

Adolf Endler als lesender Übersetzer

– Ein Versuch in fünf Splittern. –

1

Liest man Adolf Endlers furiosen Essay „Auskunft in eigener Sache“ (1981/1989) wird man beim Versuch, das Eigene und Besondere seiner Schreibart zu kennzeichnen, vom Autor gezwungen, zurückhaltend zu sein. Die Frage, was einen Endler-Text zum Endler-Text macht, bleibt jedoch mehr als berechtigt und ist darüber hinaus nicht nur für seine originelle Prosa und Lyrik relevant, sondern auch für seine Metatexte (über die Dichtung anderer, Essays, Nachworte, Lobreden), insbesondere seine Übersetzungen. Gerade dort ist etwa seine typische satirische Kraft gemäßigter und seine textuelle und kreative Sensibilität schärfer, eindrucksvoller – wahrscheinlich auch, weil er dann selbst kaum oder nicht als bevorzugtes Objekt der Satire figuriert. „[M] an betrachte mich als Zigeunergeiger“, sagt Endler, „wenn es Euch auch als Auskunft nicht genügen wird, als Antwort auf die Frage, was einen Endler-Text zum Endler-Text macht; wie alles, was bis jetzt gesagt worden ist, das spezifisch Endlerische weder im allgemeinen bezeichnet noch dessen Ingredienzen (Sprache, Bild, Rhythmus) im Detail.“ [Adolf Endler: *Den Tiger reiten. Aufsätze, Polemiken und Notizen zur Lyrik der DDR*, hg. von Manfred Behn, Frankfurt/M. 1990, S. 147f.] Er habe immer nur stotternd über sich sprechen können, „also dann lieber nicht, und so bis heute, und so nicht aus Bescheidenheit...“. [Adolf Endler: *Den Tiger reiten. Aufsätze, Polemiken und Notizen zur Lyrik der DDR*, hg. von Manfred Behn, Frankfurt/M. 1990, S. 148] Demgegenüber betont Endler immer wieder explizit seinen neugierigen, bewundernden Eifer, wenn er über die Arbeiten eines Kollegen in der Hinsicht zu schreiben hatte.

Gegenüber der Aufmerksamkeit für das Eigene ist die Aufmerksamkeit für das Fremde bei ihm so offensichtlich anwesend und deshalb von wesentlichem Interesse. Endlers Essays und Übersetzungen sind denn auch ein substanzieller Teil seines Werks. Sie sind es nicht nur wert, gelesen zu werden und Forschungsobjekt zu sein, sie bieten nicht nur entscheidende Einsichten in das Werk von etwa Inge Müller, Erich Arendt und Uwe Großmann beziehungsweise Konstantin Kavafis, Alexander Blok und Ossip Mandelstam; sie erhellen zugleich die Weise, in der Endler gedacht und geschrieben hat. Aus der Betrachtung des ihm Fremden erhellt sich die genetische und kreative Produktion des ihm Eigenen. Ein Essay über Sarah Kirsch, wie „Randnotiz über die Engel Sarah Kirschs“ (1988), ist genauso forschungswürdig wie der Gedichtband *Das Sandkorn* (1974) – jedoch auch etwa die Jessenin-Nachdichtungen in *Oktoberland 1917–1924* (1967). Wenn Manfred Behn denn auch aufseufzt, „Endlers Traditionsbezüge aufzuzählen hieße in der Tat, unnötig Seiten zu füllen, tauchen doch allein unter seinen Nachdichtungen aus dem Russischen und Georgischen Namen von Autoren auf, die für uns bloße Namen sind oder nicht einmal das“, [Manfred Behn: „Adolf Endler“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*, <http://www.nachschlage.net/search/klg/Adolf+Endler/127.html>] fällt die in dieser Hinsicht einseitige Perspektive auf, die einen Großteil des Endler'schen Werkes unter den Tisch fegt. Ähnliches – aber verständlich und voll vertretbar – passiert, wenn die (ausgezeichneten) Herausgeber der gesammelten Gedichte in ihrer editorischen Notiz behaupten, „das gesamte Spektrum von Endlers lyrischer Produktion“ zu entfalten, aber einen Großteil der Übersetzungen weglassen. Einerseits wird (gerechterweise) festgestellt, Endler habe die Lyriklandschaft der DDR entscheidend geprägt, andererseits wurden nur diejenigen fremdsprachigen, von Endler ins Deutsche übertragenen Gedichte aufgenommen, „die er selber als Texte von eigenem Wert – und nicht als lediglich übersetzte Texte anderer – verstanden und publiziert hat“. [Endler:

