

Lern, Bruder, zuzustechen mit der Silbe

Über Adolf Endler

Im 1999 erschienenen Gedichtband *Der Pudding der Apokalypse* ist das dichterische Werk Adolf Endlers aus fünfunddreißig Jahren erstmals in diesem Umfang veröffentlicht. Das sich beendende Jahrhundert dreht sich hier direkt aus Eingeweide und Hirn – „das Blut entflammt im Kopf sich zum Gedicht“ – in die Schrift. Die Sprachgeschichte verrät, dass sich Europa unter dem Wort Pudding vor dem 18. Jahrhundert noch anders bekochte. Poding, puddyng bezeichnete im Mittlenglischen Wurst, Magen und Eingeweide, hergeleitet vom altfranzösischen bodin, ebenfalls Wurst, das wiederum in enger Verwandtschaft zum Wort bodine steht: Nabel oder Bauch. Erst seit 1720 tritt der Pudding als Süßspeise auf. Brummte hier nicht eben Endlers Stimme aus dem Off: „Das Herangehen an die Literatur geht von Tag zu Tag mehr auseinander, Madame“?

Die Gedichtgebilde Endlers gleichen in ihrer Skurrilität und Fabulierkunst nicht selten den zweckgelösten Erfindungen des Alphonse Allais, der für scheue Karpfen Aquarien aus Milchglas, das Ölen des Weltmeers, um die Fluten ungefährlicher zu machen, oder einen Korkenzieher, der sich dank der Kraft der Gezeiten dreht, erfinden wollte. Sie sind ebenso unwahrscheinlich wie mit Sicherheit wahr, nur wird man sie so in der Realität nicht finden können. Aber sie eröffnen einen Blick, eine bestimmte notwendige Sehweise, um in den bizarren Umleitungen des Lebens die Richtung nicht zu verlieren, den Kopf notfalls aus der Schlinge zu heben, lebensbejahend lachend, versteht sich.

Seine Art zu schreiben nennt Endler selbst eine phantasmagorische, eine „schwarzhumorige Verdrehtheit, [...] Schleudertour, Gespensterbahn, nichts für schwache Nerven“. Sein sprachliches Vexierspiel mit den Zuständen, den Personen, der Zeit und selbst mit dem Tod versucht, angelehnt an einen Satz von Antonin Artaud, „das Geheimnis einer auf den Humor gründenden objektiven Poesie wiederzufinden“. Wolfgang Hilbig schrieb vor nicht allzu langer Zeit in einer in der *Frankfurter Rundschau* abgedruckten Laudatio auf Adolf Endler unter dem bezeichnenden Titel „Der Wille zur Macht ist Feigheit“: „Ich habe nach deinen Büchern stets wie nach dem berühmten Strohalm gegriffen“ und von ihnen „mich lange Zeit förmlich ernährt“. Ein schöneres Kompliment kann man einem Dichter wohl kaum machen.

Der Mensch wirkt, wie Charles Cros herb erkennt, nur

als „Stenograph der brutalen Tatsachen“. Und der Dichter? Er kann immerhin dagegen aufbegehren, „Lern, Bruder, zuzustechen mit der Silbe! Lerne“, wie der „Irre Fürst“ alias Adolf Endler aus „seinen Heften“ ruft.

Symptomatisch für Endlers Schreiben liest sich wohl das Gedicht „Der Geräuschemacher“ in diesem Band, weil es das Prinzip, welches in seiner Dichtung schwingt, die innere Drehung und den Autor als unsichtbares Zentrum zeigt, das Wort als Zentrifugalkraft im Universum des Geschehens: „... ich dreh das Haus, ich fleder / Es jäh nach links und rechts (ihr spürt es, wie sichs dreht), / ich könnt's zusammenklappen, freilich, das kann jeder, / Und deshalb bleibt es stehn...“.

