

1759247

# Apokalypse

*Weltuntergangsvisionen in der Literatur  
des 20. Jahrhunderts*

Herausgegeben von Gunter E. Grimm,  
Werner Faulstich und Peter Kuon

suhrkamp taschenbuch  
materialien

Universität Tübingen  
NEUPHIL. FAKULTÄT  
BIBLIOTHEK

HB 744.123

Die Kassandrarufe haben in letzter Zeit in erschreckendem Maße zugenommen. Gegenüber dem schleichenden Tod von innen, durch verantwortungslosen Umgang mit der Natur, ist die Vision des plötzlich einbrechenden Atomtods fast die harmlosere Variante. Durch die internationale Aufrüstung stellt er sich allerdings als die wahrscheinlichere Spielart des Weltuntergangs dar.

Die hier versammelten Texte gestalten das Paradigma der »Apokalypse« vornehmlich unter den Kategorien der Totalität, Irreversibilität und Entropie. Englische und amerikanische Texte sind ebenso vertreten wie französische, italienische und lateinamerikanische.

Der Band bietet anstelle pauschaler Autorenporträts eindringliche Werkanalysen, z.B. von Texten wie *Die letzten Tage der Menschheit* (Karl Kraus), *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* (Alexander Kluge), *Verlegung eines mittleren Reiches* (Fritz Rudolf Fries), *Die viertorige Stadt* (Doris Lessing), *Die Enden der Parabel* (Thomas Pynchon), *Der Fürst der Phantome* (Anthony Burgess), *Malevil oder Die Bombe ist gefallen* (Robert Merle), *Im Namen der Rose* (Umberto Eco), *Die Rättin* (Günter Grass).

1303/87

Suhrkamp

Umschlagbild: Albrecht Dürer, Traumgesicht (1525)  
Kunsthistorisches Museum Wien

suhrkamp taschenbuch 2067  
Erste Auflage 1986  
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1986  
Suhrkamp Taschenbuch Verlag  
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere  
das des öffentlichen Vortrags, der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen  
sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.  
Satz: Gutfreund, Darmstadt  
Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden  
Printed in Germany  
Umschlag nach Entwürfen von  
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

1 2 3 4 5 6 - 91 90 89 88 87 86

Einleitu

Jörg Dr  
»Wer no  
bei Arn

Karl Ri  
Karl K  
Mensch  
Magie«

Rüdige  
Im Nic  
Apokal

Volker  
Die Ka  
Hunde

Peter F  
Zwisch  
gangs in  
Schlach

Peter K  
Apokal  
Rede in  
gefallen

Joseph  
Thoma  
Von der

Rainer  
Schwar  
ander K

Annegr  
»Aus d  
Memoi

Wörtern, Bildern, Bedeutungen. Das ist eine  
vor diesem Hintergrund. Aber indem es nicht  
es der Apokalypse beschreibend nahe oder bei,  
eigentlich Unbeschreibbare nur eben zitiert, zeigt  
Realismus als die Schreibwut, die so tut, als hätte  
in der Tasche, in die sie sich lügt. Julius hält den  
aus: indem er damit spielt. So wird die Apoka-  
gegen das ein Kraut gewachsen scheint (nur  
merhin): die Literatur. Nicht die danach. Sondern

### Anmerkungen

Merlin oder Das wüste Land, Frankfurt/M. 1981, S. 19.

S. 59.

S. 71.

Schwarze Spiegel, in: Arno Schmidt, *Leviathan und*  
Frankfurt/M. 1974, S. 93.

S. 82.

S. 45.

ihren Söhnen sterben die Väter. »Merlin oder Das  
Kerred Dorsts Düsseldorfer Uraufführung, in: Frank-  
furter Zeitung, 26. 10. 1981.

Guha, Ende. Tagebuch aus dem 3. Weltkrieg, König-

S. 26.

S. 221.

S. 6.

S. 12.

S. 181.

S. 142.

S. 88.

S. 101.

Glückliche Reise. Roman zwischen den Zeiten, Berlin

oder Der Schwarze Sommer, Tübingen 1983, S. 18.

S. 262.

Bernhard Greiner

## »Paradies am Ende der Welt«

Geschichten zu Fritz Rudolf Fries' Roman

»Verlegung eines mittleren Reiches«

Der Roman ist verspielt, zurückgenommen in den mythe person-  
nel des Autors, ohne Kenntnis der Figurenwelt des *Weg nach Oob-  
liadoob* kaum zu verstehen. Manieristisch verlangt er, seine Zei-  
chen in die Kontexte hinüberzutragen – metaphorein –, aus der er  
sie geholt, und von dort wieder in die neue fiktive Welt zu »verle-  
gen«. Zwischen den Katastrophen läßt er nicht nur Farne in rasen-  
dem Wachstum emporschießen, sondern auch seine Triebe aus  
dem »Senfkorngarten« der Dichter (82)<sup>1</sup>:

Das Zeichen ist ein Riß,  
der sich stets nur auf dem Gesicht  
eines anderen Zeichens öffnet.<sup>2</sup>

So wird zur »Lust am Text« das Herbeitragen seiner »anderen Ge-  
schichten«:

Bei dieser Gelegenheit, sagte Herr C... freundlich, muß ich Ihnen eine  
andere Geschichte erzählen, von der sie leicht begreifen werden, wie sie  
hierher gehört.<sup>3</sup>

Dorf bei Berlin: »Grüneiche – Oobliadoob«<sup>4</sup>, der Ort des Malers  
und Bahnwärters Remann, der Geschichten hat:

Geschichten aus den zwanziger Jahren und später. Familiengeschichten,  
Zeitgeschichten.

