tief wird, dass er sich sozusagen im Keller befindet. Danach folgt ein Trommelwirbel, der den Rhythmus gleichsam aus dem Keller herausholt. Im Anschluss daran folgt eine Beschreibung des Klavierspielers, der, wie man an der Formulierung „in die Tasten hämmern“ erkennen kann, die Tasten auch sehr fest anschlägt. Das Wort *Intervall* für Pause ist an dieser Stelle nicht optimal, da es auch die Abstände der Töne im Akkord bezeichnen könnte, auch wenn aus dem nächsten Satz hervorgeht, was damit gemeint ist.

Am Ende wird eine *scene* vom Saxophonisten hervorgerufen, der nun mitten im Publikum weiterspielt und vollkommen in der Musik aufgeht. So muss der ins Gesicht gerutschte Hut von jemand anderem zurückgeschoben werden. Einen gewissen Widerspruch enthält aber der *frame* „blies einen heiseren, gurgelnden Ton“, denn während das Adjektiv *heiser* mit einer trockenen, kratzigen Stimme in Zusammenhang gebracht, kann ein gurgelndes Geräusch nur zusammen mit Wasser entstehen. Es ist also schwer vorstellbar, wie ein Ton gleichzeitig heiser und gurgelnd sein kann.

Auch wenn immer wieder eindringliche *scenes* evoziert werden, unterbrechen verschiedene Arten von Inkohärenz den Lesefluss, reduzieren damit das Tempo des Textes und stören den Aufbau einer stimmigen Gesamt*scene*.

4.5 Feststellung der Funktion des Ausgangstextes

Angesichts der Tatsache, dass *On the Road* heute zu den Klassikern der amerikanischen Literatur zählt, ist es kaum vorstellbar, dass es sechs Jahre dauerte, bis ein Verlag bereit war, diesen Roman zu veröffentlichen. Theado (2001: 145) führt eine Liste von elf Verlagen an, die das Manuskript ablehnten, und zitiert den Lektor vom Alfred A. Knopf Verlag, Joseph Fox, der in einer Anmerkung zur Ablehnung auf die Tatsache hinwies: „that this is a badly misdirected talent and that this huge, sprawling and, *au fonde*, inconclusive novel would probably have small sales and sardonic, indignant (with some justice) reviews from every side“ (Joseph Fox zit. n. Theado 2001: 145). Fox war mit dieser Meinung nicht alleine. Was die Rezensionen betrifft, sollte er zwar teilweise Recht behalten, was die Verkaufszahlen betrifft, hatte er sich aber eindeutig getäuscht.

Veröffentlicht wurde *On the Road* schließlich im September 1957 von Viking Press. Obwohl der Verlag das Manuskript anfangs auch ablehnte, zeigten sich schließlich einige LektorInnen doch sehr interessiert daran. So wurde der Roman bereits 1953 von der Lektorin Helen K. Taylor als „classic of our times“ bezeichnet (zit. n. Theado 2001: 163). Deshalb ist unklar, warum der Roman trotzdem noch weitere vier Jahre unveröffentlicht blieb. Ein Grund dafür könnte laut Theado (2001: 159) gewesen sein, dass sich Kerouac weigerte, gewisse Änderungen am Material vorzunehmen.

Der Verlag Viking Press wurde im Jahr 1925 in New York mit folgendem Credo gegründet: „To publish a strictly limited list of good nonfiction, such as biography, history and works on contemporary affairs, and distinguished fiction with some claim to permanent importance rather than ephemeral popular interest.“¹¹ Dies ist ihnen mit Autoren wie John Steinbeck, James Joyce, Graham Greene, Arthur Miller und nicht zuletzt Jack Kerouac auf jeden Fall gelungen. Auch danach folgten viele weitere international bekannte AutorInnen. Unter anderem erhielten vier AutorInnen, die ihre Werke bei Viking Press veröffentlichten, den Nobelpreis für Literatur. Mittlerweile gehört der Verlag zur Penguin Group, was erklärt, warum die Taschenbuchausgaben von *On the Road* bei Penguin Books erschienen sind. Es ist anzunehmen, dass sich

¹¹ <http://us.penguingroup.com/static/pages/publishers/adult/viking.html> (Zugriff am 08.08.2010)

LeserInnen von bei Viking Press veröffentlichten Werken Literatur von hoher Qualität erwarten.

Um Anhaltspunkte zur Zielgruppe und zur Funktion des Textes zu bekommen, soll nun der Buchumschlag der Erstausgabe von *On the Road* bei Viking Press beschrieben werden¹². Allgemein kann gesagt werden, dass das Cover sehr einfach gehalten ist. Auf der Vorderseite und am Buchrücken befindet sich vor dem schwarzen Hintergrund ein kleines, fast abstrakt wirkendes Bild, auf dem man die Skyline einer Großstadt erkennen kann. In weißer Schrift werden Titel und Autor genannt, mit dem Zusatz „a novel by“. Charters (1999: 49) zitiert Malcolm Cowley, der als Berater für den Verlag tätig war und den Buchumschlag als „handsome and chaste“ bezeichnete: „I don't know whether it looks more like a devotional work or a handbook of applied sociology. But that's just the appearance it ought to have if it is to receive the sort of serious attention it deserves and we want for it.“ (Cowley 1957 zit. n. Charters 1999: 49). Dies gibt auf jeden Fall Aufschluss über das intendierte Zielpublikum. Der Roman soll sich nicht an Massen von jungen LeserInnen richten, sondern an ein ernstes, literaturinteressiertes Publikum, das zu schätzen weiß, was es mit diesem Werk in Händen hält. Auf Ähnliches weist auch die Lektorin Helen K. Taylor hin, die in ihrem Bericht zu *On the Road* zuerst meint, dass ihr die obszönen Stellen im Buch keine Sorgen bereiten, und die dann Folgendes schreibt: „Not that people won't think it's a dirty book. It's a question of publishing it quietly for the discerning few, with no touting, pre-viewing, or advance quotes from run-of-the-mill names. Not easy, but very challenging.“ (Taylor 1953 zit. n. Theado 2001: 163). Ganz ohne große Ankündigungen dürfte es aber dann doch nicht verlaufen sein. Schließlich wurden im Vorhinein auch schon Auszüge aus dem Roman in Literaturzeitschriften veröffentlicht, auf die sich der vordere Klappentext beruft. Dort wird auch darauf hingewiesen, dass Kerouac schon etwas wie „pre-publication fame“ erlangt hat.

Auf der Rückseite des Umschlags findet sich ein Zitat aus dem Roman – es handelt sich dabei um die später am meisten zitierte Stelle, die mit „They rushed down the street together ...“ beginnt und auch in der Analyse besprochen wird (siehe Textstelle 1). Sie vermittelt einen ersten Eindruck von Kerouacs Schreibstil und gibt einen

¹² Eine Abbildung des Buchumschlags der Erstausgabe samt Klappentexten findet sich bei Theado (2001: 166).

Hinweis darauf, um welche Art von Charakteren es im Roman gehen könnte. Der hintere Klappentext besteht aus einer Kurzbiographie, die den Autor sehr sympathisch wirken lässt. Über dem Text befindet sich ein Foto vom Autor, das ihn unfrisiert und im karierten Hemd zeigt. Diesem Foto, das er als „nutty“ bezeichnet, widmet Kerouac später in einem Aufsatz über die Beat Generation einen ganzen Absatz (vgl. Kerouac 1959: 31). Darin beschwert er sich unter anderem darüber, dass das Foto so zurechtgeschnitten wurde, dass das große Kreuz, das ihm ein Freund zum Spaß umgehängt hatte, nicht zu sehen ist. Hier stellt sich die Frage, ob dies, wie Kerouac meint, eine bewusste Entscheidung des Verlags war, um ein gewisses Image vom Autor zu vermitteln.

Im vorderen Klappentext wird kurz die Bezeichnung *Beat Generation* erklärt und Jack Kerouac als „the voice of this group“ bezeichnet. Danach wird auf den Inhalt des Romans eingegangen. Auch wenn im Roman Themen behandelt wurden, die für die damalige Zeit als obszön oder zumindest provokant galten, war es nicht im Sinne des Verlags, einen Skandal auszulösen. Wenn die Romanfiguren als „always wound to the last pitch, always nervously moving, drinking, making love, determined to say Yes to any new experience“ (zit. n. Theado 2001: 166) beschrieben werden, klingt das zum Beispiel viel harmloser und weniger provokant als „Tempo, Jazz, Marihuana, Sex und Freiheit“ auf dem Cover der deutschen Ausgaben. Schließlich wird Kerouacs Schreibstil als „deeply felt, poetic, and extremely moving“ und der Autor selbst als „a later-day Wolfe or Sandburg“ bezeichnet.

Anders als vielleicht erwartet scheint es dem Verlag nicht in erster Linie darum zu gehen, ein sehr junges Lesepublikum anzusprechen. Vielleicht ging man davon aus, dass der Roman die jungen Menschen erreichen würde, ohne dass man sich bei der Vermarktung besonders auf sie konzentrierte. Die Zuständigen bei Viking Press schienen erkannt zu haben, dass dieser Roman das Potential hatte, eine neue Phase in der amerikanischen Literatur einzuleiten, weshalb er laut Coweley auch „serious attention“ der LeserInnen verdiente. Als Modell-LeserInnen der Erstausgabe können also LeserInnen angenommen werden, die sich für die Beat Generation und den Stil des Autors interessierten und eventuell schon Texte von Kerouac gelesen hatten.

4.6 Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

4.6.1 Textstelle 1c

1	„And that was the night Dean met Carlo Marx. A tremendous thing happened when Dean met Carlo Marx. Two keen minds that they are, they took to each other at the drop of a hat. Two piercing eyes glanced into two piercing eyes—the holy con-man with the shining mind, and the sorrowful poetic con-man with the dark mind that is Carlo Marx. [...] Their
5	energies met head-on, I was a lout compared, I couldn't keep up with them. The whole mad swirl of everything that was to come began then; it would mix up all my friends and all I had left of my family in a big dust cloud over the American Night. Carlo told him of Old Bull Lee, Elmer Hassel, Jane: Lee in Texas growing weed, Hassel on Riker's Island, Jane wandering on Times Square in a benzedrine hallucination, with her baby girl in her
10	arms and ending up in Bellevue. And Dean told Carlo of unknown people in the West like Tommy Snark, the clubfooted poolhall rotation shark and cardplayer and queer saint. He told him of Roy Johnson, Big Ed Dunkel, his boyhood buddies, his street buddies, his innumerable girls and sex-parties and pornographic pictures, his heroes, heroines, adventures. They rushed down the street together, digging everything in the early way they
15	had, which later became so much sadder and perceptive and blank. But then they danced down the streets like dingle-dodies, and I shambled after as I've been doing all my life after people who interest me, because the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous
20	yellow roman candles exploding like spiders across the stars and in the middle you see the blue centerlight pop and everybody goes „Awww!“ What did they call such young people in Goethe's Germany? Wanting dearly to learn how to write like Carlo, the first thing you know, Dean was attacking him with a great amorous soul such as only a con-man can have. [...] I didn't see them for about two weeks, during which time they cemented their
25	relationship to fiendish allday-allnight-talk proportions.” (Kerouac 1991: 5f.)

In dieser Textstelle beschreibt der Erzähler unter Verwendung eindrücklicher Bilder die erste Begegnung und den Beginn der Freundschaft von Carlo und Dean.

Die Syntax ist am Anfang dieses langen Absatzes durch einen parataktischen Stil gekennzeichnet. Durch die oft kurzen, aneinander gereihten Hauptsätze wird eine gewisse Atemlosigkeit erzeugt, die auch für die Rastlosigkeit der Figuren stehen kann. Im Mittelteil, wenn Carlo und Dean von ihren Freunden erzählen und viele Aufzählungen verwendet werden, beruhigt sich das Tempo etwas. Danach wird es aber wieder schneller und nimmt bis zum „Awww!“, das am Ende eines sehr langen Satzes steht, weiter zu (mehr dazu unten). Darauf folgt sehr unvermittelt eine rhetorische Frage.

Die Sprachebene ist größtenteils schriftsprachlich geprägt, es werden aber auch umgangssprachliche Formulierungen wie „the first thing you know“ und „boyhood

buddies“ sowie Slang wie zum Beispiel „weed“ verwendet. Hinsichtlich der Zeitformen ist anzumerken, dass der Autor mehrmals von der Vergangenheit (*past tense*) in die Gegenwart wechselt. So stehen zum Beispiel das erste Verb des dritten Satzes und das letzte Verb des vierten Satzes im Präsens, wodurch ein starker Bezug zur Gegenwart hergestellt wird – die beschriebenen Personen sind zum Zeitpunkt des Schreibens oder Erzählens noch immer so, wie sie beschrieben werden. Auch als der Erzähler davon spricht, welche Leute ihn besonders interessieren, verwendet er Präsens, was darauf schließen lässt, dass dies für ihn auch zum Zeitpunkt des Schreibens noch gilt.

Am Anfang dieser Textstelle fällt auf, dass der Autor mit Wiederholungen und Parallelismen arbeitet. So sind die zweiten Hälften der ersten beiden Sätze identisch. Die darauf folgenden zwei Sätze beginnen beide mit „Two“ und im Anschluss kommt eine parallele Konstruktion mit „con-man with“. Auch etwas weiter unter heißt es zuerst „Carlo told him of ...“ und danach „And Dean told Carlo of ...“. Der Autor kann diese sprachlichen Mittel bewusst gewählt haben, um hervorzuheben, dass hier zwei Menschen einander gegenübergestellt werden, die sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede aufweisen. Auch wenn er sie sehr bewundert, fühlt sich der Erzähler Sal den beiden nicht zugehörig, was unter anderem daran zu erkennen ist, dass er immer von „they“ im Gegensatz zu „I“ spricht.

Sal beschreibt also das erste Treffen seiner zwei Freunde, Carlo und Dean, und betont zuerst ihre Gemeinsamkeiten: Beide haben einen scharfen Verstand, wobei „keen minds“ hier personifiziert wird. Beide haben einen durchdringenden Blick und beide werden vom Erzähler als „con-man“ bezeichnet. Dieser Ausdruck spielt eine wichtige Rolle im Roman und wird vom Erzähler mehrmals verwendet, um Dean zu beschreiben. Das Wort *con-man* ist eine Kurzform von *confidence man*, dessen umfangreiche Bedeutung sich anhand der drei Definitionen des Verbs *con* in Webster’s Third¹³ (1993) erschließen lässt: „to swindle esp. by the confidence game: DECEIVE, CHEAT“; „to persuade or lure: TRICK, FOOL“ und „CAJOLE, BLARNEY, SOFT-SOAP“. Das Wort *confidence game* wird in *The New Oxford American Dictionary* (2005) wiederum folgendermaßen definiert: „a swindle in which the victim is persuaded to trust the

¹³ „Webster’s Third“ steht hier und in Folge für *Webster’s Third New International Dictionary* (1993): Unabridged. Online. Chadwyck-Healey. URL: <http://collections.chadwyck.co.uk/initCritRefSearch.do?listType=mwd>

swindler in some way“. Es geht also darum, das Vertrauen einer Person zu gewinnen und dieses dann für eigene Zwecke zu nutzen oder zu missbrauchen. Dadurch, dass der Erzähler die Bezeichnung *con-man* für seine besten Freunde verwendet und sie eher mit Bewunderung ausspricht, verliert sie etwas von ihrer negativen Bedeutung, so dass gängige deutsche Übersetzungen wie „Betrüger“ und „Hochstapler“ nicht mehr ganz treffend scheinen. Ein paar Absätze vor dieser Textstelle entschuldigt der Erzähler auch Deans Verhalten mit den Worten: „and though he was a con-man, he was only conning because he wanted so much to live and to get involved with people who would otherwise pay no attention to him.“ Vor allem wenn das Wort *con-man* zusammen mit den Adjektiven *holy* und *poetic* verwendet wird, scheint es, als bekäme der Begriff für den Erzähler fast eine positive Bedeutung.

Neben ihren Gemeinsamkeiten weisen Carlo und Dean aber durchaus auch Unterschiede im Charakter auf. Dean werden die Adjektive *holy* und *shining* zugeordnet, während Carlo als „sorrowful“, „poetic“ und „dark“ beschrieben wird. Das Adjektiv *shining*, das in Webster’s Third (1993) neben der naheliegendsten Bedeutung von „emitting or reflecting light“ als „reflecting an inner spirit often of radiance or joy“ oder „possessing a distinguished quality“ definiert wird, verweist auf Deans Lebensfreude und positive Energie, die für alle spürbar ist. Diesem sonnigen Gemüt wird der nachdenkliche, schwermütige und düstere Charakter von Carlo gegenübergestellt. Es spielt hier also auch der Kontrast von hell und dunkel eine Rolle.

Von Dean wissen die LeserInnen bereits, dass er einige Zeit im Gefängnis verbracht hat. Da Carlo aber als „poetic con-man“ bezeichnet wird, ist anzunehmen, dass es sich bei ihm um eine andere Art von „con-man“ handelt. Er kann zwar genauso geschickt mit Sprache umgehen, manipuliert die Menschen aber eher mit seinen Gedichten. Gemeinsam ist den zwei Freunden wiederum, dass sie beide voller Energie sind. In Zeile 5 wird das eindringliche Bild hervorgerufen, dass ihre Energien frontal aufeinander treffen, fast wie wenn zwei Autos frontal zusammenstoßen. Es entsteht damit auch der Eindruck, dass sie einander ebenbürtig sind. Sal beschreibt sich hingegen als „lout“ – „an awkward brutish person“ oder „oaf“ (Webster’s Third 1993) – und somit als schwerfällig, unbeholfen und etwas schwer von Begriff im Gegensatz zu seinen leichten, scharfsinnigen Freunden, mit denen er also weder hinsichtlich ihres Tempos noch ihres Verstandes mithalten kann.

Im Anschluss daran evozieren die *frames* „whole mad swirl“ und „mix up [...] in a big dust cloud“ eine *scene*, in der die LeserInnen einen Wirbel oder fast einen Wirbelsturm vor sich sehen, der alles mit sich reißt. Die Menschen verlieren sozusagen die Kontrolle über das, was geschieht. In der nächsten Szene erzählen Dean und Carlo einander von ihren Freunden in New York beziehungsweise Denver. Bei der Beschreibung von Old Bull Lee wird mit *weed* ein Slangausdruck für Marihuana verwendet, der seit Ende der 1920er Jahre in Gebrauch war (vgl. Routledge 2009). Wenn amerikanische RezipientInnen lesen, dass Hassel auf „Riker’s Island“ war, könnten sie wissen, dass damit das große New Yorker Gefängnis gemeint ist und bekommen somit den Hinweis, dass Hassel mit dem Gesetz in Konflikt geraten ist. Genauso könnte ihnen bekannt sein, dass „Bellevue“ hier für die psychiatrische Abteilung des gleichnamigen Krankenhauses in New York steht.

Da Kerouac die Namen der Charaktere nachträglich ändern musste, ist anzunehmen, dass die Figur, die als „shark“ beschrieben wird, nicht nur zufällig den sehr ähnlich klingenden Namen „Snark“ hat. Einerseits steht *shark* laut Webster’s Third (1993) für „a rapacious crafty person who gains by usury, extortion, swindling, or trickery“, andererseits für „one who excels greatly esp. in a particular line: an exceptionally capable or brilliant person“. Tommy Snark spielt offenbar sehr gut Poolbillard und gewinnt Geld damit, wobei sich „rotation“ auf eine bestimmte Spielart oder Disziplin im Poolbillard bezieht. Im englischen Wikipedia-Eintrag zu „Hustling“ („the deceptive act of disguising one’s skill in a sport or game with the intent of luring someone of probably lesser skill into gambling [...] with the hustler“¹⁴) steht unter anderem, dass die so genannten „Hustlers“ auch „sharking“ („distracting, disheartening, enraging or even threatening their opponents, to throw them off“¹⁵) betreiben, weshalb sie oft „pool sharks“ genannt werden.

Wenn Dean seine Freunde in Folge als „buddies“ bezeichnet, spricht das für eine innige Beziehung, da der Ausdruck emotional geladener ist als zum Beispiel „friends“. Während es für ältere Model-LeserInnen in den 1950er Jahren wahrscheinlich schockierend war, dass hier offen von Sex und Pornographie geschrieben wird, ist es für junge LeserInnen von heute nichts Ungewöhnliches mehr.

¹⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Hustling> (Zugriff am: 30.06.2010)

¹⁵ *ibid.*

Ab Zeile 14 beginnt eine Schlüsselstelle im Buch, die vor allem ab „the only people for me are the mad ones“ zu den meist zitierten Stellen des Romans oder überhaupt des Gesamtwerks von Kerouac gehört. Darin erklärt der Erzähler, was seine Faszination für die von ihm so bewunderten Menschen ausmacht. Dieser Stelle gebührt aber auch aus Gründen des Rhythmus, des Klangs und der *scene*, die evoziert wird, besondere Aufmerksamkeit. In Zeile 15 beginnt der einzige lange, kompliziertere Satz in diesem Textausschnitt, der durch die Aneinanderreihung von Hauptsätzen und Appositionen einen ganz besonderen Rhythmus bekommt. Es wird sprachlich eine Spannung aufgebaut, die sich ab dem dreifachen „burn“ immer mehr steigert und sich am Ende des Satzes – wenn man als LeserIn das Gefühl hat, es bleibe keine Luft mehr – in „Awww!“ auflöst. Was den Klang betrifft, fällt auf, dass im *frame* „But then they danced down the streets like dingedodies“ die Laute [d] und [ð] dominieren, was dem Satz einen besonderen Klang und Rhythmus verleiht. Kurz davor wird außerdem mit dem Verb *dig* ein Ausdruck aus dem Beat Jargon verwendet, der folgende Bedeutungen haben konnte: „to listen to or look at“, „pay attention to“ oder „understand“, „appreciate“ sowie „like“ und „admire“ (Merriam-Webster 1993). Eine Muttersprachlerin wies darauf hin, dass das Verb auch eine gewisse lautmalerische Qualität hat, so dass man sozusagen spüre, was das Wort bedeutet.

