



# 2013/22 Dossier

<https://jungle.world/artikel/2013/22/mannheim-underground>

**Abdruck aus: »Carl Weissner: Eine andere Liga«**

## Mannheim Underground

Von **jürgen ploog**

**Eine Erinnerung an und ein Gespräch mit Carl Weissner, der im vergangenen Jahr im Alter von 71 Jahren starb und als Dichter und Übersetzer die Cut-up-Literatur bis in die deutsche Provinz brachte.**

Ein sprachliches Kraftwerk

Es gibt diese biographischen Bögen, die ohne Erklärung auskommen. Zwischen den siebziger & achtziger Jahren, in denen ich mit Carl zusammenarbeitete (kollaborierte, wie wir sagten), & seiner Rückkehr zum eigenen Schreiben nach der Jahrhundertwende lagen 20 Jahre, in denen wir uns kaum sahen. Das war die Zeit, in der er übersetzte & dem, was er an amerikanischer Literatur anpackte, seinen Stempel aufdrückte. Welcher sprachliche Kraftakt dahintersteckte, wurde mir vor allem nach der Lektüre von »Schreie vom Balkon« klar, dem dicken Band mit Bukowski-Briefen, den er übersetzt hat. Carl war schon früh in den Bann von Bukowski geraten, dessen Lebenshaltung als Richtschnur für seine sprachliche Treffsicherheit gelten kann. Ja, Ausdruck hat was mit Lebenshaltung zu tun. Kein Geseire & keine Schnörkel, darauf lief's hinaus.

Erste Erfahrungen im unumwundenen Umgang mit Sprache & Schreiben hatte er in Jazzkneipen im Heidelberg der Nachkriegszeit gemacht, wo Gl's, vermutlich vor allem schwarze, den Ton angaben. Dabei muss er auf eine amerikanische Literatur gestoßen sein, die unter der Hand gehandelt wurde, im sogenannten Untergrund, das heißt unterhalb des öffentlichen Blickfelds. Er machte eine Zeitschrift draus, die sich Klacto nannte.

Entscheidend für seine weitere Entwicklung wurde die Zeit, die er anschließend als Fulbright-Student in den USA verbrachte, wo er mitten im Trubel der sechziger Jahre landete, vor allem in New York & San Francisco, damals die Epizentren einer vor allem kulturellen Revolte. Plötzlich wandelte sich der Blick &, von der Beat-Bewegung ausgehend, gaben bis dahin unbekannte Stimmen aus dem Untergrund den Ton an. Zu denen, die Carl bereits kannte, kamen andere wie Mary Beach & Claude Pélieu. Die 1959 entdeckte Schnitttechnik (oder Cut-up) lieferte den Modus Operandi dazu. Mit seinem 1970 erschienenen Buch »Braille Film« zeigte Carl, dass er an vorderster Front mitzumischen gedachte.

Damit war der Grundstock für sein weiteres Schaffen & Wirken gelegt. (Erst später fand ich heraus, dass Carl eine Zeitlang in Marseille verbracht hatte, aus der sich eine Affinität zum französischen Idiom entwickelte, die sich am Ende in dem unvollendeten Romanfragment »Rimbaud. Tod in Marseille« niederschlug.) Aber zurück zu den Anfängen seiner Laufbahn. Mein Kontakt mit ihm beruhte auf einer Cut-up-Geschichte in der kleinen amerikanischen Literaturzeitschrift San Francisco Earthquake, die ich 1968 in Kalifornien beim Stöbern in Untergrundblättern entdeckt hatte. Es folgte ein Briefwechsel, aus dem hervorging, dass er bereits als Übersetzer tätig war (»kollaboriere – mehr oder wenig lose – an einer größeren Anthologie der new am. Poetry, die der Kiepenheuer & Witsch-Verlag vorbereitet, & werde wahrscheinlich einen Teil der Übersetzungen übernehmen – will versuchen, mir die Übersetzungen der Beiträge meiner Freunde zu sichern, die darin vertreten sind ...«). Wenig später tauchte Carl in Frankfurt auf. Das war der Beginn einer langen literarischen Komplizenschaft.

Seine Briefe aus jenen Jahren zeigten bereits eine deutliche Neigung zum Übersetzen & Vermitteln, die ihm später als literarischer Agent zugute kam.