Der letzte Passus deutet auf ein (nicht nur) in der damaligen DDR zentrales Thema, der vertretbare Umgang mit dem Explosivstoff Macht. Der potentielle Besitz von Macht und ihre reale Anwendung bedeuten nicht nur zweierlei, sondern beides hat auch unterschiedliche Konsequenzen zur Folge. Eine Hellsicht in dieser entscheidenden Frage besaß offenbar nur mehr noch die Sprache des Gedichts, nicht die praktizierenden Machtinhaber selbst. Sie widerstanden, in einer falschen Vorstellung vom Zustand „machtlos“, nicht der Versuchung des Machtmißbrauchs. Daß ihr gefledertes Haus zusammenklappte, konnten sie 1989 nicht mehr übersehen, aber auch nicht mehr überstehen. Die geheimnisvolle Stimme, „ich bins, ich mache die Geräusche“, die im Gedicht interveniert, die im Keller des Hauses aus den alten Leitungen, mürben Kellerwänden und der Gasuhr aufsteigt, ist eigentlich das Alter ego Endlers, es ist sein Votum, das aus dem Dunkel tönt.

Die immer wieder auftauchenden sprechenden Häuser haben übrigens viel damit zu tun, daß Endler jahrelang in den Gründerzeit-Mietskasernen des Ostberliner Stadtbezirks Prenzlauer Berg hauste, kaputte, marode Gebäude, zumeist nur mit Außentoiletten, die seit ihrer Entstehung oft keine Fürsorge mehr erhielten, die aber prallvoll waren und noch sind von den sichtbaren Spuren und Geschichten ihrer Bewohner.

Ob das Weib aus Parterre, die Kellnerin Coca aus dem Feuchten Eck, Elvira, Herr und Frau Betz, die Briefträgerin „mit ihrem unbelehrbaren Gärtnerinnengeruch ein Satansbraten ein Prachtweib“, Hildchen aus Hildegards Bierbar, Helene Knoll, ein

Schlachtermesser schwingend, ob sie aus der Grenadierstraße, der Alten Schönhauser, „früher die Straße der Juden“, oder dem sogenannten LSD-Viertel kommen (ein Schelm, wer der DDR Arges zutraut, diese drei Buchstaben stehen als volksmundliche Abkürzung für drei der bekanntesten Parallelstraßen inmitten des Prenzlauer Bergs: der Lychener-, der Schliemann- und der Dunckerstraße, über längere Zeit hinweg jeweils Asyle des Poeten) – all diese grotesken Hinterhofwesen, lebenspraktischen Kiezkönige und -königinnen, Überlebenskünstler, denen der Alltag Trapeznummern ohne Zuschauer abverlangt und die nicht selten auch abgrundtief abstürzen, die sich dann wie Frau Betz mit der Axt an der falschen Stelle wehren, dem Schädel des eigenen Ehemanns nämlich, sie alle holt Endler in den „Literaturbunker“, den „Überlebensbunker mit den siebenhundert Leichen in den Gängen“.

Im Gegensatz zu Jonathan Swift, der zwar das Lachen provoziert, sich aber nicht an ihm beteiligt, hält es Endler à la Lichtenberg mit dem logischen Schelmestreich eines „Messers ohne Klinge, dem der Griff fehlt“. Lichtenbergs Humor ist von subtilster Art, sein Gesicht läßt sich förmlich mitlesen, wenn er bedauert: „Diesen mit Kaffee geschriebenen Brief wird Ihnen der Johann übergeben. Ich hätte Blut genommen, wenn ich keinen Kaffee gehabt hätte“.

Das Nachtschwarze an Endlers Humor irisiert ebenso in der Farbe scheinheiligen Leids, erst in zweiter Lesung entpuppt es sich als gezückte Waffe, dann aber zu spät, um noch auszuweichen. Ergriffen wird in unschuldiger Mimikry, welches nichts weiter als Warntracht bedeutet, nachgeahmt; das aber „lückenlos, lückenlos, lückenlos“, wie Endler an anderer Stelle äußerte. In listigem Wechsel der Ebenen, Bezüge, Orte, Zeiten, Personen und in einer permanenten Umkehrung des gesellschaftlichen Wertekatalogs, der solche Begriffe wie Dialektik und Fleiß enthält, stellt Endler die absurden Verhältnisse zwischen Mensch und Mensch wieder mit dem Kopf auf die Füße.