Der Erzähler beschreibt also, dass seine Freunde wie „dingledodies“ auf der Straße tanzten. Dabei handelt es sich um eine Wortschöpfung von Kerouac, die sich in keinem Wörterbuch findet, aber durch ihren lautmalerischen Charakter wirkt. Es entsteht das Bild von unbekümmerten, lebensbejahenden Menschen, die auf der Straße herumspringen und von außen betrachtet vielleicht etwas lächerlich wirken. Während Carlo und Dean also luftig und leicht herumspringen, scheint der Erzähler eher schwerfällig und langsam zu sein, was mit „lout“ und „shambled after“ ausgedrückt wird. In Webster’s Third (1993) wird das Verb *shamble* als „to walk awkwardly with dragging feet“ definiert. In der Kombination mit „after“ ist es allerdings nicht zu finden. Wichtig ist, dass ein Bild von Sal evoziert wird, der den anderen aufgrund seiner Schwerfälligkeit kaum nachkommt.

Die Menschen, die auf den Erzähler eine solche Faszination ausüben, vergleicht er mit „roman candles“ (auf Deutsch „Römisches Licht“), eine bestimmte Art von Feuerwerkskörpern. Es wird ein sehr schönes Bild hervorgerufen, wenn diese wie Spinnen unter dem Sternenhimmel explodieren und ihr Kern („blue centerlight“) danach

noch einmal explodiert. Dass Menschen in diesem Augenblick voller Begeisterung ein „Awww“ von sich geben, ist eine Erfahrung, die viele LeserInnen bei Feuerwerken schon gemacht haben werden.

Gleich im Anschluss daran ist die Stimme des distanzierteren Erzählers zu hören, der mit seiner rhetorischen Frage einen intertextuellen Bezug zu Goethe herstellt. Ohne Unterbrechung geht es aber gleich wieder zurück zu Dean und Carlo, die ihre Freundschaft weiter ausbauen. Der Autor verwendet dafür das Verb *cement*, das übertragen auch „ensure the continuation of“, „establish firmly“ (Webster’s Third 1993) bedeutet. Mit dem umgangssprachlichen „the first thing you know“ werden gleichzeitig auch die LeserInnen miteinbezogen. Der *frame* „to fiendish allday-allnight-talk proportions“ lässt darauf schließen, dass Dean und Carlo unter Drogeneinfluss stehen. Andernfalls würde es ihnen auch schwer fallen, tage- und nächtelang miteinander zu sprechen. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es sich bei dieser Textstelle um einen kohärenten, fließenden Text mit vielen eindrucksvollen Bildern handelt.

4.6.2 Textstelle 2c

1	„The greatest ride in my life was about to come up, a truck, with a flatboard at the back, with about six or seven boys sprawled out on it, and the drivers, two young blond farmers from Minnesota, were picking up every single soul they found on that road—the most smiling, cheerful couple of handsome bumpkins you could ever wish to see, both
5	wearing cotton shirts and overalls, nothing else; both thick-wristed and earnest, with broad howareyou smiles for anybody and anything that came across their path. I ran up, said “Is there room?” They said, “Sure, hop on, ‘sroom for everybody.”
10	I wasn’t on the flatboard before the truck roared off; I lurched, a rider grabbed me, and I sat down. Somebody passed a bottle of rotgut, the bottom of it. I took a big swig in the wild, lyrical, drizzling air of Nebraska. “Whooee, here we go!” yelled a kid in a baseball cap, and they gunned up the truck to seventy and passed everybody on the road. “We been riding this sonofabitch since Des Moines. These guys never stop. Every now and then you have to yell for pisscall, otherwise you have to piss off the air, and hang on, brother, hang on.”
15	I looked at the company. There were two young farmer boys from North Dakota in red baseball caps, which is the standard North Dakota farmer-boy hat, and they were headed for the harvests; their old men had given them leave to hit the road for a summer. There were two young city boys from Columbus, Ohio, high-school football players, chewing gum, winking, singing in the breeze, and they said they were hitchhiking
20	around the United States for the summer. [...] Then there was a tall slim fellow who had a sneaky look. [...] Finally there were Mississippi Gene and his charge. [...] Montana Slim spoke to them occasionally with a sardonic and insinuating smile. They paid no attention to him.

25	Slim was all insinuation. I was afraid of his long goofy grin that he opened up straight in your face and held there half-moronicly. “You got any money?” he said to me. “Hell no, maybe enough for a pint of whisky till I get to Denver. What about you?” “I know where I can get some.” “Where?”
30	“Anywhere. You can always folly a man down an alley, can’t you?” “Yeah, I guess you can.” “I ain’t beyond doing it when I really need some dough. Headed up to Montana to see my father. I’ll have to get off this rig at Cheyenne and move up some other way. These crazy boys are going to Los Angeles.”
35	“Straight?” “All the way - if you want to go to LA you got a ride.” [...] I was glad when the two Minnesota farmboys who owned the truck decided to stop in North Platte and eat; I wanted to have a look at them. [...] But they were the only ones in the party who had money to buy food. We all shambled after them to a restaurant run by a bunch of women, and sat around over hamburgers and coffee while they wrapped away enormous meals just as if they were back in their mother’s kitchen.” (Kerouac 1991: 22ff.)
40	

Der Erzähler Sal schildert seine Fahrt auf der Ladefläche eines Lastwagens, die er sich mit sieben anderen Autostoppnern teilt. Er beschreibt die Fahrer und die Mitreisenden und gibt ein Gespräch mit einem von ihnen wieder.

Durch die Syntax wirkt der Text wie eine mündliche Erzählung. Die Art, wie im ersten Absatz zum Beispiel eine Information auf die nächste folgt, nur durch Beistriche getrennt, wirkt als würde sich der Erzähler gerade zurückerinnern und assoziativ einen Gedanken an den nächsten reihen. Die Stilebene des Textes des Erzählers ist größtenteils eher neutral, nur ab und zu kommen Slangausdrücke wie „rotgut“, „old men“ oder „wrap away“ vor. Der Text der direkten Rede ist hingegen meist umgangssprachlich geprägt ist, da Verkürzungen wie „s’room for everybody“, „ain’t“ und „You got any money?“ verwendet werden, die für die mündliche Kommunikation typisch sind. Weiters kommen Slangausdrücke wie „sonofabitch“ oder „pisscall“ vor. Im Gespräch zwischen Sal und Montana Slim fällt auf, dass sich die Sprachebenen der beiden etwas unterscheiden. Abgesehen von Ausdrücken wie „Hell no“ und „Yeah“ verwendet Sal eher Standardsprache, während Montana Slims Sprache eindeutig Merkmale der Umgangssprache aufweist. Insgesamt lässt sich sagen, dass die direkte Rede in dieser Textstelle nach authentischer gesprochener Sprache klingt.

Sal bezeichnet diese Fahrt als „the greatest ride in my life“, wobei das Wort *ride* hier folgende Bedeutungen haben kann: „a journey or trip on horseback or by vehicle“, „a

means of transport“, aber auch „a person providing transportation“ (Webster’s Third 1993). Es mag die LeserInnen vielleicht wundern, warum die anderen Mitfahrenden ausgestreckt auf der Ladefläche liegen und nicht sitzen. Erst etwas weiter unten – die Stelle ist nicht Teil der Analyse – wird die Erklärung dafür gegeben: Da die Pritsche keine Seitenflächen hat, müssen sich die Mitreisenden hinlegen, um nicht herunterzufallen. Die jungen Farmer, die jeden mitnehmen, der eine Mitfahrgelegenheit braucht, werden als „the most smiling, cheerful couple of handsome bumpkins“ beschrieben, also einerseits als sehr fröhlich, aber andererseits auch als ungebildete Menschen vom Land – das Wort *bumpkin* wird in Webster’s Third (1993) als „a typically awkward blockish and utterly unsophisticated rustic“ definiert. Mit der Formulierung „you could ever wish to see“ werden gewissermaßen auch die RezipientInnen mit einbezogen.

Die zwei Farmer begegnen allen und allem mit „broad howareyou smiles“. Bei diesem Lächeln handelt es sich um eine Wortschöpfung von Kerouac. Die Fahrer bringen es nicht nur Personen, sondern allem entgegen, was ihnen begegnet („for anybody and anything“). Damit könnte ihre positive und unbekümmerte Einstellung zum Leben ausgedrückt werden. Ihre unkomplizierte Art wird auch durch den kurzen Wortwechsel am Ende des Absatzes demonstriert, so dass drei Worte von Sal genügen, um von ihnen mitgenommen zu werden.

Bevor Sal noch sitzt, fährt der Lastwagen schon los. Mit dem lautmalerischen Verb *roared off* wird nicht nur die Geschwindigkeit betont, sondern auch das tiefe, laute Geräusch, das beim Losfahren zu hören ist. Unter den Mitreisenden wird eine Flasche „rotgut“ herumgereicht. Dabei handelt es sich um einen Slangausdruck für Alkohol von schlechter Qualität, der einem – wie der Name schon sagt – auf keinen Fall gut tut. Der Erzähler genießt die frische Luft, obwohl es oder gerade weil es leicht nieselt, was mit dem *frame* „in the wild, lyrical, drizzling air of Nebraska“ ausgedrückt wird. Das Adjektiv *lyrical* kann hier auch „characterized by or expressive of direct usu. intense personal emotion“ (Webster’s Third 1993) bedeuten. Mit dem Schrei „Whooee, here we go!“ bringt einer der Mitreisenden seine Begeisterung von der Fahrtgeschwindigkeit zum Ausdruck. Mit 70 Meilen pro Stunde sind sie mit dieser Art von Fahrzeug und angesichts der Tatsache, dass Menschen auf der offenen Ladefläche liegen, sehr schnell und riskant unterwegs. Der Mitreisende kommt nochmals zu Wort und erzählt, dass die zwei Fahrer fast nie stehen bleiben. Am Beginn der direkten Rede in Zeile 11 fehlt das Hilfszeitwort *have*, was eine für die mündliche Kommunikation typische Auslassung

darstellt. Weiters werden die Slangausdrücke *sanofabitch* und *pisscall* verwendet. Ersterer muss in diesem Fall kein Schimpfwort sein, sondern kann *Cassel's dictionary of slang* (2005) zufolge auch als „a general non-specific referent meaning ‘thing’“ verwendet werden. Das Wort *pisscall* dürfte wiederum aus der Armeesprache kommen und wird von Elkin (1946: 422) folgendermaßen erklärt: „When a soldier has to urinate at night or when a convoy stopps for a ‚break‘ on the road, the soldier designation is ‚piss call.‘“

Den nächsten Absatz widmet der Erzähler seinen Mitreisenden. Er beschreibt zwei junge Burschen, deren Väter Farmer in North Dakota sind und die per Anhalter bis zur nächsten Ernte fahren wollen, bei der sie mitarbeiten können. Für die Väter wird der Slangausdruck *old men* verwendet. Bei den anderen zwei jungen Mitreisenden handelt es sich um „high-school football players“. Dieser *frame* wird bei heutigen LeserInnen eine ganz bestimmte *scene* von Schülern auslösen, die sportlich und beliebt, aber vielleicht weniger intelligent sind. Diese werden oft auch als „jocks“ bezeichnet. Es ist schwer zu sagen, ob der *frame* in den 50er Jahren auch schon diese *scene* hervorrief, aber folgendes Zitat von Allen Ginsberg, in dem er seine erste Begegnung mit Kerouac beschreibt, der selbst in der Highschool und an der Universität Football spielte, könnte dafür sprechen: „I remember being awed by him and amazed by him, because I’d never met a big jock who was sensitive and intelligent about poetry“ (Gifford/Lee 1979: 34f.). Die zwei wollen auf jeden Fall den Sommer über per Autostopp durch das Land fahren.

Dem Mann aus Montana scheint der Erzähler nicht zu trauen, was durch den *frame* „had a sneaky look“ verdeutlicht wird. Die Art, wie er grinst und den Grinser länger als nötig beibehält, flößt Sal Angst ein. Im Anschluss daran wird ein Gespräch mit Montana Slim und Sal wiedergegeben, bei dem klar wird, dass letzterer auch bereit ist, sich auf kriminelle Weise Geld zu beschaffen. Wie es weiter oben auch schon ein Mal der Fall war, wird hier in der direkten Rede wieder das Hilfszeitwort *have* ausgelassen. Auch Sal antwortet in unvollständigen Sätzen. Da „folly“ als Verb nicht existiert, ist anzunehmen, dass der Autor mit diesem *frame* Montana Slims Aussprache des Verbs *follow* nachahmt. Slim verwendet außerdem die Slangausdrücke *dough* für Geld und *rig* als Bezeichnung für ein Fahrzeug oder einen Lastwagen (vgl. Routledge 2009). Er teilt Sal mit, dass die Farmer direkt nach Los Angeles fahren.

Gegen Ende der Textstelle machen die beiden Fahrer doch eine Pause, um etwas zu essen. An dieser Stelle wird der Text inkohärent, da es zuerst heißt, dass nur die

Fahrer Geld haben, um Essen zu kaufen, es dann aber doch den Anschein hat, als säßen die anderen auch bei Hamburger und Kaffee im Restaurant, während die anderen beiden „enormous meals“, also große Mengen, verspeisen.

Abgesehen von dieser letzten Inkohärenz kann aber eine stimmige Gesamtscene von dieser Fahrt und der Begeisterung des Erzählers aufgebaut werden.

4.6.3 Textstelle 3c

1	“It was drizzling and mysterious at the beginning of our journey. I could see that it was all going to be one big saga of the mist. “Whoeee!” yelled Dean. “Here we go!” And he hunched over the wheel and gunned her; he was back in his element, everybody could see that. We were all delighted, we all realized we were leaving confusion and nonsense
5	behind and performing our one and noble function of the time, <i>move</i> . And we moved! We flashed past the mysterious white signs in the night somewhere in New Jersey that say SOUTH (with an arrow) and WEST (with an arrow) and took the south one. New Orleans! It burned in our brains. From the dirty snows of “frosty fagtown New York,” as Dean called it, all the way to the greeneries and river smells of old New Orleans at the
10	washed-out bottom of America; then west. Ed was in the back seat; Marylou and Dean and I sat in front and had the warmest talk about the goodness and joy of life. Dean suddenly became tender. “Now dammit, look here, all of you, we all must admit that everything is fine and there’s no need in the world to worry, and in fact we should realize what it would mean to us to UNDERSTAND that we’re not REALLY worried about
15	ANYTHING. Am I right?” We all agreed. “Here we go, we’re all together . . . What did we do in New York? Let’s forgive.” We all had our spats back there. “That’s behind us, merely by miles and inclinations. Now we’re heading down to New Orleans to dig Old Bull Lee and ain’t that going to be kicks and listen will you to this old tenorman blow his top” - he shot up the radio volume till the car shuddered – “and listen to him till [sic!] the
20	story and put down true relaxation and knowledge.”
25	We all jumped to the music and agreed. The purity of the road. The white line in the middle of the highway unrolled and hugged our left front tire as if glued to our groove. Dean hunched his muscular neck, T-shirted in the winter night, and blasted the car along. He insisted I drive through Baltimore for traffic practice; that was all right, except he and Marylou insisted on steering while they kissed and fooled around. It was crazy; the radio was on full blast. Dean beat drums on the dashboard till a great sag developed in it; I did too. The poor Hudson—the slow boat to China—was receiving her beating.” (Kerouac 1991: 134f.)

Das Thema dieser Textstelle ist die Fahrt der Figuren von New York nach New Orleans und das Gefühl, in Bewegung zu sein. Die Syntax ist in diesem Textabschnitt relativ einfach und eher parataktisch, denn es gibt nur wenige längere, verschachtelte Sätze. Deshalb ist die am häufigsten verwendete Konjunktion auch die nebenordnende Konjunktion „and“. Zwei Mal setzt der Autor Einschübe zwischen Gedankenstriche und er verwendet mehrere Satzellipsen. Durch die kurzen, einfachen Sätze oder auch die

Hauptsatzreihen wird ein gewisser Eindruck von Atemlosigkeit vermittelt, welche die Aufregung der Figuren widerspiegelt.

Die Stilebene des erzählten Textes ist eher neutral und entspricht der Schriftsprache, wobei aber auch innovative Elemente vorkommen, das heißt zum Beispiel Wortschöpfungen oder neue Formulierungen, die vom Autor selbst stammen (vgl. „one big saga of the mist“ und „blasted the car along“). In der direkten Rede verwendet Kerouac jedoch Umgangssprache sowie Ausdrücke aus dem Beat Jargon und ahmt mündliche Sprache nach. Allgemein versucht der Autor seine Figuren so sprechen zu lassen, wie sie in Wirklichkeit sprechen würden, oder in diesem Fall wie Neal Cassady, auf dem die Figur Dean basiert, tatsächlich sprach. Deshalb finden sich in Deans Monolog Verkürzungen wie „we’re“ und „ain’t“, der Ausruf „dammit“ und eine Wortschöpfung wie „fagtown“. Der Autor verschriftlicht auch Geräusche, wenn sie sinntragend sind, wie zum Beispiel Deans „Whooee!“. Ein weiteres Merkmal der Sprache ist, dass der Text durch einen fließenden Rhythmus gekennzeichnet ist.

In den ersten zwei Sätzen wird mit dem Bild vom Nieselregen, der Metapher „one big saga of the mist“ und dem Vorherrschen des hellen Lautes [ɪ] eine bestimmte Stimmung erzeugt, die eine gewisse Aufgeregtheit und Vorfreude vermittelt. Diese Stimmung wird durch Deans ungestümes „Whooee!“ verstärkt. Das Wort *saga* lässt an alte (Helden)sagen denken. Wie so viele klassische Helden ziehen auch diese Figuren aus und gehen auf Reisen, um nach etwas zu suchen, auch wenn es ihnen meist nur darum geht, in Bewegung zu sein (siehe Zeile 5). Alles scheint in einer großen Nebelwolke stattzufinden. Erst ein paar Zeilen später erfahren die LeserInnen, dass es Nacht ist, und da Nebel bei Nacht geheimnisvoll bis unheimlich wirken kann, wird auch verständlich, warum der Autor hier das Adjektiv *mysterious* verwendet.

Der *frame* „one and noble function“ stellt ein Spiel mit den Erwartungen der LeserInnen dar, die sobald sie „one and“ lesen, den Phraseologismus *one and only* erwarten werden. Mit *noble* wurde sogar ein Wort gewählt, das ein wenig ähnlich klingt. Der Satzteil „performing our one and noble function of the time, move“ ist gewissermaßen auch eine Schlüsselaussage im Text, weil er einen Beweggrund für diese Reise und auch die meisten anderen Reisen nennt.

In Folge bauen die LeserInnen eine *scene* auf, in der die Figuren durch die Nacht fahren und immer wieder Straßenschilder fast etwas gespenstisch aus dem Dunkel weiß

aufleuchten. Amerikanische LeserInnen werden hier die typischen amerikanischen Straßenschilder vor Augen haben, auf denen neben der Nummer auch die Richtung der Straße (zum Beispiel Norden oder Süden) angegeben ist, in die sie führt, oftmals mit einem Pfeil, der anzeigt, in welche Richtung man fahren oder abbiegen muss, um zu dieser Straße zu gelangen. Da die Figuren von New York nach New Orleans möchten, müssen sie verständlicherweise die Straße in Richtung Süden nehmen. Mit dem sprachlichen Bild „It burned in our brains“ wird nochmals die Aufregung und Vorfreude betont.

New Orleans, der warme, grüne Süden, wird dem kalten, verschneiten, schmutzigen New York gegenüber gestellt, wobei das Adjektiv *frosty* nicht nur das kalte Klima, sondern auch die kühle Atmosphäre bezeichnen kann. Schließlich hatte es dort auch Streitigkeiten gegeben. Der *frame* „fagtown“ kann eine abschätzige Bezeichnung für New York als Stadt sein, in der es viele Homosexuelle gibt. Aber da Neal Cassady, auf dem die Figur Dean beruht, auch gleichgeschlechtliche Beziehungen hatte, ist nicht ganz nachvollziehbar, warum Dean abschätzig von Homosexuellen sprechen sollte. Während *fag* heute als nicht politisch korrekt einzustufen ist, wurde es in den 1950er Jahren wahrscheinlich unbedacht verwendet. Außerdem ist es etwas Anderes, wenn die Bezeichnung von Homosexuellen selbst verwendet wird. Allerdings wurde zum Beispiel eine Anspielung auf Deans sexuelle Beziehung zu Carlo Marx in der überarbeiteten Version herausgestrichen und das Thema auch sonst in keiner Weise im Roman aufgegriffen. Der Ausdruck könnte auch in einem allgemeineren Sinne verstanden werden, so dass Dean damit seine Abneigung gegen die Stadt vermittelt, ohne sich im Besonderen auf Homosexuelle zu beziehen. Dies wäre mit der Entwicklung in der deutschen Jungedssprache vergleichbar, in der das Adjektiv *schwul* mittlerweile oft allgemein für etwas negativ Bewertetes verwendet wird.