» ... beschäftige mich neben meinem eigenen Kram hauptsächlich mit der New Yorker Happening/Intermedia-Szene, mache eine Serie von recording sessions mit 25 New Yorker Dichtern (25 von ich weiß nicht wie viel hundert!)... arbeite an Tonbändern mit einigen experimentierfreudigen Leuten zusammen & an einem Buch mit Burroughs & Pélieu).« Zurück in Deutschland trat er zunächst als herumstreifender Autor auf, der seinen Platz im Gewerbe suchte. Nicht im Betrieb, den er von jeher verabscheute & dessen Vertretern er mit grundlegender Skepsis begegnete. Im September 1968 schrieb er: »Well, I guess those guys at Hanser got to have their minds in their asses is all I can say.«

Wenig später zu einer Besprechung von Bernward Vespers »Die Reise«: »Und der Rezensent demonstriert auch ausgiebig, dass er von Tuten und Blasen (ahem) keine Ahnung hat. Statt honest-to-god jissom zergeht ihm sein übler Rezensenten-Jargon wie Butter auf der Zunge. Das Ganze ist unterschwellige Reklame für Deutsche Markenbutter, sonst nix.« (aus einem Brief vom August 1970)

Was lag näher, als sich an Mitstreiter zu halten, die in den Staaten längst eine Bresche in den Konsens des literarischen Establishment geschlagen hatten? Neben Ginsberg & Burroughs gehörten dazu Norse, Bukowski, Berrigan & Blazek. Auch in Deutschland gab es erste Startversuche in diese Richtung, wie Höllers & Corsos »Junge amerikanische Lyrik«, Paetels »Beat«-Anthologie, die von Ralf-Rainer Rygulla herausgegebene Gedichtsammlung »Fuck you!« & vor allem den in Zusammenarbeit mit Rolf Dieter Brinkmann im März-Verlag erschienenen Reader »ACID/Neue amerikanische Szene«. Das alles deutete einen literarischen Aufbruch an, der von einem grundlegend anderen sprachlichen Verständnis ausging. Literatur war dabei nur mediales Vehikel, das dem Ausdruck eines unverfälschten Lebens- & Erfahrungsgefühls diente. Sprache & Schreibmaschine reichten nicht, um hier mitzuhaltend, verlangt wurde vielmehr ein spontanes & ursprüngliches Selbstbehauptungsmotiv, das sich gegen »Beschreibungsimpotenz« (Handke; auch er hatte seine Sternminuten) & linguistisches & philologisches Kunsthandwerk richtete. Von diesem Anspruch ist Weissner bis zum Schluss kein Stück abgewichen.

In diesem Umfeld kam es in den siebziger Jahren nicht nur zu verschiedenen Schreibkollaborationen, bei denen Textstücke von Hand zu Hand gingen, ergänzt,

verändert & verschnitten wurden, sondern auch zu Zeitschriftenprojekten. Als typisches Beispiel dafür kann So Owns Death TV (deutsch: Fernseh-Tuberkulose) gelten, eine 1967 im Autorenkollektiv mit William Burroughs & Claude Pélieu veröffentlichte Broschüre.

»We are planning to do an international cosmonaut partisan newspaper later this year ... the newspaper will have correspondents all over the world - & the stuff will be strict ›anti journalism‹ (a la Pélieu, for instance) and hardcore semantic orgasmonaut literature of any kind -«

Nach seiner Rückkehr nach Deutschland erschien zunächst noch eine großformatige Ausgabe von Klacto, danach kam es zusammen mit Jörg Fauser zur Gründung von Ufo & schließlich wurde 1972 der Entschluss gefasst, mit Gasolin 23 eine Plattform für kompromisslose Prosa & Lyrik zu schaffen. Weissner, Fauser & ich sammelten Texte, die wir nicht nur übersetzten & auswählten, sondern mit Walter Hartmanns graphischer Unterstützung im Cut & Paste-Verfahren auch selbst umbrachen & gestalteten. Die einzelnen Nummern wurden in echter Teamarbeit & im Brainstorm-Verfahren in langen Nächten bei Joints & Bier zusammengestellt. Cut-up war der gemeinsame Nenner, der junge Autoren wie uns zusammenbrachte. Getrieben von sprachlicher Neugier, die alles Bisherige in Frage stellte, machten wir uns ans Werk.

Cut-up bedeutet zunächst Arbeit an der Sprache, & zwar auch in einer fremden Sprache, wie Carls frühes Werk »The Braille Film« belegt (1970 in San Francisco erschienen). »Ich habe vor ein paar Jahren durch Kontakt mit Burroughs und Norse (die zusammen mit Brion Gysin & Sinclair Beiles 1959/60 in Paris die Cut-up-Geschichte angefangen haben) ein bisschen mit dieser Technik herumprobiert, zunächst in Deutsch, & bin dann auf Englisch übergeschwenkt, weil mir die Sache auf Deutsch nicht so recht von der Hand ging (& weil man beim Operieren in einer Fremdsprache nicht so leicht den gewohnten association patterns erliegt).«

Die Schnittmethode befähigt einen Autor bis zu einem gewissen Grad, sich über die Grenzen seiner Landessprache hinwegzusetzen. Ein herausragendes Beispiel für diese Phase war die 1972 im Mixverfahren von Carl, Jan Herman & mir auf Englisch erschienene Kollaboration »Cut-up or Shut up«.