Dazu bietet sich ein ebenso einfaches wie wirkungsvolles formales Mittel an. Wenn man gesellschaftliche Reizworte in ihrem Gebrauch tatsächlich wortwörtlich nimmt, kehren sie sich von selbst in ihr fatales Gegenteil und benutzen die Gliedmaßen. Stupide arbeitet Endler im „Lied vom Fleiß“ im Grunde genommen immer wieder nur einen einzigen Satz ab. In einhundert Zeilenanläufen erklärt er, daß er, der Autor, jetzt ein hundertzeiliges Fleißgedicht verfassen wird: „Vers an Vers wie Spargelbeete [...] Ich bin ein Preuße und erfüll es strikt“. Er kopiert den Dauersprint des Kleinbürgers und seine unsägliche Redlichkeit, und zieht so ein Leerlaufgedicht, eine Nullspur des Fleißes am Auge des Lesers vorbei wie eine monotone grüne Oszillographenlinie, die keinen Herzschlag mehr anzeigt. Am Ende ist Zeile

Einhundert nur noch imstande auszurufen: „Gebt mir den Strick da, doch gut eingeseift!“ Und prompt ergänzt die innere Stimme des Lesers: „... doch fleißig eingeseift!“. Der Dichter spricht aus dem verhängnisvollen Schwung dieser Monotonie heraus selbst in seiner Abwesenheit weiter.

Jeder Text ist eine Widerspiegelung der Zustände, die dem Autor das Material zum Schreiben bieten. Endler fertigte daraus ganze Bücherserien, „eine böse und wüste Verjuxung der DDR, welche die Stasi-Offiziere nachweislich ratlos hat stehen lassen, ratlos und wütend zugleich“. André Breton würde ergänzen: „Rimbaud besteht darauf“, und der Name Rimbaud ist austauschbar, „sich mit seinen eigenen Mitteln zu verteidigen, wozu ihm die geistige und seelische Not der Menschen, die ihn umgeben, die Waffen liefert“.

Zu den berührendsten, stillen, nach innen ziehenden Gedichten Endlers zählen „Des Freundes Wettlauf mit dem Schneemann“ und „Vor dem Abbruch unseres Hauses“, zwei poetische Melancholien, ausgelöst durch die unmittelbare Erfahrung von Vergehen, Tod und Zerfall. „Des Freundes Wettlauf mit dem Schneemann“ ist die Beobachtung eines parallelen Abschiednehmens. Das Leben seines sterbenden Friends wird angesichts des Todes leichter noch als Schnee; der in warmer Luft zerfließende, schon schmutzig-graue Schneemann überlebt den Menschen. Selbst der verzweifelte Versuch des Dichters, mit seiner Wortmacht dem Freund Zeit zu gewinnen



und den Wettlauf zu seinen Gunsten zu beeinflussen, „der Schnee schmilzt in meinen Augen, eh er schmilzt“, hält die Lebensuhr, „weshalb wolltest du die Uhrzeit wissen?“, nicht mehr auf. Wozu noch der Trost von Zeit, die Suche nach einem Maß, wenn nur der Tod noch tickt? „Ich hab, als keiner da war, deine Uhr gefilzt. / Ihr Zifferblatt zerfließt. Laut ticken deine Schritte.“ Im zweiten Gedicht zerfallen und verschwinden die im alltäglichen Ablauf fest eingefügten Dinge, wie ein altes Haus, das im langen Miteinanderwohnen zum Gefährten – „seine Stimm gleicht der deinen“ – wurde, und das nun aus knarrendem Dachstuhl und knisternden Trägern, papieren leicht geworden, seine letzten Worte spricht. Das flüssige Leben selbst, bald unbehütet, sein „Atem nur trägt dieses Haus“. Ein Haus, welches bereits so federgewichtig ist wie das sich verflüchtigende Bild von Erinnerung. Endler verschränkt Person und Bauwerk, es ist ein schutzloses, spottloses gegenseitiges Stützen, beide sind einer Vernachlässigung ausgeliefert. Wem vertraut man da noch? Dem Atem? Der statisch gesehen am wenigsten trägt, der das Leben trägt? Ein Gedicht, Trost wie Zuspruch, solange man zu atmen imstande ist.

Endler nennt eine Reihe von Büchern, aus denen er sich über die Jahre hinweg nährte, aus denen er Enzyme, Vitamine und Botenstoffe aufnahm. Mitte der siebziger Jahre (in *Tarzan am Prenzlauer Berg* steht es irrtümlicherweise noch mit 66/67 angegeben) entdeckte er für sich Salvador Dalis Prosaschriften, die ihm der damals um die Ecke wohnende Erich Arendt lieh. Es folgten in der Reihe der „weiterführenden Bücher“ bzw. Autoren der Marquis de Sade, Alfred Jarry, Arno Schmidt, Theodor Kramer, Welemir Chlebnikow und Heiner Müller (auffällig: keine bundesdeutschen Lyriker), um im Ausschnitt eine ungefähre Vorstellung zu geben.