Wie es bei vielen amerikanischen Autos damals üblich war, hat der Hudson, den Dean fährt, eine durchgehende Sitzbank, weshalb drei Leute vorne sitzen können. Dean, Marylou und Sal führen ein angeregtes Gespräch, bis Dean fast sentimental wird und einen Monolog darüber hält, dass sie alle Sorgen, Probleme und Streitereien hinter sich lassen können, wobei mit dem *frame* „That’s behind us“ noch einmal das Element der vierten Zeile („we were leaving confusion and nonsense behind“) aufgegriffen wird und nun auch klarer ist, was mit „confusion and nonsense“ gemeint ist. Der *frame* „Now, dammit“ soll hier wahrscheinlich mehr die Aufmerksamkeit seiner Mitreisenden auf sich

lenken, als ein Fluch sein. Der erste lange zusammengesetzte Satz und der letzte Satz von Deans kleiner Ansprache vermitteln einen Eindruck davon, wie Dean spricht, nämlich mit einer gewissen Geschwindigkeit und fast ohne Pausen. Es ist anzunehmen, dass die drei Worte in Großbuchstaben gedruckt sind, weil sie von Dean besonders betont werden. Deans Monolog wird nur durch kurze, erklärende Einschübe des Erzählers unterbrochen. Etwas ungewöhnlich mag das Fremdwort oder *hard word* „inclinations“ aus Deans Mund wirken, vor allem wenn er damit nur die Höhenunterschiede meinen sollte, die sie bis dahin hinter sich gebracht haben. Wie den LeserInnen aufgrund des Gelesenen bereits bekannt ist, gehört es jedoch durchaus zu Deans Art, Fremdwörter zu verwenden und dabei nicht immer zu wissen, was damit gemeint ist. Das wird auch durch folgende Textstelle im Roman belegt:

„In those days he really didn't know what he was talking about; [...] he was a young jaillid all hung-up on the wonderful possibilities of becoming a real intellectual, and he liked to talk in the tone and using the words, but in a jumbled way, that he had heard from "real intellectuals"—although, mind you, he wasn't so naïve as that in all other things, and it took him just a few months with Carlo Marx to become completely in there with all the terms and jargon.“ (Kerouac 1991: 3f.)

Im nächsten Satz spricht Dean zuerst davon, dass er sich darauf freut, Old Bull Lee wieder zu sehen und mit ihm Zeit zu verbringen, und springt dann im selben Atemzug oder zumindest im selben Satz zum Saxophonisten, der in dem Moment im Radio zu hören ist. Damit wird weiter seine Art zu sprechen charakterisiert, wie er von einem Gedanken zum nächsten springt und in seinem Monolog sofort auf Eindrücke von außen reagiert. Dieser Satz enthält auch drei Ausdrücke aus dem Beat Jargon („dig“, „kicks“, „blow his top“), von denen zumindest die ersten zwei mittlerweile zu Ausdrücken der allgemeinen amerikanischen Umgangssprache geworden sind und somit auch in Wörterbüchern wie Webster's Third (1993) zu finden sind. RezipientInnen des Ausgangstextes, die sich damals nicht in der Beat Szene bewegten, dürften damit allerdings noch nicht vertraut gewesen sein. Die Bedeutung von *dig* wurde weiter oben schon erklärt (siehe 4.6.1. Textstelle 1c). Genau wie *dig* war auch *kicks* ein sehr beliebter Ausdruck in der Sprache der Beats, der schon durch seinen Klang eine positive Aufgeregtheit vermittelt. Beide Wörter werden von Kerouac in der direkten Rede häufig verwendet. Bei Watson (1997: 46) wird *kicks* folgendermaßen erklärt: „Die augenblickliche Befriedigung eines Verlangens; [...] Bezieht sich zuweilen auch auf den Zustand, den man mit Hilfe von Drogen, Alkohol oder ähnliche Verwirrung der Sinne erreicht.“ Etwas genauer sind die

Definitionen in Webster's Third (1993): „a quick and forcible effect suggestive of a kick; as [...] a marked physical effect (as of stimulation by alcohol)“, „ability to produce such an effect“ sowie „a feeling of pleasure or of marked enjoyment: THRILL“ und „a source of such pleasure“. Der *frame* „blow his top“ setzt sich wiederum aus zwei Bedeutungsebenen zusammen. Einerseits kommt das Verb *blow*, wie es in diesem Kontext verwendet wird, laut Watson (1997: 78) ursprünglich aus der Sprache des Jazz und beschreibt in Weiterführung der Bedeutung „in ein Blasinstrument blasen“ oder „es ertönen lassen“ auch „den spontanen musikalischen Ausdruck“ (Watson 1997: 78). In Webster's Third (1993) findet sich auch die Erklärung, dass es im Slang „to play jazz on any instrument“ heißen kann. Andererseits ist die Wendung *to blow one's top* im Sinne von „to go crazy“ (Merriam-Webster 2010)¹⁶, also „verrückt werden“, oder „to lose one's emotional control“ (Routledge 2009) in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen.

Dean und die anderen hören also einen Saxophonisten im Radio – genau genommen spielt er ein Tenorsaxophon – und Dean ist sofort begeistert von seiner Spielweise. Deshalb dreht er auch das Radio so laut auf, dass das ganze Auto vibriert. Die anderen teilen seine Begeisterung und bewegen sich zur Musik („We all jumped to the music and agreed“). In der nächsten Szene beschreibt der Erzähler den weißen Mittelstreifen auf der Fahrbahn, als würde sich der Streifen einerseits ausrollen und andererseits wie am linken Vorderreifen festkleben, wobei das Verb *hug* hier sowohl wörtlich im Sinne von „umarmen“ als auch im übertragenen Sinne von „adhere to“ (Webster's Third 1993), also „festhalten“ oder „festkleben an“ verwendet sein kann. Gleichzeitig ist der Mittelstreifen auch wie am „groove“ der Figuren festgeklebt, was hier unter anderem „an enjoyable or exciting experience“ oder „pronounced enjoyable rhythm“ (Merriam-Webster 2010) bedeuten kann, aber auch an die Rille von Schallplatten erinnert.

In Folge wird Dean einerseits als sehr männlich beschrieben („his muscular neck“) und andererseits als „hitzig“, da er im Winter nur mit T-Shirt im Auto sitzt und schnell und aggressiv fährt, was durch den *frame* „blasted the car along“ ausgedrückt wird. Diese Formulierung dürfte eine eigene Ausdrucksweise des Autors sein, aber da das intransitive Verb *blast* laut Merriam-Webster (2010) „to proceed rapidly or

¹⁶ „Merriam-Webster“ steht hier und in Folge für: *Merriam-Webster Online Dictionary* (2010): URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary>

aggressively“ bedeutet und das Nomen mit „Explosion“, „Windstoß“ u. Ä. übersetzt werden kann, können sich die LeserInnen sofort ein Bild davon machen, was mit dieser Formulierung gemeint ist. Drei Zeilen weiter unten wird auch das Nomen im *frame* „full blast“ verwendet, aber im Sinne von „capacity“, und heißt hier so viel wie „volle Lautstärke“.

Der *frame* „slow boat to China“ ist mittlerweile eine verbreitete Redensart, die verwendet wird, wenn etwas langsam vor sich geht. Er verweist aber wahrscheinlich auch auf das Lied mit dem Titel „On a Slow Boat to China“, das 1947 von Frank Loessner veröffentlicht wurde. Allerdings ist fraglich, ob junge LeserInnen von heute diese Anspielung auch noch erkennen. Anscheinend hatte Loessner den Ausdruck bereits übernommen, da er ursprünglich von Pokerspielern verwendet wurde. Mit „a slow boat to China“ wurde jemand bezeichnet, der langsam aber sicher verlor: „The idea was that the winnings were slow and steady, much like a ship on its way to China, making the victim a profitable venture for a poker player“¹⁷. Loessner scheint den Ausdruck aber eher im romantischen Sinne zu verwenden, dass man jemanden auf ein langsames Schiff nach China mitnehmen möchte, um möglichst viel Zeit mit der Person zu verbringen. In beiden Kontexten bezieht sich die Formulierung auf etwas, das zwar lange dauert, aber durchaus angenehm ist. So bringt auch der Hudson seine Insassen langsam aber sicher ans Ziel – obwohl Deans schnelle, riskante Fahrweise dem widerspricht – und ermöglicht es ihnen so, mehr Zeit miteinander zu verbringen.

4.6.4 Textstelle 4c

1	“But one night we suddenly went mad together again; we went to see Slim Gaillard in a little Frisco nightclub. Slim Gaillard is a tall, thin Negro with big sad eyes who’s always saying, “Right-orooni” and “How ‘bout a little bourbon-orooni.” In Frisco great
5	eager crowds of young semi-intellectuals sat at his feet and listened to him on the piano, guitar, and bongo drums. When he gets warmed up he takes off his shirt and undershirt and really goes. He does and says anything that comes into his head. He’ll sing “Cement Mixer, Put-ti Put-ti” and suddenly slow down the beat and brood over his bongos with
10	fingertips barely tapping the skin as everybody leans forward breathlessly to hear; [...] Then he slowly gets up and takes the mike and says, very slowly, “Great-orooni . . . fine-ovauti . . . hello-orooni . . . bourbon-orooni . . . all-orooni . . . how are the boys in the front row making out with their girls-orooni . . . orooni . . . vauti . . . oroonirooni . . . “ He keeps this up for fifteen minutes, his voice getting softer and softer till you can’t hear.

¹⁷ <http://www.wisegeek.com/what-is-a-slow-boat-to-china.htm> (Zugriff am 25.05.2010)

	His great sad eyes scan the audience.
15	Dean stands in the back, saying, "God! Yes!"—and clasping his hands in prayer and sweating. "Sal, Slim knows time, he knows time." Slim sits down at the piano and hits two notes, two Cs, then two more, then one, then two, and suddenly the big burly bass-player wakes up from a reverie and realizes Slim is playing "C-Jam Blues" and he slugs in his big forefinger on the string and the big booming beat begins and everybody starts rocking and Slim looks up just as sad as ever, and they blow jazz for half an hour, and
20	then Slim goes mad and grabs the bongos and plays tremendous rapid Cubana beats and yells crazy things in Spanish, in Arabic, in Peruvian dialect, in Egyptian, in every language he knows, and he knows innumerable languages. Finally the set is over; each set takes two hours. [...] Now Dean approached him, he approached his God; he thought Slim was God; he shuffled and bowed in front of him and asked him to join us; "Right-orooni," says Slim; he'll join anybody but he won't guarantee to be there with you in spirit. Dean got a table, bought drinks, and sat stiffly in front of Slim. Slim dreamed over his head. Every time Slim said "Orooni," Dean said, "Yes!" I sat there with these two madmen. Nothing happened. To Slim Gaillard the whole world was just one big orooni." (Kerouac 1991: 176f.)
25	

Das Thema dieser Textstelle ist der Auftritt von Slim Gaillard, einem in der Szene bekannten Jazzmusiker und Entertainer, von dem vor allem Dean sehr begeistert ist. Die Syntax ist in diesem Textausschnitt durch einen parataktischen Stil gekennzeichnet, vor allem im zweiten Absatz, in dem eine lange Hauptsatzreihe zu finden ist, die aus neun, mit „und“ verbundenen Hauptsätzen besteht. Dadurch, dass Hauptsätze schneller zu erfassen sind als zum Beispiel komplizierte Schachtelsätze, steigert sich auch das Lesetempo. Auffallend ist, dass bei einer Reihung von gleichwertigen Satzgliedern oft alle mit „and“ verbunden werden und nicht etwa zwischen den ersten ein Beistrich gesetzt wird (vgl. zum Beispiel: „Then he slowly gets up and takes the mike and says [...]“). Schließlich betrachtete Kerouac Beistriche oft als überflüssig und seiner Meinung nach stören sie im Gegensatz zu Gedankenstrichen den Schreib- und Lesefluss (vgl. Kerouac 1992/1959: 57). Aufgrund von Syntax, Wortwahl und Verkürzungen wie „who’s“ oder „He’ll“ hört sich dieser Textausschnitt großteils nach gesprochener Sprache an.

Nach der ruhigeren Zeit in Camilles Haus wollen Sal und Dean wieder ausgehen und ihren Spaß haben. Da in der amerikanischen Gesellschaft der späten 1940er und frühen 50er Jahre viel als „verrückt“ angesehen wurde, was nicht der Norm entsprach, kann mit dem Ausdruck „go mad“ gemeint sein, dass sich die beiden eben nicht der Norm entsprechend verhalten wollen, sondern sich „wie Verrückte benehmen“ und machen wollen, wozu sie Lust haben. Sie gehen in ein kleines Lokal in San Francisco – der Erzähler verwendet hier den Spitznamen Frisco –, um dort Slim Gaillard zu hören.

Sal beschreibt Slim Gaillard als „tall, thin Negro“, wobei das Wort *Negro* in den USA bis zur Bürgerrechtsbewegung als akzeptabel galt. Es ist hier also nicht als abwertend zu verstehen und macht den Erzähler nicht automatisch zum Rassisten. Gleich zu Beginn wird Slim Gaillards typische Sprechweise dargestellt, die dadurch gekennzeichnet ist, dass er an viele Wörter die Nonsense-Silben „orooni“ oder „ovouti“ anhängt. LeserInnen der 1950er Jahre, die sich für Jazz interessierten, könnte Slim Gaillard, der nicht nur Jazzsänger, sondern auch Gitarrist, Pianist und vor allem Unterhalter war, ein Begriff gewesen sein. Sein Markenzeichen waren lustige Nonsense-Texte. Diese Art von Gesang oder Sprechgesang wird manchmal auch als „Jive“ bezeichnet und als „a form of singing that is a step beyond scatting, improvising words to create a party atmosphere“ (Yanow 2008: 83) definiert. Gaillard erfand sogar eine eigene Sprache, die er „Vout“ nannte, und veröffentlichte dazu *Slim Gaillard's Vout-o-reenie Dictionary* in einem kleinen Heftchen¹⁸. So steht „Puti-Puti“, das auch in dem unten genannten Lied vorkommt, zum Beispiel für „Rhythm“. Gleichzeitig wird damit das Geräusch wiedergeben, das die Mischmaschine macht.

Einige LeserInnen kannten vielleicht das im Text erwähnte Lied „Cement Mixer, Put-ti Put-ti“ oder den „C-Jam Blues“, der ursprünglich von Duke Ellington komponiert wurde und zu den Jazzstandards gehört. Es wird auf jeden Fall eine *scene* von Slim Gaillard evoziert, der improvisiert und seine ZuhörerInnen damit so fesselt, dass sie fast zu atmen vergessen. Es wird eine längere Passage von Gaillards improvisierten Gesang wiedergegeben, wobei die Auslassungszeichen wahrscheinlich für Pausen stehen. Nach einzelnen Wörtern, die alle auf „-orooni“ enden, kommt plötzlich ein vollständiger Satz, in dem er sich nach dem Wohlbefinden der jungen Männer erkundigt, die gerade mit ihren Freundinnen „beschäftigt“ sind. Es wird hier der Slangausdruck *make out* verwendet, der für diverse Formen des Küssens, Umarmens und ähnlichen Austausch von Zärtlichkeiten steht. Auch an diesen Satz wird ein „-orooni“ angehängt und es ist gut vorstellbar, dass ein Satz wie dieser Gelächter im Publikum auslöste.

Im nächsten Absatz wird kurz Dean beschrieben, wie er hinten im Lokal steht, die Musik mit „God! Yes!“ kommentiert und dabei seine Hände wie zum Gebet faltet. Der *frame* „clasping his hands in prayer“ könnte zwar auch bedeuten, dass er wirklich betet, das wäre aber sehr unwahrscheinlich. Vielmehr bringt Deans Geste seine

¹⁸ Einige eingescannte Seiten finden sich unter: <http://www.pocreations.com/vout.html> (Zugriff am 02.08.2010)

Ehrfurcht vor „seinem Gott“ Slim Gaillard zum Ausdruck. Er teilt Sal auch sogleich begeistert mit: „Slim knows time.“ Dies bezieht sich auf ein wiederkehrendes Thema im Roman, auf die Suche nach Erfahrungen, mit welchen die chronologische Zeit transzendiert werden kann.

Im Anschluss daran schlägt Slim Tasten am Klavier an, beginnend mit zwei C, und nach ein paar Tönen erkennt der Bassist, dass es sich um den Jazzstandard „C-Jam Blues“ handelt, und setzt ein. Der Text ist hier insofern inkohärent, als der „C Jam Blues“ von Duke Ellington Recherchen zufolge eigentlich mit zwei „G“ beginnt und auch die Abfolge der Töne, die Kerouac beschreibt, nicht ganz stimmt, aber das wird wohl den wenigsten LeserInnen auffallen. Da das Verb *slug* in Webster's Third (1993) als „to strike (as a person) heavily (as with the fist or a blunt instrument)“ definiert wird, dürfte der Bassist sehr fest auf die Saite schlagen. Mit dem Kontrabass setzt ein „Beat“ ein, der als „booming“ beschrieben wird, wobei das Verb *boom* in Webster's Third (1993) folgendermaßen definiert wird: „to make a deep and hollow sound“. Es handelt sich also um ein tiefes, dumpfes Geräusch. Mit dem Einsetzen des Basses beginnt auch das Publikum damit sich zu bewegen. Der Ausdruck *blow jazz* stammt aus dem Beat Jargon und wurde bereits weiter oben erläutert (vgl. 4.6.3. Textstelle 3c). Schließlich wechselt Slim zu den Bongos, spielt kubanische Rhythmen und schreit dazwischen Kauderwelsch in allen möglichen Sprachen, wie er es während seiner Auftritte öfters tat.

Nach dem Set – aus dem Text geht nicht hervor, ob es sich um das erste oder das zweite handelt – wird eine *scene* von Dean evoziert, wie er sich dem Musiker ehrfurchtsvoll nähert und sich vor „seinem Gott“ Slim Gaillard verbeugt. Genau genommen scheint er die altmodische Verbeugung auszuführen, die man im Deutschen auch „Kratzfuß“ nennt. Die üblichere Formulierung dafür wäre allerdings „bow and scrape“. Er lädt Gaillard ein, sich zu ihnen zu setzen, der darauf mit „Right-orooni“ antwortet. Er setzt somit seine typische Sprechweise auch in Privatgesprächen fort, ist aber dann nicht wirklich geistig anwesend, sondern scheint über Deans Kopf hinweg blickend vor sich hin zu träumen („dreamed over his head“). Ihre Unterhaltung besteht nur aus Slims „Orooni“ und Deans „Yes!“. Sal bezeichnet die beiden als Verrückte. Mit dem letzten Satz möchte der Erzähler wahrscheinlich ausdrücken, dass Slim das Leben nicht besonders ernst nimmt.

In dieser Textstelle wird sehr eindrucksvoll beschrieben, wie Sal und Dean einen Abend im Jazzclub erleben.

4.6.5 Textstelle 5c

1	„Out we jumped in the warm, mad night, hearing a wild tenorman bawling horn across the way, going “EE-YAH! EE-YAH! EE-YAH!” and hands clapping to the beat and folks yelling, “Go, go, go!” [...] It was a sawdust saloon with a small bandstand on which the fellows huddled with their hats on, blowing over people’s heads, a crazy
5	place; crazy floppy women wandered around sometimes in their bathrobes, bottles clanked in alleys. In back of the joint in a dark corridor beyond the splattered toilets scores of men and women stood against the wall drinking wine-spodioidi and spitting at the stars—wine and whiskey. The behatted tenorman was blowing at the peak of a wonderfully satisfactory free idea, a rising and falling riff that went from “EE-yah!” to a crazier “EE-de-lee-yah!” and blasted along to the rolling crash of butt-scarred drums
10	hammered by a big brutal Negro with a bullneck who didn’t give a damn about anything but punishing his busted tubs, crash, rattle-ti-boom, crash. Uproars of music and the tenorman <i>had it</i> and everybody knew he had it. Dean was clutching his head in the crowd, and it was a mad crowd. They were all urging that tenorman to hold it and keep it
15	with cries and wild eyes, and he was raising himself from a crouch and going down again with his horn, looping it up in a clear cry above the furor. A six-foot skinny Negro woman was rolling her bones at the man’s hornbell, and he just jabbed it at her, “Ee! ee! ee!”
20	Everybody was rocking and roaring. Galatea and Marie with beer in their hands were standing on their chairs, shaking and jumping. [...] “Stay with it, man!” roared a man with a foghorn voice, and let out a big groan that must have been heard clear out in Sacramento, ah-haa! “Whoo!” said Dean. He was rubbing his chest, his belly; the sweat splashed from his face. Boom, kick, that drummer was kicking his drums down the cellar and rolling the beat upstairs with his murderous sticks, rattlety-boom! [...] The pianist
25	was only pounding the keys with spread-eagled fingers, chords, at intervals when the great tenorman was drawing breath for another blast—Chinese chords, shuddering the piano in every timber, chink, and wire, boing! The tenorman jumped down from the platform and stood in the crowd, blowing around; his hat was over his eyes; somebody pushed it back for him. He just hauled back and stamped his foot and blew down a
30	hoarse, baughing blast, and drew breath, and raised the horn and blew high, wide, and screaming in the air.” (Kerouac 1991: 197f.)

