

Carl Weissner – Agent, Übersetzer und Strippenzieher

Hinführung – Der Mann zwischen den Kontinenten

irgendjemand soll in los angeles gewesen sein/und ein interview mit buk mitgebracht haben. ich werd mir/das ding mal anhören. vorausgesetzt, ich kann den typ/dingfest machen./sehr interessant, das mit dem dominikaner killer.erinnere mich in der tat, daß burroughs mal sehr scharf/auf den kerl war. wahrscheinlich wollte er ihn fürs bett./das war am 27. februar 1970, wir hocken in seiner londoner/bude, und er packt die laufende ausgabe der Sunday times/auf den tisch.¹

In nur wenigen Sätzen aus diesem Brief, den Carl Weissner im Februar 1976 an Jörg Fauser schrieb, wird deutlich, wie gut vernetzt Weissner (1940-2012) in bestimmten Kreisen des amerikanischen Literaturbetriebs war und wie viele Schriftsteller*innen aus dem Bereich der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur er nicht nur persönlich kannte, sondern mit denen er auch befreundet war. In seinen tagebuchartigen persönlichen Notizen aus seiner Zeit in den USA in den Jahren 1967/68² finden sich unter anderem Berichte von Besuchen bei Allen Ginsberg, in denen sich eine alltägliche Freundschaft darstellt.³ Mit Burroughs und Claude Pélieu tauschte er in dieser Zeit regelmäßig Cut-up-Texte aus, er bekam Mescaline vom Beatliteraten Ray Bremser und

-
- 1 Brief von Carl Weissner an Jörg Fauser, 24.02.1976. In: Archiv Marbach, A: Fauser, Briefe an ihn von Carl Weissner (*Buk* ist die Abkürzung für Charles Bukowski).
 - 2 Diese diarischen Aufzeichnungen wurden erst 2020 in einem Band mit bis dahin nicht mehr zugänglichen oder unveröffentlichten Texten publiziert und entstammen dem Nachlass von Carl Weissner.
 - 3 Vgl. Weissner: »Wir fuhren die ganze Nacht wie in einem Film«, S. 24.

hörte Lesungen von Diane Di Prima im Greenwich Village.⁴ Die Selbstverständlichkeit, mit der er in seinen Aufzeichnungen von seinen Begegnungen mit zentralen Persönlichkeiten der amerikanischen Gegenkultur dieser Jahre schreibt, lassen ihn selbst als einen von ihnen erscheinen.

Doch auch auf einer professionellen Ebene hatte er Verbindungen zu zahlreichen Größen der amerikanischen und britischen kulturellen Avantgarde und des literarischen Undergrounds der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er war nicht nur der europäische und südamerikanische Agent und deutsche Übersetzer von Charles Bukowski, sondern er übertrug auch William S. Burroughs, J. G. Ballard, Allen Ginsberg, Bob Dylan und etliche andere ins Deutsche. Die sogenannte »Hall of Fame« der Bekanntschaften in der Weissner-Anthologie *Eine andere Liga* (2013) listet allein 44 Personen aus verschiedenen Bereichen des erweiterten literarischen Feldes auf, die Weissner übersetzte, herausgab, mit denen er zusammenarbeitete oder mit denen er befreundet war. Janis Joplin traf er während seines langen Aufenthalts in den USA in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, den amerikanischen Dichter Charles Olson lernte er zur gleichen Zeit kennen, der Beatliterat Harold Norse schrieb einen Antrag für Weissners Fulbright-Stipendium und für den Zweitausendeins Verlag übersetzte Weissner Songtexte der Rolling Stones und von Frank Zappa, den er auch persönlich kennenlernte.⁵ Diese weitverzweigte Vernetzung Carl Weissners in einem bestimmten Bereich des literarisch-kulturellen Betriebs lässt auf eine dementsprechende Bekanntheit des Agenten und Übersetzers schließen und auch die beiden Herausgeber*innen von *Eine andere Liga* stellen in ihrem Vorwort fest:

Er ist Menschen bis in die seltsamsten Spelunken und Winkel ein Begriff, den Verfechtern der »Hungry Generation« in Kalkutta genauso wie Nomaden in Griechenland und Luxemburg, bei *City Lights* in San Francisco, unter Bukowski-Lesern weltweit.⁶

Diese Einschätzung des Bekanntheitsgrads von Carl Weissner mag so tatsächlich korrekt sein, verdeckt jedoch, dass sich das Wissen um ihn und seine Arbeit meist auf die genannten »Spelunken und Winkel« beschränkt. Anders als bei Jürgen Ploog jedoch, dessen geringe Rezeption unter deutschen Leser*innen sowohl auf seine Abneigung gegenüber dem etablierten Literaturbetrieb als auch auf seine hermetische Schreibweise zurückführbar sein dürfte, ist die mangelnde Bekanntheit von Carl Weissner durch andere Faktoren zu erklären. Als Übersetzer und Agent wirkte er im Hintergrund. Sein eigenes literarisches Werk beschränkte sich lange Zeit auf einige frühe Cut-up-Arbeiten wie *The Braille-Film* (1970) und einige kurze Cut-up-Texte, die vorrangig in literarischen Undergroundmagazinen erschienen sind⁷, Cut-up-Kollaborationen mit Autor*innen

4 Vgl. ebd. S. 25ff.

5 Vgl. Carl Weissner: *Eine andere Liga: Der Tod in Paris. Roman und Stories*, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, herausgegeben von Matthias Penzel und Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 10f.

6 Matthias Penzel & Vanessa Wieser: Vorwort der Herausgeber. In: Carl Weissner: *Eine andere Liga: Stories*, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, herausgegeben von Matthias Penzel und Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 13.

7 Dabei ist Weissner der einzige der drei deutschen Autoren, der tatsächlich auch nennenswerte Veröffentlichungen in US-amerikanischen Literaturzeitschriften hatte. Darunter die Cut-up-Texte

wie Burroughs, Mary Beach, Claude Pélieu und seinen deutschen Kollegen Jörg Fauser und Jürgen Ploog und einige Short Stories im Stil von Charles Bukowski. Erst wenige Jahre vor seinem Tod 2012 wurden noch in kurzer Abfolge *Death in Paris* (2007), *Manhattan Muffdiver* (2010) und *Die Abenteuer von Trashman* (2011) veröffentlicht, die ersten offiziellen eigenen literarischen Texte von Carl Weissner seit den frühen achtziger Jahren.

Die Cut-up-Arbeiten entstanden vor dem gleichen Hintergrund der Wahrnehmung einer in Veränderung begriffenen Medienwelt, die auch den ersten literarischen Arbeiten von Jürgen Ploog zugrunde liegt, und Weissners wenige Erzählungen der siebziger und achtziger Jahre sind autobiographisch gefärbte *Stories*, vorrangig aus seiner Zeit in den USA, die für eine literaturwissenschaftliche Analyse über einen Gestus der Provokation hinaus kaum einen Mehrwert haben. Lediglich seine zuletzt veröffentlichten Werke wären aus einer analytischen Perspektive interessant, sie sind jedoch für eine Studie zur deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur im Kontext dieses Buches nicht mehr relevant. Sein literarisches Œuvre ist hier dementsprechend weniger fruchtbar als sein Wirken als Literaturvermittler und Übersetzer, das entscheidenden Anteil daran hatte, dass sich so etwas wie eine deutschsprachige Szene der Beat- und Undergroundliteratur entwickeln konnte. Durch seine zahlreichen Kontakte in die amerikanische Szene nahm er eine Schnittstellenposition ein und fand vor allem durch seine umfassende Kenntnis des amerikanischen Undergrounds in seinen Übersetzungen eine Sprache, die die amerikanischen Texte einem deutschsprachigen Publikum zugänglich machte, in manchen Fällen aber auch das Image der Schriftsteller in Deutschland formte und prägte.

Die Korrespondenz zwischen Carl Weissner und seinen amerikanischen und deutschen Kolleg*innen sowie die Darstellung seiner Vermittlungsarbeit machen deutlich, wie er als verbindende Figur zwischen der amerikanischen und der deutschen Szene fungierte und wie insbesondere persönliche Freund- und Bekanntschaften in diesem Gefüge eine entscheidende Rolle spielten. Im zweiten Teil des Kapitels werden Übersetzungen bestimmter Werke durch Carl Weissner mit älteren Übersetzungen der gleichen Werke und dem englischen Original verglichen, um so zeigen zu können, worin sich Weissners Übertragungen von vorangegangenen unterscheiden. Außerdem werden Weissners Vermittlerverhältnis zu Charles Bukowski und seine Übersetzungen von dessen Werken einer Analyse unterzogen.

Carl Weissner als Vermittler zwischen der amerikanischen und der deutschen Szene

Im Juli 1981 schrieb Jack Kerouacs Tochter Jan Kerouac einen Brief an Carl Weissner, den sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht persönlich kannte:

»Black Seance under the skin« (In: Vincent. The mad brother of Theo (1966), 1, Center), »Last view from the Czechago window« (In: Cyclops (1968), 1, S. 16-19) und »The subcutaneous kid« (In: Vincent. The mad brother of Theo (1968), 2, S. 55-57).

Dear Carl Weissner/I met John Bennett here in Ellensburg, and he urged me to write you concerning the translation of my book Baby Driver into German. He said you are one of the best translators in that language./[...] Many people tell me that Germany is among the most Beat conscious countries in Europe, and although my book might not be exactly in that genre, being the daughter of Kerouac might create interest.⁸

Weiter fragte sie auch, ob er wüsste, in welchem Verlag das Buch erscheinen könnte. Weissner antwortete innerhalb von wenigen Tagen mit detaillierten Erläuterungen über die deutsche Verlagsszene und Übersetzungsrechte und schlug vor, Jan Kerouac den Abdruck eines Interviews mit einer Zeitschrift in Deutschland zu vermitteln.⁹ Jan Kerouacs Roman erschien schließlich 1982 in deutscher Übersetzung von Pociao und Roberto de Hollanda im Maro Verlag auf Vermittlung von Carl Weissner.

Diese Form der Beratung und Zusammenarbeit war kein Einzelfall. Weissner war mit Beginn der siebziger Jahre die inoffizielle Schnittstelle zwischen den Autor*innen der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur und dem deutschen Literaturbetrieb. Seine Korrespondenz insbesondere aus der Zeit von den frühen siebziger bis in die neunziger Jahre ist ein weit verzweigtes Netz an Briefkommunikation zwischen amerikanischen Verlagen wie dem City Lights Publishing House und Viking Press (ab 1975 Teil von Penguin), amerikanischen Autor*innen wie Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Charles Bukowski, Ray Bremser, Nelson Algren, Diane Di Prima, Jan Kerouac und vielen mehr und deutschen Verlagen wie dem Carl Hanser Verlag, Kiepenheuer & Witsch, S. Fischer, Limes Verlag und dem Maro Verlag. Im Zentrum dieses Netzes befand sich Carl Weissner, der all diese Fäden zusammenhielt, Kontakte herstellte, Verträge aushandelte, bei Vertragsproblemen vermittelte und vor allem auch Übersetzungen anfertigte. Damit nahm er eine signifikante Position im Gefüge dieser Literatur im deutschsprachigen Raum ein, weil er zum einen einen wesentlichen Beitrag dazu leistete, dass die literarischen Werke der Amerikaner*innen in entsprechender Form und Übersetzung nach Deutschland gelangten, zum anderen weil er auch die Rezeption dieser Literatur in Deutschland beeinflusste, indem er als Vertrauter der Schriftsteller*innen und als Experte mit Einblick in die amerikanische Szene zum Ansprechpartner für Presse und Verlage wurde.

Bereits Mitte der sechziger Jahre kam Weissner in Kontakt mit der amerikanischen Beat- und Undergroundszene. Nachdem er 1965 in zwei Sonderausgaben des *Times Literary Supplement* zum Thema *Avantgarde* von der literarischen Undergroundszene in England und den USA erfahren hatte, rief er selbst das Literaturmagazin *Klactoveedsesten*, benannt nach einem Musikstück von Charlie Parker, ins Leben und gab es in seinem eigenen kleinen Verlag PANic Press heraus. Zweck dieses Magazins war nach Aussage von Weissner vor allem der Austausch mit den englischsprachigen Literaturzeitschriften. Auf diese Weise konnte Weissner als Kollege Kontakt mit Herausgeber*innen aus

-
- 8 Brief von Jan Kerouac an Carl Weissner, 21.07.1981. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner. Briefe an ihn von Jan Kerouac (John Bennett gab das Magazin *Vagabond* heraus und war Gründer des gleichnamigen Verlags. Er stand in engem Kontakt mit Charles Bukowski, über den er vermutlich Carl Weissner kannte.).
 - 9 Brief von Carl Weissner an Jan Kerouac 31.07.1981. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner. Briefe von ihm an Jan Kerouac 1981-1983.

dem englischsprachigen Raum aufnehmen und stand bald im regen Briefwechsel mit etlichen Autor*innen, die ihm Texte für seine Zeitschrift schickten.¹⁰ Insbesondere mit Charles Bukowski, Allen Ginsberg und William S. Burroughs bestand seit Mitte der sechziger Jahre ein Briefkontakt, der teilweise bis in die neunziger Jahre anhielt.¹¹

Neben der zunächst vor allem freundschaftlichen Korrespondenz mit Charles Bukowski entstammen die meisten Briefe dem Wechsel mit Burroughs, mit dem sich Weissner über Cut-up-Techniken und Taperecorder-Experimente austauschte. Im Juni 1966 besuchte Burroughs Weissner in Heidelberg. An diesem Briefwechsel mit Burroughs, aber auch an denen mit Bukowski, Ginsberg und anderen zeigt sich vor allem, dass es sich bald um einen gleichberechtigten Austausch unter Freunden und Bekannten handelte. Das ist vor allem deswegen relevant, weil die amerikanischen Autoren bis heute in Deutschland wesentlich bekannter als Weissner sind, was diesen gleichberechtigten Austausch untereinander teilweise in den Hintergrund rückt.

Weissner ging schließlich 1967 mit einem Fulbright-Stipendium in die USA, um dort an einer Dissertation über den Dichter Charles Olson zu arbeiten. Als er allerdings einige Wochen in den Vereinigten Staaten verbracht hatte, stellte er fest, dass das Projekt, für das er das Fulbright-Stipendium bekommen hatte, schon von anderen bearbeitet wurde und keine Zukunft hatte. Dadurch blieb ihm Zeit, seinen Aufenthalt anderweitig zu nutzen. Er schrieb den Cut-up-Roman *The Braille Film* (1970), der bei Nova Press in San Francisco erschien, außerdem verantwortete er eine Ausgabe des Magazins *Intrepid* und dokumentierte mit einem Aufnahmegerät die New Yorker Undergroundszene für das »German Avantgarde Archive.«¹² Während des Aufenthalts als Fulbright-Stipendiat in New York und später in San Francisco und Los Angeles lernte er große Teile der amerikanischen Beat- und Undergroundliteraturszene kennen:

10 Vgl. Interview mit Carl Weissner: Jay Dougherty: Translating Bukowski and the Beats. An Interview with Carl Weissner. In: Gargoyle (1988), 35, S. 66-87, hier S. 70f.

Bereits die ersten Ausgaben im März und Juni 1965 weisen Beiträge in englischer, deutscher und französischer Sprache auf. Die vierte Ausgabe vom November 1966 schließlich versammelt Texte von u.a. Diane Di Prima, Carol Bergé, Harold Norse und William S. Burroughs. Dass renommierte Autor*innen aus England und den USA bereits anderthalb Jahre nach Gründung des Magazins dort veröffentlicht wurden, zeigt, wie schnell sich Carl Weissner eine Reputation verschaffte und seine Kontakte in die amerikanische Literaturszene nutzen konnte. Ein weiteres Indiz dafür, dass Weissner im Kreis der amerikanischen und britischen Szene durchaus ernst genommen wurde, sind die Angaben im Impressum der vierten Ausgabe, wonach *Klactoveedsestee* in den USA (u.a. bei City Lights Books), in England und in Frankreich verkauft wurde. (Die hier genannten Ausgaben liegen im Literaturarchiv in Marbach.) In einem Brief an Claude Pélieu und Mary Beach zeigt sich William S. Burroughs am 27.10.1969 begeistert über die Ausgabe von Weissners Zeitschrift: »Received the Portman manuscript, also copies of KLACTO, Fernseh-Tuberculose and CUT UP, all look very good indeed. KLACTO is a real gas, WOW. The layout is terrific, real impact. And good material throughout.« (Brief von Burroughs an Pélieu/Beach am 27.10.1969. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Weissner/William S. Burroughs. Verschiedene Abschriften: Briefe an Claude Pélieu, Mary Beach und Brion Gysin).