Aber vor allem brachte wohl die von André Breton herausgegebene und kommentierte *Anthologie des Schwarzen Humors*, die Endler um Neunzehnhundertachtzig regelrecht in die Hand fiel und die für ihn, wie er sagt, zur täglichen Bibel wurde, eine Initialzündung. In ihr stellt Breton fünfundvierzig Autoren, von Appolinaire über Kafka, Nietzsche, Picasso, Swift bis Synge in kurzen Textauszügen und einer poetischen Einleitung vor und gleichzeitig die verschiedenen Spiel- und Abarten, die surrealen Momente und subversive Kraft des „Verteidigungsreflexes Humor“. Die Stimmen sind unterschiedlicher als sie kaum sein könnten, „der Humor kommt zu sehr aus einem Gefühl, als daß er sich leicht in Worte fassen ließe“, so Jacques Vaché. Das Buch gibt ein Spektrum dessen, was literarisch möglich ist.

Das hatte für Endler Folgen. 1994 weist er im Vorwort zu seinem Band *Die Exzesse Bubi Blazezaks im*

Focus des Kalten Krieges, welcher Texte von 1976-94 umfasste, auf das Unverständnis, dem sich seine Arbeiten ausgesetzt sahen, wohlgermerkt nicht bei den Lesern: „Das hier!, diese *Collagen* und *Capriccios* hier!; man wird sie schwerlich, wie es geschehen ist, ganz und gar *unpolitisch* nennen können, auch nicht *raffiniert verschlüsselt*.“ Differenzieren in der Betrachtung war schon immer eine Sache von Anstand und Kultur. Aus diesem eingegengten Wahrnehmungskreis heraus war es nicht nur die Kritik der DDR gewohnt, sich zu Literatur zu äußern. Der von Literaturwissenschaft, Presse und Verlagen gleichermaßen auf das literarische Außenseitertum Fixierte fand sich zumindest im Handbuch des schwarzen Humors inmitten einer äußerst kommunikativen und unterhaltsamen Tischrunde mit gleichgesinnten Texten und Autoren wieder, denen wertende Äußerungen gegenüber Literatur wie „richtig oder falsch“ völlig absurd erschienen.

Humor ist mit den lateinischen Worten *humus*, welches Erde bedeutet, und *umor*, was Feuchtigkeit, Flüssigkeit oder Naß bezeichnet, eng verwandt. Das zweite Wort stand früher ebenso für Tränen, Speichel und Blut, galt also als Synonym für die menschlichen Lebenssäfte und insofern -kräfte. Endlers Humor läßt sich nicht verwechseln, weder mit trivialer Heiterkeit noch mit grinsendem Sarkasmus. Sowohl dem einen als auch dem anderen sind Leid wie Leiden fern, ebenso wie die daraus abgeleiteten Lebensflüssigkeiten; die Heiterkeit scheint beides noch nicht kennengelernt zu haben, und der Sarkasmus kann unter keinen Umständen beides noch einmal erleben. Der Humor, so steht es in besagter Anthologie, ist jenseits der unumschränkten Revolte der Jugend und der inneren Revolte des Erwachsenen eine höhere Revolte des Geistes.

Das Wort Initialzündung ist aber vielleicht nicht ganz zutreffend, da das Absurde, Skurrile und Schwarzhumorige in Endler ohnehin bereits relativ früh konstituiert lag. Dafür steht ein 1971, also bereits zehn Jahre zuvor, geschriebenes kurzes Gedicht, „Dies Sirren“. Es ist für Endler noch heute ein nicht völlig durchschautes Faktotum aus eigenen dunklen Urgründen. „Und wieder dies Sirren am Abend. Es gilt ihnen scheint es für Singen / ich boxe den Fensterladen auf und rufe He laßt mich nicht raten / Ihr seid es Liliputaner das greise Zwergenpaar van der Klompen / Cui bono ihr lieben Alterchen mit der Zirpstimm im Dunkel cui bono.“