Die Gedichte, hg. von Robert Gillett und Astrid Köhler unter Mitarbeit von Brigitte Schreier-Endler, Göttingen 2019, S. 607 und 610] Wie sich das Kriterium „von eigenem Wert“ zu seinem Gegenteil („nicht von eigenem Wert“, lediglich von abgeleitetem Wert etwa) verhält, ist nicht genau auszumachen. Trotzdem kann es helfen, diese Selbsteinschätzung als Ausgangspunkt zu nehmen bei der Frage, wie die poetischen und kreativen Talente dieses Dichters zur Geltung kamen, wenn er übersetzte – in Auftragsarbeiten oder in Arbeiten aus eigener Initiative.

2

Endler hat, wie manche anderen DDR-Dichter auch, „eine stattliche Anzahl an fremdsprachigen Gedichten ins Deutsche übertragen“. [Endler: *Die Gedichte*, hg. von Robert Gillett und Astrid Köhler unter Mitarbeit von Brigitte Schreier-Endler, Göttingen 2019, S. 610. Die Gesamtausgabe der Gedichte führt im Kommentarteil aber auch alle den Herausgebern bekannten Übersetzungen von Gedichten Endlers in verschiedene Sprachen auf. Siehe ebd. S. 619–622] Im Unterschied zu der literarischen Übersetzungspraxis im Westen begründete die Übersetzungspraxis in der DDR – insbesondere die der Lyrik – sich auf das Nachdichten aufgrund einer von einem Spezialisten besorgten Interlinearübersetzung, die dann von einem anerkannten Lyriker poetisch verarbeitet wurde. Die Priorität lag ja auf der autonomen lyrischen Qualität des Zieltextes, nicht unmittelbar auf einer semantisch stimmigen Wiedergabe des Originals. Sehr eindringlich über die Tätigkeit dieser Art von Übersetzen hat Elke Erb geschrieben, an verschiedenen Stellen, aber insbesondere in ihrem Essay „Zum Thema Nachdichten. Eine Niederschrift nach dreißig Jahren“ (1990/1994). [In Elke Erb: *Der wilde Forst, der tiefe Wald. Auskünfte in Prosa*, Göttingen 1995, S. 102–120; vgl. insbesondere Esther Hool: *Den Klang übersetzen. Elke Erb als Dichterin und Marina Zwetajewas Nachdichterin*, Dissertation, Utrecht 2019, dort S. 202–215] Wie Erb schreibt, war es meistens nicht so, dass man sich die Dichter selber auswählte – und sie spricht nicht nur für sich: „Wir bekamen unsere Aufträge von Verlagen. / Es war nicht so, wie verbreitet üblich, daß man ein Werk / selbst vorschlägt, weil man von ihm überzeugt ist / und hofft, es publik zu machen.“ [Elke Erb: *Der wilde Forst, der tiefe Wald. Auskünfte in Prosa*, Göttingen 1995, S. 111. Auch Wolfgang Emmerich (in seiner *Kleinen Literaturgeschichte der DDR*, Berlin 2000, S. 45) beschreibt eine prosaische Situation, wenn er sagt, Lyriker, „die auch in der DDR zu den Schlechtverdienenden gehörten, würden „aus den Kulturfonds der DDR gefördert“; sie lebten von Übersetzungen (Nachdichtungen) von Lyrik aus fremden Sprachen, die sie nach von Fachübersetzern angefertigten Interlinearversionen herstellten.“] Die Verschränkung von Nachdichtung und ursprünglicher Lyrik wurde auch von Karl Mickel hervorgehoben, der sie stellvertretend für eine Gruppe von Dichtern formulierte, die seit Endlers Essay von 1978, dann 1990 in der Studie von Gerrit-Jan Berendse die Sächsische Dichterschule getauft wurde. [Esther Hool: *Den Klang übersetzen. Elke Erb als Dichterin und Marina Zwetajewas Nachdichterin*, Dissertation, Utrecht 2019, S. 204f. Siehe zum Beispiel Endler: „DDR-Lyrik Mitte der Siebziger. Fragment einer Rezension“, in: Gerd Labrousse (Hg.): *Zur Literatur und Literaturwissenschaft der DDR*, Amsterdam 1978, S. 67–95] in den zahlreichen Bänden übersetzter Lyrik, die in der DDR erschienen sind, tauchen immer wieder dieselben Namen auf, ein „sächsisches“ Netzwerk kreativer und poetologischer Kompetenz, aufrechterhalten von namhaften und kundigen Interlinearübersetzern zahlloser Fremdsprachen. [Esther Hool: *Den Klang übersetzen. Elke Erb als Dichterin und Marina Zwetajewas Nachdichterin*, Dissertation, Utrecht 2019. Hool reflektierte auf die vagen Grenzen der Begriffe Übersetzung, Nachdichtung und Übertragung und machte klar, dass es sich bei den diesbezüglichen poetischen Operationen nicht primär um die Wiedergabe von Bedeutung handelt, sondern eher – und zugleich – um die Wiedergabe formaler Aspekte wie etwa Reim, Assonanz, Rhythmen und Klang im Allgemeinen: „und kein Gedicht ohne die Lautgestalt, / und sei es in der Umschrift“, wie auch Erb schreibt. Vgl. Elke Erb: *Der wilde Forst, der tiefe Wald. Auskünfte in Prosa*, Göttingen 1995, S. 107]