Die Geschichte des verkrachten Studenten, der sein Medizinstudium  
nicht zu Ende bringen kann, denn (die Zeitgeschichte will es so) sein Vater  
verliert alles Geld in der Inflation. Die Geschichte mit den Namen der  
großen Maler (Pechstein, Nolde, Kokoschka), die Remann ermutigen.  
Aber (die Familiengeschichte will es so) er heiratet eine kranke reiche Frau,  
die ihr Geld falsch investiert, Remann wird nicht berühmt, die Familie  
hemmt ihn, sie wird ihm zur Last, und als die Frau stirbt, hat Remann nicht  
nur den Anschluß an die großen malerischen Bewegungen der zwanziger  
Jahre verpaßt, er kann das, was er gelernt hat, in den dreißiger Jahren nicht  
mehr anwenden.<sup>5</sup>

Geschichten nach dem Leben, Remann bedient die Schranken,

gibt den Dörflern medizinische Ratschläge, malt: ein Bild des Friedens. »Vollglück in der Beschränkung«, Jean Pauls »vergnügtes Schulmeisterlein Wutz« zerrte es monomanisch aus sich, die Remanns lassen nicht heran, was es irritieren könnte, Kafka, Sartre: »mögen wir nicht, sagt Frau Remann entschieden«. <sup>7</sup> Es bleiben die Zeichenblätter Remanns,

Aufzeichnungen von Leuchtspuren in den finsternen Zeiten, die da waren und kommen werden, wie es Arlecq kommentiert haben wollte. Vielleicht war Remanns Leben das beste aller möglichen Leben, lernte man es, seinen Gesichtern auf den Grund zu sehen. <sup>8</sup>

Fries liebt es, die poetische Welt seines ersten Romans fortzuschreiben, den dort entworfenen Figuren Vergangenheit und Zukunft zu erfinden, ihnen so auf den Grund zu sehen. Die Figur Remann wird zur Brücke von der Welt der *Commedia dell'arte*, die »Oobliadooh« wiederaufleben ließ, zur Apokalypse des »mittleren Reiches«.

Arlecq und Paasch, Arlecchino und Pasquariello, die beiden Dienergestalten der *Commedia dell'arte*, verschlagen ins sozialistische Sachsen und Preußen bzw. dorthin zurückgekehrt, wo sie 250 Jahre zuvor der Aufklärer Gottsched von der Bühne vertrieben hatte <sup>9</sup>: sie verweigern sich der gemeinen Wirklichkeit, suchen Wege nach der Wunschwelt Oobliadooh, werden aber, das schafft die komischen Situationen, von jener immer wieder eingeholt. Arlecq weiß Phantasiewelten aufzubauen, ein Meister des Tagtraums, Oobliadooh ist ihm nahe in der phantastisch erhöhten Liebe zur fremdländisch südlichen, erotisch faszinierenden Frau; Paasch vermag die ihn umgebende gemeine Wirklichkeit immer wieder versinken zu lassen, ein Meister des Nachttraums, ihm ist Oobliadooh nahe im Rausch der Musik wie des Alkohols. Die Remann-Idylle in Grüneiche muß Arlecq abwehren; denn er lebt aus dem Widerspruch seiner beschränkten Welt mit der unendlichen des Wunsches, ein Humorist zuletzt im Sinne von Jean Pauls »vernichtender Idee des Humors«:

Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschaut: so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisst und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist. <sup>10</sup>

Die Möglichkeit Remann wäre demgegenüber die Bescheidung, das Sich-Finden ins Beschränkte. Arlecq dagegen antwortet mit dem Welt-Verlachen des Humoristen auf die Entzweiung von Welt und Subjekt, Wirklichkeit und Sinn. Drei Wege, sagt Jean Paul, habe er auskundschaften können, »glücklicher (nicht) glücklich zu werden«:

Der erste, der in die Höhe geht, ist: so weit über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschumpftes Kindergärtchen liegen sieht. – Der zweite ist: – gerade herabzufallen ins Gärtchen und da sich so einheimisch in eine Furche einzunisten, daß, wenn man aus seinem warmen Lerchenneste herausieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Ähren erblickt. [...] Der dritte endlich – den ich für den schwersten und klügsten halte – ist der, mit den beiden andern zu wechseln. – <sup>11</sup>

Wenn Arlecq zuletzt doch nach Grüneiche fährt, in die Welt Remanns und seiner zweiten Liebe, die nie die poetisch gesteigerte Traum- und Wunsch-Geliebte wird ersetzen können, so nicht, um sich im »Gärtchen« festzusetzen, sondern um zwischen dem erhabenen Standpunkt über der Welt und dem Einnisten ins Kleine zu wechseln, um mit dem einen immer das andere »auszumessen« zum »Lachen mit zu viel Pein«. <sup>12</sup> Der Autor aber, der es mit Arlecq hielt, hat die Fahne gewechselt – oder Arlecq ist in der poetischen Familie des Autors ein anderer geworden, zu dem Historiker, Sinologen und Nachfahren der »Dichter des Senfkorngartens« (62), der der Erzähler des neuen Romans ist. Remanns Geschichten jedenfalls wird jetzt auf den Grund gegangen, sie werden ausgeschrieben. Sind sie phantastisch? Spiegel unserer Wirklichkeit? Idyllen? Grüneiche-Oobliadooh, das »Paradies am Ende der Welt« <sup>13</sup>, steht im Zentrum des neuen Romans. Wenn die Gattung »Idylle« ihm Pate gestanden hat, so im Sinne jener Jean Pauls, die Fries als »Methode« verstanden wissen will, »sich in katastrophalen Lagen zu behaupten«. <sup>14</sup>