11 Etliche dieser Briefe befinden sich im Literaturarchiv Marbach. Die Korrespondenz mit Charles Bukowski ist teilweise veröffentlicht und von Carl Weissner übersetzt worden.

12 Vgl. Dougherty: Translating Bukowski and the Beats. An Interview with Carl Weissner., S. 73

I was living in the neighborhood, on the Lower East Side, East 6th and Avenue C, and my roaches were the same as theirs. Ginsberg a few blocks down, Ted Berrigan a few blocks in the other direction, Andrei Codrescu around the corner. Ray Bremser was around and occasionally hit me for a fiver, claiming he'd just gotten burned by his connection down at the corner. Jack Micheline used to drop by and try out his street songs on my fire escape. It was a great place to be, and I felt right at home in their company. More than I ever had back in Germany.¹³

Aus dieser Zeit entwickelten sich die meisten persönlichen Bekanntschaften und freundschaftlichen Beziehungen, die ihn später in die Position als Schnittstelle im deutsch-amerikanischen Literaturaustausch brachten.¹⁴

Bereits kurze Zeit nach seiner Rückkehr aus den USA Mitte 1968 begann Weissner mit Übersetzungen amerikanischer Schriftsteller*innen. Schon im März 1969 arbeitete er an einer Übersetzung von Burroughs' *The Ticket That Exploded*,¹⁵ die aber wohl zunächst nicht veröffentlicht wurde. Die beinahe monatliche Korrespondenz von 1972 bis mindestens 1980 zwischen Weissner und dem Verlag City Lights des Schriftstellers und Verlegers Lawrence Ferlinghetti, der einen Großteil der amerikanischen Beat- und Undergroundszene verlegte und den Weissner während seiner Zeit in San Francisco kennenlernte, zeigt, wie intensiv er in die Vermittlung und Übersetzung dieser Literatur eingebunden war. Weissner lieferte Informationen über die deutsche Literaturszene und vermittelte zu deutschen Verlagen.¹⁶

Die Grundlage für das Vertrauen, das ihm sowohl die Verlage als auch die Autor*innen entgegenbrachten, war vermutlich Weissners zuverlässige Arbeitsweise. Darauf lässt beispielsweise ein Brief des amerikanischen Dichters Ray Bremser schließen, der sein Werk in Weissners Hände legte:

Carl, you have my standing permission to do anything you wish with my work, as i have always had a respect for yours, i know you will do nothing but what is right.¹⁷

Solche und ähnliche Vertrauensbekundungen findet man in der Korrespondenz Weissners häufig. Die meisten englischsprachigen Autor*innen, mit denen er seit Mitte der sechziger Jahre im schriftlichen Austausch stand, gestatteten ihm ohne zu zögern, ihre literarischen Werke zu übersetzen und zu veröffentlichen. Dadurch ist Weissner der organisatorische Mittelpunkt dieser Literatur in Deutschland und prägt vor allem durch seine Übersetzungen das Bild der Schriftsteller*innen in Deutschland.

13 Ebd.

14 In seinem Nachlass finden sich Adressbücher aus dieser Zeit, die persönliche Anschriften und Telefonnummern von Autor*innen und Verlagen aus dem gesamten Spektrum der amerikanischen Beat- und Undergroundliteraturszene enthalten.

15 Das geht aus einem Brief hervor, den Burroughs am 18.3.1969 an Weissner schreibt. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner: Briefe an Carl Weissner, von William S. Burroughs.

16 Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner. Briefe an ihn von City Lights Publishing House.

17 Ray Bremser in einem Brief an Carl Weissner, 5.12.1977. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Weissner, Briefe an ihn von Ray Bremser.

Carl Weissners Übersetzungen – Etablierung einer Sprache des Undergrounds

Man tut bei der US-Avantgarde seit Mitte der 1950er-Jahre immer gut daran zu fragen: Wen hat Carl Weissner eigentlich nicht übersetzt oder herausgegeben – das ist am einfachsten.¹⁸

Carl Weissners Übersetzungen sind neben seiner Vermittlungstätigkeit sein signifikantester Beitrag zur Etablierung einer deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur. Diese Übersetzungen, von denen Jürgen Ploog sagt, sie seien »mehr als nur Übertragungen von einer in eine andere Sprache«¹⁹, prägten ab den siebziger Jahren die Wahrnehmung dieser Werke im deutschen Sprachraum:

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 unbekannten adäquaten Ausdruck verhalf. Es war ein Erweiterungsschlag, der als grundlegende Pionierarbeit gelten kann & seitdem aus dem deutschen Sprachraum nicht mehr zu verbannen ist.²⁰

Dieser Einschätzung der Übersetzungen von Carl Weissner durch Ploog wird im Folgenden anhand von Beispielen nachgegangen. Entscheidend ist im Kontext dieser Analyse die Annahme, dass Weissner durch seine Übersetzungen zum einen einen Wortschatz im Deutschen erarbeitet hat, der eine Art deutsches Diktionär der Beat- und Undergroundliteratur entwirft, und zum anderen einen Soziolekt in die Literatursprache eingeführt hat, der dem der amerikanischen Vorbilder entsprechen soll, und damit eine möglichst adäquate Übertragung der amerikanischen Originaltexte ermöglicht. Für die vorliegende Untersuchung muss auch die Frage gestellt werden, inwieweit Weissner einem eigenen Stil folgte, der die englischen Originale in einer Weise veränderte und eventuell dabei stellenweise verfälschte, wodurch es zu einer bestimmten Wahrnehmung der Beat- und Undergroundliteratur in Westdeutschland kam.

Einige interessante Parallelen werden im Vergleich dieses Vorhabens mit einem Aufsatz von Fritz Paul deutlich. Er untersucht in seiner Studie »Übersetzer und Individualstil im Spannungsfeld verschiedener Sprachen und Kulturen«²¹, inwieweit die »Eigenheiten des Übersetzers unter Umständen sogar den Individualstil des übersetzten

18 Ambros Waibel: Der Mann, der Bukowski erfand. Unter: <https://taz.de/!5102282/> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

19 Jürgen Ploog: Ein sprachliches Kraftwerk. In: Carl Weissner: Eine andere Liga: Der Tod in Paris. Roman und Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, hg. v. Matthias Penzel & Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 89.

20 Ebd.

21 Fritz Paul: Übersetzer und Individualstil im Spannungsfeld verschiedener Sprachen, Literaturen und Kulturen. In: Armin Paul Frank & Horst Turk (Hg.): Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit, Berlin 2004, S. 109-122.

Dichters oder den zugrundeliegenden Epochenstil«²² überlagern. Er merkt an, dass das Problem einer Forschung, die dieser Vermutung nachgehen wolle, sei, dass es nicht nur einer umfassenden Analyse verschiedener Übersetzungen durch dieselbe Person bedürfe, sondern auch ein Übersetzer gefunden werden müsse, der sich in unterschiedlichen Epochen und Sprachen übersetzerisch bewegt hätte. Nur so könne »der eventuell vorhandene Individualstil« erkennbar werden, da sich erst auf diese Weise eine Bevorzugung bestimmter Begriffe oder Wendungen ausmachen ließe.²³ Im Fall von Carl Weissner sind diese Voraussetzungen natürlich nicht gegeben, er übersetzte ausschließlich aus dem Englischen und ausschließlich Autor*innen, die sich weitgehend im selben kulturellen und historischen Umfeld wie er selbst bewegten. Das war durchaus eine bewusste Entscheidung, wie er selbst sagte:

[...] 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.²⁴

Deswegen kann im Zuge dieser Arbeit auch keine umfassende Studie in der Form angestellt werden, wie sie Fritz Paul im erwähnten Fall für den Übersetzer Adolf Strodttmann durchgeführt hat. Dennoch ist es möglich anhand bestimmter Vergleiche zu zeigen, dass Weissner einen Individualstil in die Übersetzungen brachte, der das Original signifikant veränderte.

Im Folgenden wird daher nach einigen übersetzungstheoretischen Vorüberlegungen zunächst eine Analyse eines spezifischen Teils des übersetzerischen Werkes von Carl Weissner durchgeführt. Dabei handelt es sich um Übersetzungen von prägenden beatliterarischen Werken, die bereits zuvor in deutscher Sprache erschienen waren und später von Weissner neu übersetzt wurden. Der Auswahl liegt die Annahme zugrunde, die unter den deutschsprachigen Beat- und Undergroundautoren weitverbreitet ist, dass die ersten deutschen Übersetzer*innen der amerikanischen Beatliteratur nicht die Möglichkeit hatten, eine adäquate Sprache im Deutschen für die amerikanischen Originale zu finden. Der Grund dafür war zum einen eine etablierte Vorstellung davon, wie Literatur sprachlich beschaffen zu sein hatte, und zum anderen mangelndes Wissen um amerikanische Kultur und die Subkultur der entsprechenden Autoren. Deutlich formulierte Ploog dieses Defizit der frühen Übersetzer*innen im Vergleich mit Weissner:

Wie bei fast allen Texten die uns als Beispiele dieser neuen Literatur erreichten in Deutschland, versagten die Übersetzer. Der Geist dieser Texte hat seine Übertra-

22 Ebd., S. 109.

23 Vgl. ebd.

24 Carl Weissner im Interview: Wer ist Carl Weissner oder Wie der Underground nach Mannheim kam. In: Carl Weissner: Eine andere Liga: Der Tod in Paris. Roman und Stories, bei denen man auf die Knie geht und vor Glück in die Fußmatte beißt, hg. v. Matthias Penzel & Vanessa Wieser, Wien 2013, S. 135.

gung ins Deutsche nicht überlebt (ein Trend, der erst mit den gekonnten Bukowski-Übersetzungen von Carl Weissner gebrochen wurde).²⁵

Um der Frage nachzugehen, was konkret mit dem »Geist dieser Texte« gemeint sein könnte und wie er durch Weissner als Übersetzer transportiert werden konnte, werden die Übersetzungen von Allen Ginsbergs Gedicht »Howl« (Übersetzung durch Carl Weissner 1979) und von William S. Burroughs' Roman *Naked Lunch* (Übersetzung durch Carl Weissner 1978) mit ihren jeweiligen deutschen Erstübersetzungen von 1959 und 1962 verglichen. Auf diese Weise sollen die von Ploog aufgestellten Behauptungen überprüft werden und analysiert werden, inwiefern sich die Übersetzungen von Carl Weissner von den vorangegangenen unterscheiden und worin der Rezeptionsästhetische Effekt dieser Unterschiede besteht.

Im zweiten Teil dieses Kapitels werden Übersetzungen von Texten aus dem Band *Notes of a Dirty Old Man* (Übersetzt als *Aufzeichnungen eines Außenseiters*) von Charles Bukowski durch Carl Weissner analysiert. In diesem Fall liegen keine Erstübersetzungen von anderen Übersetzer*innen vor. Das Ziel dieser Analyse ist daher ein anderes. Der Fokus liegt hier auf der Frage, wie Carl Weissner einen individuellen Stil für Charles Bukowski in deutscher Sprache etablierte und wie sich dadurch ein bestimmtes Bild des amerikanischen Autors im deutschen Sprachraum formte. Insbesondere hier soll untersucht werden, ob sich durch die vorliegenden Übersetzungen ein Individualstil Weissners nachweisen lässt, der das Original überlagert oder gar verändert.

Vorüberlegungen zu Voraussetzungen und Problemen des Übersetzens von Beat- und Undergroundliteratur

Für die Beat- und Undergroundliteratur, die Carl Weissner übersetzte, müssen einige Grundlagen etabliert werden, die einen Einfluss darauf haben, wie mit den Übersetzungen umgegangen werden muss. Insbesondere die Texte der amerikanischen Beat-Autor*innen entstanden innerhalb einer relativ kleinen Gruppe von Freund*innen und Bekannten,²⁶ einer Szene von Schriftsteller*innen, die sich vor allem aus dem Freundeskreis um Allen Ginsberg, William S. Burroughs und Jack Kerouac zusammensetzte. Die unauflösbare Verbindung von Leben und Literatur, die verfolgt wurde, führt dazu, dass den Werken dieser Autor*innen ihre Lebenswelt, ihr Milieu, sowie die eigenen Erlebnisse und Erfahrungen eingeschrieben sind. Sie sind – allgemeiner ausgedrückt – untrennbar mit ihrem Entstehungskontext und -milieu verbunden und transportieren diese gleichzeitig. Eine Übersetzung dieser Texte muss also diese Verbindungen bis zu einem gewissen Grad erhalten, wenn sie der engen Verstrickung von Werk und Kontext, von Leben und Literatur und schließlich von Fiktionalität und Faktualität gerecht

25 Jürgen Ploog: *Straßen des Zufalls. Über William S. Burroughs & für eine Literatur der 80er Jahre*, Bern 1983, S. 18.

26 Es muss an dieser Stelle hervorgehoben werden, dass es sich in diesem Fall vor allem um die Texte der Autor*innen handelt, die der Beat-Generation zugerechnet werden. Für Charles Bukowski gelten zwar prinzipiell ähnliche Voraussetzungen, doch war er nicht im gleichen Maße in eine Gruppe von Schriftsteller*innen eingebunden.

werden will. Das bedingt, dass der Übersetzer nicht nur den Text, sondern auch seinen Entstehungskontext kennen muss. Auf Grundlage dieser Annahmen sollen einige theoretische Vorüberlegungen zur Übersetzung der zu analysierenden Werke gemacht werden.

Es wird für die folgende Analyse davon ausgegangen, dass es bei einer Übersetzung zu einer »kulturellen Rekontextualisierung« des Ausgangstextes in der Zielsprache kommen muss.²⁷ Damit folge ich Pramod Talgeri, der allgemein für Übersetzungen feststellt:

Die übersetzerische »Treue« liegt nicht so sehr in der exakten Übertragung oder Transposition von gleichem Wort und Klang, sondern in der Verkörperung eines komplexen Gefüges von stilistischer und semantischer Kongruenz in Übereinstimmung mit der Vermittlungsintention des in einen eigenkulturellen Referenzrahmen eingebetteten ursprünglichen Textes.²⁸

Der »eigenkulturelle Referenzrahmen« entsteht dadurch, dass literarische Texte innerhalb eines Kulturraums produziert und rezipiert werden, dessen kulturelles Gedächtnis dem Text in der Ausgangssprache inhärent eingeschrieben ist. Dabei kommt das konnotative Potential von Wörtern zum Tragen, das diesen kulturellen Kontext im Zuge der Rezeption aufdeckt. Die Wörter und Phrasen, die verwendet werden, bilden in ihrer Gesamtheit das Vehikel eines kulturellen Gedächtnisses, das beim Lesen mitreflektiert wird.²⁹ Eine Übersetzung ist, diesem Ansatz folgend, dann adäquat, wenn sie es vermag, »die fremdkulturelle Erfahrung in der Übersetzung [zu rekontextualisieren].«³⁰ Dabei muss die »kulturspezifische Bedeutung«³¹ eines Wortes oder einer Phrase in den sprachlichen Kontext der Zielsprache übertragen werden. Das heißt, dass die Übersetzung Begriffe finden muss, die in der Zielsprache das gleiche konnotative Potential aufweisen wie die in der Ausgangssprache, um so den kulturellen Kontext in die Zielsprache zu übertragen.³²

Um diesen Vorgang weiter zu verdeutlichen ist die Unterscheidung von *Invarianz* und *Äquivalenz* relevant, die Jörn Albrecht vornimmt. Albrecht stellt fest, dass Invarianz bei einer Übersetzung nicht möglich sei, da der »Inhalt« eines Textes, der jenem

27 Siehe dazu: Pramod Talgeri: Das Problem der kulturellen Rekontextualisierung im literarischen Übersetzen. In: Armin Paul Frank, Kurt-Jürgen Maaß, Fritz Paul & Horst Turk (Hg.): Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. Band 8, Teil 1, Berlin 1993, S. 222-227.