1969 gab Carl im Melzer-Verlag die Anthologie »CUT UP« heraus (Untertitel: »Der sezierte Bildschirm der Worte«) & sagte im Vorwort: »Solche Experimente tragen dazu bei, Vorstellungsklischees und zwanghaft sich einstellende Assoziationen zu durchbrechen und im Bewusstsein - auf nichtchemischem Wege, d. h. ohne Anwendung von Drogen - neue Durchblicke und Verbindungen zu provozieren.« Es war ein von Marshall McLuhan flankiertes Plädoyer für eine damals in Deutschland weitgehend unbekanntes Schreibmethode, mit der vor allem William Burroughs experimentierte. Carls Einführung endete mit der weitreichenden Feststellung: »Und dem Durchbruch im Grauen Raum der Hirnmasse muss ein systematisches Vermessen der Bereiche folgen, die dabei erschlossen werden.« Das deutete an, dass es mit ersten Schritten nicht getan war & der ungestüm betretene Sprachraum unter neuen Gesichtspunkten erkundet & kartographiert werden musste. Auf diesem Weg gab es ein entscheidendes Hindernis, & das war ein schön kommerzielles. Mit Cut-up-Texten ließ sich kaum Auflage machen & das brachte Autoren wie Weissner & Fauser, die darauf angewiesen waren, ihren Lebensunterhalt mit Schreiben zu bestreiten, in echte Bedrängnis. Für Fauser war Cut-up (aus kommerzieller Sicht) eine Sackgasse. Carl fand ein einträgliches Betätigungsfeld als Übersetzer &

Promoter, was besonders sein Einsatz für die Arbeiten von Bukowski belegt, der in Deutschland gewaltige Auflagen erzielte. Wie Carl im Vorwort zum Briefband »Schreie vom Balkon« bemerkte: »Und dann gab es noch die deutschen Landsleute, die vier Millionen Exemplare seiner Bücher kauften.« Ein unschlagbares Argument ...

Carls Übersetzungen zeugen stets eindrucksvoll von sprachlicher Treffsicherheit. Sie waren mehr als Übertragungen von einer in eine andere Sprache. Er verstand es, das ureigene Idiom des amerikanischen Sprachgefühls ins Deutsche umzugießen. Die übliche deutsche Schriftsprache war dem Geist der Originale nicht gewachsen, & es war Carl, der dieser inneren Stimme, die in jeder Sprache steckt, zu einem bis dahin im Deutschen unbekanntem adäquaten Ausdruck verhalf. Es war ein Erweiterungsschlag, der als grundlegende Pionierarbeit gelten kann & seitdem aus dem deutschen Sprachraum nicht mehr zu verbannen ist.

Dazu ein paar Beispiele: Wo eine weichgespülte Übersetzung sich mit einem »vorgetäuschten Orgasmus« begnügt, entscheidet sich Weissner für einen »getürkten«. Wenn es im ersten Fall um »Pornobildchen« geht, setzt Carl schlicht auf »geile Bilder«, & ein »bull dike« hat nichts mit einem »kessen Vater« zu tun, sondern ist eine Muskellesbe, oder wie bei Weissner »'ne ruppige Lesbe«. Einerseits feine, aber entscheidende, andererseits krasse, vernichtende Unterschiede.

### Der späte Weissner

Nach seiner Übersetzerkarriere kehrte Carl zu seinen literarischen Anfängen zurück. Ich halte das für bemerkenswert, waren doch seit den frühen Geschichten & Hörspielen rund 35 Jahre vergangen. Gewöhnlich verändern sich im Lauf der Zeit die Anforderungen an die eigene Produktion, & das wirkt sich nicht immer günstig auf die Ergebnisse aus.

Es war nicht wirklich eine zweite Karriere, sondern die Fortsetzung einer nur scheinbar abgerissenen. Nicht von ungefähr kehrte er für den Wiedereinstieg ins eigene Schreiben auch geographisch nach New York zurück, den Ort seiner ersten Amerika-Erfahrungen. Mit »Manhattan Muffdiver« (angeblich ein Drink, my eye!) meldete sich Carl mit einem zottigen Prosabastard zurück, einem fiktiven Tagebuch aus New York, der Stadt der schwarzen Träume. Es geht um einen Mann namens Weissner, den Übersetzer, um Vergangenheit, um eine nekrophil angehauchte Gegenwart (9/11), um das Schreiben eines Buches, um, nun, eben um das, was sich im Augenblick des Schreibens im Kopf des Autors abspielt. »Wieso stürzte sich dieser Mann im Laufe der Jahrzehnte so sehr auf das Übersetzen, wo doch sein eigenes Schaffen dem der transatlantischen Dichterfreunde durchaus ebenbürtig ist?«

Kurz taucht im Vorwort ein Alter Ego auf, ein Teenie-Bohemian, der sich offenbar mit dem Führen eines Tagebuchs herumschlägt, mit der »Portionierung von Welt«. Um der Ironie gerecht zu werden, muss ein leicht bemühter Zickzackkurs her, damit es sich der Leser auf dem Beifahrersitz nicht allzu bequem machen kann. »Achtung, Achtung, Junghühner und -hähne von heute, dieses Buch macht – unabhängig von Bildung und Herkunft – Lust auf abweichendes Verhalten und Re-Individualisierung: Werdet verhaltensauffällig!«