In dieser Textstelle verschafft der Erzähler den LeserInnen einen Einblick in die damalige Jazz- oder Bebopszene in San Francisco, indem er sehr genau die Musiker, ihre Spielweise, das Lokal sowie das Publikum beschreibt. Gleichzeitig bekommen die LeserInnen einen Eindruck davon, was Sal und seine Freunde an dieser Art von Musik so fasziniert: die Spontaneität der Improvisation und das Im-Moment-Sein, das die Musiker, aber auch viele ZuhörerInnen, alles um sich herum vergessen lässt.

Die Syntax ist durch relativ lange Satzkonstruktionen geprägt, wobei aber nur wenige mit Konjunktionen oder Relativpronomen eingeleitete Gliedsätze vorkommen. Stattdessen werden viele Partizipialkonstruktionen verwendet, was dazu beiträgt, dass

der Text sehr schnell dahin fließt. Ab dem Zeitpunkt, an dem die Musiker beschrieben werden (ab Zeile 8), entsteht der Eindruck, dass das Tempo immer weiter zunimmt. Die Sprache wirkt genauso aufgeregt wie das Publikum und die Stimmung im Lokal und führt zu einer gewissen Atemlosigkeit.

In der direkten Rede kommt einerseits das Publikum zu Wort, das die Musiker weiter anfeuert, andererseits werden die Töne und Geräusche des Saxophons in Anführungszeichen gesetzt. Abgesehen davon werden aber auch viele andere Geräusche und Klänge verschriftlicht und allgemein viele Verben und Adjektive verwendet, die Geräusche und Klänge beschreiben. Hin und wieder kommen Jargonausdrücke vor wie „horn“, „blow“, „butt“, „tub“ und so weiter.

In der ersten *scene* hören die Figuren bereits einen Tenorsaxophonisten spielen, als sie vor einem Lokal aus dem Auto springen. Der umgangssprachliche Ausdruck *horn* kann zwar für jedes Blasinstrument in einer Jazzband verwendet werden (vgl. Webster's Third 2003), aber da mit dem Wort *tenorman* nur ein Saxophonist bezeichnet wird, ist die Bedeutung von *horn* sofort offensichtlich. Das Verb *bawl* wird normalerweise im Sinne von „to cry out loudly and unrestrainedly“ (Webster's Third 2003) für Menschen verwendet, wodurch wieder das Nachahmen der menschlichen Stimme mit dem Saxophon hervorgehoben wird. Allerdings wird das Verb hier transitiv mit „tenorman“ als Agens und „horn“ als Objekt verwendet, was sehr ungewöhnlich ist. Logischer wäre hier die Formulierung mit einem Genetiv, „hearing a wild tenorman's bawling horn“¹⁹, so dass „horn“ zum Agens wird.

Im Anschluss daran wird das Lokal („saloon“) beschrieben, dessen Boden mit Sägemehl bedeckt ist. Die Bühne ist so klein, dass sich die Musiker dort zusammendrängen müssen („huddled“). Wenn der Erzähler betont, dass die Musiker Hüte tragen, lässt das darauf schließen, dass dies damals nicht unbedingt üblich war. Das Lokal wird als „crazy place“ bezeichnet, wobei das Adjektiv hier nicht im Sinne von „verrückt“ verwendet sein muss, da es im Slang auch „exciting, superlative“ (Routledge 2009) bedeuten kann. Der Übergang zum nächsten Satz „crazy floppy women wandered around“ erfolgt sehr plötzlich und wirkt unlogisch, da schwer vorstellbar ist, dass diese Frauen im Lokal herumgingen. Außerdem ist gleich im Anschluss von Flaschen die

¹⁹ Interessanterweise liest Jack Kerouac diese Stelle auch so auf der CD *Jack Kerouac reads On the Road* (1999), obwohl es in keiner der mir zugänglichen veröffentlichten Fassungen des Romans so zu finden ist.

Rede, die in den Gassen klirren. Hier bringt ein Blick in die erste Fassung des Romans Klarheit, die im Jahr 2007 in der legendären „scroll version“ herausgegeben wurden. In der Originalversion folgen nach „crazy place“ nähere Angaben dazu, wo sich das Lokal befindet, und die beschriebenen Frauen sind somit eindeutig nicht im Lokal, sondern auf der Straße unterwegs. Es wird also auch mit dem Satz, der in Zeile 5 beginnt, beschrieben, in welcher Gegend sich das Lokal befindet. Die Inkohärenz an dieser Stelle lässt sich somit dadurch erklären, dass die Straßennamen für den im Jahr 1957 publizierten Roman – vermutlich aufgrund der Angst des Verlags vor Verleumdungsklagen – entfernt wurden und der logische Anschluss deshalb verloren geht.

Danach lenkt der Erzähler seine Aufmerksamkeit auf den Saxophonisten und seine Improvisation. Seine Begeisterung wird in der Formulierung „a wonderfully satisfactory free idea“ vor allem durch die sehr positiven Attribute ausgedrückt. Das Adjektiv *free* weist darauf hin, dass es sich um eine Improvisation handelt. Das Wort *idea* kann hier einerseits für die musikalische Phrase oder das Thema in der Musik stehen (vgl. Webster’s Third 2003). Andererseits kann es auch ein Hinweis darauf sein, dass die Musiker im Bebop darum bemüht waren, sich vom „Jazz als Unterhaltungsmusik“ wegzubewegen, und den intellektuellen Aspekt in den Vordergrund rückten (vgl. Näumann 2008: 144). Wenn der Riff (im mündlichen Sprachgebrauch heißt es meistens „das Riff“) als „rising and falling“ beschrieben wird, kann das bedeuten, dass die Intensität, Lautstärke, das Tempo oder auch die Tonhöhe steigt und wieder abnimmt. Schnell und voller Energie geht es weiter – das Verb *blasted along* wurde interessanterweise in der dritten Textstelle in Zusammenhang mit dem Auto verwendet (vgl. 4.6.3. Textstelle 3c). Der Saxophonist spielt zum rollenden Rhythmus des Schlagzeugers, dessen Trommeln als „butt-scarred“ beschrieben werden, wobei die wörtliche Bedeutung von *scarred* „vernarbt“ ist. Die Verwendung dieses Wortes könnte darauf zurückzuführen sein, dass die Trommel im Englischen (wie der Mensch) eine Haut („skin“) hat, die somit auch vernarben kann. In dem Satzteil, der in Zeile 10 mit „blasted along“ anfängt, fällt auf, dass viele Wörter mit „b“ beginnen, wodurch die Stelle einen eigenen Klang und Rhythmus bekommt. Im letzten Teil, „but punishing his busted tubs“, beinhalten die betonten Silben überdies alle denselben Vokal [ʌ]. Außerdem wird mit *tub* ein amerikanischer Slangausdruck für Trommel verwendet. Zum Schluss werden noch die Geräusche „crash, rattle-ti-boom, crash“ angehängt, so dass die LeserInnen die rhythmische Abfolge der verschiedenen Schlaginstrumente richtig vor

dem inneren Ohr hören können. Das Geräusch „crash“ steht höchstwahrscheinlich für ein Becken, schließlich trägt eine Beckenart sogar den Namen Crash-Becken. Die Geräusche „rattle-ti-boom“ könnten zum Beispiel für die Abfolge von kleiner Trommel (Snaredrum), Tom Tom und großer Trommel (Bassdrum) stehen.

In der einfachen Formulierung „the tenorman *had it*“ ist sehr viel enthalten. Sie kann bedeuten, dass der Saxophonist besonders gut ist, dass er weiß, was er tut, dass er das gewisse Etwas hat, das ihn zu einem bewundernswerten Musiker macht, dass er in seiner Musik vollkommen aufgeht etc. Dean legt die Hände an den Kopf, was ein Zeichen dafür sein kann, dass er von der Musik und der Stimmung überwältigt ist. Es wird eine *scene* von einem wilden, begeisterten Publikum evoziert, das den Saxophonisten mit „hold it and keep it“ anfeuert, so weiterzumachen und nicht aufzuhören. Die ganze Atmosphäre muss sehr aufgeladen und aufgeregt sein, wenn sie mit dem Wort *furor* beschrieben wird, das in Webster's Third als „a state of exaltation or inspiration: FRENZY“ oder „furious or hectic activity: EXCITEMENT“ definiert wird. Am Ende des Absatzes wird das Bild einer sehr großen (1,83 m), dünnen, schwarzen Frau gezeichnet, aber es ist nicht ganz klar, was sie tut. In anderen Kontexten bedeutet der Ausdruck *rolling the bones* dasselbe wie *rolling the dice*, also würfeln, aber das würde an dieser Stelle wenig Sinn ergeben. Deshalb ist es nahe liegend, dass der Autor dem Ausdruck eine andere Bedeutung gegeben hat und damit meint, dass sich die Frau zum Klang des Saxophons bewegt. Das ist schließlich auch das Bild, das sich ergibt, wenn man den Ausdruck wörtlich versteht. Das Wort *bones* könnte dabei nochmals auf ihre dünne Gestalt hinweisen.

Am Anfang des nächsten Absatzes wird wieder eine *scene* vom tanzenden und schreienden Publikum evoziert. Gleichzeitig ist auch die Alliteration von „rocking and roaring“ zu beachten. Danach geht es wieder zurück zum Schlagzeuger, dessen Spiel mittels sprachlicher Bilder veranschaulicht wird: „that drummer was kicking his drums down the cellar and rolling the beat upstairs with his murderous sticks“. Aus der Verwendung des Verbs *kick* könnte man schließen, dass er zuerst die Bassdrum spielt, die mittels Fußpedal angeschlagen wird. Andererseits steht das Wort *drums* im Plural und normalerweise gibt es nur eine Bassdrum. Auf jeden Fall entsteht ein sehr interessantes Bild, wenn man den oben zitierten *frame* wörtlich versteht. Da die Sticks als „murderous“ bezeichnet werden, dürfte der Schlagzeuger sehr schnell und fest auf die Trommeln etc. schlagen.

Im Anschluss daran wird eine *scene* vom Pianisten evoziert, der mit gespreizten Fingern in die Tasten hämmert. Seine Akkorde dürften sich nach chinesischer Musik anhören, vielleicht weil er sie so fest anschlägt, dass das ganze Klavier zittert. Hier entsteht kein klares Klangbild, weil das Geräusch „chink“, das einen sehr hellen, klirrenden Klang darstellt, verwendet wird, um das Erzittern des Holzes zu verdeutlichen. Mit „boing“ könnte das Schwingen einer Saite nachgeahmt werden. Allerdings ist fraglich, ob die Saiten eines Klaviers nicht zu fest gespannt sind, um sie so zum Schwingen zu bringen, dass dieses Geräusch entsteht.

Danach wird wieder der Saxophonist beschrieben und eine sehr typische *scene* evoziert: Er beugt sich zurück und hebt sein Instrument hoch in die Luft. Denkt man an einen Saxophonisten, der sich völlig der Musik hingibt, wird man mit hoher Wahrscheinlichkeit dieses Bild vor Augen haben. Wieder wird der Klang mit der menschlichen Stimme verglichen, wenn der Saxophonstoß als heiser („hoarse“) bezeichnet wird. Da das Wort *baughing* in keinem Wörterbuch zu finden ist und auch MuttersprachlerInnen unbekannt ist, kann davon ausgegangen werden, dass es der Autor erfunden hat, um damit das Geräusch des Saxophons lautmalerisch zu beschreiben.

Im Gegensatz zu den bisherigen Textstellen, die großteils sehr kohärent waren, weist diese Stelle eine Inkohärenz auf, die auf die Bearbeitung der Originalversion zurückzuführen ist, da aufgrund einer Streichung der Zusammenhang verloren geht. Auch MusikkennnerInnen könnten einige Unstimmigkeiten entdecken, aber da die Sprache das Lesetempo so vorantreibt, werden LeserInnen, die sich nicht besonders darauf konzentrieren, kaum Zeit dazu haben, diese zu bemerken. Trotz allem entsteht in dieser Textstelle eine sehr lebhaftes Gesamt*scene* von einem Jazzkonzert.

4.7 Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat I bzw. Translat II und Ausgangstext

4.7.1 Textstelle 1d

Bevor die inhaltliche Kohärenz zwischen den beiden Übersetzungen und dem Ausgangstext behandelt wird, soll auf die Kohärenz der Form eingegangen werden. Das Stilmittel der Wiederholung in den ersten Zeilen wird in Translat II beibehalten, während der Übersetzer von Translat I unterschiedliche Formulierungen wählt, sowohl für den *frame* „Dean met Carlo Marx“, als auch für die zwei Satzanfänge mit „Two“. Es wäre sehr interessant zu wissen, welche Überlegungen den Übersetzer dazu bewogen haben. Schließlich gilt es zu bedenken, dass im Deutschen Wiederholungen schneller als stilistisch unfein eingestuft werden als im Englischen, wo der Zwang zur Variation nicht so stark ist (vgl. zum Beispiel Gelfert 2003: 200). An mehreren Stellen entscheidet sich der Übersetzer von Translat I für einen anderen Satzbau, wodurch sich der Rhythmus des Textes ändert und das Tempo verlangsamt wird. Zum Beispiel werden im *frame* „Their energies met head-on, I was a lout compared, I couldn't keep up with them“ (Zeile 5 bis 6) drei Hauptsätze, jeweils mit dem Subjekt an erster Stelle, ohne Konjunktionen aneinandergereiht. In Translat I steht hingegen im zweiten Hauptsatz eine Präpositionalergänzung vor dem Verb und das Subjekt folgt erst an dritter Stelle („mit ihnen verglichen war ich nur ein Tölpel“). Das mag wie eine Kleinigkeit erscheinen, diese führt aber dazu, dass der Eindruck der Atemlosigkeit und die Betonung der Gegenüberstellung von „Their“ versus „I“ verloren geht.

Wie bereits unter 4.6.1. beschrieben wurde, zeichnet sich die meist zitierte Stelle des Romans, die im Ausgangstext ab Zeile 14 beginnt, durch einen besonderen Rhythmus und Klang aus. Dass zum Beispiel der Klang, der durch die Häufung der Laute [d] und [ð] im Ausgangstext in Zeile 14 bis 15 entsteht, schwer beibehalten werden kann, ist verständlich. Abgesehen davon wird im Ausgangstext aber auch eine sprachliche Spannung aufgebaut, die immer größer wird, bis sie sich am Ende des Satzes in „Awww!“ auflöst. Dieser letzte Effekt wird in Translat I sehr abgeschwächt, weil der Übersetzer aus dem Hauptsatz einen Gliedsatz macht und damit das „Ahhh!“ nicht an letzter Stelle steht, sondern dahinter noch das Verb folgt. Dies hat der Übersetzer von Translat II mit dem *frame* „und alle rufen «Aaah!» besser gelöst. Weiters fällt auf, dass

der lange Satz in Translat I in zwei Sätze geteilt wurde. Zudem verliert der Text an Tempo, weil die Formulierungen nicht so kurz und prägnant sind wie im Ausgangstext. So wird der *frame* „the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved“ in Translat I viel umständlicher formuliert mit „die verrückt danach sind zu leben, verrückt danach zu sprechen, verrückt danach, erlöst zu werden“. Aus diesem Grund entscheidet sich der Übersetzer von Translat II wahrscheinlich gegen die Infinitivkonstruktionen und schreibt stattdessen: „die verrückt sind aufs Leben, verrückt aufs Reden, verrückt auf Erlösung“. Die Prägnanz und der Textfluss bleiben dadurch gewahrt, die Sprachebene ändert sich aber etwas und wird umgangssprachlicher. Da das Verb *brennen* im Deutschen aus zwei Silben besteht, hat auch der *frame* „sondern brennen, brennen, brennen“ in beiden Translaten nicht dieselbe Wirkung wie der *frame* „but burn, burn, burn“ und verlangsamt damit wieder das Lesetempo anstatt es voranzutreiben. In Bezug auf ihre inhaltliche Kohärenz wird diese Stelle weiter unten noch genauer besprochen.

In Folge soll nun auf die intertextuelle Kohärenz des Inhalts eingegangen werden. Die zwei Übersetzungen unterscheiden sich gleich zu Beginn darin, dass die Szene in Translat I in der Nacht und in Translat II am Abend spielt. Das Wort *night* kann beides bedeuten und da es Winter ist, macht es auch von den Lichtverhältnissen her keinen großen Unterschied, ob es Abend oder Nacht ist. Auf jeden Fall geschieht etwas („A tremendous thing happened“), was Sal fast überwältigt, ihm vielleicht auch eine gewisse Ehrfurcht einflößt. Das kann in Translat I nicht ganz vermittelt werden, weil „eine tolle Sache“ etwas zu schwach wirkt und außerdem das Vorgangsverb *happen* durch das Zustandsverb *sein* ersetzt wird. Auch das Adjektiv *ungeheuerlich* in Translat II scheint das „tremendous“ nicht ganz zu treffen, weil hier statt Ehrfurcht und Bewunderung auch Empörung mitklingen kann.

Im Ausgangstext und in Translat II werden Carlo und Dean im Präsens als scharfsinnig beschrieben, während der Übersetzer von Translat I das Präteritum verwendet und dadurch der Bezug zur Gegenwart verloren geht. Durch das Präsens kann aber ein Bild vom Erzähler hervorgerufen werden, wie er gerade an diesem Buch schreibt und an seine Freunde denkt. Die Formulierung „they took to each other at the drop of a hat“ wird in Translat I mit „waren einander im Handumdrehen sympathisch“ übersetzt, was der Sprachebene des Ausgangstextes entspricht. Die idiomatische Wendung „at the drop of a hat“, die im Deutschen so nicht existiert, wird durch eine

gleichbedeutende, im Deutschen gebräuchliche Wendung ersetzt. Die Formulierung „flogen sie aufeinander“ in Translat II ist jedoch auf einer anderen – umgangssprachlicheren – Sprachebene angesiedelt. Die idiomatische Wendung wird in dieser Übersetzung nicht wiedergegeben.

Dean und Carlo haben nicht nur einen scharfen Verstand – in den Übersetzungen werden sie zu „klugen“ beziehungsweise „schlaunen Köpfen“, weil das Wort *Verstand* nicht gut personifiziert verwendet werden kann –, sondern auch „piercing eyes“ oder „durchdringende Augen“ (Translat I), was gewissermaßen auch ihren Charakter beschreibt. Die „scharfen Augen“ in Translat II könnten zwar auch in diesem Sinn verstanden werden, gerade im Plural denkt man aber eher an ein gutes Sehvermögen. Im Anschluss daran werden Carlo und Dean einander gegenübergestellt.

Zuerst soll auf die Übersetzung der Bezeichnung *con-man* eingegangen werden, die in Translat I als „Hochstapler“ und in Translat II als „Schwindler“ wiedergegeben wird. Die Duden-Definition von *hochstapeln* – „in betrügerischer Absicht [u. mit falschem Namen] eine hohe gesellschaftliche Stellung o. Ä. vortäuschen u. das Vertrauen der Getäuschten durch massive Betrügereien missbrauchen“ – deckt sich nur teilweise mit der von *con* (vgl. 4.6.1. Textstelle 1c). Ein Hochstapler gibt sich als etwas „Besseres“ aus, sei es nun in Bezug auf den Beruf, die gesellschaftliche Position oder das Vermögen. Dies ist aber bei den Figuren Dean und Carlo nicht unbedingt der Fall. Bei ihnen geht es eher darum, dass sie andere Menschen manipulieren, ohne dass diese es merken. Da das Wort *con* auch in *con-artist* und *confidence game* verwendet wird, wird damit auch eine gewisse Kunstfertigkeit und spielerische Art assoziiert. Das Verb *schwindeln*, das neben „(beim Erzählen o. Ä.) [leicht] von der Wahrheit abweichen“ auch „durch Täuschungsmanöver irgendwohin bringen, schaffen“ und „auf unehrliche Weise irgendwohin gelangen, ein bestimmtes Ziel erreichen“ (Duden 2003) bedeutet, enthält zwar auch nicht alle Denotationen und Konnotationen von *con*, scheint in diesem Kontext aber dennoch angebrachter zu sein. Die Bezeichnung klingt harmloser und ruft insgesamt eine *scene* hervor, die der vom *frame* „con-man“ erzeugten ähnlicher ist.

Die Übersetzung von *mind* mit „Verstand“ in beiden Translaten greift zu kurz, da *mind* hier über die Bedeutung von *Verstand* hinausgeht und die von *Geist* mit einschließt. Schließlich ist die spirituelle Dimension bei Kerouac sehr wichtig, weshalb *Geist* an dieser Stelle auch eine bessere Entsprechung wäre. Während der *frame* „mit dem glitzernden Verstand“ überhaupt keine verständliche *scene* evoziert, wird mit dem

frame „mit dem hellen Verstand“ hauptsächlich Intelligenz assoziiert, Deans Lebensfreude, die im Ausgangstext zum Ausdruck kommt und der Traurigkeit von Carlo gegenübergestellt wird, wird damit nicht vermittelt.