28 Ebd., S. 222.

29 Vgl. ebd., S. 223.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 224.

32 Insbesondere für die amerikanische Beatliteratur ist dieser Gedanke entscheidend, da sich innerhalb der Gruppe ein Soziolekt herausbildete, dessen Konnotationen und Bedeutungsebenen für Nichteingeweihte ohne das entsprechende Kontextwissen kaum zu entschlüsseln waren. Ein Beispiel für diese Schwierigkeiten ist die Liste wichtiger Begriffe der Beatliteratur, die Karl O. Paetel seiner Anthologie zur Beatliteratur von 1962 anfügt, um ein Verständnis für diese sprachlichen Besonderheiten zu schaffen.

Umwandlungsprozess ausgesetzt wird, den man »Übersetzung« nennt,³³ notwendigerweise nicht unverändert bleiben könne. Stattdessen sei das Ziel einer Übersetzung die Äquivalenz, also der Erhalt dessen, in Albrechts Worten, »worauf es ankommt.«³⁴ Demnach ist eine äquivalente Übersetzung dem Ausgangstext auf einer semantischen Ebene nicht gleich, sondern gleichwertig.

Darauf, dass aber selbst eine Äquivalenzforderung für literarische Übersetzungen nicht ausreichend ist, weist Albert-Reiner Glaap hin. Das Bild der Balance zwischen »der Scylla der Reproduktion und der Charybdis der Neuschöpfung«³⁵, das er für die Schwierigkeit des Abwägens zwischen Genauigkeit (was in etwa der Invarianz bei Albrecht entspricht) und Gleichwertigkeit findet, beschreibt diese Problematik insbesondere für das Übersetzen literarischer Texte sehr passend. Radegundi Stolze zitierend, definiert Glaap Genauigkeit als »die präzise Wiedergabe der denotativen und konnotativen Informationen« und Gleichwertigkeit als das Hervorrufen der »beabsichtigte[n] Wirkung bei den potentiellen Empfängern der Übersetzung.«³⁶ Die ausbalancierte Verbindung dieser beiden Enden des Übersetzungsspektrums würde in Äquivalenz münden. Doch auch dieser Begriff ist nicht so leicht zu erfassen wie Albrecht es suggeriert. Glaap folgend, wird daher im vorliegenden Fall davon ausgegangen, dass Äquivalenz erreicht wird, »wenn der Ausgangstext vom Übersetzer verstanden wird und die Fremdheit durch Aneignung ersetzt werden kann.«³⁷

Dass diese Definition von Äquivalenz³⁸ für den Umgang mit Übersetzungen durch Carl Weissner fruchtbar gemacht werden kann, lässt sich auch aus Weissners Einschätzung seines eigenen Übersetzens ableiten. Er reklamiert für sich eine Überlegenheit gegenüber anderen beim Übersetzen bestimmter Texte:

[...] 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.³⁹

Damit legt Weissner einen Schwerpunkt darauf, dass seine Übersetzungen nicht nur Text-, sondern auch Milieukennntnis voraussetzen, was es ihm ermöglichen soll, möglichst nahe an ein Äquivalenzideal heranzureichen. Dadurch, dass er die Autor*innen,

33 Jörn Albrecht: *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*, Darmstadt 1998, S. 264.

34 Vgl. u. Zit. ebd.

35 Albert-Reiner Glaap: »Translation is at best an echo« – Probleme des Übersetzens englischsprachiger Literatur. In: Herwig Friedl, Albert-Reiner Glaap & Klaus Peter Müller (Hrsg.): *Literaturübersetzen: Englisch. Entwürfe, Erkenntnisse, Erfahrungen*, Tübingen 1992, S. 136.

36 Glaap: »Translation is at best an echo«, S. 137. (Originalzitate von Radegundi Stolze: *Grundlagen der Textübersetzung*, Heidelberg 1982, S. 178 & 184, wurde überprüft).

37 Ebd.

38 Erwähnenswert, aber an dieser Stelle nicht weiter ausführbar, sind auch die allgemeinen Äquivalenzkriterien, die Glaap auflistet, siehe dazu: Glaap: »Translation is at best an echo«, S. 138–143.

39 Interview mit Carl Weissner aus Kulturmagazin, Stadtillustrierte für Wuppertal, Solingen und Remscheid, 1978: *Wer ist Carl Weissner? Oder wie der US-Underground nach Mannheim kam*. In: *Eine andere Liga*, S. 134.

die er übersetzt, nicht nur als Schriftsteller*innen kennt, sondern mit ihnen befreundet oder zumindest gut bekannt ist⁴⁰ und sich in ähnlichen Kreisen bewegt hat, nimmt er für sich den Status eines Experten in Anspruch:

Das heißt, ich habe mich auf Sachen spezialisiert, bei denen Verlage Schwierigkeiten hatten, jemanden zu finden, der es ihnen gut genug macht.⁴¹

Für die nachfolgende Analyse soll daher eben besonders das hervorgehoben werden, was Albrecht »worauf es ankommt« nennt, er geht von einer Art Essenz einer Aussage aus, die in der Übersetzung mittransportiert werden soll.

Es erscheint evident, dass eine literarische Übersetzung nicht allein die Wörter des Originals in einer anderen Sprache wiedergeben sollte, und es scheint ebenso offensichtlich zu sein, dass nicht jede mögliche Übersetzung eines Wortes die gleiche konnotative Bedeutung in der Zielsprache hat, dennoch ist es notwendig angesichts deutscher Übersetzungen aus dem amerikanischen Englisch darauf hinzuweisen. So ließe sich der Begriff *jail* im Deutschen mit *Gefängnis*, *Kerker*, *Knast*, *Zuchthaus*, *Kittchen*, *Haftanstalt* oder gar *Justizvollzugsanstalt* übersetzen. Jede dieser Übersetzungen könnte in einem Wörterbuch gefunden werden und wäre somit möglich, unbestreitbar muss jedoch der kulturelle Kontext des Originals in die Entscheidung miteinbezogen werden. Wolfgang Fleischmann, der 1959 Ginsbergs »Howl« zum ersten Mal für den Limes Verlag ins Deutsche übertrug, übersetzt die Phrase »shocks of hospitals and jails and wars« als »Schocks in Hospitälern und Kittchen und Kriegen.«⁴² Der Begriff *Kittchen* erscheint an dieser Stelle als unpassend, da er in einen umgangssprachlichen Kontext – der Duden nennt die sogenannte »Gaunersprache« als Referenz⁴³ – verweist, der eine Sprache der Kinder- und Jugendliteratur evoziert.⁴⁴

Ebenso kann es zu Problemen bei der Übersetzung von kulturspezifischen Ausdrücken kommen, die ähnlich wie bei dem Begriff *Kittchen* eine Konnotation mit sich tragen, die aber anders als in diesem Fall noch wesentlich differenziertere Bedeutungsebenen aufweisen. Albert-Reiner Glaap nennt hier ein passendes Beispiel, wenn er das sehr spezielle kulturelle Bedeutungsnetz des britischen *fish'n'chips* mit dem vergleichbaren deutschen Gericht *Pommes mit Rot-Weiß* (weiter verbreitet noch *Pommes rot-weiß*) vergleicht. Beide Gerichte haben eine prinzipiell ähnliche Stellung im kulinarischen

40 Im Nachlass von Carl Weissner finden sich ausführliche Korrespondenzen z.B. mit Allen Ginsberg über dessen Texte als Vorbereitung zu Übersetzungen.

41 Interview mit Carl Weissner: Matthias Penzel: Beinharder Job. Carl Weissner-Interview. In: Ketchup. Heidelberger Illustrierte (1989), 2, S. 19.

42 Allen Ginsberg: Das Geheul und andere Gedichte, Wiesbaden 1959, S. 11.

43 Siehe: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kittchen> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

44 Ein passendes Beispiel aus einem anderen Kontext nennt Albert-Reiner Glaap. Er verweist anhand des englischen Wortes *sophisticated* auf die Schwierigkeiten des Übersetzens hin. So kann *sophisticated* nicht nur mit *intellektuell* übersetzt werden, sondern es kann »auch anspruchsvoll, weltklug, kultiviert und (je nach Kontext oder Zuordnung zum benachbarten Wort) subtil, verfeinert (*a sophisticated style*) oder exquisit, pfiffig (*a sophisticated novel*), ferner komplex, hochentwickelt (*sophisticated computer search methods*)« heißen. (Albert-Reiner Glaap: »Translation is at best an echo«, S. 134).

Spektrum der jeweiligen Kultur, dennoch wäre eine Übersetzung des einen durch den anderen Begriff nicht passend.⁴⁵

Auf die allgemeinen Schwierigkeiten, die bei Übersetzungen aus dem Englischen (und anderen Sprachen) auftreten wie die Strukturverschiedenheit der Sprache oder insbesondere bei Lyrik die Frage einer Übertragung der Metrik und des Reimschemas, soll an dieser Stelle nicht ausführlicher eingegangen werden, da sie nicht spezifisch für den Fall der amerikanischen Beatliteratur sind.

Neuübersetzungen von Weissner – »Howl« und *Naked Lunch* als Beispiele eines neuen Verständnisses

Gemeinsam mit *On the Road* bilden Allen Ginsbergs Gedicht »Howl« und William S. Burroughs' experimenteller Roman *Naked Lunch* die ersten repräsentativen und insgesamt bis heute am stärksten rezipierten Texte amerikanischer Beatliteratur in Deutschland. Jeweils wenige Jahre nach ihrem Erscheinen in den USA wurden sie übersetzt und so einem deutschsprachigen Publikum zugänglich gemacht. Während »Howl« bereits 1959 unter dem Titel »Das Geheul« in einem Band mit anderen Gedichten Ginsbergs in einer zweisprachigen Ausgabe im Limes Verlag erschien (*Das Geheul und andere Gedichte*, übersetzt von Wolfgang Fleischmann und Rudolf Wittkopf, 1959),⁴⁶ erschien Burroughs' Roman erst drei Jahre später in deutscher Sprache, ebenfalls im Limes Verlag, unter dem englischen Originaltitel (*Naked Lunch*, übersetzt von Katharina und Peter Behrens,⁴⁷ 1962).⁴⁸ Beide Werke wurden in den siebziger Jahren von Carl Weissner neu übersetzt und wiederaufgelegt. Zwanzig Jahre nach der Erstübersetzung erschien 1979 »Howl« innerhalb des gleichen Bandes unter dem gleichen Titel erneut im Limes Verlag, wobei diesmal Carl Weissner als alleiniger Übersetzer für alle Gedichte des Bandes angegeben wird.⁴⁹ Auch *Naked Lunch* erfuhr etwa zur gleichen Zeit eine Neuauflage mit einer Übersetzung von Carl Weissner innerhalb eines Bandes bei Zweitausendeins, der die Romane *Junkie*, *Auf der Suche nach Yage*, *Naked Lunch* und *Nova Express* enthielt und komplett von Weissner übersetzt und herausgegeben wurde.⁵⁰ Die folgende Vergleichsanalyse stützt sich auf diese Ausgaben der beiden Werke.

Einen ähnlichen Vergleich nimmt David Schahinian anhand der unterschiedlichen Übersetzungen von J. D. Salingers *The Catcher in the Rye* (1951) vor.⁵¹ Er vergleicht die

45 Vgl. ebd.

46 Angemerkt werden muss, dass sich die beiden Übersetzer die Gedichte des Bandes aufteilten. Für die Übersetzung von »Howl« zeichnet laut der Angabe im Band nur Wolfgang Fleischmann verantwortlich (Allen Ginsberg: *Das Geheul und andere Gedichte*, Wiesbaden 1959.).

47 Im Folgenden wird nur noch von Behrens gesprochen, damit sind grundsätzlich Katharina und Peter Behrens gemeint.

48 Siehe dazu auch: Goer: *Die neuen Barbaren*, S. 52f.

49 Allen Ginsberg: *Das Geheul und andere Gedichte*. Übersetzt von Carl Weissner, Wiesbaden/München 1979.

50 William S. Burroughs: *Naked Lunch*. In: William S. Burroughs I: *Junkie, Auf der Suche nach Yage, Naked Lunch, Nova Express*. Hg. und übers. v. Carl Weissner, Nördlingen 1978.

51 David Schahinian: Salingers »*The Catcher in the Rye*«. Sprachgestaltung und Sprachwandel in deutschen Übersetzungen. In: Angelika Biek, David Schahinian & Andrea Vasel: *Sprachwandel in literarischen Übersetzungen*. Aragon, Salinger, Orwell, Frankfurt a.M. 2009, S. 45-110.

Übersetzung *Der Fänger im Roggen* von Heinrich und Annemarie Böll von 1962, die über mehrere Jahrzehnte die einzige in deutscher Sprache blieb, mit der Neuübersetzung von 2003 durch Eike Schönfeld. Der Fassung der Bölls war bereits eine durch die Schweizerin Irene Muehlon unter dem Titel *Der Mann im Roggen* (1954) vorausgegangen, auf der die Neubearbeitung der Bölls basiert, auf die sich Schahinian aber nur selten bezieht. Anhand verschiedener Kategorien (lexikalischer Wandel, Phraseologie und syntaktischer Wandel) vergleicht Schahinian sehr detailliert die beiden Übersetzungen von 1962 und 2003. Die Zeitspanne von fast fünfzig Jahren zwischen den beiden Fassungen sieht er als ausreichend an, um grundlegende Tendenzen im Sprachwandel aufzuzeigen.⁵² Es ist das erklärte Ziel seines Vergleichs nachzuweisen, dass sich der natürliche Sprachwandel auch in Übersetzungen aus fremden Sprachen zeigt. Des Weiteren will er die unterschiedlichen Herangehensweisen der beiden Fassungen darlegen. Ein ähnliches Ziel verfolgt auch meine Analyse der Übersetzungen von »Howl« und *Naked Lunch*. Da diese Arbeit aber nicht ausschließlich eine Untersuchung des Sprachwandels, sondern insbesondere eine Betrachtung des Individualstils des Übersetzers vornimmt, setzt die Analyse – obwohl sie in Teilen an Schahinians Arbeit angelehnt ist – andere Schwerpunkte. Es wird angenommen, dass sich in den Übersetzungen nachweisen lässt, dass sich in den zwanzig Jahren zwischen den jeweiligen Fassungen nicht nur ein Verständnis für amerikanische Kultur entwickelt hatte, das auch einen starken Einfluss der amerikanischen Sprache mit einschließt, sondern dass Carl Weissner auch über Wissen über das Milieu der Beat-Generation verfügte, das ihm einen anderen Zugang zu den Werken ermöglichte, der in den Übersetzungen nachweisbar ist.

Für die folgenden Vergleiche soll anhand mehrerer Aspekte dargestellt werden, inwiefern sich die Erstübertragungen von denen Carl Weissners unterscheiden. Die betrachteten Aspekte sind in diesem Fall die Lexemwahl, der Sprachstil und schließlich der Aspekt des milieuspezifischen Wissenshorizontes. Da alle drei Aspekte mehr oder weniger stark miteinander verbunden sind, wird eine strikte Trennung nicht möglich sein. Um aber trotzdem die drei Aspekte zu erhalten und sie getrennt analysieren zu können, wird für jeden von ihnen eine These etabliert, die sich letztlich allein anhand dieses Aspektes verifizieren lässt.