In dem kleinen Band *Gutachten* (1975) blickt Elke Erb zurück auf einen „Aufenthalt im fremden Land Georgien“; im intrigierend geschriebenen, idyllisch getonten Text taucht ein gewisser E. auf, der dabei ist, ein Fragment eines im 18. Jahrhundert geschriebenen Nationalepos von Dawit Guramischwili zu übersetzen, mithilfe eines gewissen R., „welcher E. alles übersetzt“. [Elke Erb: *Gutachten. Poesie und Prosa*, Berlin, Weimar 1975, S. 123f Für den Hinweis danke ich Esther Hool.] Auch Endler, den man natürlich hinter dem E. offen versteckt sieht, denkt in dem autobiografischen Prosaband *Nebbich* an die kreative Zusammenarbeit mit Elke Erb zurück, [„Es ist die Zeit um meinen vierzigsten Geburtstag herum [...]. Und Elke ist ungefähr dreiunddreißig und schreibt Essays über armenische und georgische Klassiker und fängt gerade erst richtig an mit der Dichterei. Ach, mein stetes Gemaule über die Qual der Nachdichtung der Lieder und Poeme des armenischen National-Dichters Thumanjan, den Elke großartig herausgeben will und dann tatsächlich nach allerlei ekligen Querelen mit dem Titel *Das Taubenkloster* 1972 im Verlag *Volk und Welt* präsentiert, längst wieder vergessen, das hübsche Buch...“. Adolf Endler: *Nebbich. Eine deutsche Karriere*, Göttingen 2005, S. 38] in dem für Endlers Begriffe seltsam ernsten, das heißt kaum ironischen Text aus der sogenannten „Autobiografie in Splintern“ wird (wie in Erbs Georgien-Erinnerung) eine Übersetzung zitiert. Es ist das Gedicht „Der Rhapsode“ des armenischen Dichter Howhannes Thumanjan (1869–1923), dessen Schlusszeile „Des holdesten Wahnsinns rhapsodischer Mund“ Endler vielleicht als Selbstorientierung gelesen haben mag. Ein anderer Grund dieses Selbstbezugs, der Dichten und Nachdichten miteinander vermischt, sind die 2002 notierten Erinnerungen und „Gedanken an Elke Erb“: „Ja, Feindschaft ist zwischen der Muse und mir“, heißt es, und:

Sie kann mich nicht lassen und darf nicht zu mir. [In einer Fußnote bei diesen Zeilen zitiert Endler, was Elke Erb 1977 geschrieben hat: „Nun gehn sie voneinander, ohne Ciao zu sagen, schnell und schneller, und ohne es zu merken, auseinander, weg...“ („Okay, okay!“), fügt er noch hinzu. Adolf Endler: *Nebbich. Eine deutsche Karriere*, Göttingen 2005, S. 36–41, Fußnote S. 41]

In der Alten Mühle bei Großhänchen schreibt Elke Erb im Juni 1970 ihr Nachwort zu der 1972 im *Verlag Volk und Welt/Kultur* und Fortschritt erschienen Tumanjan (sic!)-Ausgabe *Das Taubenkloster* ab. [Howhannes Tumanjan: *Das Taubenkloster*, hg. von Elke Erb, Übersetzung zusammen mit anderen, Berlin 1972] Das Buch enthält Essays, Gedichte und Verslegenden, Poeme und Prosa, ins Deutsche übertragen von Friedemann Berger, Adolf Endler und Elke Erb. Endler übernimmt einen Großteil der Gedichte und Verslegenden und auch das lange Poem „Dawit von Sassun“. Wie aus der Fremdsprache Armenisch ins Deutsche übersetzt wurde, wird nicht erzählt, auch nicht, wenn Erb genau und gefühlvoll Stil und Poetik von Thumanjan beschreibt. Die reimenden Gedichte reimen aber, andere formale Aspekte sind honoriert worden, die Übersetzungen können als autonome Texte, Originalen ähnlich, gelesen werden. In *Die Gedichte* verweist ein Text direkt auf den armenischen Dichter, so die Verschränkung von Übersetzung und eigenem Schreiben bestätigend: „Mit Howhannes Thumanjan“ heißt es, und es schließt mit der zu dem Gedicht gehörenden, kursiv gedruckten und auffallend sachlichen Zeile ab: „Howhannes Thumanjan, ein armenischer Dichter, der von 1869 bis 1923 lebte“ (Datierung 1969/1978). [*Die Gedichte*, hg. von Robert Gillett und Astrid Köhler unter Mitarbeit von Brigitte Schreier-Endler, Göttingen 2019, S. 77] Die Grenzen zwischen Nachdichtung und einem „Text von eigenem Wert“ sind hier verschwommen, dennoch lässt sich wahrnehmen, dass es sich um einen Thumanjan-Text handelt, der von Endler leicht verändert, weitergeschrieben und mit ironischer Selbstkritik versehen wird. „Die Suppe der Verleumdung“, Thumanjans „täglich Brot“ um 1898, wird bei Endler „Mein Täglichbrot Zerwürfnis Hohn Verleumdung“; der „Uhu in Ruinen!“ wird zum „Kauz in Hinterhöfen“; die Schlusszeile lautet aber bei beiden (kaum verändert) „Und krank jetzt Und der Tag der Güte fern“. Der Verlag *Volk und Welt* repräsentierte die Übersetzungskultur der DDR mit „einer umfassenden Lektoratsarbeit“ und einer Vielzahl hochrangiger Übersetzungen, gerade von Literaturen „mit hohem Fremdheitsgrad“, ausnahmslos von mehreren

Übersetzern, manchmal aus zweiter Hand. [Vgl. Gabriele Pisarz-Ramirez: „Übersetzungskunst in der DDR – eine Fallstudie“, in: Harald Kittel u.a. (Hg.): *Übersetzung Translation Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Bd. 2, Berlin, New York 2007, S. 1779–1799, insbes. S. 1784ff.]