An der Stelle, an der das Aufeinanderprallen der Energien geschildert wird, werden vom Ausgangstext und von Translat II ähnliche *scenes* evoziert, während die Formulierung mit „aufeinander platzen“ in Translat I ein etwas anderes Bild hervorruft. Im Gegensatz zu seinen Freunden bezeichnet sich der Erzähler als „lout“ beziehungsweise als „Tölpel“ in den Übersetzungen. Auch wenn das Wort *Tölpel* inhaltlich ähnliche Assoziationen wachruft, ist es auf einer anderen Sprachebene angesiedelt, weil es sehr altmodisch wirkt und eher an Märchen erinnert. Es ist kaum vorstellbar, dass dieses Wort aus dem Mund eines jungen Mannes kommt. Damit widerspricht es dem Skopos des Autors, einerseits authentische Sprache zu verwenden und andererseits mit alten sprachlichen und literarischen Konventionen zu brechen.

In dem Textabschnitt, in dem Carlo und Dean über ihre Freunde berichten, lassen sich gut unterschiedliche Strategien der Übersetzer erkennen. Wenn Carlo von seinen Freunden erzählt, bekommen die LeserInnen von Translat I und die amerikanischen LeserInnen des Ausgangstextes aufgrund des unterschiedlichen Vorwissens ein ganz anderes Bild. Deutschsprachige LeserInnen werden bei „Riker’s Island“ nicht an das New Yorker Gefängnis denken und auch nicht wissen, dass mit „Bellevue-Hospital“ eigentlich die psychiatrische Abteilung gemeint ist. Der Übersetzer von Translat II erkennt die kulturellen Präsuppositionen im Ausgangstext und entscheidet sich für eine kommentierende Übersetzung, indem er seinen LeserInnen mittels Einfügungen („Knast“ und „Klasmühle“) dieselben Informationen bietet, die theoretisch auch der amerikanischen Modell-LeserIn zur Verfügung stehen, wenn sie über dasselbe Vorwissen wie der Autor verfügt. Diese Informationen gehen in Translat I auf jeden Fall verloren, wodurch den LeserInnen wesentliche Elemente zur Charakterisierung der Figuren fehlen. Beiden Übersetzern dürfte „rotation“ als eine Spielweise im Poolbillard nicht bekannt gewesen sein. Es ist anzunehmen, dass der zweite Übersetzer die Wiedergabe mit „Spielautomaten“ aus der ersten Übersetzung übernommen hat.

Wenn „weed“ in Translat II mit „Gras“ übersetzt wird, bleiben die Bedeutung und die Sprachebene gleich. In beiden Fällen handelt es sich um gängige Ausdrücke für Marihuana, die aus der Umdeutung von „harmlosen“ Worten entstanden sind. Bei „Unkraut“ in Translat I können sich die LeserInnen zwar aufgrund der Anführungs-

zeichen denken, dass nicht wirklich Unkraut damit gemeint sein wird und dass es für etwas Illegales stehen könnte, aber es handelt sich dabei nicht um einen gängigen Jargonausdruck.

Beiden Übersetzern dürfte das Verb *dig*, das ursprünglich aus dem Beat Jargon stammt, nicht bekannt gewesen sein. Da es mittlerweile in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen ist, ist es etwas verwunderlich, dass es der Übersetzer von Translat II als „sie machten sich über alles lustig“ übersetzte. Dadurch wird nicht nur, wie auch vom *frame* „sie spürten alles auf“ in Translat I, eine ganz andere *scene* als im Ausgangstext evoziert, sondern die Figuren werden auch anders charakterisiert. Es wird ihnen in Translat II eine gewisse Böartigkeit zugeschrieben, die etwas später durch die Bezeichnung *Kobolde* noch verstärkt wird. Diese ist im Ausgangstext aber auf keinen Fall zu finden. Es ist schwer zu beurteilen, ob tanzende „Waldgeister“ und „Kobolde“ bei deutschsprachigen LeserInnen eine ähnliche *scene* hervorrufen wie „dingledodies“ bei englischsprachigen, weil es individuell verschieden sein kann, was LeserInnen damit verbinden. Abgesehen davon gehen in den Übersetzungen trotzdem zwei Dimensionen verloren: Erstens handelt es sich im Deutschen anders als im Ausgangstext nicht um ein erfundenes Wort, das durch seinen lautmalerischen Charakter wirkt. Zweitens wird das unbekümmerte, lebensbejahende Element nicht vermittelt. Stattdessen wird die Dimension des Nicht-Menschlichen hinzugefügt, die im Ausgangstext nicht vorkommt.

In dem Teil des Textes, in dem die vom Erzähler bewunderten Menschen im Ausgangstext mit bestimmten Feuerwerkskörpern verglichen werden, entsteht in den Übersetzungen ein vollkommen anderes Bild. Da „Wunderkerzen“ nicht so kraftvoll wie Feuerwerkskörper („roman candles“) sind und auch nicht explodieren können, macht es bei der Charakterisierung einer Figur durchaus einen Unterschied, ob sie mit einer sprühenden Wunderkerze oder einem explodierenden Feuerwerk verglichen wird. Statt den „Spinnen“, mit denen sehr gut beschrieben wird, wie sich die Effekte über den Himmel verteilen, wird mit den „Feuerrädern“ eine *scene* evoziert, in der sich das Licht wie ein Rad um einen Mittelpunkt dreht. Zu einer Explosion kommt es dabei eigentlich nicht. Das würde auf die Menschen übertragen heißen, dass sie sich gewissermaßen im Kreis drehen, die im Ausgangstext beschriebene Explosion und damit Entladung der Energie findet nicht statt. Die *scene* verliert in beiden Übersetzungen also an Kohärenz, Kraft und Eindringlichkeit.

Insgesamt können also zwischen Ausgangstext und Übersetzungen einige inhaltliche Inkohärenzen festgestellt werden, die unter anderem auf mangelndes Wissen der Übersetzer zurückzuführen sind sowie auf Nichtbeachtung von unterschiedlichen Konnotationen und darauf, dass zu sehr auf der Wortebene übersetzt und zu wenig darauf geachtet wurde, welche *scenes* mit den *frames* evoziert werden. Im Allgemeinen gelingt es dem Übersetzer von Translat II aber besser, ähnliche *scenes* wie im Ausgangstext hervorzurufen. Neben den inhaltlichen Inkohärenzen hat aber auch die Inkohärenz der Form einen großen Einfluss auf die unterschiedliche Wirkung der Texte. Vor allem dem Übersetzer von Translat I gelingt es oft nicht, Kerouacs Stil in der Übersetzung zu vermitteln.

4.7.2 Textstelle 2d

Zuerst soll wieder die Kohärenz der Form besprochen werden. Während in Translat II die Syntax – abgesehen von Partizipien, die als Relativsätze aufgelöst werden – genauso beibehalten wird wie im Ausgangstext, fällt auf, dass im ersten Absatz von Translat I einige Beistriche durch Strichpunkte ersetzt werden, weil das eher den Regeln der Interpunktion im Deutschen entspricht. Allerdings könnten im englischen Ausgangstext an dieser Stelle auch Strichpunkte stehen, der Autor scheint sich hier aber bewusst für Beistriche entschieden zu haben. Kerouac beschwerte sich später des Öfteren, dass sein Lektor zu viel an seinem Manuskript verändert habe. So wurden nicht nur zusätzliche Beistriche eingefügt, sondern an einigen Stellen auch Beistriche durch Strichpunkte ersetzt (vgl. Vlagopoulos 2007: 65f.). Einerseits wirkt der Ausgangstext durch die Beistriche unstrukturierter und spontaner, fast wie eine mündliche Erzählung, andererseits wird durch Beistriche auch der Lesefluss weniger unterbrochen. Hätte der Übersetzer gewusst, was für eine wichtige Rolle die Interpunktion bei Kerouac spielt, hätte er sie vielleicht nicht geändert. An zwei Stellen werden außerdem Präpositionalgefüge mit vollständigen Sätzen wiedergegeben, was den Charakter der Mündlichkeit abschwächt. Abgesehen von diesem ersten Absatz wird aber auch in Translat I die Syntax beibehalten.

In Folge soll nun die Kohärenz des Inhalts besprochen werden. In dieser Textstelle erzählt Sal von der „tollsten Fahrt“ oder der „sagenhaftesten Mitfahrgelegenheit“ seines

130

Lebens. Auch wenn damit unterschiedliche Aspekte der Bedeutung des Nomens *ride* betont werden, macht das für die *scene*, die evoziert wird, keinen großen Unterschied. Einen Unterschied macht es aber schon, wenn der *frame* „sprawled out“ nicht wie in Translat II mit „ausgestreckt“, sondern mit „räkelten sich“ (Translat I) wiedergegeben wird. Diese Bedeutung ist im Verb *sprawl out* nicht enthalten, ergibt in diesem Zusammenhang keinen Sinn und erzeugt höchstens einen ungewollt komischen Effekt.

Auch bei der Beschreibung der zwei Fahrer des Pritschenwagens unterscheiden sich die *scenes*, die in den Texten jeweils hervorgerufen werden. Wenn die zwei Fahrer, die im Ausgangstext als „farmers“ bezeichnet werden, in Translat I als „Bauern“ beschrieben werden, besteht die Gefahr, dass die deutschsprachigen LeserInnen eine *scene* von Bauern aktivieren, wie sie für den deutschsprachigen Raum typisch sind, und nicht eine *scene* von amerikanischen Farmern. Um das zu vermeiden, ist es in einer Übersetzung für ein heutiges Lesepublikum besser, wie in Translat II den Ausdruck *Farmer* zu verwenden. Allerdings ist anzunehmen, dass dem Übersetzer von Translat I diese Möglichkeit nicht offen stand, da dieses Wort in den 1950er Jahren im deutschsprachigen Raum wahrscheinlich noch nicht in Gebrauch war. Vielleicht war sich der Übersetzer der Problematik sogar bewusst, denn später verwendet er für den *frame* „farmer boys“ die Ausdrücke *Landwirtssöhne* und *Landjungen*. Diese sind aber auch sehr ungewöhnlich und rufen kein eindeutiges Bild hervor. Die Farmer werden anschließend im Ausgangstext als „bumpkins“ bezeichnet. Dieses Wort hätte in etwa die gleiche Bedeutung wie *Landpomeranzen* (Translat I), wenn sich letzteres nicht vor allem auf Frauen beziehen würde, was das Bild auf jeden Fall stört. Das Wort *Holzkopf* in Translat II bezeichnet zwar einen „langsam, schwer begreifenden Menschen“ (vgl. Duden 2003) und betont damit einen Aspekt der Bedeutung von *bumpkin*, der Bezug zum Land geht aber verloren. Außerdem wirkt es abwertender und weniger liebevoll als *bumpkins*, was zu einer leichten Änderung der Bewertung der *scene* führt.

Im nächsten Absatz wird die Fahrt auf der Ladefläche beschrieben. Wenn in Translat I eine Flasche Schnaps herumgereicht wird, geht die Bedeutung verloren, dass es sich bei „rotgut“ um Alkohol von schlechter Qualität handelt. Mit „Fusel“ in Translat II wird genau das ausgedrückt. Dass der Erzähler hier allerdings von einer „Pulle“ spricht, wirkt, zumal es sich auch nicht um direkte Rede handelt, vor allem für österreichische LeserInnen übertrieben salopp. Schließlich wird im Ausgangstext auch nur das neutrale Wort *bottle* verwendet.

An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass die Übersetzer im Umgang mit amerikanischen Maßeinheiten unterschiedliche Strategien wählen. Der Übersetzer von Translat I rechnet alle Maßeinheiten in metrische Einheiten um und erspart somit seinen LeserInnen die Rechenaufgabe. In Translat II werden die meisten amerikanischen Maßeinheiten beibehalten, womit die LeserInnen darauf hingewiesen werden, dass die Handlung nicht im eigenen Land spielt. Dadurch können allerdings auch Unklarheiten entstehen, wie es zum Beispiel in Zeile 13 in Translat II der Fall ist. Interessant ist, dass der Übersetzer den LeserInnen zwar die Umrechnung von Meilen oder einem Pint (Zeile 29) zutraut, nicht aber die von „inches“. Wahrscheinlich hat er auch Recht, dass die LeserInnen mit „inches“ mehr Probleme hätten. Mit „Zoll“ übersetzt würde dieses Längenmaß außerdem etwas veraltet klingen, auch wenn es im Kontext von Bildschirmabmessungen durchaus üblich ist.

Die direkte Rede, die im Anschluss daran folgt, wird auf die LeserInnen der verschiedenen Texte sehr unterschiedlich wirken. Wenn der Lastwagen in Translat I als „Mistvieh“ bezeichnet wird, könnte dies eventuell ein Schmunzeln auslösen, weil der Ausdruck an dieser Stelle so ungewöhnlich ist. Der *frame* „Schlitten“ löst normalerweise eher das Bild von einem Auto aus und weniger das von einem Pritschenwagen. In der Bezeichnung *sonofabitch* schwingt aber auch eine gewisse Bewunderung für die Geschwindigkeit mit, mit der sie auf diesem Lastwagen unterwegs sind. Das Wort *Schiffpause* entspricht in etwa der Sprachebene von *pissscall*, auch wenn es nicht aus der Soldatensprache kommt. *Pinkelpause* klingt hingegen etwas verniedlichend und nicht nach „harter“ Männersprache. Allgemein kann gesagt werden, dass die direkte Rede in den Translaten nicht so authentisch klingt wie im Ausgangstext. Im Dialog zwischen Sal und Montana Slim könnte es auf österreichische LeserInnen außerdem störend wirken, dass eine amerikanische Figur wie Montana Slim bundesdeutsche Umgangssprache spricht. In Translat I wird noch dazu eine Umgangssprache verwendet, die heute in dieser Weise kaum verwendet wird. Es wäre auch vorstellbar, dass der Übersetzer hier versucht, eine eigene deutsche Umgangssprache zu entwickeln, welche die amerikanische nachahmt. Es könnte bei den LeserInnen von heute dadurch auf jeden Fall der Eindruck entstehen, Montana Slim könne nicht richtig Deutsch.

Bei der Beschreibung der Burschen aus Ohio wird in Translat I eine andere *scene* evoziert als im Ausgangstext und in Translat II. Zum einen werden deutschsprachige LeserInnen bei „Fußballgrößen“ kaum an American Football denken, auch wenn sie

wissen, dass die Handlung in den USA angesiedelt ist. Zum anderen findet sich im Ausgangstext keine Bewertung ihres Könnens wie das bei „-größen“ der Fall ist. Wie oben beschrieben (vgl. 4.6.2. Textstelle 2c), löst der *frame* „high-school football players“ eine ganz bestimmte *scene* aus, und es stellt sich die Frage, ob diese *scene* auch in Translat II mit dem *frame* „Football-Spieler in der High-School-Mannschaft“ ausgelöst werden kann. Bei heutigen LeserInnen, die mit amerikanischen Filmen und Serien vertraut sind, könnte dies durchaus der Fall sein, bei anderen LeserInnen sowie LeserInnen, die die Neuübersetzung vor über zehn Jahren gelesen haben, wird die *scene* flacher bleiben. Aber auch im Anschluss daran ist eine Inkohärenz festzustellen. In Translat I winken die zwei Jungen, während sie im Ausgangstext „mit den Augen blinzeln“ oder „zwinkern“. Dies ist auf die „Falschen Freunde“ *winken* und *to wink* zurückzuführen. Im Sinne der *scenes-and-frame semantics* wäre dies ein Beispiel einer automatischen, aber inadäquaten *frame-frame*-Assoziation oder -Aktivierung (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1984: 191). Der Übersetzer von Translat II baut den *frame* noch etwas aus und schreibt „in die Sonne blinzelten“, um eine eindeutige *scene* hervorzurufen.

Im letzten Absatz wird die Inkohärenz des Ausgangstextes, die darin besteht, dass es zuerst heißt, das Sal und die anderen Mitfahrenden kein Geld hätten, sie aber dann doch bei Hamburger und Kaffee sitzen, in die Übersetzungen übernommen. In allen drei Texten wird eine *scene* von einem Restaurant evoziert, das von Frauen geführt wird, was in den 1950er Jahren wahrscheinlich eine Besonderheit war. In Translat I führt die Verwendung von dem abwertenden Wort *Weiber* aber zu einer anderen Bewertung der *scene*, als dies im Ausgangstext mit dem neutralen Wort *women* und in Translat II mit *Frauen* der Fall ist. Auch wenn es in den 1950er Jahren vielleicht noch üblicher war *Weiber* zu verwenden, gibt es keinen Anhaltspunkt, warum sich der Übersetzer hier für diese Übersetzung entschieden hat. Der Erzähler bekommt dadurch einen eher frauenfeindlichen Charakter.

Ausgangstext und Translat I sind also an einigen Stellen als nicht kohärent zu bezeichnen. Zwischen Ausgangstext und Translat II sind etwas weniger Inkohärenzen festzustellen.

4.7.3 Textstelle 3d

Was die intertextuelle Kohärenz der Form zwischen Ausgangstext und Translat I betrifft, lässt sich sagen, dass sich der Übersetzer von Translat I weitgehend an die Syntax des Ausgangstextes hält. Zweimal setzt er einen Punkt und beginnt einen neuen Satz, wo im Ausgangstext der Satz nach einem „and“ fortgesetzt wird (3a: Zeile 8 und 16). Es ist schwer nachzuvollziehen, warum er sich dazu entschieden hat, anstatt zu versuchen, und nicht versucht hat, den Stil des Autors im Deutschen beizubehalten. Den Satz „It was crazy; the radio was on full blast“ gegen Ende der Textstelle übersetzte er ohne ersichtlichen Grund gar nicht.

Der Übersetzer von Translat II verändert die Syntax und die Interpunktion des Ausgangstextes etwas mehr. So verwendet er in Zeile 4 einen Doppelpunkt, wo im Ausgangstext ein Beistrich steht, wodurch der nachfolgende Satz eine kausale Bedeutung bekommt, die er im Ausgangstext nicht unbedingt hat. In Zeile 5 setzt er einen Gedankenstrich und keinen einen Beistrich, was sich dadurch erklären lässt, dass er aus dem Verb *move* im Ausgangstext einen vollständigen Satz macht. Dadurch liest sich diese Stelle allerdings nicht mehr so flüssig wie im Original. Anders als im Ausgangstext und in Translat I setzt der Übersetzer den *frame* „wir waren in Bewegung“ auch nicht kursiv. An zwei Stellen ersetzt er das „and“ im Ausgangstext durch einen Beistrich.

Schon am Anfang der Textstelle unterscheiden sich die *scenes*, die von den LeserInnen des Ausgangstextes und den LeserInnen von Translat I und Translat II aufgebaut werden. Während im Ausgangstext von einem Nieseln die Rede ist und die Stimmung mit dem Adjektiv *mysterious* beschrieben wird, womit etwas Geheimnisvolles, aber auch Neugier auf das, was kommt, impliziert und eine eher erwartungsvolle Haltung vermittelt wird, steht in Translat I der Nebel im Vordergrund, und mit dem Adjektiv *unheimlich* bekommt die Beschreibung einen leichten Beigeschmack von Angst; die LeserInnen könnten erwarten, dass etwas Schlimmes passiert. In Translat II wird mit dem Adjektiv *regnerisch* ein allgemeinerer Ausdruck für das eher spezifische *drizzling* verwendet und damit eine etwas andere *scene* evoziert. Auch in dieser Übersetzung findet sich das eher negativ konnotierte „unheimlich“. Ein paar Zeilen weiter unten stellt sich allerdings heraus, dass die Figuren in der Nacht unterwegs sind, weshalb dann besser nachzuvollziehen ist, warum der Erzähler die Stimmung als „unheimlich“

beschreibt. Im Ausgangstext wird die erwartungsvolle Stimmung durch Deans „Whoeeee!“ weitergeführt, das Begeisterung und Vorfreude ausdrückt. In Translat II entsteht durch das ausgelassene „Yippiiii!“, wie bereits erwähnt, eher ein Bruch zur davor erzeugten Stimmung und das „Huui“ in Translat I vermittelt überhaupt ein ganz anderes Bild (vgl. 4.2.3. Textstelle 3a).

Der Schlüsselsatz in der fünften Zeile im Ausgangstext, in dem es um den Zweck der Reise geht, hat in den Übersetzungen durch die Art der Formulierung nicht dieselbe Eindringlichkeit wie im Ausgangstext. Zum einen geht das Wortspiel mit „one and only“ im Deutschen verloren, auch wenn der Übersetzer von Translat I mit dem *frame* „die einzige und einzig edle Funktion“ versucht, den Parallelismus zu bewahren. Zum anderen liegt durch den Nebensatz und die Verbendstellung im Deutschen die Betonung weniger auf der „Funktion“ oder der „Aufgabe“. Der mehrgliedrige Ausdruck „in Bewegung zu sein“ und der Nachtrag „wir waren in Bewegung“ sind auch weitaus nicht so prägnant, wie das kurze „move“, das im Ausgangstext folgt.

Die Stelle, an der die Fahrt durch die Nacht, an weißen Straßenschildern vorbei beschrieben wird (ab Zeile 6), ruft bei den LeserInnen des Ausgangstextes und der Übersetzungen jeweils unterschiedliche Bilder hervor. Amerikanische LeserInnen werden sofort typische amerikanische Straßenschilder vor Augen haben, mit denen die deutschsprachigen LeserInnen der 1950er Jahren und auch später höchstwahrscheinlich nicht vertraut waren und die heute eventuell einigen RezipientInnen von eigenen Reisen in den USA oder aus dem Fernsehen bekannt sein könnten. Da sie wissen, dass die Handlung in den Vereinigten Staaten der 50er Jahre angesiedelt ist, würden sie diese Schilder aber als Kulturspezifikum oder Realie ansehen. Allerdings werden in den zwei Übersetzungen die *frames* für diese Stelle nicht so gewählt, dass bei den deutschsprachigen LeserInnen eine ähnliche, wenn auch nicht vertraute, *scene* evoziert werden könnte, sondern dass inkohärente Bilder entstehen.