Das war genau die Einlösung von Carls Forderung nach dem Vermessen neu erschlossener Bewusstseinsräume, die er in der Einleitung zur Cut-up-Anthologie 1969 gefordert hatte. Denn Cut-up ist keine experimentell-literarische Stilübung, vielmehr ein Dekodierungsinstrument, das dem Bewusstsein erleichtert, vorgegebene

Wahrnehmungsmuster zu überwinden & zugleich ein Angriff auf das semantische Environment, dessen Textur vor allem von den Medien vorgegeben wird, indem es Denkstrukturen durch politisch korrekte Sprachregelung bis hin zur Spirale des Schweigens auf Anpassung in Vorstellung & im Handeln festlegt.

Weissner hat mit der Trilogie »Muffdiver«, »Trashman« & »Tod in Paris« einen Gegenentwurf zur eingefahrenen Sülze kulturellen Wohlverhaltens geliefert, verpackt als Hohngelächter aus einer fernen Welt. Schreiben als struktureller Widerstand, oder wie er über »Trashman« schrieb: »Ein Scherzartikel«. Pulp-Strukturalismus trifft es vielleicht eher, ein Genre, in dem sich auch Quentin Tarantino tummelt, der mit jedem Film erneut beweist, dass Blut auf der Leinwand keine Körperflüssigkeit ist.

Erstaunlich, wie schnell Weissner wieder zu frei schwingenden Sprachmustern gefunden hat. Undenkbar, ohne die Vorarbeit in den sechziger Jahren. Wie es in »Trashman« heißt: »Es ist nicht wahr, dass New York zu Ende erzählt ist.« Immer wieder schießen Reminiszenzen aus der wilden Zeit von damals hoch, als es nicht um den Irak-Krieg, sondern um Vietnam ging. Wo ist der Unterschied?

Alles hängt mit allem zusammen, aber nur mit einer von den Zwängen der Linearität & Assoziation befreiten Sprache lässt sich das sichtbar machen, & genau sie war Carl Weissners Markenzeichen.

Jürgen Ploog ist Schriftsteller und Graphiker und gehört zu den wenigen deutschen Vertretern der durch William S. Burroughs geprägten Cut-up-Literatur. 2011 erschien von ihm das Berlin/New York-Tagebuch »Unterwegssein ist alles«.

Der Text ist die leicht überarbeitete Fassung eines Beitrags, der in der »Fabrikzeitung« Nr. 289, Zürich 2013, erschien.

Wie der US-Underground nach Mannheim kam

Anlass war eigentlich folgender Abschnitt: »Drei Monate später stand Norse vor meiner Türe, mit den unübersehbaren Spuren einer nicht auskurierten Gelbsucht im Gesicht. Er hatte nach einigen Wochen in einer Athener Klinik die Überzeugung gewonnen, dass man dort gezielt an seiner Gelbsucht vorbeikurierte, und da wollte er jetzt nicht länger mitspielen. Jetzt stand er da und sagte: ›Ich habe gehört, die Heidelberger Uniklinik soll ganz gut sein.‹ ›Da hat dich jemand verarscht‹, sagte ich. ›Am besten, du überzeugst dich gleich selbst ...‹ Prompt wollte man ihn in der Uniklinik wegen Würmern behandeln.« Und so weiter. Dieser kleine Auszug aus dem Vorwort des Übersetzers und Herausgebers Carl Weissner aus dem Harold-Norse-Bändchen »Beat Hotel« (Maro-Verlag) gab zu denken. Hier handelte es sich nicht um einen bloßen Schreibtisch-Übersetzer, sondern um jemanden, der den Schreiber gut kannte. Und wie über Norse, so schreibt er über Burroughs, Ginsberg, Bukowski, Mary Beach, Harry Matthews, Gregory Corso, Brion Gysin, und wie sie alle aus dem unübersehbaren Heer der Beat- und Cut-up-Literaten hießen. Mit der Selbstverständlichkeit desjenigen, der dabei gewesen ist.

Und wenn man sich die Mühe macht, genauer nachzuschauen, findet man seinen Namen sehr oft unauffällig auf der vierten Seite der einschlägigen Bücher unter »übersetzt von ...«, »herausgegeben von ...«, »aus dem Amerikanischen von ... Carl Weissner«.

Weissner, der eigentlich Karl Wiessner heißt, was im Englischen aber zu schwer auszusprechen ist, weshalb er sich »umbenannt« hat, hat selber Cut-up-Texte geschrieben und gehört mit Jürgen Ploog zu den wenigen deutschen Literaten dieser Schreibmethode.

Obwohl schon seit über 15 Jahren mit dieser Literatur vertraut, rückte sein Name erst in der letzten Zeit als Übersetzer, Herausgeber und Europa-Agent von Charles Bukowski etwas mehr aus der Insiderecke ins Licht der Öffentlichkeit.