Dieses koboldartig Irrlichternde, vage wie gleichzeitig deutlich Vernehmbare – genaues Pendeln zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Sagbarem und Unsagbarem – bestimmt die magischen Pole des

Endlerschen Schreibens. In jener betörenden Magie des Zufalls, welchen Max Ernst nicht umsonst den Meister des Humors nannte, erscheint in diesem Gedicht der „Engel des Sonderbaren“, dem Endler erst ein Jahrzehnt später in Gestalt des gleichnamigen Textes von Edgar Allan Poe tatsächlich begegnen wird. Der zeitlichen Hierarchie folgend, verwandelt sich Poes Engel zum Widergänger des greisen Zwergenpaares mit der Zirpstimm.

Im 1967 entstandenen Gedicht „Die Versuchung“ wird dieses „Sirren“ noch mit den realen Hintergründen verknüpft oder läßt sich besser andersherum ahnen, woraus Endlers siebter Sinn für das Surreale gewachsen sein mag. Das Gedicht entstand als ironische Replik auf die unendlichen „Mühen zur Zurückerlangung der verlorenen Aufenthaltspapiere für Berlin“. Allein schon der Verlust eines amtlichen Scheins bedeutete in der ehemaligen DDR, wo erst zwanzig Gramm Papier einen Bürger als solchen hinlänglich legitimierten, den gesellschaftlichen Exitus. Die notwendige Beglaubigung mußte sich also der faktisch nicht Existente als anwesende Person in einem Marathon durch bürokratische Mühlen erlaufen, was sich bisweilen schwerer als die Geburt des eigenen Ichs erwies. Wen wundert es, daß sich der Autor sein eigenes Wertesystem schafft und das bewachte, eingegrenzte, nur mit Passierschein überbrückbare Reale gegen das grenzenlos Fiktionale eintauscht. „Kein Zöllner an den Grenzen der Begriffe / Von Raum und Zeit!“, nur so kann er sich bewegen, reisen, „in einem Wagen, Freund, der niemals bricht, / Zu Ländern namenlos wir Namenlosen, / Wir steuern listenreich: Von allen fort“. Der, zu dem er in diesen Gedichtzeilen spricht, dem er sich verbunden fühlt (Heinrich, der Wagen bricht... Ich glaub, es ist ein Band von meinem Herzen...), ist kein Mensch, sondern ein namenloses Autowrack ohne Nummernschild, zerbeult, räder-, wischer- und scheibenlos und abgestellt am Rande eines Feldes. In den abgenutzten Sitzen, in seinem Schoß, „mit Maden wir, in Sesseln grün von Schimmel“, kann sich der Dichter endlich niederlassen, hier darf er, nur durch sich selbst legitimiert, ungestört und nach seiner Façon sein, „du verlangst kein Aufenthaltspapier“.

Beider Existenzform, des Autos wie des Autors, am Rande eines Feldes, am Rande einer Gesellschaft, ist, aus der Perspektive derer, die sich die verbindlichen Definitionen für Existenz anmaßen, einem Verlöschen gleichzusetzen. „Ja, ich fahr mit dir [...] So spricht man nur zum Tod, der kann nicht schaden. Vertraut er mir, als wäre ich der Tod“. Aus dem Dunkel gemeinsamer Einsamkeit heraus beginnen die Sinnesorgane plötzlich anders zu tasten, das Ohr genauer zu arbeiten, erlangen die Geräusche, die unsichtbaren Stimmen, das Sirren des Lebens eine andere Wertigkeit, eine andere Nuance. Denn die Stille formiert die

Wahrnehmung neu. Aus diesem Innehalten, fast Stillstand steigt die schwarze Farbe des Todes, der lichtlosen Nichtmehrzeit, auf, wird wiedergeboren und verfügbar.

Dieses Schwarz ist verschwistert dem Lachen, das ebenfalls aus den dunklen Schichten eines Unterbewußtseins kommt. „Das Lachen, diese prachtvolle, ja geradezu lasterhafte Verschwendung, der der Mensch fähig ist, grenzt an das Nichts, gibt uns das Nichts als Unterpfand“, sagt der Franzose Pierre Piobb in *Les Mystères des Dieux*, und dieses Zitat leitet nicht umsonst die Anthologie des schwarzen Humors ein. Das von tief Innen aufsteigende Lachen ist der Ausdruck des Humors, seiner heiteren seelischen Grundhaltung gegenüber dem Dasein, es trägt die Kraft des Wiederauferstandenen im Wissen dessen, aus welchen Gefilden er zurückkehrt. Die Kraft bleibt durch den Fluch, ein Erinnerungsvermögen zu besitzen, erhalten.