Mit dem *frame* „It burned in our brains“ wird sehr nachvollziehbar beschrieben, wie sich die Vorfreude auf New Orleans für die Figuren anfühlt. Dadurch, dass die Formulierungen im Deutschen so ungewöhnlich klingen, kann nicht derselbe Effekt erzielt werden. Dass der Übersetzer von Translat I „fagtown“ mit „Schinderstadt“ übersetzt, lässt darauf schließen, dass das Wort *fag* als Bezeichnung für Homosexuelle damals noch nicht in zweisprachigen Wörterbüchern zu finden war. In Translat II stellt sich wiederum die Frage, warum der Übersetzer die auf einer relativ neutralen Sprach-

ebene angesiedelten *frames* „dirty“ und „bottom of America“ mit „schmuddelig“ und „Arsch Amerikas“, also mit Ausdrücken einer ganz anderen Sprachebene, übersetzt. Da zuvor von einem Fluss – New Orleans liegt ja bekanntlich am Mississippi – die Rede ist, wird mit „bottom“ eher der „Grund“ gemeint sein, wie es auch der Übersetzer von Translat I interpretiert hat.

Direkte Rede kann ein wichtiges Mittel zur Charakterisierung von Figuren sein. Während Deans Monolog im Ausgangstext authentisch und nach flüssiger, gesprochener Sprache klingt sowie mit umgangssprachlichen Elementen und Ausdrücken aus dem Beat Jargon durchsetzt ist, ist er in den Übersetzungen schriftsprachlich geprägt und klingt eher pathetisch. Deans wichtige Botschaft, dass es keinen Grund zur Sorge gibt, kommt zwar in allen drei Texten inhaltlich in etwa auf dasselbe hinaus, die Betonung der einzelnen Elemente ist jedoch etwas anders gewichtet.

Im Deutschen hat es den Anschein, als könnte sich Dean gar nicht klar ausdrücken, was ihn auch weniger intelligent erscheinen lässt. All dies führt dazu, dass die Figur Dean in den Übersetzungen anders gezeichnet wird und anders auf die LeserInnen wirkt als im Ausgangstext. Dadurch wird auch die Bewunderung, die der Erzähler Sal im Ausgangstext für Dean empfindet und die ein sehr wichtiges thematisches Element im Roman darstellt, nicht so klar vermittelt.

Das im Beat Jargon so häufig benutzte Verb *dig* wird in beiden Translaten mit „wieder sehen“ übersetzt. Zwar findet sich im *Random House historical dictionary of American slang* (1994) im Eintrag zu *dig* auch die Definition „to come together with, usu. later; meet; ‘see’“, in anderen Wörterbüchern ist diese Bedeutung allerdings nicht zu finden. Deshalb könnte man davon ausgehen, dass der erste Übersetzer die Bedeutung des Wortes aus dem Kontext erschloss und es ihm der zweite Übersetzer einfach nachmachte. Dadurch gehen aber die vielen positiven Konnotationen verloren, die das Verb *dig* vor allem im Slang hat (siehe 4.6.1. Textstelle 1c). Auch in der Übersetzung von „ain’t that going to be kicks“ mit „da werden wir uns schon mords amüsieren“ (Translat I) und „Wir werden [...] toll unseren Spaß haben“ (Translat II) geht etwas von der Aufregung und der „Hipness“ der Ausdrucksweise verloren. Wie im Ausgangstext gibt es auch in den Übersetzungen einen nahtlosen Übergang zu dem Saxophonisten im Radio, nur dass im Deutschen nicht klar ist, dass es sich um einen solchen handelt. Das Wort „Tenorist“ (Translat I) wird bei den meisten LeserInnen eher Verwirrung stiften, bei „Tenor“ (Translat II) werden sie an einen Sänger denken. Es handelt sich also um

eine eindeutige Inkohärenz. Die Übersetzer scheinen sich große Mühe gegeben zu haben, eine gute Übersetzung für das Adjektiv *old* zu finden, das „tenorman“ beschreibt und vor allem Deans Begeisterung für ihn betonen soll. Schließlich wird es laut Webster's Third (1993) als „intensive“ verwendet oder um „generalized affection“ auszudrücken. Die Adjektive *bedient* und *verdammt* wirken zu stark und zu negativ und können diesen Effekt daher nicht ganz erzielen.

Die nächste *scene*, in der sich die Figuren laut Ausgangstext zur Musik bewegen und Dean zustimmen, kann im Translat I durch den ungewöhnlichen *frame* „Wir alle schafften uns an der Musik“ nicht in der Weise evoziert werden. Interessant ist, dass der erste Übersetzer das Wort *T-Shirt*, das damals im Deutschen noch nicht gebräuchlich war, mit „kurzärmeligem Unterhemd“ umschreibt. Ursprünglich wurde es auch als Unterhemd getragen, aber nach dem Zweiten Weltkrieg trug unter anderem Marlon Brando mit seinen Filmen dazu bei, dass es zunehmend zur Mode wurde, es als einzige Oberbekleidung zu tragen.²⁰ Der zweite Übersetzer konnte einfach *T-Shirt* verwenden, allerdings ist es für heutige LeserInnen auch nichts Besonderes und sie werden nicht die Assoziationen haben, die amerikanische LeserInnen Ende der 1950er Jahre hatten.

Am Ende des Absatzes wird erwähnt, dass Dean auf das Armaturenbrett trommelte und dass Sal es ihm nachtat, was mit dem einfachen *frame* „I did too“ ausgedrückt wird. In Translat I wird dies jedoch mit dem *frame* „ich benahm mich nicht besser“ wiedergegeben, der somit die Handlung negativ bewertet, obwohl im Ausgangstext keine Bewertung zu finden ist.

4.7.4 Textstelle 4d

Der einleitende Satz dieser Textstelle wird bei den LeserInnen der verschiedenen Texte unterschiedliche *scenes* hervorrufen. Während im Ausgangstext eher betont wird, dass Sal und Dean einen ausgelassenen Abend ohne Zwänge haben wollen, wird in Translat I eine Assoziation mit Essen und Alkohol hervorgerufen. In der zweiten Übersetzung wirken die Figuren passiver, als würde sich der Wahnsinn ihrer bemächtigen, ob sie dies wollten oder nicht. Im Ausgangstext wirkt es aber eher wie eine aktive Entscheidung der Figuren.

²⁰ Vgl. <http://www.filmsite.org/stre.html> (Zugriff am 20.08.2010)

Eine schwierige Frage ist auch die Übersetzung des Wortes *Negro*, das in den USA wie bereits erwähnt bis zur Bürgerrechtsbewegung als akzeptabel galt und vom Autor auch in keiner Weise abwertend gemeint ist. Manche würden vielleicht dasselbe von der Verwendung des Wortes *Neger* in den 1950er Jahren behaupten, obwohl es aber auch damals schon als Schimpfwort verwendet worden sein könnte. In einer Übersetzung, die für eine heutige Leserschaft gedacht ist, sollte es auf jeden Fall nicht einfach kommentarlos verwendet werden, auch wenn man sich darauf beruft, dass es sich um einen Text aus einer Zeit handelt, in der *political correctness* noch kein Thema war. Nicht alle (jungen) LeserInnen sind sich dessen bewusst und könnten aus der Verwendung des Wortes falsche Schlüsse ziehen, wie zum Beispiel dass es akzeptabel ist, in einem literarischen Text das Wort *Neger* zu verwenden, ohne damit ausdrücklich eine rassistische Haltung vermitteln zu wollen. Genauso gut könnten heutige LeserInnen den Eindruck bekommen, der Erzähler sei rassistisch, was der Intention des Autors völlig entgegengesetzt ist. Die Verwendung des Wortes *Neger* in Translat I kann also durch die „historisch-soziale Situation“ erklärt werden, in welcher die Übersetzung entstanden ist. In der Neuübersetzung ist die Verwendung ohne erklärenden Kommentar aber auf jeden Fall als inakzeptabel einzustufen.

Was diese Textstelle besonders interessant macht, ist die Wiedergabe des improvisierten Sprechgesangs von Slim Gaillard im Ausgangstext und die Frage, wie dieser ins Deutsche zu übersetzen ist. Die Übersetzer wählen dabei verschiedene Übersetzungsstrategien. Der Übersetzer von Translat I ist sehr kreativ und versucht teilweise auf Deutsch eine eigene Sprache zu entwickeln. Bei der Übersetzung der angehängten Nonsense-Silben „-orooni“ und „-ovauti“ verfolgt er nicht durchgängig eine Strategie, sondern drei verschiedene Methoden. An manchen Stellen hängt er wie Slim Gaillard die Nonsense-Silben „-oruuni“ oder „-ovouti“ an die übersetzten deutschen Wörter an, an anderen Stellen reimen sich seine Silben auf das vorangehende Wort und hören sich sehr lustig an (zum Beispiel „Whisky-Frisky“ oder „dufte, schnufte“). Dadurch entsteht ein zusätzlicher komischer Effekt, der im Ausgangstext eigentlich nicht vorhanden ist. Seine dritte Strategie ist es, „-orooni“ durch „Dingsbums“ zu ersetzen, was etwas befremdlich klingen kann, weil es im Gegensatz zu dem Nonsense-Wort doch eine Bedeutung hat. Das Prinzip von Slim Gaillards Sprache wird also nicht durchgängig nachgebildet. Teilweise wirkt seine Sprache im Deutschen aber noch lustiger als im Original. Es wäre interessant zu wissen, warum sich der Übersetzer für diese

uneinheitliche Vorgehensweise entschied, durch die eine Inkohärenz mit dem Ausgangstext steht.

Der Übersetzer von Translat II versucht hingegen die Sprache Slim Gaillards im Deutschen genauso wie im Ausgangstext nachzubilden. Er übersetzt die sinntragenden Wörter ins Deutsche und hängt anschließend die Silben „-oroni“ und „-ovuti“ an, die im Deutschen zwar anders geschrieben werden, aber ausgesprochen genauso klingen wie die englischen Silben. Slim Gaillards besondere Art zu singen wird also auch im Deutschen vermittelt. Es stellt sich allerdings die Frage, warum sich der Übersetzer von Translat II dazu entschieden hat, den Liedtitel „Cement Mixer, Put-ti Put-ti“ ins Deutsche zu übersetzen, so dass Slim Gaillard „Betonmixer-putt-putt“ singt. Die LeserInnen werden daher nicht erkennen, dass es sich um ein Lied handelt und nicht nur um ein einzelnes Wort wie in den anderen Fällen. Außerdem lässt der Übersetzer aus unerfindlichen Gründen die zweite Silbe von „Put-ti“ weg, wodurch der Rhythmus verändert wird. Der zweite Liedtitel, der im Ausgangstext erwähnt wird, scheint im Translat II gar nicht auf. Eigentlich bleibt der ganze *frame* „realizes Slim is playing ‚C-Jam Blues‘“ unübersetzt, wodurch die Information verloren geht, dass der Bassist erst einsetzt, als er an den Tönen, die Gaillard am Klavier anschlägt, erkennt, dass es sich um den Jazzstandard „C-Jam Blues“ handelt. Weiters fällt in beiden Übersetzungen Gaillards sexuelle Anspielung im *frame* „making out with their girls-orooni“ weg, was vielleicht damit zu erklären ist, dass den Übersetzern die Bedeutung von *make out* nicht bekannt war.

Nachdem Slim Gaillard vom Singen zu den Bongos übergegangen ist, unterscheiden sich die *scenes*, die von den drei Texten jeweils hervorgerufen werden. Im Ausgangstext klopft Gaillard mit den Fingerspitzen ganz leicht und kaum hörbar auf die Bongos, es wird das Verb *tap* verwendet, das in Webster’s Third (1993) folgendermaßen definiert wird: „to strike lightly esp. with a slight sound: rap lightly and repeatedly“. Es ist also ein leises klopfendes oder schlagendes Geräusch zu hören. In Translat I heißt es „das Fell kaum mit den Fingern berühren“, was keinen Hinweis auf die Art des Geräusches und die Spielweise gibt. Er könnte die Trommeln auch mit den flachen Fingern berühren. Mit dem *frame* „streichelt nur mit den Fingerspitzen das Fell“ in Translat II wird sowohl ein ganz anderes Bild als auch ein anderes Geräusch hervorgerufen als im Ausgangstext.

Wenn anschließend im Ausgangstext die umgangssprachliche Kurzform „mike“ von „microphone“ verwendet wird, könnte im Deutschen genauso „Mikro“ geschrieben werden, denn in der Musikszene würde heute kaum jemand mündlich das lange Wort „Mikrofon“ verwenden.

Der *frame*, der das Ende des Konzerts oder die Pause ankündigt, erzeugt bei den LeserInnen von Translat I und den LeserInnen des Ausgangstexts wieder unterschiedliche *scenes*. Zum einen entsteht mit „Endlich“, wie oben bereits erwähnt wurde, der Eindruck, als wäre der Erzähler froh, dass es vorbei ist. Das wird mit „finally“ im Ausgangstext aber nicht ausgedrückt, vor allem wenn man den Kontext berücksichtigt. Zum anderen ist in Translat I von der „Vorstellung“ die Rede, während es im Ausgangstext „set“ heißt, das als „a session of music (as jazz or dance music) usually followed by an intermission; also: the music played at one session“ (Merriam-Webster 2010) definiert wird. Es gibt bei einem Konzert also mindestens zwei Sets, weshalb es einen großen Unterschied macht, ob das ganze Konzert zwei Stunden dauert, wie es in Translat I der Fall ist, oder ob ein Set zwei Stunden dauert und das ganze Konzert mindestens doppelt so lang ist.

4.7.5 Textstelle 5d

Die fünfte Textstelle handelt von einer Nacht in einem Jazzlokal, in dem Dean, Sal und zwei Freundinnen ein Konzert miterleben. Der Erzähler schildert seine Eindrücke von den Musikern und dem Publikum. Da in dieser Textstelle verschriftlichte Geräusche und Klänge sowie Verben und Adjektive, die Geräusche und Klänge beschreiben, eine sehr wichtige Rolle spielen, soll die Kohärenz von Ausgangstext und Translaten zuerst in Bezug auf diese akustische *scenes* untersucht werden. Zur besseren Übersicht dient die folgende Tabelle:

Translat I	Translat II	Ausgangstext
„das quäkende Horn“	„ein Tenorsaxophon jaulen“	„bawling horn“
„Ji-yah ji-yah! Ji-ya!“	„Iiih-joooh! Iiih-joooh! Iiih-joooh!“	„EE-YAH! EE-YAH! EE-YAH!“
„Gebrüll der Leute“	„kreischende Stimmen“	„folks yelling“

Das erste akustische Phänomen, das die Figuren wahrnehmen, ist der Klang des Tenorsaxophons. Das lautmalerische Verb *quäken* in Translat I wird zum Beispiel mit Kindern assoziiert in der Bedeutung „bringt klägliche, dünne und hohe Töne mehrmals kurz hintereinander hervor“ (DWDS 2003), kann allgemein eine bestimmte Art zu sprechen als „mit kläglichem, dünner, hoher Stimme sprechen, jammern“ (DWDS 2003) beschreiben oder bedeutet übertragen „schrill und heiser, durchdringend tönen“ (DWDS 2003). In dieser letzten, eher abwertenden Bedeutung wird es auch speziell für Musikinstrumente wie das Saxophon verwendet. Beim Verb *jaulen* in Translat II wird die erste Assoziation das Winseln eines Hundes sein, während *bawl* in erster Linie für menschliches Schreien oder Weinen verwendet wird. In beiden Übersetzungen geht dieser Bezug zur menschlichen Stimme verloren, die im Jazz oft mit Blasinstrumenten nachgeahmt wird. Gleich im Anschluss daran wird eben dieses Geräusch schriftlich dargestellt. Aufgrund der unterschiedlichen Aussprache müssen im Englischen und im Deutschen auch unterschiedliche sprachliche Zeichen verwendet werden, um zum selben Klangergebnis zu kommen. Beide Übersetzer entschieden sich gegen eine Schreibung in Großbuchstaben wie im Ausgangstext, obwohl sich der Autor dabei durchaus etwas gedacht hat. Schließlich kommt dieselbe Klangabfolge etwas weiter unten auch in der Schreibweise „EE-yah!“ vor. Das legt den Schluss nahe, dass die Großschreibung die Betonung markiert und bei „EE-YAH!“ eben beide Silben betont sind. Diese Annahme wird auch von einer Tonaufnahme von Jack Kerouac bestätigt, auf der er seinen eigenen Text vorliest (vgl. Kerouac 1999). Er betont dabei beide Silben und seine Aussprache würde im Deutschen am besten mit „II-JA“ wiedergegeben werden. Es könnte sein, dass sich die Übersetzer aus Gründen der besseren Lesbarkeit für die Kleinschreibung entschieden. Unerklärlich bleibt, warum der Übersetzer von Translat I zu Beginn ein „J“ einfügt und dann ein „y“ verwendet, das im Deutschen auch als [ʏ] (also „ü“) ausgesprochen werden kann, so dass die LeserInnen nicht genau wissen, wie das Geräusch klingen soll. In Translat II wird die Betonung durch die dreifachen Vokale markiert und damit der Verzicht auf die Großschreibung kompensiert. Der Vokal „a“ wird zu einem „o“ – vielleicht wollte der Übersetzer damit die Assoziation mit dem „iah“ eines Esels vermeiden. Dass die lautmalerischen Verben und die verschriftlichten Geräusche des Saxophons in den Übersetzungen nicht ganz zusammenpassen, wurde bereits bei der Feststellung der intratextuellen Kohärenz erwähnt.

Abgesehen von dem Saxophon ist aber auch noch das Publikum zu hören. Die Formulierung „das Gebrüll der Leute“ in Translat I wirkt leicht abwertend oder zumindest distanziert, was bei „folks yelling“ im Ausgangstext nicht der Fall ist. In Translat II kommt mit dem *frame* „kreischende Stimmen“ eine Klangqualität hinzu, die im Ausgangstext nicht vorhanden ist. Dieser helle oder auch schrille Klang wird außerdem weniger mit männlichen Stimmen verbunden. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass sich die erste akustische *scene* in den drei Texten ziemlich unterscheidet und deshalb keine intertextuelle Kohärenz gegeben ist.

Bei der Beschreibung der Spielweise des Saxophonisten und des Schlagzeugers werden die in der folgenden Tabelle aufgelisteten Geräusche verwendet:

Translat I	Translat II	Ausgangstext
„Iia-ia“	„Ibidiieh!“	„EE-yah!”
„I-di-li-ia“	„Ibidibididaah!“	„EE-de-lee-yah!”
„rums, ratta-bums, rums“	„kresch, ratatiwumm, kresch“	„crash, rattle-ti-boom, crash”

Wie auf den ersten Blick zu erkennen ist, hat besonders der Übersetzer von Translat II aus dem Riff des Saxophonisten im Deutschen etwas ganz anderes gemacht. Es ist nicht ersichtlich, warum er derart in den Text eingegriffen und ihn verändert hat. Obwohl es sich im Ausgangstext um denselben Klang wie am Anfang der Textstelle handelt – außer dass die Betonung diesmal nur auf dem ersten Ton liegt –, wird er in beiden Übersetzungen anders wiedergegeben. In Translat I wird aus den zwei Silben von „EE-yah!“ das viersilbige „Iia-ia“, während das „I-di-li-ia“, wenn es schnell ausgesprochen wird, in etwa so klingt wie das von Kerouac auf der CD fast gesungene „EE-de-lee-yah!“. Auffallend ist, dass der Übersetzer in Translat I auf die Rufzeichen nach den Geräuschen verzichtet. In Translat II haben die Geräusche kaum noch Ähnlichkeit mit denen im Ausgangstext und es ist fraglich, ob sie tatsächlich an ein Saxophon erinnern. Der Übersetzer verwendet auch keine Bindestriche zwischen den Silben, die für die einzelnen Töne stehen, wodurch das Wort sehr schwer lesbar wird und sich die LeserInnen deshalb vielleicht gar nicht die Mühe machen, es Silbe für Silbe zu lesen. In dem Fall könnte keine eindeutige akustische *scene* entstehen.

Der Saxophonist wird von einem Schlagzeug begleitet, dessen Klang auch in der Sprache abgebildet wird. Wie oben bereits erwähnt, (vgl. 4.6.5. Textstelle 5c) wird im Ausgangstext damit die folgende Abfolge nachgeahmt: Becken, kleine Trommel (Snaredrum), Tom Tom, große Trommel, Becken. Dem Übersetzer von Translat II

gelingt es, fast die gleiche *scene* zu evozieren. Durch den Buchstaben *b* am Anfang ist „boom“ allerdings besser als tiefer Trommelschlag zu erkennen als „wumm“. In Translat I wird ein Schlag ausgelassen. Außerdem würde das Geräusch „rums“ eher für eine tiefe Trommel oder die Snaredrum sprechen als für das Becken. Während die LeserInnen des Ausgangstextes und von Translat II, die mit Schlagzeugen vertraut sind, also genau vor sich sehen, wie der Schlagzeuger auf die jeweiligen Schlaginstrumente schlägt, und dabei genau den Klang im Kopf haben, wird durch den *frame* in Translat I keine so eindeutige *scene* evoziert.