Wir besuchten Carl Weissner in Mannheim, in seiner gediegenen Apartmentwohnung mit Frau, Sohn Mike und Vasarely-Bild im Flur, eine Wohnung, die eigentlich nicht den Eindruck macht, als wohne hier ein Beat-Dichter. Nur seine, wenn auch neuen, Turnschuhe, erschüttern so etwas das Bild des soliden Familienvaters.

Weissner spricht ruhig und langsam, abgeklärt. Zurzeit arbeitet er an einer Neuübersetzung von Burroughs für Zweitausendeins, einer erneuten verlegerischen Großtat des Versandes.

Wie sieht sich Carl Weissner, der Mann hinter den Kulissen, selber, und wie hat das eigentlich alles angefangen?

Weissner: Das ist ganz einfach zu erklären. Ich habe niemals vorgehabt, den Beruf eines Übersetzers auszuüben. Das hat sich ergeben, weil ich die Chance hatte, fast ausschließlich Sachen von Freunden zu übersetzen. Und zwar zu einem Zeitpunkt, als ich schon lange mit ihnen in Kontakt war und noch gar nicht abzusehen war, ob von denen jemals was in Deutsch erscheinen würde. Das hat sich in den sechziger Jahren einfach so ergeben. Ich habe damals in Heidelberg Amerikanistik studiert und in Bonn und in London. Ich war mir von Anfang an klar darüber, dass so ein Studium für die Katz ist, wenn man nicht Lehrer, Universitätsprofessor oder höchstens Verlagslektor werden will. Das kam für mich alles nicht in Frage, so dass ich nach einer gewissen Zeit nur noch weiterstudiert habe, um die nötigen Punkte zu sammeln, um ein Fulbright-Stipendium für Amerika zu erhalten. Sobald das erreicht war, war das Studium für mich beendet. Ich habe eigentlich nur das Notwendigste getan, die Uni Heidelberg war quasi für mich nur eine Abkürzung von meiner Wohnung zum Jazz-Keller. Ich habe meine ganze Zeit mit Jobs und Briefeschreiben vertan. Nach einer gewissen Zeit habe ich es dann auf 20 Briefe pro Tag gebracht, das müssen insgesamt so an die 150 Typen gewesen sein, mit denen ich korrespondiert habe, regelmäßig, und zwar nicht nur Postkarten, sondern 5-Seiten-Briefe. Damit ist der Tag denn schon ausgefüllt, wenn man das am Laufen hält. Dann hat sich für mich ein ökonomisches Erfordernis ergeben. Es war ja nicht nur das Briefporto, ich wollte ja auch deren Zeitschriften und selbstverlegte Gedichtbände. Da bot sich einfach für mich an, selber eine Zeitschrift herauszugeben und im Austausch mit meiner Zeitschrift an deren heranzukommen. Die konnten sich auch nicht unbedingt leisten, mir alles umsonst zu schicken, per Luftpost schon gar nicht und per Schiff ging das Meiste verloren. Also habe ich da eine Zeitschrift gemacht, die kein Publikum hatte, sondern nur für den Austausch bestimmt war.

Kulturmagazin: Wie hieß die?

Die hatte einen unaussprechlichen Namen, den ich nicht erfunden habe, sondern Charlie Parker, die ist nach einer seiner Nummern benannt, die er morgens im Café, vollgepumpt bis oben hin mit Heroin, Kaffee trinkend auf die Papierservietten komponiert hat, die hieß: Klactoveedsedsteen (später Klacto/23 – Anm. d. Hrsg.) Da stapelten sich dann die Beiträge, beinahe rund um die Welt, und der Ginsberg, als er 62/63 durch Indien gereist ist, auf der Suche nach irgendwelchen Gurus, hat mit irgendwelchen Leuten wochenlang unterwegs rumgesoffen und rumgehurt, mit so einigen wahnsinnigen Typen in Kalkutta, die sich daraufhin als hungry generation unbeliebt gemacht haben. Plötzlich tauchten in

Kalkutta Dutzende, gleich Dutzende von selbstgedruckten Literaturmagazinen auf, was eh schon suspekt war, die waren stark an Ginsberg orientiert, unheimlich bekenntnishaft und rücksichtslos, immer in die Vollen, ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen. Attacken, was weiß ich, gegen das Establishment in sämtlichen Formen. Die gerieten auch ständig mit der Polizei aneinander, hatten einen Haufen Gerichtsverfahren, wegen Obszönitäten usw. Bei mir war also alles vertreten, die hungry generation genauso wie Burroughs und Ginsberg. Da war ein richtig spastischer Typ dabei, seit frühester Jugend gelähmt, der hat spastische Gedichte geschrieben, nicht so auf die gekünstelte Art wie Robert Creeley, sondern unheimlich gedrängt, er musste sich ja in seiner Aussage beschränken, damit er überhaupt ein Gedicht zustande kriegte auf der Schreibmaschine. Der konnte nur mit einem Finger tippen, mit dem Daumen musste er die Leertaste festhalten. Der konnte keine 10-Seiten-Gedichte in 10 Minuten in die Schreibmaschine hauen, der brauchte ein paar Tage.