In der antiken Geschichte von Orpheus, der in die Unterwelt hinab- und wieder heraufstieg, sollen der Überlieferung nach diese Schatten als besondere Tönung und Stimmung in seinem Gesang hörbar gewesen sein. Der Preis dafür ist, daß kein Zurückblicken, keine Fragen möglich sind. An dieser Stelle leuchtet nur das Schwarz aus den unteren Schichten des Bewußtseins, das aber läßt sich nicht mehr löschen, solange der Erinnerungsträger lebt, vielleicht das unaussprechbare Geheimnis von Unsterblichkeit. Es liegt darin eine Chance und die besondere Anziehungskraft dieses „Postulats des Verdunkeltes“, wie Adorno den schwarzen Humor bezeichnete – für den, der schreibt, wie für den, der liest. „Daß die finstersten Momente der Kunst etwas wie Lust bereiten sollen“, meint Adorno weiter, „ist nichts anderes, als daß Kunst und ein richtiges Bewußtsein von ihr Glück einzig noch in der Fähigkeit des Standhaltens finden“.

Mit seinem in der zeitgenössisch-gesamtdeutschen Literatur einzigartigen schwarzen Humor parodiert Endler in seiner Dichtung vor allem die lichtlose Realität des Sozialismus. Ihr war er immerhin ebenso fast fünfunddreißig Jahre freiwillig ausgeliefert. Die janusköpfige Erfahrung des 1955 vollzogenen Grenzwechsels zwischen Ost und West hielt für ihn einen zweifellos doppelten Boden bereit, der sich nicht mehr auflöste. Endler war damals aus der BRD, gegenläufig zum üblichen Landeswechsel, in die DDR übergesiedelt. Sicherlich führte ihn nicht zuletzt die Erfahrung einer wiederholten Desillusion, erst im Westen, dann auch im Osten, dem exterritorialen Niemandsland Literatur zu. Gleichzeitig schützte ihn diese doppelte Ernüchterung zeit seines Schreibens vor jeglichem gesellschaftlichen Opportunismus. Und das nicht erst, nachdem die DDR ab Mitte der siebziger Jahre für ihn „so etwas wie die Absurdität

in der Welt der Nußschale“, also ohnehin kein verlässlicher Grund mehr, wurde.

Im April 1991, nach dem Mauerfall, ergänzte er: „Die absurden Eigenarten der ehemaligen DDR waren für mich seit langem nur Facetten der absurden Weltläufe schlechthin; die Ereignisse der letzten anderthalb Jahre sind schwerlich geeignet gewesen, mich in dieser Auffassung schwankend zu machen. Ich sehe nicht, daß ich in Zukunft anders oder weniger schreiben müßte als bisher“.

Als gebürtiger Rheinländer und längstens Leipziger, Ost- und nun Gesamtberliner, in seiner Konfession weder reformiert noch katholisch, sondern eher von heidnischem Skeptizismus, wählte sich Adolf Endler nach allem Hin und Her lieber das Oben und Unten: er entfloß diesem Dilemma als rabenschwarzer Sur-Realist. Vielleicht muß man diese Flugbewegung als einen der Gründe sehen, warum Adolf Endler zu lange in der gesamtdeutschen Literaturgeschichte marginalisiert wurde. Warum er vor allem innerhalb der DDR, gemessen an der Fülle seines Werkes, bis auf wenige Ausnahmen nicht publiziert wurde, ihn die allgemeine literaturbegleitende Diskussion ungebührlich zurückhaltend wahrnahm. Nach seinem Ausschluß aus dem Schriftstellerverband im Jahre 1979 (er wandte sich wie viele andere gegen die Ausbürgerung Biermanns) hatte man, bis auf den von ihm selbst als korruptes Buch bezeichneten Gedichtband *Akte Endler*, überhaupt nichts mehr veröffentlicht. Obwohl Kollegen sein Werk sehr schätzten, wie sich an zahlreichen zugeneigten Texten – von Rainer Kirsch, Elke Erb, Wolfgang Hilbig, Peter Rühmkorf, Bernd Jentzsch, Helmut Heissenbüttel, Karl Mickel bis Fritz Mierau – in dem von Gerrit-Jan Berendse herausgegebenen Band über Adolf Endler, *Krawarnewall*, nachlesen läßt.