3

Ein großes Projekt ist die Übersetzung des bulgarischen Dichters Atanas Daltschew (1904–1978) gewesen. Nach dem Krieg bis spät in die 1950er Jahre lebte Daltschew vom Übersetzen – ein eigenes Werk publizieren durfte er nicht. Norbert Randow (1929–2014) schrieb 1975 im Nachwort zur von ihm betreuten Leipziger Insel-Ausgabe der von Randow ausgewählten, von Endler und Uwe Grüning nachgedichteten Gedichte, dass Daltschews Werk, nicht umfangreich, „von anhaltender Gegenwärtigkeit“ und „in seiner existentiellen Wahrhaftigkeit und künstlerischen Intensität zum Maßstab vieler jüngerer Dichter geworden“ sei. [Atanas Daltschew: *Gedichte*, Leipzig 1975, S. 77] Auch Randow spricht darum von Nachdichtungen:

Die „Übersetzung eines dichterischen Werkes“, so heißt es bei Daltschew, „erinnert mich an ein Fenster, in dem die Bilder von der Straße sich mit der Spiegelung der Gegenstände im Zimmer vermengen. Sie ist ebenso sehr ein Werk des Autors wie des Übersetzers.“ Das gilt auch für die Nachdichtungen von Adolf Endler und Uwe Grüning. [Atanas Daltschew: *Gedichte*, Leipzig 1975, S. 84]

Wie die Zusammenarbeit des „Netzwerks“ in der von kulturpolitischen Spannungen geprägten DDR-Alltagspraxis aussah, wird hier sichtbar. Endler beklagt sich darüber, dass die geringen Verdienstmöglichkeiten noch weiter reduziert werden, und außerdem müsse man „sich ernstlich fragen, ob wir vertrieben werden sollen...“. [Atanas Daltschew: *Gedichte*, Leipzig 1975, S. 53] Man ahnt die enge, solidarische Zusammenarbeit einer kleinen Gruppe, geprägt von kulturpolitischen Entwicklungen und finanzieller Abhängigkeit; der Übersetzungsprozess wird dadurch beeinflusst, die Übersetzungsqualität entschieden nicht. [„Es war das Jahr '69 [...] es waren die trübseligen Jahre, in denen so gut wie kein einziges neues Gedicht aus unserer Feder des Druckes mehr für würdig befunden wurde [...], wenn auch statt dessen oder ersatzweise allerlei Nachdichtungen“, schreibt Endler in *Neblich. Eine deutsche Karriere*, Göttingen 2005, S. 91]

Der Gedichtband Daltschews ist die umfangreichste Übersetzung Endlers. Endlers Gedicht „Fundgegenstände“ (1980) gehen Verse aus dem Daltschew-Gedicht „Genua“ voraus, von ihm selbst übersetzt, nun für die Ausgabe hatte man sich damals für Grünings Version entschlossen. „Die drohende Katastrophe des zweiten Weltkrieges, auf die das Gedichtfragment ‚Genua‘ hindeuten schien und die nur zu bald entsetzliche Wirklichkeit werden sollte, lähmte Daltschews dichterische Produktivität auf annähernd zwei Jahrzehnte“, weiß Randow. In „Genua“ steht Endlers „Gelächter“ diametral dem Todesschweigen des Hauptfriedhofs Staglieno gegenüber. Endler nennt „Genua“ ein „KLEINES LECKTMICHMAL-GEDICHT“, in einem ungemein frecheren Ton als der erhabene, mit dem Daltschew hantierte Endlers erstaunliches Gedicht beschreibt eine in einer Berliner Wohnung vorgefundene Leiche und einige Objekte, die zu ihr gehörten: sachlich, buchhalterisch fast, und mit einer großen Dosis schwarzem Humor, die bei Daltschew fehlt: gerade dieser Gegensatz ist es, der schockiert. Was bringt ihn dazu, gerade dieses Gedicht als Hommage auszuwählen? Vielleicht dies: in *Dies Sirren* erzählt Endler von den Toten, die er am Ende des Kriegs unterwegs in der Trümmerlandschaft Düsseldorfs vorgefunden hat – man stieß dann manchmal „auf so merkwürdige, schwarz zerkrümelte Gegenstände. Das waren verkohlten Leichenteile oder Verbrannte, die da auf der Straße lagen. Dieser Schrecken hat meine Kindheit sehr geprägt.“ [Adolf Endler: *Diese Sirren. Gespräche mit Renatus Deckert*, Göttingen 2010, S. 63]