Dann waren das noch die Happening-Leute, der Wolf Vostell, die Franzosen, was weiß ich alles, vertreten. Aus dieser Zeit kenne ich sie alle, und als ich dann 67/68 in den USA war, kamen noch ein Haufen Neue dazu. Allein auf der Lower East Side in New York, wo ich gewohnt habe, da gab es vier oder fünf Häuserblocks, da wohnten so an die 50 Dichter. Als ich dann zurückkam und das hier so langsam anfing, als der Melzer- und dann der März-Verlag mit seiner ACID-Anthologie herauskam, da gab es eine Menge Sachen von Leuten zu übersetzen, die mir eigentlich liegen müssten ... Da gab's dann auch den ersten Bukowski.

Standen Sie mit dem auch in Briefkontakt?

Ja, ich hatte von dem in irgendeiner winzigen englischen Zeitschrift, die kein Mensch kannte, ein halbes Dutzend Gedichte gelesen und die sind so rausgeknallt, dass ich denen sofort geschrieben habe, ich brauche die Adresse von dem. Und da fing alles an mit Bukowski. Das gleiche mit Burroughs, ich meine, ich hab halt dadurch, dass ich mich wirklich auf Leute konzentriere, die ich gut kenne, gegenüber den »regulären« Übersetzern den Vorteil, dass ich über die Autoren selbst ein bisschen mehr weiß als der, der nur den Text vor sich hat, und damit fertig wird, so gut es geht. Außerdem bin ich dadurch, dass ich mehr als zehn Jahre fast ausschließlich in England und Amerika veröffentlicht habe, besser in der Sprache drin als einer, der in Deutschland sitzt. Bei Burroughs ist das sowieso ein spezieller Fall, den kann man eigentlich nicht übersetzen, wenn man die Schreibmethode, die er hat, nicht selber beherrscht. Wenn man nicht selber schon jahrelang damit gearbeitet hat, steigt man überhaupt nicht dahinter, wovon die Rede ist. Der Playboy hat, um nur ein Beispiel zu nennen, vor ein paar Wochen von irgendeinem Burroughs-Agenten irgendwas angeboten gekriegt. Das war 'ne ziemlich frühe Sache von Burroughs, die zwar in sich geschlossen ist, aber es sind mindestens sechs oder sieben Stränge, die da ineinanderfließen, zu 90 Prozent Cut-up, der Text, keine Interpunktion, normalerweise hätten die so was von vorneherein abgelehnt, aber weil es sich um Burroughs handelt, fühlten die sich halt verpflichtet, die Ablehnung wenigstens irgendwie zu begründen, waren aber nicht in der Lage, sie zu begründen, was sicherlich verständlich ist, denn die sind echt nicht dahintergestiegen, worum es in dem Text geht. Da schrieben sie mir halt, sie hätten gern 'ne Expertise. Was ich denen dann auf anderthalb Seiten geschrieben habe, da sind die fast vom Hocker gefallen, der hat mich nachher angerufen und gesagt: »Das ist ja heller Wahnsinn, das sieht man dem Text gar

nicht an, was da alles drinsteckt, das ist ja irrsinnig, was der auf fünf oder sechs Druckseiten alles anstellt.«

Ich mein, das war wieder so ein typisches Meisterwerk, das macht ihm natürlich keiner nach, das geht von einer harmlosen Kindheitserinnerung in einen irrsinnigen Science-Fiction-Film über, wo man praktisch jede Einstellung verfolgen kann, aber man muss sie erst mal auseinanderfieseln, und wenn man auf das Lesen von solchen Dingen nicht geeicht ist, dann verschwimmt das wie ein kaputtes Kaleidoskop natürlich bis aufs Kleinstgefälle, wo man dann abschnallen muss, die sind zwar auch übersetzbar, aber sie werden in der Übersetzung um keinen Deut klarer als im Originaltext, das sollte man wirklich nicht erwarten. Ich fühle mich deshalb nicht als Besserwisser oder Alleswisser im Hintergrund, sondern das komprimiert sich hier halt so ein bisschen, weil ich mich bewusst beschränke auf Sachen, von denen ich wirklich was verstehe. Ich weiß nicht, warum ich versuchen sollte, James Joyce zu übersetzen, von dem ich keinen blassen Schimmer habe. Das wäre sträflich und da würde ich fürchterlich einbrechen.

Wir haben in der nächsten Ausgabe auch einen Vorabdruck von Kerouac.