Lexemwahl – Vulgaritätsabschwächung und die Frage der Übersetzung

Als 1959 die erste Übersetzung von »Howl« vorgenommen wurde, konnte man noch nicht von einem etablierten Verständnis amerikanischer Gegenwartskultur in Westdeutschland sprechen. Obwohl die Populärkultur aus den USA vor allem in jugendlichen Kreisen deutlich auf dem Vormarsch war und die Popularität amerikanischer Filme mit James Dean und Marlon Brando, des Rock'n'Rolls und anderer Musikrichtungen und ihrer Vertreter*innen zunahm, konnte nicht von einer breiten Akzeptanz und einem allgemeinen Verständnis amerikanischer Lebensweise und Kultur in der westdeutschen

52 Vgl. ebd., S. 49.

Gesellschaft die Rede sein.⁵³ Daraus resultiert in den ersten Übersetzungen eine Varianz in der Übertragung bestimmter Begriffe, die szenespezifisch in der amerikanischen Beat-Generation verankert sind. Diese hatten zu diesem Zeitpunkt entweder keine hinreichende Entsprechung im Deutschen oder es lagen zwar eine oder mehrere mögliche Übersetzungen vor, die jedoch unterschiedlich assoziativ in die jeweilige Kultur eingebunden waren. Auf diese Weise entstanden in der Übersetzung Effekte, die als beinahe humoristisch empfunden werden können.

Gerade auf der Ebene einzelner Wörter lässt sich diese Varianz und das fehlende Wissen über amerikanische (Sub-)Kultur anhand der Übersetzungsvergleiche deutlich nachweisen. Es kommt dabei zu unterschiedlichen Herausforderungen, die stellenweise in der ersten deutschen Übersetzung in offensichtlichen Missverständnissen resultierten, gleichzeitig wird aber auch deutlich, dass sich in der deutschen Sprache der damaligen Zeit noch kein entsprechendes Wortfeld für die Beschreibung eines solchen Milieus entwickelt hatte. Während sich in Wolfgang Fleischmanns Übersetzung von »Howl« viele solcher Beispiele finden, ist die Übersetzung von *Naked Lunch* durch Behrens in dieser Hinsicht adäquater, daher stammen die meisten der folgenden Beispiele aus »Howl.«

Im ersten Vers von »Howl« findet sich der Ausdruck »angry fix«, wobei sich *fix* auf das Spritzen einer Dosis Heroin bezieht. Fleischmann übersetzt diese Stelle mit »tüchtige Spritze.«⁵⁴ Während *Spritze* als Übersetzung von *fix* noch hinreichend adäquat erscheint, kann das Adjektiv *tüchtig* als Übersetzung von *angry* an dieser Stelle als inadäquat gelten. Weissner wählt in seiner Version an dieser Stelle das Wort *wütend*.⁵⁵ Während Weissners Entscheidung einer wörtlichen Übersetzung immer noch nicht ganz die Bedeutung des Originals zu erfassen vermag, ist die Wahl des Wortes *tüchtig* an dieser Stelle deutlicher inadäquat. Vermutlich geht sie zurück auf die euphemisierte Bedeutung *ordentlich, kräftig, seinen Zweck erfüllend*, wie man sie in der Kombination *ein tüchtiger Rausch* findet. Vergleichbar ist die Übersetzung, die Behrens in Burroughs *Naked Lunch* für »his idea of a character«⁵⁶ wählen. Ihre Übersetzung mit »seine Vorstellung eines tollen Burschen«⁵⁷ rückt die Konnotation in Richtung eines jungen Mannes, im Kontext der frühen sechziger Jahre auch in Bezug zum Begriff *Halbstarker*⁵⁸. Weissners Varian-

53 Zum Umgang mit amerikanischer Literatur in der BRD in den fünfziger Jahren siehe das Kapitel »Wie der Beat in die BRD kam – Entstehung und Verbreitung der Beatliteratur im deutschsprachigen Raum.«

54 Ginsberg: *Das Geheul*, 1959, S. 9. (im Folgenden im Text durch Namen der Übersetzer, Jahreszahl und Seitenangabe zitiert).

55 Ginsberg: *Das Geheul*, 1979, S. 10. (im Folgenden im Text durch Namen der Übersetzer, Jahreszahl und Seitenangabe zitiert).

56 William S. Burroughs: *Naked Lunch. The Restored Text*, London 2015, S. 3.

57 William S. Burroughs: *Naked Lunch*. Übersetzt von Katharina und Peter Behrens, Wiesbaden 1962, S. 5. (im Folgenden im Text durch Namen der Übersetzer, Jahreszahl und Seitenangabe zitiert).

58 Siehe dazu: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Halbstarker> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

te »Inbegriff einer schrägen Type«⁵⁹ trifft eher die im englischen Original gemeinte Bedeutung eines Menschen mit einem ungewöhnlichen, auffallenden Charakter.

An diesen Stellen zeigt sich, dass ein entsprechender Begriff in der deutschen Sprache der Zeit einfach fehlte oder sich noch nicht etabliert hatte, was sich bei »Howl« auch in Weissners passenderer aber auch nicht adäquater Übersetzung zeigt, und es vermutlich eines freieren Umgangs mit dem Original bedurfte. Im Folgenden lässt sich an anderer Stelle darstellen, dass neben einem unzureichend ausgebildeten Wortfeld, auch Wertungsverschiebungen die erste Übersetzung beeinflussten.

Der Versteil des Gedichts von Ginsberg »storefront boroughs of teahead joyride neon blinking traffic light« wird in der Übersetzung von 1959 mit »durch Vorstadtstraßen, wo vor Giftrausch Bummel und Neon die Ampeln blinken« (Fleischmann 1959, S. 11) übertragen. Sinngemäß ließe sich diese Stelle vermutlich aus heutiger Perspektive etwa durch »bekiffte Spritztour durch die Geschäftsstraßen voller neonblinkender Ampeln« übersetzen. Anscheinend liegt der Übersetzung durch Fleischmann zum einen ein Verständnisfehler bei dem Wort *joyride* (*Spritztour*; *Vergnügungsfahrt*) zugrunde, das an dieser Stelle mit *Bummel* übersetzt wird, was vermutlich auf die Verbindung des ziellosen Fortbewegens, das im Begriff *joyride* steckt, mit den Schaufenstern der Geschäftsstraßen (*storefront boroughs*) zurückzuführen ist. Zum anderen steckt in *Giftrausch* als der Übertragung von *teahead* eine negative Wertung, die im Original nicht vorgesehen ist. Sinngemäß kann *teahead* als von *Marihuana* berauscht übersetzt werden, wobei es sich bei *tea* um einen szenetypischen Begriff für Marihuana handelt.

Weissner übersetzt diese Stelle zwanzig Jahre später mit »rauschhafte Marihuana-fahrten durch Einkaufsviertel mit Neonreklamen und blinkenden Ampeln« (Weissner 1979, S. 13). Weissner hatte erkennbar verstanden, was mit *teahead joyride* gemeint war und sah sich mit der Schwierigkeit konfrontiert, einen ebenso prägnanten Begriff im Deutschen zu finden, der die Versstruktur des Gedichtes nicht übermäßig aufbricht. An diesem Vergleich lässt sich deutlich zeigen, dass in der ersten Fassung noch eine grundlegende Unkenntnis gegenüber der beschriebenen Kultur vorlag, die sich unter anderem auch in der Wertung des Begriffs *Giftrausch* zeigt. Weissner tilgt in seiner Übersetzung diese Wertung und findet unter Einhaltung der Versstruktur eine adäquater deutsche Variante.

Ähnliches zeigt sich darin, dass die deutsche »Howl«-Übersetzung von 1959 häufig eine Art ästhetische Abschwächung vulgärer oder sexualisierter Begriffe vornahm, die 1979 durch Weissner wieder korrigiert wurde. Während Fleischmann den Ausdruck »innumerable lays of girls« mit »unzählbare Schäferstunden« (Fleischmann 1959, S. 17) übersetzt, wählt Weissner »unzählige Male, die er's brachte mit Girls« (Weissner 1979, S. 19) und erhält damit nicht nur die maskulin-dominante Perspektive die in *lays* steckt, sondern auch die erkennbar umgangssprachlich-vulgäre Komponente, die von Fleischmann durch den Begriff *Schäferstunden* getilgt wird.⁶⁰ Vergleichbar ist auch die Stelle,

59 William S. Burroughs: Naked Lunch. In: William S. Burroughs I: Junkie, Auf der Suche nach Yage, Naked Lunch, Nova Express. Herausgegeben und übersetzt von Carl Weissner, Nördlingen 1978, S. 291 (im Folgenden im Text durch Namen der Übersetzer, Jahreszahl und Seitenangabe zitiert).

60 Gleiches gilt für die Übersetzung von *snatch* als *Scham* (1959, S. 17) bzw. durch Weissner als *Möse* (1979, S. 19) und von *cocksman* als *Bulle* (1959, S. 17) bzw. durch Weissner als *Bumser* (1979, S. 19).

in der es im Original heißt »a vision of ultimate cunt.« Wolfgang Fleischmann entscheidet sich in seiner Übersetzung dazu, *cunt* metaphorisch für den sexuellen Akt an sich zu verstehen, und übersetzt die Stelle mit »Vision der Urpaarung« (Fleischmann 1959, S. 17). Dadurch verschwindet nicht nur die vulgärsprachliche Ebene des Begriffs *cunt*, sondern Fleischmann fügt der Aussage durch den Begriff *Urpaarung* eine archaisierende Ebene hinzu, die zusätzlich metaphysische Assoziationen evozieren kann.⁶¹ Auch an dieser Stelle lässt sich an der Übersetzung von Weissner erkennen, dass sich die deutsche Sprache bis 1979 nicht nur gewandelt hatte, sondern dass auch umgangssprachliche oder vulgäre Begriffe, die zwanzig Jahre zuvor noch abgeschwächt oder an ethische Normen angepasst worden waren, nun entsprechend übersetzt wurden. Weissner überträgt die Stelle mit »Vision vom vollkommenen Fick« (Weissner 1979, S. 19), auch er interpretiert *cunt* als Metapher, erhält aber die Konnotation des englischen Originals.

Ein weiteres Phänomen, das sich anhand der beiden Übersetzungen erkennen lässt, ist ein souveräner Umgang mit der englischen Sprache und ein prinzipiell umfangreicheres Verständnis auf Seiten von Weissner. Das zeigt sich unter anderem in der sprachlichen Unsicherheit der Übersetzung durch Fleischmann. Er übersetzt den Begriff *detectives* durch »Detektive« (Fleischmann 1959, S. 15), was im Englischen jedoch eher ein *private investigator* wäre, während die passendere Übersetzung in diesem Fall etwa *Polizisten* wäre, wie Weissner es übersetzt. Auch die Übersetzung von *F.B.I.* durch den deutschen Begriff *Geheimpolizei* erzeugt im Deutschen ein Missverständnis bezüglich der Aufgaben des Inlandsgeheimdienstes FBI.

Mit Bezug darauf zeigt sich außerdem, dass Fleischmann in der Übersetzung von 1959 kaum englische Begriffe unübersetzt lässt, während sich Weissner häufig dafür entscheidet, den englischen Begriff zu übernehmen. Das gilt in »Howl« unter anderem für die Begriffe *sexy*, *shorts*, *sweetheart* und *FBI*. Dadurch, dass Weissner diese Wörter nicht übersetzt, erhält sich in seiner Übersetzung der Eindruck des amerikanischen kulturellen Kontexts des Originals, der in der Übersetzung von 1959 verloren geht. Ähnlich verhält es sich mit der Übersetzung des Begriffs *uptown* in *Naked Lunch* durch Behrens als »Stadtrand« (Behrens 1962, S. 8). Der Begriff im Englischen bezeichnet die Stadtviertel außerhalb des Zentrums, jedoch nicht zwingend die äußersten Bezirke und ist mit *Stadtrand* dementsprechend missverständlich übersetzt. Carl Weissner lässt in diesem Fall den englischen Begriff stehen, was adäquater ist, da *uptown* aufgrund des Handlungsortes von *Naked Lunch* in New York City einen bestimmten Bereich von Manhattan beschreibt, der mit *Stadtrand* nicht hinreichend beschrieben wäre.⁶²

Bei den Begriffen, die Ende der fünfziger Jahre im deutschen Wortschatz noch fehlten, handelt es sich vorrangig um umgangssprachliche Begriffe oder szenespezifische

61 Darauf, dass es in deutschen Übersetzungen aus dem amerikanischen Englisch dieser Zeit häufig zu einer hohen Dichte an Archaismen kam, darauf weist auch Schahinian in seiner Analyse von Heinrich und Annemarie Bölls Übersetzung von *The Catcher in the Rye* hin. (Vgl. Schahinian: Salingers »*The Catcher in the Rye*«, S. 49f.).

62 Nicht näher eingegangen werden kann an dieser Stelle auf die Frage, inwieweit es die Aufgabe eines Übersetzers ist, die Übersetzung eines Textes an das erwartete Wissen der Rezipientenzielgruppe anzupassen. Das heißt für den vorliegenden Fall stünde der Übersetzer vor der Frage, wie viele der deutschsprachigen Leser*innen um die Konnotationen des Begriffs *uptown* wussten.

Ausdrücke aus subkulturellen Milieus, die in der US-amerikanischen Kultur schon Einzug in die Literatursprache gehalten hatten, was in der BRD noch nicht der Fall war. In den zwanzig Jahren, die zwischen den ersten Übersetzungen und denen durch Carl Weissner lagen, hatte sich in Westdeutschland nicht nur eine Popkultur mit unterschiedlichen Subkulturen gebildet, sondern Weissner führte auch einen amerikanisch geprägten Wortschatz in die Übersetzungen ein und griff dafür auch auf deutsche Umgangssprache zurück, was sich im folgenden Teil der Übersetzungsanalyse zeigen wird.

Sprachlicher Stil – Die Entwicklung eines Soziolektivs

Während sich an »Howl« vorrangig darlegen lässt, dass Weissner über einen entsprechenden Wortschatz im Deutschen sowie über ein grundlegendes Verständnis des amerikanischen Englisch und der entsprechenden Kultur verfügte, bietet sich *Naked Lunch* für eine Analyse des sprachlichen Duktus an. Die These, die hier überprüft werden soll, ist, dass Weissner einen Duktus in der deutschen Sprache entwickelte, der als adäquat für eine Übersetzung von *Naked Lunch* angesehen werden kann. Es handelt sich bei dem Roman um den Bericht eines Junkies in der ersten Person, der einem mündlichen Monolog nachempfunden ist. Die Schwierigkeit, die sich für die Übersetzung daraus ergibt, ist die Übertragung dieser konzeptionellen Mündlichkeit in die Zielsprache. Das wird bereits auf den ersten Seiten deutlich:

You know the type: comes on with bartenders and cab drivers, talking about right hooks and the Dodgers, calls the counterman in Nedick's by his first name. A real asshole. And right on time this narcotics dick in a white trench coat (imagine tailing somebody in a white trench coat. Trying to pass as a fag I guess)⁶³

Bereits an diesem kurzen Abschnitt lässt sich erkennen, dass der Protagonist in *Naked Lunch* in einer konzeptionellen Mündlichkeit und im Duktus der milieuspezifischen Umgangssprachen erzählt. Prägnante Merkmale dafür sind die implizite Leser*innenansprache in der zweiten Person, Ellipsen, nachgestellte Phrasen wie *I guess* und Begriffe eines Soziolektivs. Eine Übersetzung, die diese signifikanten Spezifika in die deutsche Sprache übertragen will, muss in der Zielsprache eine entsprechende konzeptionelle Mündlichkeit finden, die ein Äquivalent für diesen Konversationsduktus darstellt. Während die erste Übersetzung durch Behrens in einem artifiziellen literarischen Stil gehalten ist, der nur wenige Merkmale von konzeptioneller Mündlichkeit aufweist und einen gehobenen Ton anschlägt, lässt sich bei Weissner der Versuch erkennen, einen Soziolekt in der Zielsprache zu kreieren. Das kann an einigen Beispielen dargelegt werden:

The Rube has a sincere little boy look, burns through him like blue neon. That one stepped right off a *Saturday Evening Post* cover with a string of bullheads, and preserved himself in junk. His marks never beef and the Bunko people are really carrying a needle for the Rube. One day Little Boy Blue starts to slip, and what crawls out would make an ambulance attendant puke. (Burroughs 2015, S. 5)

63 William S. Burroughs: *Naked Lunch*. The Restored Text, London 2015, S. 3. (Im Folgenden wird im Text durch Angabe des Autors, der Jahreszahl und der Seite zitiert).