Wie wird, was am Rand des einen Romans steht, zur Mitte eines anderen? Fries löst dies durch die Figur der Metonymie. Das »Reich der Mitte« verlegt sich in den Rand, wobei literarische Zitate die Luftbrücke sind: Zeichen werden verschoben, um sich auf dem Gesicht eines anderen Zeichens neu zu öffnen. In seinem San Francisco-Porträt hat Fries unter den Dichtern, die der Stadt die Aura der Poesie geschaffen haben, Ferlinghetti herausgehoben:

Wenn ich in Petershagen an Ferlinghetti denke, fallen mir die beiden Zeilen von ihm ein, die in einem seiner vielen San Francisco-Gedichte stehen: Die Chinesen kommen sowieso / Zeit, ihnen den Tee zu bereiten.<sup>15</sup>

In San Francisco, erkennt Fries, sind sie schon. Da läßt er sie – in einem Vorabdruck des ersten Kapitels seines neuen Romans<sup>16</sup> – mit Berufung auf das Ferlinghetti-Zitat, das er als Motto über alles stellt –, gleich bis Grüneiche weiter gelangen. Ost- oder West-Route, das dürfte sich in der Wegstrecke die Waage halten, ist auch unerheblich, da eine atomare Kriegs-, Verwüstungs- und Untergangskatastrophe vorausgeht. Sie legt ein Niemandsland, U-topoi, um das Dörfchen, in das nun die Kwan-yins einziehen, kampflös, von Remann begrüßt, der im Oobliadooh-Roman das Dorf auch den Russen schon kampflös übergeben hatte. So erkennen die Dörfler ihren Remann als Weisen an (12) – nennen ihn darum Zi –, die Kwan-yins machen ihn zu ihrem Vertrauten, Vermittler, Bürgermeister. Er ist das geistige Zentrum des nach Grüneiche verlegten mittleren Reiches, das hier nun auch wahrhaft »grünt«. So treiben die Metaphern den Roman voran. Eine gleißende Sonne an einem ewig blauen Himmel läßt das Land zu tropischer Vegetation aufblühen, Riesenfarnblätter rauschen: derart ist das Zeichen der Palmen verschoben. Verschoben ist das Reich der Mitte, das Dorf steht an seiner Stelle, die Bewohner können der Aufzeichnung von Jean Pauls Giannozzo folgen, die Fries als Motto über den Oobliadooh-Roman gesetzt hat:

Man denkt sich nur immer die eigne Stadt als das Filial und das Wirtschaftsgebäude zu einer entfernten Sonnenstadt.

Die »Sonnenstadt« ist zuerst das »mittlere Reich«, von dem man nicht weiß, ob es noch existiert, dann aber auch – über den Bruch einer zweiten Katastrophe hinweg – jenes Heliopolis, in dem der fiktive Herausgeber die Dorfchronik findet. Zum Prozeß der Verschiebung tritt der Verdichtung. Die Metaphern werden wirklich, zeigen, was in ihnen steckt. Das Reich der Mitte, verlegt nach Grüneiche, ist ein Reich der Poesie, belebt von Remann/Zi, der immer eines und zugleich ein anderes ist: Maler und Arzt, Schrankenwärter und Weiser, Heiland und Schauspieler. So wird er selbst zum Zeichen einer »poetisch regierten Welt« (68) zwischen den Katastrophen. Nach der Möglichkeit solch einer Welt – aber sind dies nicht, in Handlung überführt, Remanns Bilder

selbst, die »Leuchts Spuren in den finsternen Zeiten?« – fragt der Roman.

Wenig scheint sich dieser Text mit apokalyptischer Literatur zu berühren, allenfalls in seinen Rahmenbedingungen. Eine globale Katastrophe – von Irdischen, nicht von Himmlischen angezettelt – geht seiner Handlung voraus:

Jetzt sitzen sie da oben, Regierungsreste, Parteausschüsse, Wohlfahrtsgremien, und segeln in ihren Weltraumringen im Kreise. Die Munition verschossen, die Sonnensysteme zerhackt und dennoch, so stelle ich mir vor, geben sie einander vom Band die alten Parolen weiter, Schmähungen Programme Zukunften, die ein Volk nicht mehr erreichen. (9)

Eine zweite Katastrophe wird binnen Jahresfrist – der Roman spielt zwischen dem chinesischen Neujahr im Februar und dem nächstfolgenden christlichen – dem poetischen Reich unter Remann/Zi ein Ende bereiten. Was folgt, ist die »Zeit des Heils« (8) der Sonnenstadt (Heliopolis), wie in den apokalyptischen Phantasien die Wirklichkeit des neuen Jerusalem am Ende steht, der himmlischen Gottesstadt, die keiner Sonne bedarf, da sie selbst in der Herrlichkeit Gottes leuchtet.<sup>17</sup> Aber nicht nur der Rahmen ist ein geborgter Verweis apokalyptischer Offenbarung. Der Roman bedient sich der Apokalypse noch zentraler. Die Zeit, die er entwirft, ist als Metapher jener glückseligen Zeit zwischen den großen Strafgerichten und Kämpfen Gottes mit dem Antichristen lesbar, die der Prophet auf tausend Jahre ausdehnt – das erwartete Reich der Chiliasten –, die Zeitangabe besagt jedoch nichts, denn:

Eines sei euch aber nicht verborgen, ihr Lieben, daß ein Tag vor dem Herrn ist wie tausend Jahre und tausend Jahre wie ein Tag. Der Herr verzögert nicht die Verheißung, wie es etliche für eine Verzögerung achten; sondern er hat Geduld mit euch und will nicht, daß jemand verloren werde, sondern daß sich jedermann zur Buße kehre. Es wird aber des Herrn Tag kommen wie ein Dieb; dann werden die Himmel zergehen mit großem Krachen; die Elemente aber werden vor Hitze schmelzen, und die Erde und die Werke, die darauf sind, werden verbrennen.<sup>18</sup>

Entspringt es nur dramatischer Ökonomie, daß der Prophet – als retardierendes Moment gewissermaßen – eine glückselige Zeit zwischen den Weltuntergängen einlegt und letztere damit verdoppelt? Keineswegs. Die Zwischenzeit, seien es die tausend Jahre der Chiliasten oder das eine Jahr des Romans zwischen chinesischem und christlichem Neujahr, ist konstitutiv für apokalyptische Rede.

Denn jeder mögliche Weltuntergang steht mit ihr für einen anderen, noch ausstehenden, auf diesen verweisend, wie das Heil des Zwischenreiches dann nur Versprechen des anderen, ewigen ist. Darum stört es apokalyptische Rede so wenig, wenn die vorausgesagten Untergänge und seligen Zeiten nicht eintreffen; denn sie wären selbst wieder nur Zeichen, Stellvertretungen, mithin im gleichen Status wie die Prophetien selber gewesen und sind entsprechend durch neue Prophetien problemlos ersetzbar. Das Zwischenreich ist der Balken, der Signifikant und Signifikat trennt und damit Zeichenbildung, Sprache des Untergangs erst ermöglicht. Die Verdoppelung und damit Stellvertretung des Weltuntergangs wie des Paradieses im Feld der Zeichen ist der transzendente Grund apokalyptischer Rede. Fries nennt das Zwischenreich »mittleres Reich«, was ihm erlaubt, zwischen Zeit- und Raumbestimmung zu spielen.<sup>19</sup> Das chinesische Kolorit seines Romans wird dann auf bloße Prozesse der Verschiebung von Zeichen rückführbar. Das adjektivische Attribut wird zu einem substantivischen verschoben, so wird aus dem »mittleren Reich« ein »Reich der Mitte«, was im Gegenzug erlaubt, dieses – gerade als verlegtes – zur Metapher des chiliastischen mittleren Reiches zu bilden. Fries entwirft dann dies Zwischenreich explizit als Poesie: als Gesicht, Bild bzw. Traum Remanns »von einer poetisch regierten Welt« (68). So stellt er den transzendentalen Grund apokalyptischer Rede – die Struktur der Ersetzung im Feld der Zeichen – selbst dar, wird sein Roman zu einer Transzendentalpoesie apokalyptischer Literatur. Das Zwischenreich, das er entwirft, hat seinen Grund in Prozessen der Zeichenbildung.<sup>20</sup> Metonymisch steht der Rand für die Mitte, metaphorisch das hier entworfene Paradies für jenes der Chiliasten, literarisch werden Nebenthemen des Oobliadooh-Romans fortgeschrieben. Derart in das Feld der Literatur verwiesen, erschließt sich diese Geschichte des »mittleren Reiches« erst im Kontext der in ihr versammelten »anderen Geschichten«.

Der Oobliadooh-Roman enthält noch die beiden Grundbewegungen der Evasion und der Regression, die Fries in seinen Fortschreibungen dann radikalisiert und entsprechend trennen muß. Evasion: Aufbau von Wunsch-, Phantasie- bzw. Fluchtwelten, von Welten der Kunst wie des Rausches, von künstlichen Paradiesen, Aufflug über die Beschränktheiten der gemeinen Wirklichkeit: Sie geben dem Phantasierenden, Flüchtenden oder Schaffen-

den grandioses Selbstgefühl. Der Oobliadooh-Roman findet schon ein Bild dafür, daß sich diese Bewegung auf der Fluchtlinie eines grundlegend Entzogenen vollzieht, so daß keine Erfüllung je genügen kann, vielmehr zum immer neuen Zeichen wird, das den Mangel festhält. Es ist die Erinnerung allumfassenden Kindheitsglücks als entzogenes, als das verlorene Paradies:

Arlecq erinnert sich endlich. Er hält sich mit der Linken an der Hand seines Vaters fest, indes beide Standseilbahn fahren [...]. Vorbei an Wänden, wild von Sträuchern, von Brombeersträuchern bewachsen. Schwarz sind die Beeren im August wie in den Märchenbüchern. Arlecq hat sie alle auf der Zunge der Einbildung. Als sie oben angelangt aussteigen, weiß er, daß ihn von nun an nichts mehr erfreuen kann. Nie, auch nicht unter den phantastischsten Möglichkeiten, wird er diese Brombeeren in die Hand bekommen, an denen die Bahn mit boshafter Langsamkeit sich hochseilte. Brombeeren der unerfüllten Liebe, Brombeeren der erfüllten Liebe.<sup>21</sup>