Zwei Versuche, über Georgien zu erzählen heißt ein poetischer Reisebericht von Adolf Ender, 1976 erstmals erschienen. [Adolf Ender: *Zwei Versuche, über Georgien zu erzählen*, Halle/S. 1976] Gemeinsam mit Elke Erb und Rainer Kirsch war Ender 1969 für mehrere Monate nach Georgien eingeladen, um das Land, seine Poesie und deren lebende Vertreter kennenzulernen und ins Deutsche zu übersetzen. [„Nach längerem Hin und Her und Kreuz und Quer einiger Damen und Herren in den buddenbrook-biedereren Amtsräumen eines Ministeriums in Tbilissi – die alten Büromöbel stauten sich dicht und begannen uns knirrend und knarrend einzukreisen und zu bedrängen: oh, rasch hier weg! –, endlich wurde an seiner Ecke ein zwanzig Zentimeter dicker Packen betippten Papiers auf den Schreibtisch geschwenkt – oh, rasch wieder weg! –, verschwand aus dem Raum, wurde wieder hereingetragen und wieder hinaus, lag dann unter den bannenden Blicken des telefonierenden Ministers reglos, doch irgendwie sprungbereit, das KONVOLUT, wie wir’s in den nächsten Wochen in unsern Gesprächen vorsichtig nannten: Georgische Poesie aus acht Jahrhunderten in deutscher Interlinearübersetzung, achttausend rohe Verszeilen barocker, klassizistischer, romantischer, expressionistischer, realistischer Poesie, und wir sollten sie, Rainer und ich, in schöne deutsche Dichtung verwandeln – ich höre unsere Kollegen gehässig auflachen, ist es nicht so?“. Adolf Ender: *Zwei Versuche, über Georgien zu erzählen*, Halle/S. 1976, S. 21–22] Zwölf, dreizehn Wochen standen zur Verfügung, die Anthologie kam zustande und Ender ließ die Entdeckung Georgiens und seine literarische Energie zusammenfallen. Selbstpott ist immer anwesend:

Daß unsereins nur ein Windbeutel ist und kein Fachmann, das wussten wir immer schon, und ohne solche Einsicht wäre ich niemals an die Niederschrift dieses Büchleins gegangen. [Adolf Ender: *Zwei Versuche, über Georgien zu erzählen*, Halle/S. 1976, S. 108]

Immer wieder werden, während Ender zugleich über den alltäglichen Reisetourismus erzählt, Gedichtzeilen zitiert und kommentiert, und wird also Höheres und Banaleres problemlos vermischt.

Autofahrer sangen, Dachdecker, Lastenträger, und immer wieder sang es unvermittelt aus dem Mund Tamunias, unsrer Reisebegleiterin [...]. Ob auf der Tschawtschawadse oder auf der Washa Pschawela – immer waren Lieder in der Luft [...]. [Adolf Ender: *Zwei Versuche, über Georgien zu erzählen*, Halle/S. 1976, S. 121]

Gerade die Übersetzung georgischer Lyrik ist eine bedeutende Leistung Endlers.

1971 erschien die Anthologie im Verlag *Volk und Welt*, 1974 in einer zweiten Auflage. Brigitte Schreier-Endler gab 2018 den *Kleinen Kaukasischen Divan* heraus, in dem Reisebericht und eine neue Selektion aus der Anthologie unter dem Titel „Abschied vom alten Tbilissi“ verbunden wurden; hinzugefügt wurde ein Essay über den georgischen, in der DDR wegen Kooperation mit den Nazis totgeschwiegenen Dichter Grigol Robakidse. [Adolf Ender: *Kleiner Kaukasischer Divan*, hg. von Brigitte Schreier-Endler, Göttingen 2018] Ender hat die neue Arbeit an den georgischen Gedichten selber explizit im organischen Zusammenhang mit Reisebericht und eben auch Essay gesehen. [Adolf Ender: *Kleiner Kaukasischer Divan*, hg. von Brigitte Schreier-Endler, Göttingen 2018, in: Editorische Notiz, S. 247] in der mit Januar 2001 datierten Vorbemerkung zu den 26 Beispielen georgischer Poesie nennt Ender den Auftrag 1970, das Konvolut zu übersetzen, „durchaus dubios“; er habe sich auch mit Vorliebe auf die „mit zahlreichen Reimen aufwartenden Poesien“ gestürzt, während Rainer Kirsch „derlei zirkusähnlichen Schnickschnack eher gemieden“ habe. Kirsch sei auch „einer anderen und ernsteren ‚Nachdichterschule‘ zugehörig gewesen [...] als der gauklerische Herr Ender“. [Adolf Ender: *Kleiner Kaukasischer Divan*, hg. von Brigitte Schreier-Endler, Göttingen 2018, S. 156f.] Wenn man das erstaunliche, beeindruckende Resultat sieht, versteht man besser,