Auch hier zeigt sich im Relativsatz des ersten Satzes durch das Fehlen des Pronomens eine Ellipse, die Mündlichkeit imitiert. Gleiches gilt für das Subjekt des zweiten Satzes (*that one*). Außerdem weist diese Stelle die soziolektischen Begriffe einer milieuspezifischen Sprache wie *junk*, *to beef* und *Bunko people* auf. Ebenso fällt im letzten Satz der Kosenamen »Little Boy Blue« auf, der auf eine Figur aus einem amerikanischen Kinderlied verweist, das von einem kleinen Jungen auf einem Bauernhof handelt und das Bild eines idyllischen Landlebens evoziert,⁶⁴ das hier in Kontrast zur Drogenszene in New York City gesetzt wird und der Aussage einen zynischen Unterton verleiht.

Behrens übersetzen diese Stelle in der ersten Übertragung folgendermaßen:

Rube hat den Blick eines ernsthaften kleinen Jungen, der ihn wie blaues Neonlicht durchglüht. Einen Strick mit aufgereihten Kaulköpfen in der Hand, trat er direkt aus einer Titelseite der *Saturday Evening Post* heraus und konservierte sich selbst in Opiaten. Seine Opfer schlagen nie Lärm, und die Rauschgiftbullen sind schwer hinter ihm her. Eines Tages geht's mit dem Kleinen Blauen Jungen bergab, und das Ende vom Lied würde sogar einen Krankenwagenfahrer kotzen lassen. (Behrens 1962, S. 7)

Die Übersetzung bleibt nah am Original und bemüht sich unter Einhaltung der Syntaxstruktur um eine wortgetreue Wiedergabe des Textes in der Zielsprache. Auch die Bezeichnung »The Rube« als Spottname, der auf den umgangssprachlichen Ausdruck *Rube* zurückgeht und abgeleitet von dem Namen *Reuben* die pejorative Bezeichnung für einen jungen Mann vom Land darstellt,⁶⁵ wird aus dem Englischen übernommen. Hingegen wird »Little Boy Blue« wörtlich übersetzt, wodurch die ursprüngliche Bedeutung durch die Referenz auf das Kinderlied, die in Bezug zu *Rube* steht, aufgelöst wird. Ebenso zeigt sich im ersten Satz, vor allem im Relativsatz, eine weitgehende Tilgung der Mündlichkeitsmerkmale und eine Standardisierung der Sprache durch das Verb *durchglühen*. Der zweite Satz ist beinahe wörtlich übersetzt bis auf die Vermeidung des milieuspezifischen Begriffs *junk*, der in der Übertragung durch *Opiate* standardisiert wird. Auffällig ist des Weiteren die Bedeutungsveränderung im folgenden Satz, in dem aus »really carrying a needle for him« in der Übersetzung »sind schwer hinter ihm her« wird. Als einziges Merkmal konzeptioneller Mündlichkeit kann die Kurzform »geht's« gesehen werden.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die erste Übersetzung den betont mündlichen Stil des Originals in der Zielsprache in eine standardisierte literarische Sprache umwandelt und durch eine wörtliche Übersetzung kulturelle Spezifika verdeckt. Weissner entscheidet sich in seiner Übersetzung 1978 für folgende Übertragung dieser Stelle:

Der ›Stiesel‹ hat ne Unschuldsmiene wie'n kleiner Junge. Glüht so von innen raus, als wärs blaues Neon. Er sieht aus wie'n appetitlicher kleiner Pfadfinder von der Titelseite der *Saturday Evening Post*, der sich mit Junk konserviert hat. Seine Freier machen nie Stunk, und seine Lieferanten hat er so eingewickelt, daß sie ihm buchstäblich mit der Spritze nachlaufen. Na, eines Tages geht unser Little Boy Blue aus dem Leim. Und bei

64 Vgl. Iona & Peter Opie (Hg.): *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford 1997, S. 113f.

65 Siehe dazu die Bedeutung des Begriffs nach <https://www.lexico.com/en/definition/rube> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

dem, was da zum Vorschein kommt, würde jeder Ambulanzfahrer das große Kotzen kriegen. (Weissner 1978, S. 293)

Auffällig ist vor allem, dass sich Weissner für »Stiesel« als Übersetzung für »Rube« entscheidet und somit versucht, einen Begriff in der Zielsprache zu finden, der die gleiche Konnotation wie das englische Wort evoziert. Bemerkenswert ist aber, dass er »Little Boy Blue« unübersetzt lässt und stattdessen das Bild des Jungen »with a string of bull-heads« metaphorisch durch »kleiner Pfadfinder« ersetzt. So bleibt die Kontrastwirkung des kleinen Jungen vom Land (*Little Boy Blue*) im Kontext der New Yorker Drogenszene erhalten, auch wenn deutsche Rezipient*innen die Referenz zu dem Kinderlied nicht erkennen. Gleichzeitig bleibt der kulturspezifische Begriff aus dem Ausgangstext bestehen. Weissner versucht, die Konnotationen und Referenzen, die im Ausgangstext vorhanden sind, durch Äquivalente in der Zielsprache zu ersetzen, wo es möglich erscheint, und dort, wo es nicht möglich ist, das englische Original zu erhalten und so einen Teil der Ursprungskultur in die Übersetzung zu übertragen. Dasselbe gilt für die Übertragung der Mündlichkeitsmerkmale. Eine weitgehend wörtliche Übersetzung, wie sie Behrens vornehmen, kann diese Spezifika kaum übernehmen. Weissners freiere Übersetzung erhält durch Ellipsen, Partikel wie *so* und durch Kurzformen wie *raus*, *wärs* und *wie'n* (»Glüht so von innen raus, als wärs blaues Neon«) die konzeptionelle Mündlichkeit und überträgt auch durch Ausdrücke wie *Stunk machen* den umgangssprachlichen Stil in die Zielsprache.

Aus der durchgeführten Vergleichsanalyse lässt sich schließen, dass die erste Übersetzung durch Behrens den umgangssprachlichen Soziolekt und die Mündlichkeit in eine deutsche Literaturstandardsprache übertrug. So wird – um ein weiteres Beispiel zu nennen – aus »Now not wishing to break out my stash in front of these hungry coolies [...]« (Burroughs 2015, S. 10) in der Übersetzung »Umgeben von diesen gierigen Leichen will ich meinen Notvorrat nicht anbrechen.« (Behrens 1962, S. 13) und aus »a rumble nobody can cool« (Burroughs 2015, S. 9), »eine Stimme, die man nicht überbrüllen kann.« (Behrens 1962, S. 12). Zwar handelt es sich so um eine Übersetzung, die wörtlich nah am Ausgangstext bleibt, die aber den Soziolekt und die Direktheit des Mündlichen kaum in ein deutsches Äquivalent überträgt. Die genannten Beispiele übersetzt Weissner mit »Ich hatte natürlich was unter Verputz, aber vor den hungrigen Augen dieser Kulis wollte ich damit nicht rausrücken.« (Weissner 1978, S. 300) und »wenn einer mal so von der Rolle ist, kommt er nie mehr aus dem Schneider.« (Weissner 1978, S. 300). Deutlich zeigt sich auch hier, dass Weissner sich bei der Wahl der Begriffe weiter vom Original entfernt, sich auf diese Weise aber die Option erhält, einen äquivalenten, an das Mündliche angelehnten Soziolekt im Deutschen zu entwickeln, und nicht in einer Literatursprache verharret.

Ein Beispiel für diese Konstruktion einer Literatursprache ist unter anderem die Übersetzung des Satzes »I am a ghost wanting what every ghost wants.« (Burroughs 2015, S. 8). Während Weissner an dieser Stelle sehr nah am Original bleibt: »Ich bin ein Geist und will, was jeder Geist will.« (Weissner 1978, S. 298), kommt es bei Behrens zu einer stilistischen Verschiebung hin zu einer Literatursprache: »Ich bin ein Geist und wünsche, was jeder Geist ersehnt.« (Behrens 1962, S. 11). Dass es sich hier um eine

Beobachtung handelt, die nicht allein auf die vorliegenden Werke beschränkt ist, zeigt sich auch am Vergleich mit der Übersetzungsanalyse von Schahinian:

Der größte Unterschied zwischen der Übersetzung von Heinrich Böll und jener von Eike Schöfeld besteht in der Orientierung an verschiedenen Stilformen. Böll bleibt den Konventionen der Literatursprache treu, während Schöfeld viele Elemente einer modernen Umgangssprache in seinen Text einarbeitet.⁶⁶

Am Vergleich der beiden Übersetzungen von *Naked Lunch* und »Howl« lässt sich erkennen, dass sich dieser Wandel im Umgang mit einer literarischen Sprache in deutschen Übersetzungen nicht erst im Verlauf von ungefähr fünfzig Jahren feststellen lässt, sondern sogar in der signifikant kürzeren Zeitspanne von fünfzehn bis zwanzig Jahren. Beide Erstübersetzungen der Werke von Ginsberg und Burroughs weisen den Versuch auf, genau wie der Übertragung der Bölls von *The Catcher in the Rye*, einer »Konvention der Literatursprache«⁶⁷ im Kontext der Zeit treu zu bleiben, was zu einer Bedeutungs- und einer Wertungsverschiebung im Vergleich zum Text in der Ausgangssprache führt.

Carl Weissners Übersetzung entfernt sich strukturell weiter von Burroughs Original – was auch an den deutlich längeren Sätzen ersichtlich ist –, versucht aber stattdessen einen Stil in der deutschen Sprache zu finden, der ein Äquivalent zu dem des Originals darstellt. Vor allem an der Übersetzung des Begriffs *Rube* und der gleichzeitigen Beibehaltung von »Little Boy Blue« zeigt sich hier ein Abwägen zwischen der Suche nach einer adäquaten Übersetzung und einer Erhaltung des kulturellen Ursprungskontextes. Dieses Abwägen basiert auf der Grundidee, dass eine Übersetzung – das Translat – »der Funktion des Ausgangstextes angemessen«⁶⁸ sein soll, es also nicht nur um die Übertragung des Inhalts geht, sondern auch um eine Funktionsübertragung. Deutlicher zeigt sich bei Weissners Übertragungen aber noch, dass er nicht allein versucht, ein Äquivalent in der Zielsprache zu finden, sondern dass er durch den Erhalt kulturspezifischer Referenzen den amerikanischen Kulturhintergrund beibehält. Schahinian weist darauf hin, dass man die Übersetzung der Bölls – und das gilt hier ebenso für die von Behrens und die von Wolfgang Fleischmann – »nicht allzu stark kritisieren«⁶⁹ solle, da man der »Intention des Sprechers oder dem Umfeld, in dem er sich bewegt«⁷⁰ Rechnung tragen müsse. Dies gelte jedoch nicht für offensichtliche Fehler.⁷¹

Der milieuspezifische Wissenshorizont – warum man von falsch sprechen kann

Auch wenn Schahinian an dieser Stelle von »Fehlern« spricht, ist es grundsätzlich nicht immer gerechtfertigt, bei der Bewertung von Übersetzungen von »offensichtlichen Fehlern« zu sprechen. Zwar kann es sich bei offensichtlich falsch oder sinnentstellt übersetzten Textstellen um Fehler, also eine unbeabsichtigt inadäquate oder tatsächlich falsche Übersetzung handeln, es kann jedoch nicht mit abschließender Gewissheit fest-

66 Schahinian: Salingers »*The Catcher in the Rye*«, S. 107.

67 Ebd.

68 Albrecht: Literarische Übersetzung, S. 266.

69 Schahinian: Salingers »*The Catcher in the Rye*«, S. 107.

70 Ebd.

71 Vgl. ebd.

gestellt werden, ob die falsche Übersetzung nicht doch einer bewussten Entscheidung folgte. Gründe dafür wären zum Beispiel zensorische Vorgaben des Verlags für Vulgarismen.

In anderen Fällen kann auch die Bedeutungsvarianz eines Begriffs in der Ausgangssprache eine adäquate Übersetzung erschweren oder unmöglich machen. Es bleibt häufig eine Entscheidung zwischen Varianten, von denen beide eine im Kontext vertretbare Übersetzung darstellen können. Das gilt insbesondere für Lyrikübersetzungen, da es sich bei Übertragungen von Lyrik (mehr noch als bei Prosa) immer auch um eine Interpretation des Originals handelt. Des Weiteren kommen durch Stilmittel häufig sprachliche Ambivalenzen oder Doppelbedeutungen zustande, die nicht einwandfrei in die Zielsprache übertragbar sind. Ein Beispiel für die Schwierigkeit, die aufgrund unterschiedlicher Interpretationen oder aufgrund von Doppelbedeutungen, die zu Bedeutungsambivalenzen führen, entstehen, ist die folgende Stelle in »Howl«:

Incomparable blind streets of shuddering cloud and lightning in the mind leaping towards poles of Canada & Paterson illuminating all the motionless world of Time between (Ginsberg 1959, S. 10)

Das Wort *poles* als Plural von *pole* kann im Kontext dieses Gedichts entweder mit *Pole* (im Sinne bestimmter Punkte wie dem Nord- oder Südpol oder einem Ende eines Spektrums) oder mit *Masten* (im Sinne von Telegrafmast) übersetzt werden. Beide Übersetzungen ergeben im Kontext Sinn, können aber jeweils nicht die möglicherweise intendierte Bedeutungsambivalenz des Originals wiedergeben. Wolfgang Fleischmann entscheidet sich für die Variante *Pole*:

[...] unvergleichlich blinde Straßen zitternder Geistesfunken und Wolken im Blitzverkehr nach den Polen Kanadas, Patersons, die ganze reglose Welt von Zeit dazwischen durchleuchtend (Fleischmann 1959, S. 11)

Carl Weissner hingegen wählt die Variante *Telegrafmasten* für die Übersetzung:

[...] unvergleichlich blinde Straße mit zuckenden Wolken und Blitzen im Hirn, die übersprangen auf Telegrafmasten von Kanada & Paterson und die ganze stillstehende Welt der Zeit dazwischen (Weissner 1979, S. 13)

Auch wenn sich solche Interpretationsfragen oder semantischen Ambivalenzen in Übersetzungen nicht immer übertragen lassen und demnach nicht von Fehlern gesprochen werden kann, soll im Folgenden dennoch darauf eingegangen werden, dass in den Übersetzungen von Beatliteratur häufig Probleme auftauchen, die sich auf einen fehlenden milieuspezifischen Wissenshorizont zurückführen lassen, sodass sich durchaus von falschen Übersetzungen oder mindestens von Ungenauigkeiten sprechen lässt.

Jeder literarische Text entsteht im Kontext eines Milieus und das Verständnis des Textes setzt eine gewisse Kenntnis über das jeweilige Milieu voraus. Diese geforderten Wissenshorizonte, die zum Verständnis und der Übersetzung eines Textes unabdingbar sind, weisen jedoch einen variierenden Grad an Allgemein- oder im umgekehrten Fall an Spezialwissen auf. Die signifikante und in der poetologischen Grundidee der Beatliteratur verankerte Auflösung der Grenze zwischen Literatur und Lebenrealität führt jedoch dazu, dass zum Verständnis und damit zur Übersetzung dieser Texte ein profun-

der Wissenshorizont benötigt wird, der über das von einem Übersetzer zu erwartende Maß an Wissen über bestimmte Milieus hinausgeht.