Auch die poetisch erhöhte Liebe ist nur stellvertretende Erfüllung des grundlegenden Mangels, ihre Poesie ist ihre Verweisung auf diesen. Die Frau, die sich solcher Verweisung verweigert, die sich als »Ziel und Ende«<sup>22</sup> des männlichen Begehrens manifestiert, wird demgegenüber in Fries' Welt aggressiv abgewehrt. Sie erscheint als verkörpertes Realitätsprinzip, fixiert auf das Glück eines bürgerlichen Daseins. Der Mann flieht entweder davor, durch sie aus den unendlich sich fortzeugenden Wunschwelten ins reale Dasein zurückgeholt zu werden – das ist die Grundbewegung des Oobliadooh-Romans – oder er bereitet diesen Frauen Untergänge. So hat Fries eine sehr böse Fortsetzung der Geschichte von Arlecq und Paasch geschrieben.<sup>23</sup> Beide bringen ihre Frauen um, der eine im Rausch der Kunst, der andere im Rausch des Alkohols, um sich dann wieder der alten Fluchtbewegung zu überlassen. Analog arbeitet Fries Stifters *Condor*-Erzählung in ein Hörspiel um.<sup>24</sup> Wieder müssen die Frauen untergehen, die sich dem Aufflug in die Wunschwelt der Poesie versagen, die sich nicht als Zeichenreservoir der unendlichen Verschiebung des Begehrens benützen lassen. Das ist der »Himmel«, den hier, um Stifters berühmten Satz zu zitieren, »das Weib nicht erträgt« und aus dem die beiden männlichen Gegenspieler sie herabstürzen lassen. Aber gerade die Berufung auf Stifter zeigt an, daß sich Fries davon ablöst, eine Evasion zu verherrlichen, die die Frau zum Objekt der Wut an der versagenden Realität macht. Denn bei Stifter sind es ja in Wahrheit die Männer, die den Himmel nicht ertragen und sich dies verbergen,

indem sie ihn vermessen und berechnen, während die Frau der Vision einer »anderen Natur« fähig ist, einer gewaltig-dämonischen Natur als Kehrseite der berechneten, der zum Objekt des Wissens gemachten. Das blaue Firmament, der Kosmos verkehrt sich ihr in einen saugenden »schwarzen Abgrund [...] ohne Maß und Grenze in die Tiefe gehend«.<sup>25</sup> So ist es die Frau, die um den leeren Himmel weiß, in den die poetischen Aufflüge der Evasion geschehen. Fries hat bisher aber nicht ausgeführt, was die Erzählung *Frauentags Anfang* als Konsequenz andeutet: die Biographie der toten Ehefrauen zu schreiben, die um dieses Himmels willen geopfert wurden. Die andere Möglichkeit, alle Wünsche absterben zu lassen, sich der Frau zu beugen, die das Realitätsprinzip verkörpert, entwirft Fries nur in frühen Texten vor dem *Oobliadooh-Roman* (»Ich wollte eine Stadt erobern«<sup>26</sup>). In der *Verlegung* wird die Evasion wie das Sich-Schicken ins Gegebene verworfen. Der Erzähler improvisiert dort eine Legende:

Als alles gesagt, alles getan, alles miteinander geteilt worden war, ging, ja, wer ging: eine Gestalt aus einer Legende, deren Namen ich vergessen habe, ging in die Wüste, Landschaft der Ewigkeit, verließ seine Frau, die ihn am Morgen und am Abend an ein abgeschlossenes Leben erinnerte. Er siedelte am Rande der Wüste zwischen Felsen und Kiefern im Laoshan Gebirge, am Rande eines fließenden Wassers. Da schickte ihm der Engel der Versuchung ein Weib, blauäugig und aus festem braunem Fleisch, und sie sollte ihm das zweite Leben sein. Er aber erkannte sie nicht, ging zurück, durchstreifte noch einmal die Wüsten, ging zurück zu seinem ersten Weibe und betete am Morgen und Abend hinab in die Tiefen des Brunnens, zu dem Drachen, der im Land der Mitte ein Gönner und Beschützer ist, zu ihm, der aus allen Tümpeln, Brunnen und Gewässern sein feuchtes Auge aufschlägt, betete, wunschlos zu werden, namenlos, eins zu werden mit seinem Weibe. Im Alter zeugte er mit ihr ein Kind. (81f.)

Erstaunlicherweise warnt Zi als Antwort auf diese Legende vor der »wildlaufenden Fantasie jener Dichter aus dem Senfkorngarten« (82). Der Evasion, die die Schreibhaltung des Humoristen ermöglicht, wie der Integration, aus der die Schreibhaltung des Entwicklungsromans resultiert (das Individuum stößt sich in der Auseinandersetzung mit der Welt seine Hörner ab und bildet sich in die »Vernünftigkeit der Verhältnisse« ein), hat Fries hier eine Absage erteilt. Welche Haltung bleibt dann noch einem Schreiben aus der Entzweiung von Welt und Subjekt, Wirklichkeit und Sinn? In der frühen Variante zum *Oobliadooh-Roman* hat Fries sie schon beru-

fen, dort aber noch verworfen: Regression, benannt im titelgebenden Zitat aus Benns Rönne-Aufzeichnungen, dem die frühe Erzählung ausdrücklich widerspricht:

Ich wollte eine Stadt erobern, nun streicht ein Palmenblatt über mich hin.<sup>27</sup>

Diese Bewegung der Regression steht im neuen Roman von der »Verlegung eines mittleren Reiches« zur Debatte. Als Möglichkeit war sie schon im dritten Teil des *Oobliadooh-Romans* ergriffen. Die Helden suchen dort das Leben in Wunschwelten dadurch zu sichern, daß sie – im Irrenhaus – wieder Kinder werden, verantwortungslos, sich der »Pflege« anderer überlassend. Allerdings ist diese Regression nur gespielt, ein Theater, aus dem die Frauen in die Wirklichkeit zurückholen. Jetzt wird die vorausgegangene Katastrophe und die Besetzung des Landes durch die Kwan-yins für die Dorfbewohner zur Rechtfertigung, sich in den Zustand von Kindern zurückfallen zu lassen. Die Sorge um den Unterhalt ist an die Besatzer als neue Elternimages abgegeben, Arbeitsmittel (die Pferde für die Landwirtschaft) werden nicht eingesetzt, sondern aufgegessen, ein Leben ohne Arbeit wird praktiziert:

Der Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen? sagte ich. Aber damit hatte ja schon einmal alles angefangen. Wollen wir uns ewig im Kreise drehen? (219)

Die entfremdende Struktur der Arbeit wird so überwunden, ebenso die »futurologische Orientierung«, d. i. die Spannung des Geschichts- und Gesellschaftsprozesses auf ein zukünftig zu verwirklichendes Wohl der Menschheit hin (45). Das macht wesentlich den paradiesischen Charakter des neuen Lebens aus. Die physische Nötigung einer zu bearbeitenden Natur wie die moralische Nötigung zu geschichtswirksamer Tätigkeit sind außer Kraft. Orientiert offenbar an Schiller, spricht Fries dem »verlegten mittleren Reich« die Wirklichkeit des ästhetischen Zustands zu. Sein Repräsentant ist der einstige Maler, was dieser vor sich sieht, ist eine »poetisch regierte Welt« (68). Die »Befreiung des äußeren Menschen von Hunger und Elend« (71) wie das Festhalten am »Traum vom allseitig erzogenen sittlichen Menschen« (111) sind diskreditiert als in eben die Katastrophe führend, die stattgefunden hat. Anstelle der physischen und moralischen Nötigungen steht die Kontemplation – »Jetzt heißt es still dasitzen und zuschauen« (108) –, sich versenken in die Weisheit der alten Meister, sich dem

»inneren Menschen öffnen« (136). Ein ästhetischer Bezug zur Wirklichkeit ist bestimmend: Falk, der im Oobliadooh-Roman seine Malerlaufbahn aufgegeben hatte<sup>28</sup>, Landvermesser geworden war, malt jetzt wieder die Natur, verwandelt in seinen Skizzen den Garten des Chronisten »in eine paradiesische Oase, eine Landschaft vor dem ersten Sündenfall« (55): als einem Künstler wird ihm der Titel eines »Oberbotanikers des Reichs der Mitte« (55) zuerkannt. Weiter dann »Singspiele« (142) abhaltende Kinder, das Einhorn als Fabelwesen schlechthin in den Wäldern um das Dorf (111) und ein für alle sorgender Vater als Schauspieler, der, für die Dorfbewohner durchaus kenntlich, die Bibel nachspielt, den Einzug des Messias in Jerusalem und die Speisung der Fünftausend: das paradiesische Reich nach der ersten Weltuntergangskatastrophe hat bei Fries die Struktur des ästhetischen Zustands. Dieser aber hat – im Unterschied zu Schiller – sein Ziel in sich selbst und nicht in einer durch ihn zu erreichenden vollendeten Geschichte. D. h. dieser ästhetische Zustand wird nicht im Zeichen Schillers ausgeführt, sondern in dem Bennis. Die Rönne-Aufzeichnungen sind nahe: »Ich wollte eine Stadt erobern, nun streicht ein Palmenblatt über mich hin«: das früher nur Zitierte wird nun gestaltet. Statt der futurologischen Zeit ist die »Farnzeit« angebrochen: »Jetzt beginnt die Farnzeit und somit alles neu« (77) – »[...] blauer Himmel, schweigendes Licht. [...] Nun mag ich unter Farnen liegen«, formulierte Benn<sup>29</sup>, im Kapitel zuvor gebrauchte Rönne das Bild: »Ich wollte immer auffliegen wie ein Vogel aus der Schlucht; nun lebe ich außen im Kristall.«<sup>30</sup> Analog gehört auch bei Fries jetzt die Evasionsbewegung der Vergangenheit an und wird das Reich der Mitte vom Weisen Zi gedeutet als Reich des Kristalls (159). Der ausdrückliche Bezug zu Benn ist wichtig durch das, was er unausdrücklich mitzitiert: daß dies neue Dasein seinen Keim der Auflösung in sich selbst hat und nicht, wie es apokalyptische Literatur erwarten ließe, in einer zweiten äußeren Weltkatastrophe. Solch eine zweite Katastrophe steht zwar auch hier am Ende, aber sie besiegelt nur die schon angelegte innere Auflösung. Rönnes Erfahrungen sind Erfahrungen der Dekomposition des Ich; hierzu stimmt die erkannte Grundbewegung der Regression in Fries' Roman. Und mit der Dekomposition des Ich begegnet bei beiden Autoren eine nicht mehr vom Ich bemächtigte, darum grenzenlos wuchernde Natur, die bei Fries als »biologischer Wahnsinn« einer »rasenden Zellteilung« (84), als Krebs mithin, apostrophiert wird.

Fries treibt diesen Gehalt der Dekomposition des Ich zu einem Akt des Tötens weiter. Die Zukunftslosigkeit des hier etablierten ästhetischen Zustands wird zum Argument, das einen Kindermord rechtfertigen soll (211). Der Bruch mit der futurologischen Zeit – die Zukunft ist aus dem Wortschatz verschwunden (109) – als wesentliches Moment des neuen Paradieses ist damit zutiefst in Frage gestellt. Am Leben im ästhetischen Zustand, der im Zeichen Bennis ausgeführt wird, ist das Moment des Todes aufgewiesen. Von diesem Punkt ab – der auch äußerlich als Wende markiert ist: erstmals wird die ständige Gluthitze durch Regen gemildert – geht es mit dem verlegten »mittleren Reich« schnell zu Ende.