Ah, ja, sehr gutes Buch, sehr wichtig, nicht so eingängig zu lesen natürlich wie seine Romane, aber als Quellenmaterial wirklich von unschätzbarem Wert. Da sieht man, wo er die ganzen Geschichten herhat, und das ist übrigens eine Sache, die mich schon immer interessiert hat, die wenigsten machen das natürlich, es erfordert auch eine gewisse Übung, Träume zu notieren, weil man meistens alles immer wieder vergessen hat, wenn man aufwacht. Am konsequentesten hat das mal wieder der alte Burroughs gemacht, seit Jahrzehnten macht er das, da hat er jetzt einen Kassettenrecorder neben seinem Bett stehen oder eben früher alles per Handschrift notiert, und wenn's nur Sätze sind, und daraus entwickelt er so was wie eine Privat-Kurzschrift. Wenn man so etwas wirklich stichwortartig alles festhalten will, dann ergeben sich aus zwei oder drei Stichworten oft ganze Romane oder jedenfalls große Episoden, die der Mensch aufgrund seiner langjährigen Übung in der Lage ist voll zu rekonstruieren. Das machen die wenigsten, obwohl ich meine, dass bei einigen Schriftstellern, wie Kafka oder auch Henry Miller zum Beispiel, das Meiste auf geträumte Sachen zurückzuführen ist. Wenn man exzessive Traumaktivitäten entwickelt, dann ist das sicher das lohnendste Ausgangsmaterial für einen Schriftsteller.

Bei Henry Miller auch?

Bei Miller auch, ich hab da irgendwo einen ziemlich unmissverständlichen Hinweis gefunden. Ich glaube, bei mir ist das auch so. Das heißt, die besten Sachen lassen sich gar nicht sagen, die werden geträumt. Es ist manchmal verflucht schwer, diese Quelle anzupapfen. Es macht mehr Mühe, als wenn man es sich aus den Fingern saugt.

Es gibt ja aber auch den Tagtraum.

Ja sicher, bei Burroughs hält sich das wahrscheinlich die Waage, einmal die halluzinierten Sachen aufgrund von Drogeneinfluss und zum anderen die tatsächlich geträumten.

Wir hatten in der zweiten Nummer einen frühen Cut-up-Text vom Jürgen Ploog, auch in dieser Art, und der ist, was wir so festgestellt haben, sehr gut angekommen. Das liegt vielleicht einfach daran, dass wir solche Dinge in eine durchaus kommerziell aufgemachte Zeitschrift packen. Die Leser haben dann einen anderen Einstieg und eine viel legitimere Identifikationsmöglichkeit.

Es könnte sogar sein, dass ein nur sehr schwer lesbarer Text, er braucht ja nicht unbedingt

von Ploog zu sein, eine Verständnishilfe für den Leser allein dadurch kriegt, weil er entsprechend verpackt ist, d. h. da wird die Schwellenangst einfach überwunden oder das Instinktive einfach Zurückweichen vor der »Mühe«, einen solchen Text zu lesen. Er wird einfach anders aufgenommen, als wenn er in einer reinen Literaturzeitschrift stehen würde.

Ja, das stimmt. Nehmen wir beispielsweise den Helmut Salzinger, der ist ebenso schwer zu lesen und wir haben festgestellt, dass einige Leute schon geil darauf sind, den neuen Salzinger im nächsten Heft zu lesen.

Das will ich meinen, dass die Leute mehr auf den persönlichen Einstieg eingehen, als wenn sie das in irgendeiner abgesicherten Form lesen könnten, die sich an das Übliche hält und auch die übliche Sprache auf's Tapet bringen. Hierzulande würde sich so etwas wie der »New Germanist« in den USA blitzartig durchsetzen, wenn es das Medium dafür gäbe. Und da sind wir schon wieder bei der Idee einer deutschen Ausgabe des Rolling Stone. Der Salzinger war ja sowieso einer der ersten, die auf diese Tour abgefahren sind, der Fauser genauso. Der Wondratschek macht das jetzt auch, wenn noch ein paar dazukommen, dann lohnt es sich wirklich, da mal einzuhaken. Es ist ja wirklich keine lohnende Beschäftigung, auf die eingefahrenen Maschen ein paar Rezensionen zu machen, bloß um ein paar Kohlen reinzufahren. Es ist auf jeden Fall gut, dass sich offensichtlich etwas tut. Ich war vor Jahren schon nahe daran, hier aufzugeben.

Um noch einmal auf Salzinger zurückzukommen, wie war das eigentlich mit seinen Übersetzungen beim »Rollings Stones Songbook« für Zweitausendeins? Da haben Sie doch auch mitübersetzt.