Das lässt sich an etlichen Beispielen in »Howl« und *Naked Lunch* zeigen, in deren Übertragungen durch die Erstübersetzer*innen Wissensdefizite offenbar werden, die sich teilweise auf eine bestimmte Subkultur der amerikanischen Kultur beziehen, teilweise aber auch auf biographische Hintergründe der Verfasser. Das zeigt diese Anekdote über die Arbeit an einem Text von Burroughs, die Weissner in einem Interview mit dem Magazin *Gargoyle* erzählt:

Well, this junkie [Burroughs] puts on his old black overcoat and decides, »time to cosq«: *c-o-s-q*. You won't find that in a dictionary of slang. At least I didn't. There was a slim chance that it might be a misprint for »score,« a misprint which had somehow survived through all the different editions. But I wanted to be on the safe side, so I asked Burroughs himself. »No,« he wrote back, »it's *cosq* and it simply means »to hit the street.« There. Probably an example of strictly local New York City lushworkers' slang of the forties.⁷²

Weissners Bericht zeigt, wie spezifisch die Sprache der amerikanischen Beatliteratur teilweise ist und was für ein Wissen ein*e Übersetzer*in dieser Texte benötigt, um eine adäquate Übertragung in die deutsche Sprache zu ermöglichen.

In den meisten Fällen bezieht sich das fehlende Wissen anderer Übersetzer*innen auf Kontexte der Drogenszene und bestimmter benachbarter Milieus. So übersetzt Fleischmann den Begriff *Hipster* mit *Süchtige*. Auch wenn es in der deutschen Sprache um 1960 keinen Begriff gab, mit dem der kulturelle Kontext um die Bezeichnung *Hipster*, wie sie Norman Mailer in *The White Negro* beschreibt, transportiert werden könnte, verweist die Übersetzung als *Süchtige* auf eine generelle Unkenntnis, da sie nicht nur eine klare Wertung enthält, sondern auch einen gesamten kulturellen Kontext verschwinden lässt, der signifikant für das Verständnis ist. Ähnlich verhält es sich mit dem Ausdruck »skid row« (Burroughs 2015, S. 10) in *Naked Lunch*, der in der Erstübersetzung mit »abschüssige Straße« (Behrens 1962, S. 14) übersetzt wird. Der Begriff *skid row* beschreibt als Metapher ein heruntergekommenes Stadtviertel und bezieht sich in seinem Ursprung auf eine sogenannte *skid road*. Dabei handelte es sich um abschüssige Straßen in Holzfällerstädten, auf denen die Baumstämme hinuntergezogen wurden.⁷³ Interessant ist diese Stelle vor allem deshalb, weil die Übersetzung hier spezifisch das fehlende Wissen um bestimmte sprachliche Milieus erkennen lässt. Wie sich diese unterschiedlichen Wissenshorizonte auswirken, zeigt die metaphorische, aber adäquatere Übersetzung von Carl Weissner durch »Müllkippe« (Weissner 1978, S. 301).

Auch die Übersetzung von »contact habit« (Burroughs 2015, S. 14)⁷⁴ in der Erstübersetzung als »Zwang, Kontakte zu suchen« (Behrens 1962, S. 18), ist sinnverzerrend aufgrund einer Unkenntnis von milieuspezifischen Gegebenheiten, über die Weissner

72 Interview mit Carl Weissner. Jay Dougherty & Carl Weissner: Translating Bukowski and the Beats. An Interview with Carl Weissner. In: *Gargoyle* (1988), 35, S. 66–87, hier S. 85.

73 Siehe dazu: https://www.lexico.com/en/definition/skid_road (letzter Zugriff: 15.12.2021).

74 Im Kontext lautet die Stelle im Original: »Non-using pushers have a contact habit, and that's one you can't kick.« (2015, S. 14).

Bescheid wusste. Er übersetzt hier »Kontaktsucht« (Weissner 1978, S. 306) und erhält die physische Komponente des Originals, die bei Behrens durch die Bedeutungsverschiebung auf eine soziale Ebene, das Suchen von Kontakten, getilgt wird.

In diesen Fällen handelt es sich um Ungenauigkeiten und Vereindeutigungen bewusst ambivalent gehaltener Bedeutung. Teilweise kommt es jedoch auch zu sinnverzerrenden, falschen Übersetzungen in Bezug auf milieuspezifische Wissensgebiete, die offenbar zu Zeiten der ersten Übersetzung für die Übersetzer*innen noch nicht zugänglich waren oder die für die Veröffentlichung im kulturellen Literaturkontext Westdeutschlands zu vulgär oder sexuell divers waren, um sie adäquat zu übersetzen. Den Begriff *strap-on*, der ein sexuelles Hilfsmittel in der Form einer Nachbildung eines männlichen Glieds an einem Gürtel beschreibt, übersetzt Weissner mit »Dildo« (Weissner 1978, S. 298) und Behrens mit »Bruchband« (Behrens 1962, S. 11). Bei einem sogenannten Bruchband handelt es sich aber um ein medizinisches Hilfsmittel, das im Falle eines Leistenbruchs um die Hüfte gespannt wird, um den Bruch am Heraustreten zu hindern. Selbst wenn man an dieser Stelle vermuten könnte, dass es sich um den Versuch einer Abmilderung sexuell freizügiger Beschreibungen handeln könnte, muss man an dieser Stelle aus heutiger Perspektive von einer offensichtlich falschen Übersetzung sprechen, die nicht nur den Sinn signifikant verändert, sondern auch eine Veränderung des milieuspezifischen Kontextes bewirkt.

Sowohl *Naked Lunch* und »Howl« als auch *On the Road* weisen Stellen auf, die sich vor allem auf milieuinternes Wissen beziehen. Während bei *Naked Lunch* und *On the Road* in den offiziell veröffentlichten Fassungen der fünfziger Jahre die realweltlichen Bezüge wenn auch nicht versteckt, so doch zumindest durch fiktionalisierte Namen verdeckt wurden, sind die Referenzen zu realen Personen und Orten in »Howl« offensichtlich. Schon allein die direkte Ansprache des letzten Teils des Gedichts an Ginsbergs Freund Carl Solomon stellt einen realweltlichen Bezug her. Deutlich zeigt sich das auch an folgender Stelle:

who ate fire in paint hotels or drank turpentine in Paradise Alley, death, or purgatoried
their torsos night after night (Ginsberg 1959, S. 8)

In diesem Vers sticht die Ortsbezeichnung »Paradise Alley« heraus, die zunächst nach einem Straßennamen klingt. Dass es sich hierbei jedoch nicht um einen offiziellen Straßennamen handelt, lässt sich durch Recherche feststellen. Die tatsächliche Bedeutung war damals weit schwieriger zu erkennen: Es handelt sich bei dem Begriff um die private, gruppeninterne Bezeichnung für den Hinterhof eines Mietshauses auf der Lower East Side von Manhattan, wo Alene Lee, eine Freundin von Jack Kerouac und Allen Ginsberg, und andere aus dem Freundeskreis lebten.⁷⁵ Diese Information konnte einem Übersetzer, der Allen Ginsberg nicht persönlich kannte, Ende der fünfziger Jahre nicht bekannt sein. Fleischmann erkannte 1959 zwar, dass es sich nicht um einen offiziellen Straßennamen handelte, übersetzte »Paradise Alley« aber als euphemistische Bezeichnung für einen Rotlichtbezirk mit dem Begriff »Hurengäßchen« (1959, S. 9). Carl

75 Vgl. James Campbell: This is the Beat-Generation. New York – San Francisco – Paris, London 1999, S. 138. Weitere Informationen zu diesem Haus finden sich auch in: Katherine Campbell Mead-Brewer: The Trickster in Ginsberg. A Critical Reading, Jefferson/London 2013, S. 127.

Weissner lässt den Begriff »Paradise Alley« stehen und erhält somit die gruppeninterne Referenz des Originals.

Analysefazit

Carl Weissners eigene Meinung über die Erstübersetzung von »Howl«, die er im November 1976 in einem Brief an Fritz Arnold, einen Mitarbeiter des Carl Hanser Verlags, mitteilte, ist eindeutig. Aufgrund der Übersetzung entstehe der Eindruck, »als sei dieser Ginsberg ein Mensch, der es mit seiner Muttersprache nicht so genau nimmt und einfach mal drauflos schwadroniert. Schuld an diesem Eindruck ist eindeutig eine Kombination aus krassen Übersetzungsfehlern und miserablen Deutsch.«⁷⁶

Aus der vergleichenden Betrachtung der Erstübersetzungen und der jeweiligen Neuübersetzung durch Weissner zeigt sich an den Beispielen *Naked Lunch* und »Howl«, was Weissner mit dieser Einschätzung meint: Den Übersetzer*innen, die die Texte um 1960 herum zum ersten Mal ins Deutsche übertrugen, stand zum einen ein entsprechender Wortschatz in der Zielsprache nicht zur Verfügung, zum anderen fehlte ihnen aber auch Wissen über amerikanische Alltagskultur im Allgemeinen und über amerikanische Subkulturen, das zu einer adäquateren Übersetzung hätte beitragen können. Zugleich standen sie vor dem Problem, dass viele Texte der Beatliteratur ein noch spezifischeres Wissen um die Lebensumstände der Verfasser voraussetzen, um die Referenzen sowie diverse Hintergründe nicht nur zu verstehen, sondern auch adäquat zu übersetzen. Diese Informationen waren ihnen jedoch offensichtlich nicht zugänglich.

Am direkten Vergleich mit den Übersetzungen von Weissner zeigt sich aber auch der Unterschied, der sich strukturell am deutlichsten erkennen lässt und eine tatsächliche Innovation in den Übertragungen durch Weissner darstellt. Sowohl die Übersetzung von »Howl« durch Wolfgang Fleischmann als auch die von *Naked Lunch* durch Katharina und Peter Behrens sind an eine standardisierte deutsche Literatursprache angepasst. Sie folgen den konventionellen Vorstellungen ihrer Zeit davon, was ein Gedicht oder ein Roman zu sein hat. Das führte nicht nur zu einer Tilgung von vulgären oder sexuell expliziten Ausdrücken, sondern auch zu einer syntaktischen Anpassung an eine standardisierte Schriftsprache, was sich insbesondere bei *Naked Lunch* zeigt. Weissner hingegen entwickelt vor allem in seiner Übersetzung des Romans von Burroughs einen an konzeptionelle Mündlichkeit angelehnten Soziolekt, der sich Begriffen aus der deutschen Umgangssprache und der Szenesprache bestimmter Milieus bedient und so ein weitgehend adäquates Äquivalent zum Soziolekt des englischen Originals bildet.

Auf einer generellen Ebene zeigt sich darin ein grundlegend anderes Verständnis davon, was Literatur zu sein hat oder sein darf. Hier liegt der literarisch signifikanteste Beitrag Carl Weissners zu einer deutschsprachigen Beat- und Undergroundliteratur, indem er das Literaturverständnis der amerikanischen Beat- und Undergroundliteratur von einer Verschränkung von Literatur und Leben sprachlich in einen deutschen Sprach- und Kulturraum übertrug. Im Folgenden soll anhand seiner Erstübersetzungen von Texten von Charles Bukowski dargelegt werden, wie Weissner die Wahrnehmung

76 Brief von Carl Weissner an Fritz Arnold vom 20.11.1976. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A: Weissner, Briefe von ihm an Fritz Arnold.

eines bestimmten Autors in Westdeutschland beeinflusste, indem er bis auf wenige Ausnahmen über Jahre dessen einziger Übersetzer und Agent im deutschen Sprachraum war, sodass das Bild von Charles Bukowski in Deutschland beinahe allein auf ihn zurückgeht.

»Der Mann, der Bukowski erfand« – Carl Weissner als Übersetzer von Charles Bukowski

Das Zitat im Titel dieses Kapitels⁷⁷ entstammt der Überschrift zu einem Nachruf, der nach Carl Weissners Tod 2012 in der *taz* erschien, und weist auf etwas hin, das bereits zum Anfang dieses Teils der Arbeit über den Übersetzer Weissner angesprochen wurde: Die ausgesprochene Popularität von Charles Bukowski in Deutschland geht zum größten Teil auf das Image zurück, das Weissner zum einen als sein Agent und Herausgeber in Deutschland und Europa von ihm entwarf, das zum anderen aber auch auf seine Übersetzungen zurückzuführen ist. Daher soll an dieser Stelle die Frage beantwortet werden, wie sich diese Inszenierung des amerikanischen Autors durch Weissner zeigt und inwiefern in den Übersetzungen »Eigenheiten des Übersetzers unter Umständen sogar den Individualstil des übersetzten Dichters«⁷⁸ überlagern und auf diese Weise das Image Bukowskis in Deutschland mitprägen. Meine These ist, dass Weissner als Vermittler und Übersetzer Bukowskis ein bestimmtes Bild des amerikanischen Autors zeichnete und so den *deutschen Bukowski* erfand, bei dem bestimmte Charakteristika derart hervorgehoben und verstärkt werden, dass man stellenweise beinahe von einer Verfälschung sprechen kann.

Die Entstehung des *deutschen Bukowski*

Nach eigener Aussage lernte Weissner Charles Bukowski im März 1966 darüber kennen, dass er in der englischsprachigen Literaturzeitschrift *Iconolatry* Gedichte des Amerikaners entdeckte und über die Redaktion Kontakt zu ihm aufnahm.⁷⁹ Während Weissners fast anderthalbjährigen Aufenthalts in den USA trafen sie sich im Sommer 1968 zum ersten Mal persönlich.⁸⁰ Zu diesem Zeitpunkt hatten die beiden bereits eine regelmäßige Korrespondenz geführt und Weissner hatte bereits Gedichte Bukowskis in seiner Zeitschrift veröffentlicht. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland arbeitete er intensiv an den Übersetzungen des Amerikaners. Für eine Darstellung der Agenten-

77 Waibel: Der Mann, der Bukowski erfand.

78 Paul: Übersetzer und Individualstil im Spannungsfeld verschiedener Sprachen, Literaturen und Kulturen, S. 109.

79 So erzählt es Weissner im Interview mit Jay Dougherty: Jay Dougherty & Carl Weissner: Translating Bukowski and the Beats. An Interview with Carl Weissner. In: Gargoyl (1988), 35, S. 71f.

80 Nachdem Weissner wieder nach Deutschland zurückgekehrt war, standen sie zwar ununterbrochen in regem Briefkontakt, trafen sich jedoch erst bei Bukowskis Deutschlandbesuch 1978 wieder persönlich. (Nachzulesen unter anderem in: Carl Weissner: Der große Graue mit den gelben Zähnen. In: Carl Weissner: Aufzeichnungen über Außenseiter. Essays und Reportagen, hg. v. Matthias Penzel, Meine 2020, S. 91–100).

und Übersetzertätigkeit Weissners für Bukowski ist es zunächst wichtig festzustellen, dass die beiden eine Freundschaft verband, die sich in unzähligen Briefen über fast drei Jahrzehnte nachvollziehen lässt. Wie eng das Verhältnis der beiden war, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Weissner einer der Sargträger und Redner auf Bukowskis Beerdigung 1994 war.⁸¹ Dieses Verhältnis ist in diesem Kontext wichtig, da es zeigt, dass Weissner nicht nur Bukowskis Vertrauen genoss, sondern auch Einblick in dessen Privatleben hatte.

Bereits in einem der ersten Briefe von Bukowski an Weissner wird deutlich, dass es sich um ein enges Verhältnis handelte (hier in der Übersetzung von Carl Weissner):

Seltsam, aber Briefe von dir scheinen mich ruhiger zu machen, mir wieder festen Stand zu geben. Ich starre dann die rostigen Rasierklingen nicht mehr mit so einem irrationalen Stotterblick an. Das soll nicht heißen, daß ich Törtchen mit Zuckerguß brauche. Aber Mitteilungen von Fakten, z.B. wieviel Platz in einer Zivilisation für Folter ist, machen mit bewußt, daß ich nicht der einzige bin, der sich nur mit Mühe daran hindern, sich einen Eispickel in den Bauchnabel zu rammen.⁸²

Die Offenheit, die Bukowski hier vermittelt, gepaart mit einem Ausdruck von Verletzlichkeit, zeigt, wie persönlich und vertrauensvoll das Verhältnis von Weissner und Bukowski schon sehr früh war. Und auch zwanzig Jahre später in einem Interview mit dem Magazin *Gargoyle* spricht Bukowski in höchsten Tönen von seinem Übersetzer, dessen Briefe eine »infusion of life and hope and easy wisdom«⁸³ seien und dessen Freundschaft ihm das Leben gerettet habe:

Without Carl I would be dead or near dead or mad or near mad, or driveling into a slop pail somewhere, mouthing gibberish.⁸⁴

Durch diese äußerst enge Beziehung nahm Weissner nicht nur im deutschsprachigen Raum Einfluss darauf, wie Charles Bukowski als Schriftsteller wahrgenommen wurde, auch in Teilen Europas und Südamerikas agierte er als sein Agent. Und sogar in den USA arbeitete er am Image Bukowskis mit, auch weil Bukowski Zeit seines Lebens in den USA bei kleinen Verlagen veröffentlicht wurde, es also keine Marketingmaschinerie gab, die auf das Bild des Autors Einfluss nahm. Außerdem trat er selbst nur selten öffentlich in Erscheinung.