Den rein geographischen Landeswechsel Endlers nahm die offizielle Literaturrezension gern als Anlaß für vorsätzliche Mißverständnisse. So unterstellte man dem Gedicht „Das Sandkorn“ mit seinen Zeilen „Etag um Etag durchwandere ich den Staat, / Dich trifft es heut, wen morgen, mein leises Attentat?“ und vor allem dem Autor anarchistische Tendenzen. (War der Autor nicht ein Import des Klassenfeinds?) Peter Gosse stellte es richtig, Endlers Dichtung „gibt eher den Hautlosen zu erkennen denn den Geharnischten“.

Der Verlust eines gesellschaftlich abgesicherten Grund und Bodens bescherte dem Dichter im Gegensatz zu statischen Berechnungen dennoch die Chance zu einer irrlichternden Freiheit. „Der Reiz seiner Literatur“, wie Gerrit-Jan Berendse in seinen

Grenz-Fallstudien auf Seite 63 bemerkte, „liegt unter anderem in dem Vermeiden einer insbesondere in den siebziger Jahren florierenden Entweder-Oder-Haltung gegenüber dem als marode eingeschätzten Staat“. Der Staat rächte sich. Die Autoren, die sich dem abgenötigten Gang aufs Rednerpult verweigerten, fielen postwendend aus seiner Wahrnehmung heraus. „Wir werden nicht vermißt unsere worte sind / gefrorene fetzen und fallen in den geringen schnee“ schrieb Wolfgang Hilbig 1969 in seinem Gedicht „abwesenheit“.

Was Hilbig in seinen Arbeiten als Stalkersches Vakuum beschreibt, eine verlassene Landschaft, die langsam der bittere Staub von zerrinnenden Existenzen füllt, das genau war für Endler zum eigentümlich bewohnbaren Zwischenreich geworden. Sichtbar unsichtbar, als leibhaftiger Demiurg, hauste er hier und sendete Überlebenssignale in Form von gedichtartigen Gebilden. „Ja? // Wer ist da unten? Antwort! Hat da wer gesprochen?“ Die Potenz des doppelten Bodens befindet sich im nachtvogelschwarzen Freiraum zwischen den Ebenen. Endler nutzte diesen unendlich modifizierbaren, weil eigentlich nicht vorhandenen Aufenthaltsort als Modell für sein Schreibprinzip, seine poetische Stimme tönt als dunkles Gelächter aus einem uneinsehbaren und vor allem unantastbaren Terrain herauf, „mich laß die Rattenschnauze die hier meine hissen“. Als Test, inwiefern dieser Entwurf tatsächlich brauchbar sein könnte, ließ er deshalb als erstes seine Autorenperson in einem fiktionalen Spiel mit mehreren Identitäten verschwinden. Dasselbe Prinzip, der Tausch von Ein- und Mehrzahl, findet sich übrigens in den Arbeiten von Gerhard Falkner, er gab einem seiner Gedichtbände den Titel *X-te Person Einzahl*, eine bewußt gewählte Negation der abendländischen Identitätsformel *Ich bin*. Falkner reagierte aber nicht auf eine Zwangsindividualisierung nach vorgegebenem Schnitt, sondern umgekehrt setzte er einen Widerstand gegen die mediale Auslöschung persönlicher Authentizität. Zunehmend wird alles und werden alle verwechselbar beliebig, daraus resultiert Einsamkeit. Das Auflösen des Autors Adolf Endler, seines Ichs, „Ich ist ein anderer. Karl May? Karl Mickel?“, in die Figuren und Anagramme seines Namens wie Bobbi „Bumke“ Bergermann, Eddi „Pferdefuß“ Endler, Bubi Blazezak, Dore Elfland, Dr. E. Ladenfol, Ede Nordfall, Alfred Nolde, Roald D’Enfer ... (ist jemand vergessen worden?) gab den maroden Umständen die kongeniale Antwort eines Subjekts, das einfach entwichte.