was Endler meint, wenn er behauptet, es sei, „ehrlich gesagt, oft ein rechter Jokus gewesen, in dieser wüsten Weise mit Reimen herumzufuhrwerken, als hätte ich vierzig Jahre lang nichts anderes getan – und einiges davon dürfte schon allein unter artistischem Aspekt bewahrenswert erscheinen –, ein Jokus, und bisweilen nicht ohne leise Ironie dargeboten, die selbst Werke der edlen ‚Volkspoesie‘ nicht immer verschont hat: Oh ja, ich habe mich geradezu befreit gefühlt fern der lähmenden Misere namens DDR zu ‚Geniestücken der Reimkunst‘ (Rainer Kirsch); den Georgiern, den selber arg reimwütigen, hat das alles nicht wenig gefallen.“ [Adolf Endler: *Kleiner Kaukasischer Divan*, hg. von Brigitte Schreier-Endler, Göttingen 2018, S. 157] Endler hat die Übersetzungen, die ihn zu einem großen Dichter machen, „zart korrigiert“, nicht aber das Gedicht, das als Motto diesem kaukasischen Divan vorangeht: das Gedicht „Georgien“ vom Armenier Thumanjan mit diesen Schlusszeilen:

*Zeig deine Seele mir, wie Gott sie fand,
Als er es schuf nach seinem Traum, dies Land.*

Gerade dieser ungewöhnliche, unironische Pathos-Ton mag etwas verraten von der Bedeutung des langjährigen Umgangs mit Literatur in einer ihm unbekannt Fremdsprache, geschrieben von alten Dichtern, die es verdienen, gewälzt und geprüft zu werden.

5

Aus der Lektüre von André Bretons *Anthologie des schwarzen Humors* (1940, 1966 in der Bundesrepublik zum ersten Mal übersetzt erschienen) hat Endler laut Berendse „neue Techniken des Zersetzens“ gewonnen, den Schutz des Humoristischen gefunden und die Konfrontation „mit der versteinerten Welt des autoritären Worts“ gewagt. [Gerrit-Jan Berendse im Vorwort zum von ihm herausgegebenen *Krawarnewall. über Adolf Endler*, Leipzig 1997, S. 11]

Im dichterischen Werk Endlers gibt es Spuren vom Surrealismus seit den 1960er Jahren, genug um tatsächlich von einer surrealistischen „Konstante“ zu reden. [Berendse geht davon aus, dass „die von Adolf Endler Ende der siebziger Jahre rezipierten und instrumentalisierten neoavantgardistischen Schreib- und Denkweisen [...] einen genuin innovativen Geltungsanspruch hatte[n]“ und eine „Alternative zur Offizialästhetik“ in der DDR geboten haben. Er analysiert eingehend die Fassungen des Gedichts „Neue Nachricht vom Prenzlauer Berg / Dank Breton“ (1983/1993), auch indem er sie mit der politischen Wirklichkeit, in der sie entstanden, konfrontiert. „Die Beschäftigung mit dem Surrealismus intensivierte Endler ab Mitte der siebziger Jahre, als er seinen Traum vom sozialistischen Idealstaat in der DDR ausgeträumt hatte [..]“. Vgl. Gerrit-Jan Berendse: „Dank Breton‘: Surrealismus und kulturelles Gedächtnis in Adolf Endlers Lyrik“, in: Karen Leeder (Hg.): *Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog*, Amsterdam, New York 2007, S. 73–95, hier S. 74] Die Mischung von Humor, heiterer Absurdität und (nicht gerade sozialistisch-realistischer) Anarchie ist es, die poetologisch fruchtbar wird für das Schreiben. Wie sehr das, was (im Grunde fälschlich) als „Surrealismus“ etikettiert wurde, gerade in den 1980er Jahren nicht allein mit Endler und dessen Poetik, sondern im Allgemeinen und breiter mit einer Protesthaltung gegen DDR-Autorität verbunden war, zeigt sich in einer Erinnerung des Dichters, Druckers und Gründers der *Staatsgalerie Prenzlauer Berg* Henryk Gericke:

Unsere Hingabe an die surrealistische Idee hatte ihre Ursache auch in den DDR-eigenen Exorzismen, welche den Surrealismus durch seine Nähe zum Anarchismus und seinen Rosenkrieg mit dem Kommunismus als spätbürgerlich, kleinbürgerlich, scheinrevolutionär und durch sein Bekenntnis zum Irrationalismus für irrelevant erklärte. [Vgl. <https://aufbruch-herbst89.de/portfolioitem/n37/>]

1985 war in Leipzig die umfangreiche Anthologie *Surrealismus in Paris 1919–1939* erschienen, für die Endler Texte von Breton und Soupault übersetzte. [Karlheinz Barck (Hg.): *Surrealismus in Paris 1919–1939. Ein Lesebuch*, Leipzig 1985, 1990²] An dem Band beteiligt waren bekannte Namen aus dem literarischen Netzwerk der Sächsischen Dichterschule. Wie ernst Endler seine Arbeit genommen hat, zeigt sich an seiner Reaktion auf einen Vorwurf, den ihm die für die Nachdichtungen verantwortliche Romanistin und Verlagslektorin Helgard Rost gemacht hat. [Vgl. Gerrit-Jan Berendse: „Dank Breton‘: Surrealismus und kulturelles Gedächtnis in Adolf Endlers Lyrik“, in: Karen Leeder (Hg.): *Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog*, Amsterdam, New York 2007, S. 88] in der Literatur- und Kunstzeitschrift *Herzattacke* publizierte Endler 1994 seine Reaktion vom 28.6.1982 als „Lehrbrief“. [*Herzattacke* 1 (1994), S. 299–302] Damit wird der Brief entprivatisiert, enthistorisiert und literarisiert, und so übersetzungspoetologisch von Bedeutung. Endler spricht von seinen „frisierten“ Übersetzungen, in die offenbar eingegriffen wurde und die damit „ihren surrealistischen Geist“ verloren hätten; eine Reihe der Änderungsvorschläge seien weniger „der surrealistischen Betrachtungsweise verpflichtet [...] als dem verständlichen, aber unangemessenen Wunsch, die Bilder, die ‚Verse‘, die Zeilen rational in den Griff zu bekommen und dann gleichsam auf dem direkten Weg mittels schlichter Transportarbeit in die andere Sprache hinübergetragen zu sehen“. [*Herzattacke* 1 (1994), S. 299–302] Die Übersetzungspoetik, die Endler hier formuliert, zeigt, wie er – der Meister von Ironie und Witz – diesen wichtigen, nicht zu unterschätzenden und sicherlich nicht ignorierbaren Teil seines Œuvres ernst genommen hat. Endler übersetzte ungefähr von Anfang der 1960er Jahre bis Anfang der 1990er Jahre viel, meistens auch aus finanziellen Gründen. In den 1980er Jahren aber fiel das auch mit dem stets heftiger werdenden Bedürfnis zusammen, das Leben in der DDR zum Objekt der kulturpolitischen Satire zu machen. Surrealistisch sprechen auf eigene Weise war ein dazu geeignetes Mittel.

Ton Naaijken, aus *Text+Kritik: Adolf Endler – Heft 238, edition text + kritik, 2023*