Nun soll die restliche Textstelle auf die Kohärenz zwischen Translaten und Ausgangstext hin untersucht werden. Während die Figuren in Translat I in die warme Nacht („warm, mad night“ im Ausgangstext) hinauspringen, ist die Nacht in Translat II „heiß“. Was die Temperatur betrifft wird man in San Francisco aber selbst im Sommer aufgrund der klimatischen Bedingungen kaum eine heiße Nacht erleben. Das Adjektiv könnte hier eventuell auch im übertragenen Sinne verstanden werden, aber damit würde sich die *scene* weiter von jener im Ausgangstext entfernen.

Bei der anschließenden Beschreibung des Lokals wird aus dem *frame* „sawdust saloon“ in Translat I „eine einfache Kneipe mit sägemehlbestreutem Fußboden“ und in Translat II „eine billige Kneipe mit Sägemehl auf dem Fußboden“. In *Cassell's dictionary of slang* (2005) wird „sawdust joint“ oder „sawdust saloon“ folgendermaßen definiert: „a down-market restaurant or bar, or gambling saloon [...]; such places lacked smart interiors and their plank floorboards were covered only by sawdust“. Das Lokal spricht also Kunden mit geringem Einkommen an und ist einfach eingerichtet. In den Übersetzungen wird jeweils einer dieser Aspekte vermittelt.

Im Anschluss daran entsteht in Translat I ein anderes Bild, wenn die Musiker auf der Bühne „kauern“, als wenn sie sich dort eng zusammendrängen müssen, weil so wenig Platz ist, wie dies im Ausgangstext mit „huddled“ ausgedrückt wird. In Translat II geht dieser Aspekt mit dem neutralen Verb *stehen* verloren. Im Ausgangstext wird für die Tätigkeit der Musiker das Verb *blow* aus dem Jazzjargon verwendet, das, wie weiter oben bereits erklärt wurde, einerseits „Jazz spielen“ bedeuten kann, aber auch betont, dass es sich um „spontanen musikalischen Ausdruck“ (Watson 1997: 78) handelt. Das Verb *jazzen* in Translat II kann in etwa dasselbe vermitteln, während das Verb *blasen* in Translat I eher ungewöhnlich klingt und der Aspekt der Spontaneität verloren geht.

Die Stelle, an der eine *scene* von Frauen in Bademänteln evoziert wird, ist in allen drei Texten inkohärent. Dadurch, dass der Übersetzer von Translat II vor diesem Satzteil einen Beistrich setzt und keinen Strichpunkt wie der Autor des Ausgangstextes oder keinen Punkt wie der Übersetzer von Translat I, bekommen die LeserInnen noch mehr den Eindruck, dass diese Frauen im Lokal herumwandern. Im Ausgangstext gibt die Ortsbezeichnung „in alleys“ genauso wie „in Torwegen“ (Translat I) den LeserInnen den Hinweis, dass hier doch von einem Ort außerhalb des Lokals die Rede ist, während sich die „Durchgänge“ (Translat II) ebenso gut im Lokal befinden können. Es ist also anzunehmen, dass die LeserInnen von Translat II die Frauen im Lokal sehen, während die LeserInnen des Ausgangstextes und der ersten Übersetzung die Frauen eher außerhalb des Lokals sehen werden. Der Grund für diese Unklarheit ist im Ausgangstext, wie bereits unter 4.6.5. erwähnt wurde, eine Streichung, die wahrscheinlich vom Verlag vorgenommen wurde. Gleich im Anschluss daran ist von den trinkenden Menschen im hinteren Teil des Lokals die Rede („In back of the joint“), in Translat I befinden sich diese jedoch „hinter der Spelunke“, wodurch im Kopf der deutschsprachigen LeserInnen ein anderes Bild entsteht.

Die Beschreibung vom Schlagzeuger klingt in den Übersetzungen sehr negativ, obwohl der Erzähler hier seine Bewunderung für den Schlagzeuger ausdrückt, der ganz von seinem Spiel eingenommen zu sein scheint. Abgesehen davon, dass das Bild durch die Verwendung des Wortes *Neger* abwertend wirkt, sind auch die Adjektive *brutal* und *stiernackig* eher negativ konnotiert. Natürlich könnte man das von den Adjektiven im Ausgangstext auch behaupten, aber für den Erzähler dürfte allgemein ein starker Nacken etwas Positives sein, da er zum Beispiel des Öfteren Deans muskulösen Nacken erwähnt. Das Adjektiv *brutal* wirkt im Englischen vielleicht weniger negativ, weil es nach „drum hammered by“ steht und sich somit eindeutig auf die Spielweise bezieht und nicht auf die allgemeine Wesensart des Schlagzeugers. Im Deutschen steht jedoch „ein großer brutaler, stiernackiger Neger hämmerte [...]“ (Translat I), so dass beim Lesen zuerst das Bild vom Schlagzeuger entsteht und Brutalität durchaus als eine allgemeine Eigenschaft verstanden werden kann, bevor den LeserInnen beim Weiterlesen klar wird, dass sich „brutal“ auf den Umgang mit seinem Instrument bezieht. Weiters bleibt noch anzumerken, dass die Alliteration und die damit verbundene Akzentuierung in den Übersetzungen verloren gehen. Was der *scene* in Translat I allerdings noch mehr negative Wirkung verleiht, ist das Verb *vergewaltigen*, das so negativ besetzt ist, dass es

in einem Kontext wie diesem fehl am Platz ist und für das Verb *punish* auf keinen Fall gerechtfertigt ist. Der Übersetzer von Translat II übersetzt hier sehr viel freier und zieht zwei Satzteile zu folgendem *frame* zusammen: „zu dem rollenden Rhythmus [...], den ein großer, brutaler, stiernackiger Neger aus seinem gnadenlos strapazierten Schlagzeug herausholte“. Die Beschreibung der Spielweise liest sich somit zwar flüssiger, es geht allerdings das Bild verloren, dass der Schlagzeuger auf sein Instrument sozusagen „einhämmerte“, und die durch den *frame* „who didn’t give a damn about anything but [...]“ evozierte scene wird auch nicht vermittelt.

Zwischendurch wird wieder das Publikum beschrieben und zwar als „mad crowd“. Das Adjektiv *mad* ist bei Kerouac sehr positiv konnotiert und kann laut *Cassell’s dictionary of slang* (2005) auch als „generally intensifying adj. of approval“ für Objekte und Personen verwendet wird. Genauso wird damit aber das Bild einer wilden, ausgelassenen Menge hervorgerufen. Dieses Bild wird in Translat II auch durch den *frame* „und die Menge tobte“ evoziert. Verloren geht dabei nur der Aspekt, dass der Erzähler im Ausgangstext gleichzeitig implizit seine Begeisterung darüber ausdrückt. Wenn in Translat I von einer „irrsinnigen Menge“ die Rede ist, wird eher die große Anzahl der Menschen betont als deren Wahnsinn oder Wildheit. Ausgangstext und Translat I sind hier also nicht kohärent. Die tobende Menge feuert den Saxophonisten auf jeden Fall an, so weiter zu machen („They were all urging that tenorman [...] with cries and wild eyes“). Dafür ist das Verb *ermuntern* in Translat I eindeutig zu schwach, es würde eher aufmunternde Worte und nicht „Schreie und wilde Blicke“ implizieren. Der Übersetzer von Translat II fügt hier noch ein weiteres Verb ein und schreibt: „Sie jubelten dem Saxophonisten zu, sie feuerten ihn an [...]“, weil er dafür den *frame* „with cries and wild eyes“ nicht übersetzt.

Mit dem letzten Satz im ersten Absatz werden sehr unterschiedliche *scenes* von einer Frau aus dem Publikum hervorgerufen. Die Größenangabe von „six-foot“ wird in beiden Übersetzungen unterschlagen, der Übersetzer von Translat I schreibt stattdessen „lang“, was eher umgangssprachlich ist, und in Translat II wird die Größe gar nicht erwähnt. Wenn sie im Ausgangstext als „skinny“ bezeichnet wird, muss das keine Wertung enthalten, während „dürr“ schon etwas und „ausgemergelt“ sehr negativ konnotiert ist. Dadurch entsteht auch ein anderes Bild von der Frau. Auch wenn die Bedeutung des Ausdrucks „rolling her bones“ nicht mit Wörterbüchern belegt werden kann, kann vermutet werden, dass damit „tanzen“ gemeint ist. Der Übersetzer von

Translat II versucht einen ähnlichen Effekt zu erzielen wie im Ausgangstext, in dem er „schaukelte ihre Knochen“ schreibt. In Translat I ergibt sich jedoch ein völlig anderes und eher unglaubliches Bild, wenn die Frau „ihre Knochen gegen den Trichter des Horns [reibt]“.

In der *scene* vom Saxophonisten am Ende der Textstelle hatten die Übersetzer Schwierigkeiten mit dem vom Autor erfundenen Wort *baughing*, das den Klang des Saxophons beschreibt. Die Wiedergabe mit dem *frame* „sich verästelnden Ton“, der nicht viel Sinn ergibt, könnte darauf zurückzuführen, dass der Übersetzer von einem Tippfehler ausging oder sich verlor und dachte das Wort habe etwas mit *bough* (dt. Ast) zu tun. Der Übersetzer von Translat II bemüht sich hingegen, ein lautmalerisches Wort zu finden. Die Übersetzung mit „gurgelnden Ton“ ist allerdings nicht ideal, weil durch die Assoziation mit Wasser ein gewisser Widerspruch zu dem vorangehenden Adjektiv *heiser* entsteht.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass einige *scenes* in den Translaten gut vermittelt werden, andere – vor allem in Translat I – überhaupt nicht getroffen werden. Beschäftigt man sich mit Kerouacs Leben und Werk, wird man unweigerlich auf seine Liebe zum Jazz und seine positive Einstellung gegenüber schwarzen Musikern stoßen. Eine negativ konnotierte *scene* wie jene vom Schlagzeuger kann vor diesem Hintergrund nur als inkohärent bezeichnet werden. Insgesamt lässt sich feststellen, dass sich der Übersetzer von Translat II bei der Übersetzung dieser Textstelle weiter vom Ausgangstext weg bewegt hat als an anderen Stellen. Dadurch liest sich das Translat zwar flüssiger, aber die Kohärenz zwischen Translat II und dem Ausgangstext ist nicht immer gegeben.

5 Schlussbemerkungen

In der vorliegenden Arbeit wurden die zwei deutschen Übersetzungen von Jack Kerouacs *On the Road* nach dem Modell von Margret Ammann analysiert. Bei der praktischen Anwendung des Modells stellte sich heraus, dass sich ÜbersetzungskritikerInnen bei der Feststellung der intra- und intertextuellen Kohärenz aufgrund fehlender Angaben zur genauen Vorgangsweise selbst eine Methode zurechtlegen oder auf andere Analysemodelle zurückgreifen müssen. Eine Textanalyse, die von der Makroebene zur Mikroebene übergeht, stellte eine Möglichkeit dar, die Analyse zu strukturieren. Mit Hilfe des *scenes-and-frames*-Ansatzes konnten wiederum sowohl die intratextuelle als auch die intertextuelle Kohärenz der Texte sowie die Unterschiede zwischen den Übersetzungen analysiert werden. Durch den großen Spielraum, den das Modell den KritikerInnen lässt, war es auch möglich, die Analyse der jeweiligen Besonderheiten der Textstellen, wie die Verwendung von verschriftlichten Geräuschen oder die Wiedergabe von improvisiertem Jazzgesang, in die Schritte zur Feststellung der Kohärenz zu integrieren. So wurde ein Teil der Analyse der intertextuellen Kohärenz in der fünften Textstelle (siehe 4.7.5.) dem Vergleich der evozierten akustischen *scenes* gewidmet.

Wie allein aufgrund der langen Zeitspanne zwischen den Veröffentlichungen der Übersetzungen zu erwarten war, sind in den Translaten große Unterschiede festzustellen, auch in den Herangehensweisen der Übersetzer. Allgemein zeigte sich deutlich, dass der Übersetzer von Translat I meist sehr wörtlich übersetzte und sich damit eher an der heute als überholt geltenden Auffassung von Übersetzen als bloßer Umkodierung orientierte. Dadurch klingt der Text oft sehr holprig und übersetzt. Schon bei der Analyse der intratextuellen Kohärenz konnten viele Inkohärenzen festgestellt werden. Unter anderem kommt die Tatsache zum Tragen, dass Wörter wie *T-Shirt* oder *Farmer* in den späten 1950er Jahren im Deutschen noch nicht üblich waren und anders wiedergegeben werden mussten (vgl. Textstellen 2 und 3). Die meisten ungewöhnlichen Ausdrücke und Formulierungen sind aber weniger auf die Tatsache zurückzuführen, dass sich die Sprache in den letzten fünfzig Jahren verändert hat, sondern darauf, dass sich der Übersetzer nicht vom Ausgangstext lösen konnte oder diesen nicht verstanden hat. An

anderen Stellen verändert er wiederum die Syntax oder verwendet vom Ausgangstext abweichende Zeitformen, obwohl diese vom Autor bewusst gewählt wurden. Das beeinflusst wiederum die Wirkung des Textes. Diese Inkohärenzen und ungewöhnlichen Formulierungen, die den Lesefluss stören, führen dazu, dass vom spontanen, improvisierten Prosastil des Autors, der auf der Rückseite des Buches noch gepriesen wird, im Deutschen nicht mehr viel zu erkennen ist. Die erste deutsche Übersetzung kann also die Versprechungen, die auf dem Bucheinband gemacht werden, nicht halten.

Im Vergleich mit dem Ausgangstext zeigte sich, dass der Übersetzer viele Kulturspezifika oder Realien nicht erkannte oder zumindest den LeserInnen keine Hilfestellungen bietet, damit sie besser verstehen können, was damit gemeint ist. Auffallend ist weiters, dass dem Übersetzer wichtige Ausdrücke aus dem Beat Jargon nicht bekannt sind. Manchmal kann er deren Bedeutung zwar aus dem Kontext erschließen, manchmal bekommen sie im Deutschen aber eine völlig andere Bedeutung. Viele dieser Schwierigkeiten sind wohl darauf zurückzuführen, dass dem Übersetzer Ende der 1950er Jahre im Vergleich zu heute viel weniger Recherchemittel zur Verfügung standen. Mit dem Internet und einer Vielzahl an Wörterbüchern und Glossaren haben ÜbersetzerInnen heute ganz andere Möglichkeiten, die intendierten *scenes* der AusgangstextautorInnen zu verstehen und ihrem Zielpublikum zu vermitteln. Auf jeden Fall können beim Lesen dieser Übersetzung an vielen Stellen entweder überhaupt keine eindeutigen *scenes* entstehen oder die *scenes* unterscheiden sich sehr von denen, die durch den Ausgangstext hervorgerufen werden. Des Öfteren kommt es auch zu anderen Bewertungen der *scenes*, so dass sie zum Beispiel um einiges negativer bewertet werden als im Ausgangstext.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass es auf jeden Fall an der Zeit für eine Neuübersetzung war. Doch auch diese konnte, wie die Ergebnisse der Analyse zeigen, nicht alle Erwartungen erfüllen, die von Seiten des Verlags, aber auch von meiner Seite an sie gestellt wurden. Der Übersetzer verwendet zwar eine aktuellere Sprache und der Text liest sich meist flüssiger. Intratextuelle und intertextuelle Inkohärenzen ließen sich aber auch in der Neuübersetzung feststellen.

Anders als der Autor des Ausgangstexts macht der Übersetzer von Translat II zum Beispiel in Bezug auf die Sprachebene oft keinen Unterschied zwischen dem Text des Erzählers und der direkten Rede, so dass er stellenweise saloppere Formulierungen wählt

als der Autor selbst. An anderen Stellen wirken die Formulierungen im Vergleich zum Ausgangstext wieder zu gehoben. Weiters gelingt es dem Übersetzer von Translat II oft nicht, dieselben oder ähnliche *scenes* wie im Ausgangstext hervorzurufen. Das liegt manchmal daran, dass ihm bestimmte Realien nicht bekannt zu sein scheinen, dass er Worte aus dem Beat Jargon nicht kennt oder vielleicht den Konnotationen von bestimmten Wörtern nicht genügend Bedeutung beimisst. Allgemein sind des Öfteren Abweichungen in den Bewertungen der *scenes* festzustellen, so dass die LeserInnen einige *scenes* in Translat II negativer bewerten werden, als LeserInnen diese *scenes* im Ausgangstext bewerten würden.

Es muss aber auf jeden Fall erwähnt werden, dass es dem Übersetzer von Translat II immer wieder auch gelingt, eindruckliche *scenes* zu evozieren, die denen im Ausgangstext entsprechen. Anders als der Übersetzer von Translat I entscheidet er sich bei Realien, von denen er annimmt, dass sie deutschsprachigen LeserInnen nichts sagen werden, den LeserInnen zusätzliche Informationen zu liefern. Auch der besondere Stil des Autors kann in dieser Übersetzung meist besser vermittelt werden. Trotzdem tauchen aber immer wieder Inkohärenzen auf, die den Lesefluss unterbrechen. Somit kann mit der Sprache oft nicht dieselbe Wirkung erzeugt werden wie im Ausgangstext.

Abschließend gilt es noch einen Aspekt zu erwähnen, der auf beide Übersetzungen zutrifft. Durch die Analyse wurde bestätigt, wie wichtig es ist, dass ÜbersetzerInnen umfassendes Wissen über die AutorIn des Ausgangstextes und seine RezipientInnen haben, wie dies unter anderem auch Vermeer und Witte (1990: 89) betonen. Dieses Wissen wird benötigt, um erkennen zu können, welche *scenes* von der AutorIn intendiert sind, welche *scenes* bei den RezipientInnen des Ausgangstextes evoziert werden, um dann entscheiden können, welche *scenes* bei den RezipientInnen der Übersetzung evoziert werden sollen. Hätten die Übersetzer mehr über den Autor und dessen Hintergrund gewusst, hätten sie sich vielleicht bemüht, andere *scenes* entstehen zu lassen, so dass Dean und andere Charaktere positiver gezeichnet werden oder die Begeisterung des Erzählers für die Musiker deutlicher hervorkommt. Allerdings ist es schwer zu sagen, inwieweit es am fehlenden Wissen liegt, wenn in der Übersetzung eine andere *scene* evoziert wird, oder daran, dass sich die Übersetzer gar nicht überlegt haben, welche *scenes* von den jeweiligen *frames* hervorgerufen werden. Dieses fehlende

Bewusstsein ist zumindest beim ersten Übersetzer nachvollziehbar, da auch das Verständnis vom Übersetzen in den 1950er Jahren ein anderes war als heute.

Mit Spannung kann nun die deutsche Übersetzung von Kerouacs *On the Road: The Original Scroll* erwartet werden, die im Herbst 2010 erscheinen soll. Die Feststellung deren intra- und intertextueller Kohärenz bleibt jedoch zukünftigen Übersetzungskritiken vorbehalten.

6 Bibliographie

Primärliteratur

Kerouac, Jack (1991): *On the Road*. New York: Penguin Books.

Kerouac, Jack (1968): *Unterwegs*. Berechtigte Übertragung aus dem Amerikanischen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Kerouac, Jack (2009): *Unterwegs*. Deutsch von Thomas Lindquist. 45. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Nachschlagewerke

Cassell's dictionary of slang (2005): herausgegeben von Green, Jonathon. 2. Auflage. London: Weidenfeld & Nicolson.

DWDS – Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache des 20. Jh. (2003): herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. URL: <http://www.dwds.de/>

Duden: Deutsches Universalwörterbuch (2003): 5. Überarbeitete Ausgabe. Herausgegeben von der Dudenreaktion. Mannheim; Wien [u.a.]: Dudenverlag.

Duden - Deutsches Universalwörterbuch (2007): 6. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe, herausgegeben von der Dudenredaktion. Mannheim; Wien [u.a.]: Dudenverlag.

Merriam-Webster Online Dictionary (2010): URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary>

The New Oxford American Dictionary (2005): herausgegeben von Erin McKean. *Oxford Reference Online*. Oxford University Press. URL: http://www.oxfordreference.com/views/BOOK_SEARCH.html?book=t183

Random House historical dictionary of American slang (1994): A – G, herausgegeben von Lighter, Jonathan. E. New York, NY: Random House.

The Routledge dictionary of modern American slang and unconventional English (2009): herausgegeben von Dalzell, Tom. New York, NY [u.a.]: Routledge.

Webster's Third New International Dictionary (1993): Unabridged. Online. Chadwyck-Healey. URL: <http://collections.chadwyck.co.uk/initCritRefSearch.do?listType=mwd>

Sekundärliteratur

Ammann, Margret (1990): „Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung“. In: *TextConText* 5:1, 209–250.

Ammann, Margret (1993): „Kriterien für eine allgemeine Kritik der Praxis des translatorischen Handelns“. In: Holz-Mänttari, Justa/Nord, Christiane (Hg.): *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: University of Tampere, 433–446.

Berendt, Joachim E. (1989⁶): *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre*. Überarbeitet und fortgeführt von Günther Huesmann. Frankfurt am Main: Wolfgang Krüger Verlag.