Insofern ähnelt Endlers Schreibprinzip einem Eulen-Spiegel. Dieser würde sich vermutlich ebenso verweigert haben, das Bild der kampagnemäßig geforderten „Individualisierung“ in der DDR (was ja

immer in diesem Ausmaß schematisieren hieß) unkommentiert widerzugeben, er wäre kurzerhand in unübersichtlich einzelne Scherben zerfallen. „Daß man ihn endlich aus dem Land rausschlage / Auf jede Antwort weiß das Schwein die Frage“. Im Grimmschen Märchen gewann der Igel den Wettlauf gegen den Hasen bereits im selben Multiplikationsverfahren. Man kann diese Art Notwehr oder besser Not-Wendigkeit bis in ihre biologischen Konstitutionen zurückverfolgen. Der Salamander, wenn er von Feinden attackiert wird, sichert sein Überleben, indem er sich rasch aufteilt. Er wirft sein Hinterteil, sofern man ihn daran packt, ab und verwirrt: denn er hat den Vorsprung einer klaren Entscheidung. Ein Forscher vom *Jeremy Institute for Cancer Research* in London fand heraus, daß, indem der Körper selbst bestimmte Hemmstoffe beseitigt, Entwicklungsprogramme im Salamander neu gestartet werden können. Allerdings wissen die Wissenschaftler nicht, weshalb diese Fähigkeit den Säugetieren verloren ging.

P.S.: Der Gedichtband erreichte den Leser, klarsichtig umhüllt, mit dem Gebrauchshinweis „umweltverträglich, recyclingfähig“. Sollte etwa *Grüner Punkt* ein noch unentdecktes Pseudonym von A. E. sein? Zirpt da nicht sein allerletzter Kommentar dem Ganzen hinterher?

CORNELIA JENTZSCH:

geboren 1958 in Torgau, lebt in Berlin. Sie arbeitete u.a. als Rechercheurin für den DEFA-Dokumentarfilm, als Mitarbeiterin im Druckhaus Galrev und in der literaturWERKstatt Berlin. Seit 1999 ist sie als freiberufliche Literaturkritikerin tätig. *Lern, Bruder, zuzustechen mit der Silbe* wurde zuerst veröffentlicht in der Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter*, 38. Jg., Nr. 153, April 2000.

KRITISCHE AUSGABE
ZEITSCHRIFT FÜR GERMANISTIK UND LITERATUR

Auflage: 400 Exemplare

– DIESE AUSGABE WURDE FINANZIELL UNTERSTÜTZT DURCH KULTURMITTEL DES ASTA UND DER FACHSCHAFT GERMANISTIK BONN. –

Herausgeber: Studentische Kulturgruppe Kritische Ausgabe an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Chefredakteur: Marcel Diel

Stellvertretender Chefredakteur: Frank Auffenberg

Layoutdesign: Frank Auffenberg

Druck: wechselnd (siehe Anzeige auf S. 2)

Redaktion: Frank Auffenberg, Crauss., Marcel Diel, Benedikt ViertelHaus

Weitere AutorInnen der Themenbeiträge und literarischen Texte: *siehe dort*.

Namentlich gekennzeichnete Artikel geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder. Alle Rechte liegen bei den AutorInnen der jeweiligen Artikel bzw. literarischen Texte! Wiederabdruck nur mit Genehmigung des/der betreffenden Autors/Autorin!

Die Kritische Ausgabe erscheint zweimal pro Jahr, jeweils themengebunden. Neben Fragen des Germanistikstudiums widmet sie sich vor allem literatur- und kulturwissenschaftlichen Themen, literarische Texte werden zur Diskussion sowie berufliche Perspektiven für Germanistikstudierende vorgestellt. Beiträge stammen sowohl von Studierenden als auch von Lehrenden (nicht nur der Universität Bonn) und im Kulturbetrieb tätigen Personen.

Die nächste Kritische Ausgabe erscheint im Oktober 2001 zum Thema „*Die literarische Provinz*“ (siehe s.87). Manuskripteinsendungen sind erwünscht, ihre Veröffentlichung ist jedoch nicht gewährleistet. Einsendeschluß ist der **15. September 2001**.

Honorare können nicht gezahlt werden!

Redaktionsanschrift:

Kritische Ausgabe, c/o. Fachschaft Germanistik an der Universität Bonn, Am Hof 1d, 53113 Bonn

E-Mail: redaktion@kritische-ausgabe.de .