81 Eine Beschreibung der Beerdigung, auf der unteren anderem auch Sean Penn als Sargträger und Redner anwesend war, findet sich als Reportage in *Aufzeichnungen über Außenseiter* (Carl Weissner: Das Ende des Suicide Kid. In: Carl Weissner: Aufzeichnungen über Außenseiter. Essays und Reportagen, hg. v. Matthias Penzel, Meine 2020, S. 196–211.).

82 Brief von Charles Bukowski an Carl Weissner, 18. November 1966. In: Charles Bukowski: Schreie vom Balkon. Briefe 1958–1994, deutsche Übersetzung von Carl Weissner, Hamburg 2005, S. 125–129, hier S. 125. (Im Kontext der hier angestrebten Analyse zu den Übersetzungen von Weissner ist daraufhinzuweisen, dass die Übersetzungen der Briefe mit den Originalen auf Ädaquanz hin verglichen wurden).

83 Interview mit Charles Bukowski: Jay Dougherty: Charles Bukowski and the Outlaw Spirit. An interview with Charles Bukowski. In: *Gargoyle* (1988), 35, S. 94.

84 Interview mit Charles Bukowski: ebd., S. 95.

Wie Weissner die Außenwahrnehmung Bukowskis beeinflusste und wie er ihn im literarischen Feld als devianten Rebell inszenierte, zeigt sich beispielhaft in einem Interview, das Weissner 1988 der Zeitschrift *Gargoyle* gab. Darin beschreibt er den Auftritt Bukowskis in der französischen Talkshow *Apostrophe*:

He drank two bottles [of wine] on this live show in France, the most popular in the country, before the host could get him removed by two bulky security guards. On camera. Off camera, Hank (*Spitzname für Charles Bukowski, Anm. d. V.*) pulled a knife on the two bullies. He got great press the next day for showing that overrated host that he wasn't taking him seriously.⁸⁵

Durch diese Beschreibung entsteht der Eindruck, Bukowski habe sich in der Livesendung im französischen Fernsehen betrunken so sehr störend verhalten, dass der Moderator Bernard Pivot ihn gewaltsam durch Sicherheitspersonal aus dem Studio habe bringen lassen. Die Aufnahmen dieser Sendung vom 22. September 1978 zeigen jedoch, dass Bukowski angesichts der französisch sprechenden, intellektuellen Runde offensichtlich gelangweilt und überfordert war. Er steht schließlich auf und man erkennt an seinen Bewegungen und der Mimik deutlich, dass er seine Bewegungen nur schwer kontrollieren kann. Er verabschiedet sich von dem Moderator, der einen Witz darüber macht, wie betrunken Bukowski ist, und wird dann von jemandem aus dem Studio geführt, weil er alleine nicht laufen kann. Bevor er die Runde verlässt, umarmt Bukowski ungeschickt einen der anderen Gäste. Die französischen Gesprächsteilnehmer*innen und der Moderator scheinen sich über den Zustand und das Verhalten des betrunkenen Bukowski zu amüsieren.⁸⁶ Was hinter den Kulissen geschieht, ist in der Aufnahme nicht zu sehen. Deutlich erkennbar ist die Diskrepanz zwischen Weissners Darstellung des Auftritts und den Videoaufnahmen. Weissners Beschreibung hinterlässt den Eindruck, Bukowski habe sich nicht dem intellektuellen Gestus der Sendung entsprechend verhalten und stattdessen dagegen rebellierte, sodass man ihn gewaltsam aus dem Studio bringen musste. Zu einer Zeit, in der es noch nicht die Möglichkeit gab, die Beschreibung durch Videomaterial online zu verifizieren, hatte Weissner in diesem Moment die Deutungshoheit über die Szene.

Weissner nutzt das enge Verhältnis zu Bukowski bewusst, um den Autor sowie sich selbst zu inszenieren. Das zeigt sich vor allem an dem Vorwort des 1974 erschienenen und von Weissner übersetzten und zusammengestellten Gedichtbandes von Charles Bukowski *Gedichte, die einer schrieb, bevor er im 8. Stock aus dem Fenster sprang*. Darin beschreibt Weissner sein erstes Treffen mit Bukowski im August 1968 in Los Angeles »im Stil einer Bukowski-Story, wobei die perfekt gesetzten Klischees den Mann eher zu decken, indem sie das Humphrey-Bogart-Image betonen«⁸⁷, wie Michael Buselmeier

85 Interview mit Carl Weissner: Jay Dougherty & Carl Weissner: Translating Bukowski and the Beats. An Interview with Carl Weissner. In: *Gargoyle* (1988), 35, S. 82.

86 Auftritt von Charles Bukowski in der Sendung *Apostrophe* am 22. September 1978. Unter: <https://www.youtube.com/watch?v=C99h2r8txh4> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

87 Michael Buselmeier: Geschichten vom alltäglichen Wahnsinn. Ein Porträt des amerikanischen Schriftstellers Charles Bukowski. In: DIE ZEIT, 42/1977. Unter: <https://www.zeit.de/1977/42/geschichten-vom-alltaeglichen-wahnsinn/komplettansicht> (letzter Zugriff: 15.12.2021).

in einem Portrait von Bukowski 1977 in der *ZEIT* feststellt. Doch auch wenn sich das Vorwort von Weissner selbst wie eine seiner Übersetzungen eines Textes von Bukowski liest, so ist doch von der Eleganz eines Humphrey Bogart in der Beschreibung des amerikanischen Autors kaum etwas zu finden. Nach einer langen Fahrt in die Außenbezirke der Stadt kommt Weissner beim Haus des Schriftstellers an:

Ich ging rein. Die Tür quietschte ein bißchen. Ich blieb stehen und sah mich um. Die Jalousien waren runtergezogen, es roch nach Zigarettenkippen, ranzigen Socken und alten Bierflecken auf dem Teppich. Eine zerfledderte Couch, aus der die Kapokfüllung quoll. Ein Satz Autoreifen in einer Ecke. Regale voller Bücher, Kisten voller Bücher, Zeitungen, Illustrierten. Fotos und Zeitungsausschnitte an den Wänden; Berichte von Schießereien, Raubüberfällen, Sexualmorden; ein riesiger Bogen Packpapier mit komplizierten Berechnungen und Diagrammen – ein mysteriöses System für Pferdewetten [...]. Vor dem Fenster zur Straße ein großer Arbeitstisch mit einer wuchtigen alten Remington und einem dicken Stapel Schreibmaschinenpapier.⁸⁸

Die narrative Annäherung an Bukowski, die selbst im Stil einer literarischen Erzählung eine Spannungskurve aufbaut und eine Charakterzeichnung anhand des Hauses vornimmt, stellt das freundschaftliche und vermeintlich authentische Näheverhältnis des Übersetzers Weissner zu dem Schriftsteller Bukowski heraus. Weissner berichtet über »seinen« Autor »[m]it der Selbstverständlichkeit desjenigen, der dabei gewesen ist«⁸⁹, heißt es in der Einleitung zu einem Interview, das Weissner 1978 einer Kulturzeitschrift gab.

Das Haus steht in Weissners Darstellung stellvertretend für seinen Bewohner Bukowski, dessen Leben danach aus Alkohol, Zigaretten, Pferdewetten und dem Schreiben in einer heruntergekommenen Umgebung besteht. Das Vorwort ist damit weniger eine Einordnung des dichterischen Werkes in einen literaturhistorischen Kontext durch den Herausgeber und Übersetzer, sondern vielmehr die literarisch überformte Vorstellung der Autorfigur Charles Bukowski durch seinen Freund Carl Weissner. Auf die gleiche Weise wie im Vorwort zu Jörg Fausers *Die Harry Gelb Story*⁹⁰ zeichnet Weissner das Bild eines radikalen Außenseiters auf der Kehrseite des Literaturbetriebs. Dieses Hervorheben einer gesellschaftlichen und literarischen Devianz zieht sich durch die gesamte Beschreibung des Schriftstellers Charles Bukowski. Das Äußere und das Auftreten Bukowskis werden zur Aussage über sein Schreiben:

Einsachtzig, etwa 110 Kilo, massig, hängende Schultern, breitbeinig, weite ausgebeulte Hosen, kariertes verschwitztes Hemd, vorne offen. Und dann sah ich zum ersten Mal dieses ramponierte Gesicht, live, aus nächster Nähe.⁹¹

88 Carl Weissner: Der Dirty Old Man von Los Angeles. Vorwort zu: Charles Bukowski: Gedichte, die einer schrieb, bevor er im 8. Stockwerk aus dem Fenster sprang, Augsburg 1974. S. 8.

89 Aus der Einleitung zu einem Interview mit Carl Weissner aus Kulturmagazin, Stadtillustrierte für Wuppertal, Solingen und Remscheid, 1978: Wer ist Carl Weissner? Oder wie der US-Underground nach Mannheim kam. In: Eine andere Liga, S. 131.

90 Siehe das Kapitel: »1973-1981: Die Harry Gelb Story und Erzählungen – mit Charles Bukowski am literarischen Tresen«.

91 Weissner: Der Dirty Old Man von Los Angeles, S. 8

Durch die distanzlose und vor allem forciert ungeschönte Darstellung etabliert Weissner in der Außendarstellung ein Verhältnis zu seinem amerikanischen Freund, das als Versprechen von Authentizität fungiert. Der folgende Wortwechsel zwischen Weissner und Bukowski, kurz nachdem Weissner das Haus betreten hat, ist nicht nur eine Inszenierung des übersetzten Autors, sondern auch eine Selbstinszenierung des Übersetzers: »Du bist noch ganz schön auf Draht für dein Alter«, sagte ich. »Mhm, hat sich ab und zu schon ausgezahlt. Hier hast'n Bier.«⁹² Weissner vermittelt mit dem Vorwort nicht nur ein bestimmtes Bild von Bukowski, sondern verspricht implizit eine Authentizität der Darstellung wie auch der Übersetzung durch Inszenierung einer freundschaftlichen Distanzlosigkeit.

Vier Jahre bevor Weissner seine erste Begegnung mit Charles Bukowski in diesem Gedichtband schilderte, erschienen die ersten Texte von Bukowski in der Übersetzung von Weissner in dem Band *Aufzeichnungen eines Außenseiters* (1970, *Notes of a Dirty Old Man*, Orig. 1968) im Melzer Verlag. Im bereits zitierten Vorwort zum Gedichtband *Gedichte die einer schrieb* äußert sich Weissner indirekt auch zu den Kolumnen des Bandes *Aufzeichnungen eines Außenseiters*:

Und genau wie seine Kolumnen sind auch seine Gedichte etwas anderes als das, was man sich im allgemeinen so darunter vorstellt. Was er schreibt, ist eine Autobiographie in Fortsetzungen, in täglichen Raten – Stories eines Mannes, der weiß, daß er auf der Kippe steht: jeder Satz kann sein letzter sein, aber der Ton bleibt cool, gelassen, konzentriert; beinahe ereignislose Stories, die mancher nicht für berichtenswert halten würde; entnervende Stories, die mancher andere lieber verdrängen würde [...]: alltägliche Stories vom Leben in einer Stadt, die er einmal »die größte bewohnte Ruinenlandschaft der Welt« genannt hat.⁹³

Damit stellt Weissner Bukowskis literarisches Werk in ein Verhältnis zu dessen Leben, was im Umkehrschluss bedeutet, dass die von Weissner übersetzten Texte in der Konsequenz eine Darstellung des Lebens von Bukowski durch den Autor selbst sein sollen. Damit kommt es hier zu einem doppelten Authentizitätsversprechen: Zum einen sollen die Texte von Bukowski in dem Sinne authentisch sein, dass sie laut Weissner »eine Autobiographie in Fortsetzungen« sind, zum anderen sollen ebenso die Übersetzungen dieser Texte durch Weissner authentisch sein. Dies zu berücksichtigen ist entscheidend, wenn im Folgenden die Übersetzung von *Notes of a Dirty Old Man* durch Weissner im Vergleich zum englischen Original analysiert wird, denn ihr ist damit eine Inszenierung des Autors Bukowski inhärent.

***Aufzeichnungen eines Außenseiters* – Inszenierung durch Übersetzung**

Auch wenn Weissner nicht der einzige Übersetzer war, der Bukowski ins Deutsche übertragen hat, so war er doch der mit Sicherheit bekannteste und vor allem der innerhalb der Szene anerkannteste. Trotz des kleinen Verlags, in dem *Aufzeichnungen eines Außenseiters* erschien und des damals in Deutschland noch unbekannten Schriftstellers wurde

92 Ebd., S. 9.

93 Ebd., S. 13.

die deutsche Ausgabe des Kolumnenbandes im SPIEGEL positiv rezensiert und erhielt dementsprechend Aufmerksamkeit.⁹⁴ Nachdem 1974 schließlich auch der Gedichtband *Gedichte die einer schrieb, bevor er im 8. Stockwerk aus dem Fenster sprang* im Maro Verlag erschienen war, folgten bis in die frühen 2000er Jahre beinahe jährlich eine oder mehrere Übersetzungen des amerikanischen Schriftstellers durch Weissner. Allein 1977 erschienen vier Titel in deutscher Sprache, darunter auch *Faktotum* beim S. Fischer Verlag als erste Weissner-Übersetzung in einem großen Verlagshaus.⁹⁵ Auch wenn bereits zu Beginn der siebziger Jahre eine Übersetzung von Bukowskis Roman *Post Office* mit dem Titel *Der Mann mit der Ledertasche* im Kiepenheuer & Witsch Verlag erschien, die nicht von Weissner verantwortet wurde, so prägte er, wie Buselmeier feststellt, aufgrund seiner produktiven Übersetzertätigkeit das Image des Amerikaners in Deutschland:

Auch seine deutschen Entdecker, voran Carl Weissner, produktivster Übersetzer und Europa-Agent des Dichters, haben ihn zum Teil bewußt mythisiert, um Identifikationsprozesse einzuleiten.⁹⁶

Wie sich diese Mythisierung durch Weissner in seinen Übersetzungen zeigt und wie er einen literarischen Stil für Bukowski in deutscher Sprache schuf, der den Ton des englischen Originals deutlich veränderte, zeigt sich bereits an dem Band *Aufzeichnungen eines Außenseiters*.

Der Akt der sprachlichen Transformation von der englischen in die deutsche Sprache war – das wird sich im Folgenden in der Analyse zeigen – nicht nur eine Übertragung eines literarischen Werkes, sondern Teil einer Imagekampagne, die über den Versuch einer adäquaten Übersetzung wie bei Burroughs und Ginsberg hinausgeht.

Auffällig ist bei einem Vergleich des englischen Originals mit den deutschen Übersetzungen von Carl Weissner vor allem, dass Weissner den vulgären, von Lakonie geprägten Stil Bukowskis in einen deutschen Soziolekt überträgt, der deutliche Bezüge zu sogenanntem *Schmodderdeutsch* aufweist. Dabei handelt es sich um eine Mischung aus »deutschem Straßenjargon, von zahlreichen Dialekten bis hin zu den Niederungen der Vulgärsprache.«⁹⁷ Diese teilweise konstruierte Form einer Szenesprache wurde später, ab den frühen siebziger Jahren, vor allem bekannt durch die Synchronisationen der Actionkomödien mit Bud Spencer und Terence Hill und englischsprachiger Krimiserien wie *Die 2* durch den Synchronsprecher und -drehbuchautor Rainer Brandt. Brandt

94 Aus der SPIEGEL-Rezension zu *Aufzeichnungen eines Außenseiters*: »Bukowskis Kolumnen lesen sich wie Geschichten. Ihr Personal rekrutiert sich aus den Randschichten der kapitalistischen Gesellschaft: Säufer, Süchtige, Huren, Killer, Dichter, Neurotiker, Beatniks und Schwarze. Sie zeigen zum einen die Notwendigkeit, daß jenes neue Bewußtsein sich bilde, und zum anderen, wie es sich bilden könnte. Die Skepsis aber überwiegt.« (In der Rubrik *Bücher neu in Deutschland*, SPIEGEL 31/1970, S. 116).