Daß die »Oase in der strahlenverseuchten Zone« (97) vielleicht doch nicht das Paradies sei, von dem ihr geistiges Zentrum Remann/Zi träumt, wird früher schon angedeutet. Eine schwere Krankheit Remanns, von der gesagt wird, daß sie eine andere Krankheit verberge (126), ist mit der Erfahrung verbunden, daß ein Nachbardorf von anderen Kwan-yins besetzt sei, die eine andere Lehre verkündeten. So wird ungewiß, wer die wahren »Sendboten des Geistigen« (136) sind. Der erfahrene Anbruch einer poetisch regierten Welt kann auch nur anstelle des wahren Anbruchs eines neuen »mittleren Reiches« stehen. Dann ist er selbst nur Zeichen eines Zeichens, verschoben, von einem wahrhaft »verlegten« mittleren Reich in den Traum Remann/Zis, in dessen Bilder. Waren diese im Oobliadooh-Roman »metaphysische Felder« genannt worden, so dämmert jetzt den Bewohnern des verlegten mittleren Reiches: »wir siedelten auf Remann-Zis metaphysischen Feldern« (136).

Als eine Metapher des chiliastischen Reiches der Glückseligkeit zwischen den apokalyptischen Katastrophen entwirft Fries' Roman den ästhetischen Zustand, um an diesem dann dreifach das ihm innewohnende Moment der Auflösung herauszuarbeiten: psychologisch das Moment der Regression, mit Benn: der Dekomposition des Ich, ontologisch das Moment des Todes (des Nichts) in der absoluten Zukunftslosigkeit, semiologisch die potenzierte Zeichenstruktur, in der das vorgestellte Zeichen nicht nur durch ein anderes ist und für ein anderes steht, dessen Entzogen-Sein es als Stellvertreter festhält, sondern in der sich der Prozeß zeichenhafter Verweisung immer weiter fortsetzt, entsprechend das Bezeichnete selbst sich immer weiter entzieht. Fries ist damit auf eine Aporie apokalyptischer Rede gestoßen. Einerseits bedarf

diese immer eines »mittleren Reiches«, das den Raum der Stellvertretungen eröffnet, durch den eine Sprache des Untergangs möglich wird; andererseits aber muß eben diese – als grundlegende Diskursregel – den Raum der Stellvertretungen virtuell immer durchbrechen, d. h. auf eine Wirklichkeit außerhalb dieses Raumes verweisen, dessen sie absolut gewiß ist: in letzter Instanz die Wirklichkeit Gottes – sei es sein Strafgericht oder sein ewiges neues Paradies –, wo es keine Spaltung mehr von Wort und Sache, von Signifikant und Signifikat gibt, da dann das Wort Gottes herrscht, das Wirklichkeit ist. Im Oobliadooh-Roman stellt Fries noch diese Diskursregel heraus, wenn dort Arlecq berichtet:

Ich hatte einen Freund, einen Bekannten, den man eingesperrt hat. [...] Der suchte jeden Tag in der Zeitung den Weltuntergang. Ganz einfach, weil er genug hatte von diesem scheißblöden Fortschrittsgequassel. Und damit einmal von vorn ganz anders begonnen werden könnte, Wort und Sache sich wieder fänden.<sup>31</sup>

Die Begründung für das Ausmalen apokalyptischer Phantasien, die hier gegeben wird, ist auch im späteren Roman noch gültig. Mißtrauen in die futurologische Zeit, in die geschichtsphilosophischen Zukunftsversprechen. Die Ausführung des apokalyptischen Zwischenreiches zwanzig Jahre später hat ihren Flucht- oder Perspektivpunkt aber nicht in einer neuen Vereinigung von Wort und Sache, sondern in einer Zerstreuung des vorgestellten neuen Paradieses im Feld der Zeichen. Das macht die eigenartige Schwäche dieser apokalyptischen Phantasie aus. Sie hat vor der Aporie apokalyptischer Rede, die sie sichtbar zu machen weiß, aufgegeben. Darum kann sie nicht für sich bestehen, sondern muß immer neu andere Texte aktivieren, um Kontur zu gewinnen. Alles ist in diesem ästhetischen Zustand Metapher, Verweisung, *bloße* Poesie. So ist das Urteil des fiktiven Herausgebers nicht falsch, daß »schriftstellerische Ambitionen« die Arbeit des Chronisten verunsichern hätten (7), wenn auch die Position, von der dies kritisiert wird, selbst negiert ist als die poesielloze Zeit einer Übereinstimmung von Denken und Handeln (8), erkaufte mit der negativen Utopie einer total verwalteten Welt. Das ist offenbar die Welt der »anderen« Kwan-yins des Konkurrenzdorfes, die sich durchgesetzt hat. Nur ex negativo kann sie Zeichen der paradiesischen Zeit des tausendjährigen Reiches sein – aber auch die Zwischenzeit der poetisch regierten Welt des Weisen war nur uneigentliches, sich selbst auf-

hebendes, also brüchiges Zeichen hierfür. So findet die Rede des Chronisten in der Rede einer anderen Schriftstellerfigur ihr Echo:

Die Zeichen murmeln und wimmeln wie Vertriebene auf der Flucht. [...] Es wird immer ortloser, wohin es mich zieht.<sup>32</sup>