Berg, Manfred (1999): „Die innere Entwicklung: Vom Zweiten Weltkrieg bis zur Watergate-Krise 1974“. In: Adams, Willi Paul & Peter Lösche (Hg.): *Länderbericht USA: Geschichte, Politik, Geographie, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur*. 3., aktualisierte und neubearbeitete Auflage. Frankfurt/Main [u.a.]: Campus-Verlag, 144–168.

Berrigan, Ted (1968): „The Art of Fiction XLI: Jack Kerouac“. In: *Paris Review* 43 (Summer 1968), 61–105.

Bühler, Karl (1982/1934): *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache*. Ungek. Neudr. d. Ausg. Jena, 1934. Stuttgart [u.a.]: Fischer.

Campbell, James (1999): *This is the Beat Generation: New York–San Francisco–Paris*. London: Secker & Warburg.

Charters, Ann (Hg.) (1983): *The Beats: Literary Bohemians in Postwar America*. Detroit, Michigan: Gale Research.

Charters, Ann (1991): „Introduction“. In: Kerouac, Jack. *On the Road*. New York: Penguin Books, vii–xxix.

Charters, Ann (Hg.) (1992): *The Portable Beat Reader*. New York: Viking.

Charters, Ann (Hg.) (1995): *Jack Kerouac. Selected Letters 1940-1956*. New York: Penguin Books.

Dardess, George (1983): „Jack Kerouac“. In: Charters, Ann (Hg.) *The Beats: Literary Bohemians in Postwar America*. Detroit, Michigan: Gale Research, 278–306.

Davidson, Michael (1991): *The San Francisco Renaissance: poetics and community at mid-century*. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press.

Eco, Umberto (1987): *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Aus dem italienischen von Heinz-Georg Held. München, Wien: Hanser Verlag.

- Elkin, Frederick (1946): „The Soldier’s Language“. In: *The American Journal of Sociology*. Jg. 51 (5), 414–422.
- Fillmore, Charles J. (1977): „Scenes-and-frames semantics“. In: Zampolli, Antonio (Hg.) *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam, New York, Oxford: North-Holland Publishing Company, 55–81.
- Fluck, Winfried (1999): „Ist die amerikanische Gesellschaft »kulturlos«?“ In: Adams, Willi Paul/Lösche, Peter (Hg.): *Länderbericht USA: Geschichte, Politik, Geographie, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur*. 3., aktualisierte und neubearbeitete Auflage. Frankfurt/Main [u.a.]: Campus-Verlag,
- Gair, Christopher (2007): *The American Counterculture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gelfert, Hans-Dieter (2003): *Englisch mit Aha!: Die etwas andere Einführung in die englische Sprache*. München: C. H. Beck.
- Gifford, Barry/Lee, Lawrence (1979): *Jack’s Book. Jack Kerouac in the Lives and Words of his Friends*. London: Hamish Hamilton.
- Hegemann, Klaus (2000): *Allen Ginsberg. Zeitkritik und politische Aktivitäten*. Baden-Baden: Nomos Verlag.
- Holz-Mänttari, Justa (1984): *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Annales Academiae Scientiarum Fennicae.
- Holz-Mänttari, Justa (1986): „Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile“. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 342–374.
- House, Juliane (1977): *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Narr
- House, Juliane (1997): *Translation quality assessment: a model revisited*. Tübingen: Narr.
- House, Juliane (2002): „Möglichkeiten der Übersetzungskritik“. In: Best, Joana & Sylvia Kalinka (Hg.). *Übersetzen und Dolmetschen. Eine Orientierungshilfe*. Tübingen: A. Francke Verlag.
- Hunt, Tim (1981): *Kerouac’s crooked road: development of a fiction*. Hamden, Conn.: Archon Books.
- Kade, Otto (1968): *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie.
- Kerouac, Jack (1958): „Aftermath: The Philosophy of the Beat Generation.“ In: *Esquire*, March 1958, 24–25.

Kerouac, Jack (1959): „The Origins of the Beat Generation“. In: Playboy, June 1959, 31–32, 42, 79.

Kerouac, Jack (1999): „On the Road (Jazz of the Beat Generation)“. Sprecher: Jack Kerouac. In: Kerouac, Jack: *Jack Kerouac reads On the Road*. 1 CD. Rykodisc.

Kerouac, Jack (1992/1959): „Essentials of Spontaneous Prose“. Nachdruck in: Charters, Ann (Hg.) (1992): *The Portable Beat Reader*. New York: Viking, 57–58.

Kerouac, Jack (2007): *On the Road: The Original Scroll*. Herausgegeben von Howard Cunnell. London: Penguin Books.

Koller, Werner (1972): *Grundprobleme der Übersetzungstheorie. Unter besonderer Berücksichtigung schwedisch-deutscher Übersetzungsfälle*. Bern: A. Francke AG Verlag

Kos, Wolfgang (1997): „Vorwort“. In: Watson, Steven: *Die Beat Generation: Visionäre, Rebellen und Hipsters, 1944-1960*. St. Andrä-Wörtern: Hannibal.

Miles, Barry (1998): *Jack Kerouac. King of the Beats: A Portrait*. London: Virgin.

Näumann, Klaus (2008): „Improvisation: Über ihren Gebrauch und ihre Funktion in der Geschichte des Jazz“. In: Kurt, Ronald/Näumann, Klaus (Hg.): *Menschliches Handeln als Improvisation: sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Transcript.

Nicosia, Gerald (1983): *Memory Babe. A Critical Biography of Jack Kerouac*. New York: Grove Press, Inc.

Paetel, Karl O. (1993²/1962): *Beat. Die Anthologie*. Augsburg: MaroVerlag

Parkinson, Thomas (1961): „Phenomenon or Generation“. In: Parkinson, Thomas (Hg.): *A Casebook on the Beat*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 276–290. Nachdruck in: Charters, Ann (Hg.) (2001): *Beat Down to Your Soul. What Was the Beat Generation?* New York: Penguin Books, 448–463.

Reiß, Katharina (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Hueber.

Reiß, Katharina (1989): „Übersetzungstheorie und Praxis der Übersetzungskritik“. In: Königs, Frank G. (Hg.): *Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht. Neue Beiträge zu einem alten Thema*. München: Gotteswinter, 71–93.

Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (Linguistische Arbeiten 147). Tübingen: Niemeyer.

Rosch, Eleanor (1973): „Natural categories“. In: *Cognitive Psychology* 4(1), 328–350.

Rosch, Eleanor (1975): „Cognitive Representations of Semantic Categories.” In: *Journal of Experimental Psychology: General*. 104(3), 192–233.

Schäfer, Peter (1998). *Alltag in den Vereinigten Staaten. Von der Kolonialzeit bis zur Gegenwart*. Graz u.a.: Styria Verlag.

Snell-Hornby, Mary (1986): *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke

Snell-Hornby, Mary (1986): „Übersetzen, Sprache, Kultur“. In: Snell-Hornby, Mary: *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 9–29.

Snell-Hornby, Mary (1988): *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Snell-Hornby, Mary (1996): „Übersetzungswissenschaft: Eine neue Disziplin für eine alte Kunst?“ In: *Translation und Text. Ausgewählte Vorträge*. Wien: WUV, 9–24.

Theado, Matt (2000): *Understanding Jack Kerouac*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.

Theado, Matt (2001): *The Beats: a documentary volume*. Detroit, Mich. [u.a.]: Gale Research.

Tytell, John (1976): *Naked Angels: the lives and literature of the beat generation*. New York: McGraw-Hill.

Tytell, John (1999): *Paradise Outlaws. Remembering the Beats*. New York: Morrow.

Van den Broeck, Raymond (1985): „Second Thoughts on Translation Criticism. A Model of its Analytic Function“. In: Hermans, Theo (Hg.): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London [u.a.]: Croom Helm, 54–62.

Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary (1986): „Die Szene hinter dem Text: ‚scenes-and-frames semantics‘ in der Übersetzung“. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 184–205.

Vermeer, Hans J. (1978): „Ein Rahmen für eine Allgemeine Translationstheorie“. In: *Lebende Sprachen* 3, 99–102.

Vermeer, Hans J. (1986): „Übersetzen als kultureller Transfer.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hg.): *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 30–53.

Vermeer, Hans J. (1989): „Skopos and Commission in Translational Action“. In: Chesterman, Andrew (Hg.): *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Loimaan Kirjapaino Oy, 173–187.

Vermeer, Hans J. (1990²): *Skopos und Translationsauftrag: Aufsätze*. Heidelberg: Abteilung Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen d. Univ. Heidelberg.

Vermeer, Hans J. (1996): *A skopos theory of translation (Some arguments for and against)* (Reihe Wissenschaft 1). Heidelberg: TEXTconTEXT.

Vermeer, Hans J./Witte, Heidrun (1990): *Mögen sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos.

Vlagopoulos, Penny (2007): „Rewriting America“. In: Kerouac, Jack: *On the Road: The Original Scroll*. Herausgegeben von Howard Cunnell. London: Penguin Books, 53–68.

Watson, Steven (1997): *Die Beat Generation: Visionäre, Rebellen und Hipsters, 1944-1960*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Bernhard Schmidt. St. Andrä-Wörtern: Hannibal.

Wechsler, Pat/Friedman, Roger D. (1995): „Hey, Jack Kerouac: The Line Forms Here.“ In: New York Magazine, January 30, 1995, 21.

Weinreich, Regina (1987): *The spontaneous poetics of Jack Kerouac: a study of the fiction*. Carbondale: Southern Illinois University.

Yanow, Scott (2008): *The Jazz Singers: The Ultimate Guide*. New York: Back Beat Books.

Zott, Lynn (Hg.) (2003): *The Beat Generation. A Gale Critical Companion. Volume 1: Topics*. Detroit, Mich. [u.a.]: Thomson-Gale.

Internetquellen

Asher, Levi (1994a): „Jack Kerouac“. URL: <http://www.litkicks.com/JackKerouac> (Zugriff am 08.08.2010)

Asher, Levi (1994b): „Lost, Beat and Hip“. URL: <http://www.litkicks.com/BeatEtymology> (Zugriff am 08.08.2010)

„The Younger Generation“. *Time Magazine*, 5. November 1951. URL: <http://www.time.com/time/printout/0,8816,856950,00.html> (Zugriff am 08.08.2010)

Hartig, Kai-Michael (1998): „Der Journalist, Musik- und Theaterkritiker Werner Burkhardt erhält die Senator-Biermann-Ratjen-Medaille“. URL: <http://web.archive.org/web/20020611191707/http://www.hamburg.de/Behoerden/Pressestelle/Meldungen/tagesmeldungen/1998/juni/w25/mi/news.htm> (Zugriff am 08.08.2010)

http://de.wikipedia.org/wiki/Werner_Burkhardt (Zugriff am 08.08.2010)

http://de.wikipedia.org/wiki/Horn_%28Musik%29 (Zugriff am 01.08.2010)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Hustling> (Zugriff am 30.06.2010)

<http://www.filmsite.org/stre.html> (Zugriff am 20.08.2010)

<http://www.pocreations.com/vout.html> (Zugriff am 02.08.2010)

<http://www.redensarten-index.de> (Zugriff am 14.08.2010)

<http://www.rowohlt.de/verlag> (Zugriff am 08.08.2010)

<http://us.penguinroup.com/static/pages/publishers/adult/viking.html> (Zugriff am 08.08.2010)

<http://www.wisageek.com/what-is-a-slow-boat-to-china.htm> (Zugriff am 25.05.2010)

7 Anhang

Buchcovers

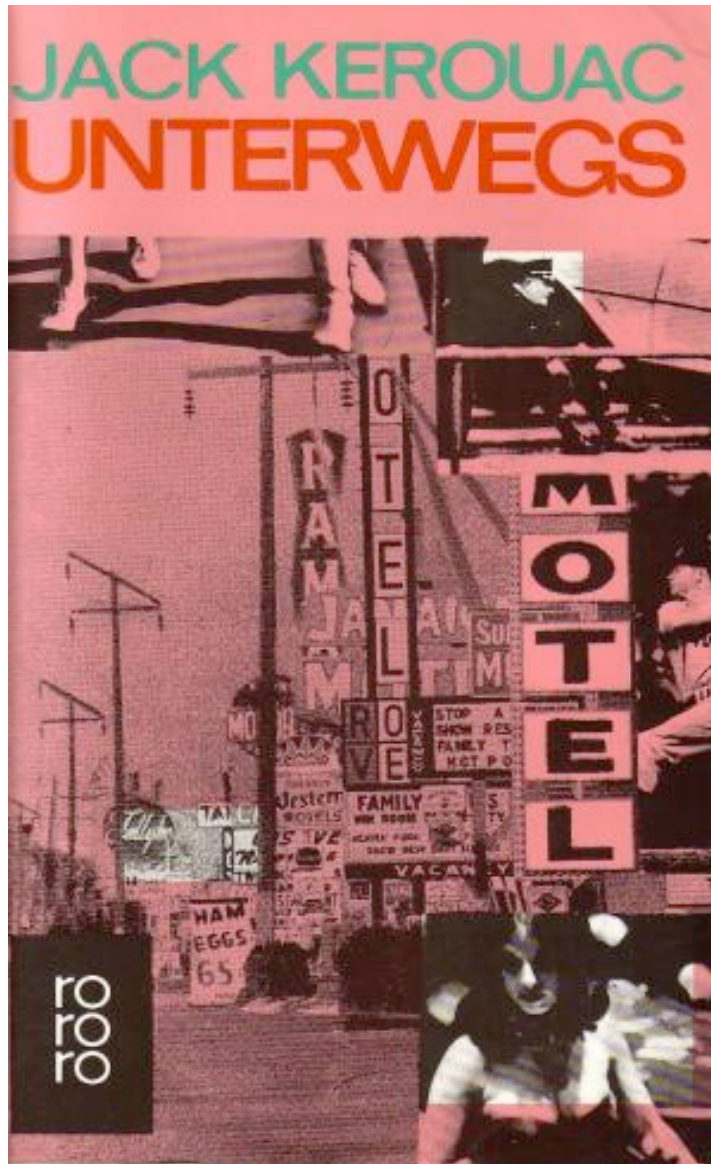


Abb.1 Buchcover von Translat I (Taschenbuchausgabe)

Quelle: <http://www.booklooker.de/images/cover/user/0334/1274/Ym4wMTAz.jpg>



Abb.2 Buchcover von Translat II

Quelle: <http://ecx.images-amazon.com/images/I/51N3TGZSE6L. SS500 .jpg>

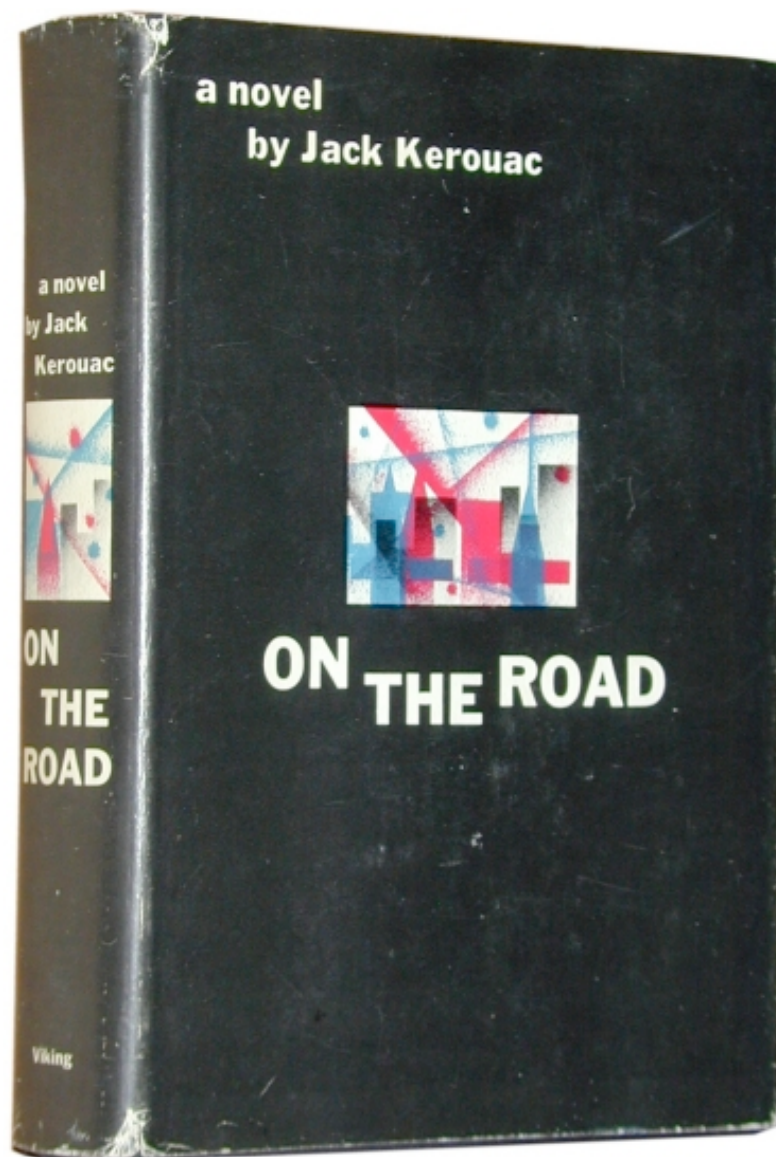


Abb. 3 Buchcover vom Ausgangstext

Quelle: <http://www.manhattanrarebooks-modernfirsts.com/kerouac%20on%20the%20road.jpg>

Abstracts

Bei der vorliegenden Masterarbeit handelt es sich um eine Übersetzungskritik von zwei deutschen Übersetzungen des Romans *On the Road* von Jack Kerouac, die in den Jahren 1959 und 1998 unter dem Titel *Unterwegs* erschienen sind. Dabei wird nach dem zieltextorientierten Modell der funktionalen Übersetzungskritik von Margret Ammann vorgegangen. Vor der Beschreibung des Modells werden dessen theoretischen Grundlagen erläutert, zu denen Hans J. Vermeers Skopostheorie, Justa Holz-Mänttärins Theorie des Translatorischen Handelns und die auf Charles Fillmore zurückgehende *scenes-and-frames semantics* zählen. Mit dem Kapitel über den Autor und die Beat Generation werden für das Verstehen des Werkes wichtige Hintergrundinformationen zum Werk geliefert. Im Anschluss daran folgt die Übersetzungskritik nach den fünf Kritikschritten von Ammann, für die fünf Textstellen ausgewählt wurden. Zuerst werden die Funktion und die intratextuelle Kohärenz der zwei Übersetzungen festgestellt, danach die Funktion und die intratextuelle Kohärenz des Ausgangstextes analysiert, um anschließend im fünften Schritt die intertextuelle Kohärenz zwischen Ausgangstext und Übersetzungen zu beurteilen. Die in der Analyse festgestellten Inkohärenzen in der ersten Übersetzung, die den Lesefluss stören, zeigten, warum es an der Zeit für eine Neuübersetzung war. Die Annahme, dass sich die Übersetzungsstrategien der Übersetzer unterscheiden würden, wurde bestätigt. Trotzdem konnten auch in der Neuübersetzung – wenn auch weniger – intratextuelle und intertextuelle Inkohärenzen festgestellt werden.

In the present master's thesis, Margret Ammann's functional model of translation critique is applied to two German translations of Jack Kerouac's novel *On the Road*, which were published under the title *Unterwegs* in 1959 and 1998. Before describing Ammann's target-text-oriented model in greater detail, its theoretical foundations are discussed, which consist of Hans J. Vermeer's skopos theory, Justa-Holz Mänttärin's theory of translational action and Charles Fillmore's scenes-and-frames semantics as elaborated by Vannerem & Snell-Hornby and Vermeer & Witte. A chapter on the author and the beat generation offers background information necessary for understanding the novel. Subsequently, the model and its five steps of analysis are applied to five different text passages. Starting from the target texts, the function and the intratextual coherence

of the two translations are established, followed by the analysis of the function and the intratextual coherence of the source text. As a last step the source and target texts are compared to determine the intertextual coherence between them. The instances of incoherence detected in the first translation, which can confuse the readers, explain why a new translation was commissioned. The analysis also confirmed the assumption that the respective translators would choose different translation strategies. Nevertheless, the second translation was also found to contain certain cases of intratextual and intertextual incoherence.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Johanna Haydn
Geburtsdatum	19.04.1982
Geburtsort	Zwettl, Österreich

Ausbildung

seit 11.2007	Masterstudium Übersetzen: Englisch, Spanisch (Schwerpunkt Literaturübersetzen), Universität Wien
2004 – 2006	Deutsch als Fremd- und Zweitsprache, Universität Wien
2002 – 2007	Bakkalaureatsstudium Übersetzen und Dolmetschen: Englisch und Spanisch, Universität Wien
seit 10.2000	Studium der Kultur- & Sozialanthropologie und Anglistik & Amerikanistik, Universität Wien
1992 – 2000	Bundesgymnasium Zwettl, Matura mit ausgezeichnetem Erfolg

Auslandsaufenthalte

02.2008 – 06.2008	Auslandspraktikum für Deutsch als Fremdsprache an der Universität für Geisteswissenschaften, Ulaanbaatar, Mongolei
seit 2001	diverse Sprachaufenthalte in den USA
1998 – 1999	Austauschjahr an der New Hampton School, New Hampshire, USA