95 Eine vollständige Liste der Übersetzungen von Carl Weissner findet sich auf der Homepage <http://realitystudio.org/publications/death-in-paris/bibliography-of-carl-weissner-translations> (letzter Zugriff: 15.12.2021), die bis zu seinem Tod 2012 auch von Weissner mit betreut wurde.

96 Buselmeier: Geschichten vom alltäglichen Wahnsinn.

97 Christian Heger: Die rechte und die linke Hand der Parodie. Bud Spencer, Terence Hill und ihre Filme, Marburg 2019, S. 123.

gilt auch als der Entwickler dieses Soziolekts und bezeichnet ihn selbst als »[Z]usammengewürfelt aus Berlinismen, Jiddisch, ein bisschen Unterwelt und etwas Gosse.«⁹⁸ Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass der erste Spencer/Hill-Film, den Brandt als Drehbuchautor der Synchronisation verantwortete, *Zwei Himmelhunde auf dem Weg zur Hölle*, 1971 in die deutschen Kinos kam. Demnach kann es sich bei den Übersetzungen von Weissner nicht um eine Anlehnung an diesen populären Soziolekt handeln. Vielmehr weist die Ähnlichkeit im Ton auf ein verbreitetes kulturelles Moment um 1970 hin.

Auch wenn Weissner den Inhalt des englischen Originals beibehält,⁹⁹ verändert er die stilistische Grundhaltung deutlich, verstärkt so die Aggressivität im Stil und verändert dadurch die Position des Erzählers zum Erzählten. Das lässt sich an mehreren Beispielen im Vergleich zeigen. Am häufigsten finden sich Transformationen des verknappten Stils von Bukowski in ein umgangssprachliches und vulgärliterarisches Deutsch. Die neutrale Aussage »Neal ate all of his plate and most of mine too«¹⁰⁰ überträgt Weissner als »Neal fraß seinen Teller kahl und machte sich dann über meinen her.«¹⁰¹ Vergleichbares zeigt sich in der Übersetzung von »not wanting the thing to fall on my head« (Bukowski 2008, S. 4), was Weissner als »damit mir das verdammte Ding nicht am Ende selbst den Schädel ramponierte« (Weissner 1970, S. 16) überträgt. Der markante lakonische Grundton von Bukowskis Stil, der kaum ein Wort zu viel enthält und der sich daher vor allem durch eine literarische Verknappung auszeichnet, wird bei Weissner zu einem lockeren, stellenweise vulgären Plauderton.

Dieser veränderte Grundton wird teilweise noch verstärkt durch Kolloquialismen. Bukowski beschreibt in knappen Worten eine Gruppe von Männern, die gespannt am Ring auf den Beginn eines Boxkampfes warten:

[...] but we were easy drunk, smoking cigars, feeling the light of life. (Bukowski 2008, S. 30)

Aus der beinahe lakonischen Formulierung von Bukowski, die mit dem Ausdruck »feeling the light of life« noch eine latent romantisierte Beschreibung existenzieller Ekstase enthält, wird in Weissners Übersetzung eine adoleszent-virile Darstellung der Szenerie:

[...] wir hatten alle schon vor dem ersten Kampf einen sitzen, pafften Zigarren, fühlten uns wie Graf Rotz (Weissner 1970, S. 59)

Der melancholische Subtext des Originals wird bei Weissner durch einen umgangssprachlichen Ton ersetzt, der das deviante Draufgängertum der Figuren betont und es

98 Rainer Brandt zitiert nach Heger: Die rechte und die linke Hand der Parodie, S. 123.

99 Anders als das teilweise beispielsweise bei den Synchronübersetzungen von Filmen und Serien durch Rainer Brandt der Fall war. Siehe dazu: Heger: Die rechte und die linke Hand der Parodie, S. 122ff.

100 Charles Bukowski: Notes of a Dirty Old Man, London 2008, S. 18 (die einzelnen Kolumnen und Shortstories, die in dem Band gesammelt sind, haben keine eigenen Titel, sondern sind lediglich durch Absätze voneinander getrennt. Im Folgenden wird durch Angabe des Autors, des Jahres und der Seite im Haupttext zitiert).

101 Charles Bukowski: Aufzeichnungen eines Außenseiters, Darmstadt 1970, S. 39. (Im Folgenden wird durch Angabe des Übersetzers, des Jahres und der Seite im Haupttext zitiert).

teilweise erst konstruiert. Deutlich zeigt sich auch im folgenden Beispiel, wie die kolloquiale und metaphorngestaltete Umgangssprache der Übersetzung auch auf die Haltung des Erzählers Einfluss nimmt:

Listen, I got to take a shit, (Bukowski 2008, S. 13)

Hört her, ihr Schönen, ich müßte mal ne Stange Schit in die Ecke stellen. (Weissner 1970, S. 30)

Weissner nimmt hier nicht nur Einfluss auf den literarischen Stil Bukowskis, sondern fügt der direkten Rede des Erzählers durch die Anrede »ihr Schönen« an zwei Männer, die sich auf einer öffentlichen Toilette gegenseitig sexuell befriedigen, eine implizite Markierung dieser Situation hinzu. Der Erzähler des englischen Originals übergeht in der wörtlichen Rede den Umstand, dass es sich um zwei vermutlich homosexuelle Männer handelt, Weissner hingegen markiert die Situation. Generell wird deutlich, dass der homophobe und misogyne Unterton, der sich in Teilen der Übersetzung finden lässt, im Original deutlich weniger präsent ist. Bukowskis Aussage im folgenden Fall ist eine lakonische Feststellung:

I don't care which way it goes – I only know: there are too many people afraid. (Bukowski 2008, S. 21)

Weissner aber übersetzt den Satz überformt in eine vulgärsprachliche, stereotypisiert maskuline Ausdrucksform:

Mich interessieren die Schwulitäten dieser Eierköpfe herzlich wenig. Auf jeden Fall weiß ich eins: zu viele Leute haben die Hosen voll. (Weissner 1970, S. 43)

Bukowski spricht an dieser Stelle tatsächlich über Homosexualität und äußert eine indifferente und zumindest im Schein tolerante Haltung gegenüber den, wie er sie nennt, »queers«, da ihn lediglich stören würde, dass Menschen sich nicht trauen würden, Homosexualität zu thematisieren, ihn persönlich interessiere das Ausleben queerer Sexualität nicht. In Weissners Übersetzung schwingt durch die Begriffe »Schwulitäten«¹⁰² und »Eierköpfe« eine Aggressivität gegenüber dieser Auseinandersetzung mit, die das englische Original an dieser Stelle nicht aufweist. Ebenso herabwürdigend verfährt Weissner in seinen Übersetzungen auch mit Beschreibungen von Frauen, so übersetzt er Bukowskis »some beautiful woman« (Bukowski 2008, S. 10) mit der abwertenden Formulierung »ein elegantes Flittchen« (Weissner 1970, S. 26) und aus »she was a big white woman« (Bukowski 2008, S. 3) wird in Weissners Übertragung »dieser enorme weiße Koffer« (Weissner 1970, S. 13). Damit fügt die Übersetzung der Aussage eine Misogynitätsebene hinzu, die das Original an diesen Stellen nicht oder zumindest reduzierter aufweist.

Durch diese Übertragung des reduzierten Stils des Originals in eine bildreiche und normative Szenesprache verändert Weissner zwar nicht die grundlegende Ausrichtung

102 An dieser Stelle muss darauf hingewiesen, dass der Ausdruck »Schwulitäten«, auch wenn er den gleichen etymologischen Ursprung besitzt wie das Adjektiv »schwul«, sich semantisch nicht auf »Homosexualität« bezieht. Die Erwähnung des Begriffs im Kontext von Homosexualität jedoch stellt ihn in eine konnotative Nähe zu homophoben Lesarten.

der Texte Bukowskis, er forciert sie jedoch in einem Maße, das weit über das Original hinausgeht und den Text stellenweise erkennbar verfälscht.

Auf die Frage, ob er sich die Freiheit nehme, Veränderungen zum Original in seine Übersetzungen einzufügen, äußert sich Weissner teilweise widersprüchlich. In dem Interview mit Jay Dougherty für die Zeitschrift *Gargoyle* widerspricht er kategorisch der Vermutung, er würde über das Original hinausgehen: »I don't add anything, and I don't leave anything out.«¹⁰³ Er würde sich lediglich die Freiheiten nehmen, die nötig seien, um den *sound* zu vermitteln:

But I take whatever liberties are necessary to get it across. Not just the exact meaning, but the feeling. The *sound*.¹⁰⁴

Nur ein Jahr zuvor, 1987, antwortete Weissner jedoch auf die gleiche Frage im Interview mit dem deutschen Magazin *Kozmik Blues* beinahe gegenteilig:

Also, normalerweise muß man sich an das halten, was da steht. Bei Bukowski ist es etwas anderes, weil – der liefert oft nur Rohmaterial. Hauptsächlich die Sachen aus den 60er Jahren, das ist dem Leser so nicht beizubringen, das muß man dann noch überarbeiten, wobei man aufpassen muß, daß man den Ton noch trifft und man muß versuchen, es stimmig zu halten. Da kann ich mir einige Freiheiten nehmen, ganz einfach, weil ich ihn seit 25 Jahren kenne, alles gesehen habe, was er geschrieben hat, auch die unveröffentlichten Sachen. Der hat seine eigenen Kriterien und er weiß, daß er sich halbwegs auf mich verlassen kann.¹⁰⁵

Diese Aussage entspricht eher den Erkenntnissen des vorgenommenen Vergleichs der Übersetzung mit dem Original. Angesichts dessen muss festgestellt werden, dass Weissner – anders als er es selbst sagt – den Ton des Originals teilweise deutlich verändert.

Damit scheint Weissner in der Übersetzung von *Notes of a Dirty Old Man* seine Darstellung von Bukowski im Vorwort des vier Jahre später erscheinenden Gedichtbandes schon indirekt vorzubereiten. Bukowskis Persönlichkeit als rebellische Autorfigur wird somit von Weissner in manchen Punkten verstärkt oder gar erst eingeführt. Spätere Übersetzungen von Bukowskis Short Stories und Gedichten durch Weissner zeigen, dass er sich als Übersetzer zunehmend an das Original anpasste und weniger Änderungen bei Stil und Haltung vornahm. Der lakonische Ton des Originals kommt ab Ende der siebziger Jahre auch in den Übertragungen deutlicher zum Vorschein. Doch allein bis in die späten achtziger Jahre hatte sich *Aufzeichnungen eines Außenseiters* (oder Sammelbände, die den Band enthielten) über hunderttausend Mal verkauft und es ist weiterhin in der Übersetzung von Weissner verfügbar. Weissners Übersetzungen sind damit Teil einer Inszenierung von Bukowski im deutschsprachigen Raum.

103 Interview mit Carl Weissner: Jay Dougherty: Translating Bukowski and the Beats. An Interview with Carl Weissner. In: *Gargoyle* (1988), 35, S. 84.

104 Vgl. ebd.

105 Interview mit Carl Weissner: Klaus Wegener, Ulli Möller & Peter Kühl: Die Mannheim-Connection. Ein Gespräch mit Carl Weissner. In: *Kozmik Blues* (1987), 5, S. 19.

Inwiefern sich Bukowski dieser Veränderungen bewusst war, ist umstritten und schwierig nachzuvollziehen. Er äußerte Weissner gegenüber absolutes Vertrauen, was die Übersetzungen angeht, und gesteht ihm zu, für ihn zu sprechen:

Aber wirklich, daß du die Stories übersetzen willst, ist eine große Ehre für mich. Im Ernst, mir läuft es kalt den Buckel runter, wenn ich mir vorstelle, daß ich auf diesem Weg wieder im Vaterland angekrochen komme – in meiner Muttersprache, die mir abgewürgt wurde – aber du hast ein gutes Mundwerk, Carl, du wirst für mich sprechen, und wärmsten Dank für das Mirakel.¹⁰⁶

Gleichzeitig war sich Bukowski auch darüber im Klaren, dass sein großer Erfolg außerhalb der USA vermutlich auch auf seine Übersetzer*innen zurückging.¹⁰⁷ Das stellte er 1988 im Interview mit Jay Dougherty auf die Frage fest, weshalb er außerhalb der USA so erfolgreich sei:

My translators? Well, they are probably pretty damned good. The books seem to go well in France, Italy and Spain. England, no. Who knows why.¹⁰⁸

Die Tatsache, dass er im englischsprachigen Raum, Großbritannien eingeschlossen, offenbar im Verhältnis weniger erfolgreich war als in anderen Sprachräumen, deutet darauf hin, dass auch die Übersetzer*innen in andere Sprachen signifikanten Einfluss auf das Werk genommen haben, was an dieser Stelle aber nicht verifiziert werden kann.

Des Weiteren lässt ein Gedicht, das 1992 in dem Band *The Last Night of the Earth* erschien, aber nie von Weissner übersetzt wurde und erst vor wenigen Jahren auf deutsch erschienen ist, Rückschlüsse dahingehend zu, dass Bukowski wusste, dass sein Erfolg in Deutschland und dem Rest Europas vor allem mit seinem Image als vulgärer Undergroundschriftsteller zusammenhing. In dem Gedicht »the bluebird«, das von einem Vogel handelt, der im Herz der sprechenden Instanz lebt und nicht heraus kann, heißt es:

there's a bluebird in my heart that/wants to get out/but I'm too tough for him,/I say,/stay down, do you want to mess/me up?/you want to screw up the/works?/you want to blow my book sales in/Europe?¹⁰⁹

Die auffällige und an dieser Stelle ungewöhnliche Erwähnung der Verkaufszahlen in Europa in Verbindung mit dem metaphorischen Bild des im Herzen eingeschlossenen

106 Charles Bukowski im Brief an Carl Weissner, 27. Mai 1969. In: Bukowski: Schreie vom Balkon, übersetzt von Carl Weissner, S. 194f., hier S. 195.

107 Wie sich dieser Erfolg damals in Zahlen darstellte (Stand 1988): »Bukowski's books, all but two of which Weissner has translated into German, have attained sales of over 2.5 million copies to date in West Germany, more than in any other European country. The books are all in print and can be found in virtually every department store, train station, and book store. Indeed, both the popular and critical response to Bukowski has been markedly more favorable in West Germany than in the U.S. itself, a fact that has precipitated much curiosity and many theories in explanation.« (Dougherty: Translating Bukowski and the Beats, S. 69).

108 Dougherty: Charles Bukowski and the Outlaw Spirit, S. 93.

109 Charles Bukowski: the bluebird. In: Charles Bukowski: The Last Night of the Earth, Santa Rosa 1992, S. 102f.

Vogels kann als ein poetisches Empfinden Bukowskis gedeutet werden, das er unterdrückt, da er um sein Image in Europa und dessen Wirkung weiß.

Carl Weissner schuf also ein Image für Charles Bukowski in Deutschland – und teilweise auch in den USA –, das bestimmte Teile von dessen Autorfigur hervorhob und andere verdeckte, das aber immer im Einklang mit den entsprechenden Übersetzungen lag. Weissner ist daher in seiner Funktion als Verfasser eigener literarischer Texte zwar signifikant weniger relevant für die deutsche Beat- und Undergroundliteratur als Jörg Fauser und Jürgen Ploog, umso mehr aber ist er als Übersetzer und Vermittler verantwortlich für die Wahrnehmung und Inszenierung der amerikanischen Literatur in Deutschland, die wiederum auf die deutschen Autoren zurückwirkte.