Ja, da werde ich ungern dran erinnert, das war ein böser Schlauch, ein undankbarer Job, vor allen Dingen deswegen, weil ich die Texte auf den Tisch bekam, als sie schon einmal übersetzt waren. Die Übersetzungen waren schon fertig, nur Zweitausendeins wollte sie nicht drucken, weil sie befürchten mussten, dass sie in der Luft zerrissen würden. Es ging hauptsächlich um Salzingers Übersetzungen, der hat eine unheimlich eigenwillige Tour geritten. Ich meine, da gibt es irgendwo eine Grenze, da kann man nicht mehr darüber, das ginge eigentlich nur, wenn man zu jeder Zeile noch eine Anmerkung macht, um zu beweisen, dass man durchaus weiß, wie es richtig aussehen muss, oder es in Anführungszeichen setzt, damit jeder weiß, dass man bewusst eine andere Form wählt. Das hatte eben noch niemand vor ihm gemacht und da ist er weit vorgedrungen. Er kann ja unheimlich stur sein, er wollte da keinen Zentimeter preisgeben, so dass die sagten, o. k., wir bieten das als Alternative an, Helmut, du nimmst das auf deine Kappe. Ich habe das schließlich dann nur noch gemacht, damit das ganze Ding nicht kippt. So etwas ist undankbar, ich mache das furchtbar ungern. Jeder, der so was macht, gibt sich den Anschein, als sei er ein Besserwisser. Ich verbessere nicht gerne an jemandem herum, und der Eindruck entsteht halt.

Obwohl ich finde, dass manche Salzinger-Übersetzungen einen wirklich weiterbringen. Ja sicher, wer sich die Mühe macht, die Versionen zu vergleichen, der hat durchaus etwas davon, ich fände es sowieso viel besser, wenn man aus ökonomischen Gründen nicht gezwungen wäre, Übersetzungen nur von einem machen zu lassen. Und dann sollte man die auch ruhig nebeneinanderstellen. Das ist überhaupt die Situation heute. Die Einzigen, die was machen, sind die Kleinverlage, und die haben kein Geld und Investigation of Journalism kostet Geld.

Wir meinen auch, dass es in Deutschland eine Menge guter Leute gibt, die deswegen nichts mehr schreiben, weil an allem, was sie schreiben, herumredigiert wird. Wir sind der Meinung, ein Autor, der bei uns etwas veröffentlicht, soll die Gewissheit haben, dass das, was er geschrieben hat, auch veröffentlicht wird. Kein Wort mehr und kein Wort weniger. So was ist verdammt notwendig. Ich meine, die Tatsache, dass ich seit zwei Jahren keine Zeile mehr geschrieben habe, liegt ja auch mit daran, dass ich kein rechtes Motiv dafür finden konnte, und dann kommt noch bei mir hinzu, dass ich die letzten zwölf Jahre nur für die Amis geschrieben habe. Aber in dem Moment, wo ich sehe, dass es sich lohnt, in die Vollen zu gehen, da ist für mich dann auch kein Argument mehr, dass ich eigentlich keine Zeit habe. Ich habe eine Zeitlang für die Baseler Nationalzeitung, als es sie noch gab, geschrieben. Die haben einen sehr eigensinnigen Redakteur gehabt. Was der so von sich gegeben hat, hat mich echt vom Hocker gerissen. Der hat mir also eiskalt erzählt, in seinem Feuilleton lief einfach alles. Ohne Einschränkung. Der hatte eine ganz präzise Vorstellung davon gehabt, was er von mir wollte, und ich hab ihm dann verklickert, wie es ungefähr laufen würde, und da hat er gesagt, o. k. Er hat kein Wort beanstandet und das wird nur über meine Leiche gekippt, für den habe ich eine Serie von Sachen geschrieben, da ist kein Wort gestrichen worden. Die sind alle ohne Änderung gedruckt worden. Nur, die Position habe ich heute leider nicht mehr. Der Fauser hat auch für den geschrieben, das ist in keiner deutschen Zeitung gedruckt worden. Nicht, weil es wüste Sachen gewesen sind, sondern einfach wegen der Einstellung, die man bekam, wenn man das Ding gelesen hatte. Das war kein 08/15-Feuilleton, der Fauser hat z. B. über den alten Österreicher Joseph Roth was geschrieben, aus seiner privaten Säufersituation. Der Säufer Joseph und ich. Heut' Nacht hab ich von ihm geträumt und so. Was der da vom Stapel gelassen hat, das ist nirgends erschienen. Das ist auch eine Sache, die in keine Sparte reinpasst, denn es ist völlig undenkbar, so was in den Literaturteil eines Feuilletons zu tun. Das war bei dem der Aufhänger. Das war gleich auf der ersten Seite, dick, was heißt dick? Es war drin in voller Länge, und dass so was ein sinnvoller und verdammt notwendiger Beitrag sein kann über einen Schriftsteller namens Joseph Roth.

Das Interview erschien erstmals in: »Kulturmagazin, Stadtilustrierte für Wuppertal, Solingen und Remscheid« (1978).

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags aus: Carl Weissner: Eine andere Liga. Doppelband: Tod in Paris. Roman & Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt. Herausgegeben von Matthias Penzel und Vanessa Wieser. Aus dem amerikanischen Englisch von Walter Hartmann. Mit einem Vorwort von Sean Penn, Milena-Verlag, Wien 2013, 374 Seiten, 24,90 Euro. Das Buch ist soeben erschienen.