#### Anmerkungen

- 1 Seitenangaben im Text beziehen sich auf die Ausgabe: Fritz Rudolf Fries, *Verlegung eines mittleren Reiches*, Frankfurt/M. 1984.
- 2 Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/M. 1981 (edition suhrkamp 1077), S. 76.
- 3 Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, in: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Helmut Sembdner, Bd. 5, München 1964 (dtv Gesamtausgabe 5), S. 76.
- 4 Fritz Rudolf Fries, *Der Weg nach Oobliadooh*, Frankfurt/M. 1966 (suhrkamp taschenbuch 265) [nachfolgend abgekürzt: WO], S. 205.
- 5 WO 205f.
- 6 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: Jean Paul, *Werke*, hg. v. Norbert Miller, Bd. 5, München 1963, § 73, S. 258.
- 7 WO 210.
- 8 WO 211.
- 9 Hierzu Verf., »*Sentimentaler Stoff und fantastische Form*«: zur Erneuerung frühromantischer Tradition im Roman der DDR (Christa Wolf, Fritz Rudolf Fries, Johannes Bobrowski), in: Jos Hoogeveen und Gerd Labrousse (Hg.), *DDR-Roman und Literaturgesellschaft*, Amsterdam, 1981 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 11/12 [1981]), S. 249-328, insbesondere Kap. »Fritz Rudolf Fries, *Der Weg nach Oobliadooh*«.
- 10 Jean Paul, *Vorschule* § 33, S. 129.
- 11 Jean Paul, *Leben des Quintus Fixlein*, in: Jean Paul *Werke*, hg. v. Norbert Miller, Bd. 4, München 1962, S. 10.
- 12 Jean Paul, *Vorschule* § 33, S. 130.
- 13 WO 186.
- 14 Zustimmung zitiert Fries diesen Satz aus Günter de Bruyns Jean Paul-Biographie, in: *Jean Paul unter uns*, in: Fries, *Bemerkungen anhand eines Fundes oder Das Mädchen aus der Flasche. Texte zur Literatur*, Berlin und Weimar 1985, S. 38-44 (erstmalig: *Sinn und Form* 28/3 [1976], S. 43).
- 15 *Mit der Straßenbahn über das Meer*, in: *Sinn und Form* 34/5 (1982), S. 1053.

- 16 *Verlegung des Reichs der Mitte*, in: Stefan Heym (Hg.), *Auskunft 2. Neueste Prosa aus der DDR*, München 1978, S. 327-334.
- 17 Off. 21, 23-25.
- 18 2. Brief Petr. 3, 8-10.
- 19 In der frühen Fassung gebraucht der Titel noch den Terminus Verlegung des »Reichs der Mitte« (s. Anm. 16.), der als politisch-geographische Bezeichnung festgelegt ist, also kein Spiel mit einer gleichzeitigen Zeitbestimmung erlaubt.
- 20 Dieselbe Struktur einer »Ersetzung im Feld der Zeichen« entwickelt auch Derrida als konstituierend für apokalyptische Rede. Allerdings nicht auf der Ebene des Dargestellten – des Zwischenreichs als Ursprung der Ersetzungs- und Verweisungsstruktur –, sondern auf der Ebene des Sprechers, hinter dem immer andere Sprecher sich zu Wort meldeten: »Johannes ist [...] nur derjenige, der eine Sendung empfängt, durch die Vermittlung noch eines weiteren Zwischenträgers, eines Engels, eines reinen Boten. Und Johannes überträgt eine schon übertragene Botschaft, er bezeugt ein Zeugnis, das noch das eines anderen Zeugnisses sein wird, das von Jesus; so viele Sendungen, so viele Stimmen [...]. Man weiß nicht [...], wem die apokalyptische Sendung zukommt, sie springt von einem Sende-Ort zum anderen [...], sie geht von einer Bestimmung, von einem Namen und einem Ton zum anderen, sie verweist immer auf den Namen und den Ton des anderen, der da ist, aber als derjenige, der da gewesen ist und noch kommen muß, der in der Gegenwart der Erzählung nicht mehr da oder noch nicht da ist. [...] Von dem Augenblick an, wo man nicht mehr weiß, wer spricht oder schreibt, wird der Text apokalyptisch. Und wenn die Sendungen immerzu auf andere Sendungen ohne entscheidbare Bestimmung verweisen, wobei die Bestimmung immer zukünftig bleibt, ist diese gänzlich engelhaftige Struktur, d. h. diejenige der johannitischen Apokalypse, nicht auch die eines jeden Schauplatzes der Schrift im allgemeinen?« (Jacques Derrida, *Apokalypse*, hg. v. Peter Engelmann, Graz, Wien 1985, S. 69ff.).
- 21 WO 15.
- 22 Fries, *Ich wollte eine Stadt erobern*, in: Fries, *Das nackte Mädchen auf der Straße. Erzählungen*, Frankfurt/M. 1980 (suhrkamp taschenbuch 577), S. 176-185, hier S. 185.
- 23 *Frauentags Anfang oder das Ende von Arlecq und Paasch*, in: Sinn und Form 34/2 (1982), S. 359-372.
- 24 *Der Condor oder Das Weib erträgt den Himmel nicht*, in: Neue deutsche Literatur 31/1 (1983), S. 38-60.
- 25 Adalbert Stifter, *Der Condor*, in: Adalbert Stifter, *Studien*, hg. v. Fritz Krökel, München, 1966, S. 22.
- 26 Siehe Anm. 22. Fries gibt für diesen Text die Entstehungsdaten 1959/1974 an (a.a.O., S. 185).

27 Siehe Anm. 22, S. 176.

28 Vgl. WO 95f.

29 *Die Eroberung*, in: Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hg. v. Dieter Wellershoff, Bd. 2, Wiesbaden, 1965, S. 27.

30 Benn, *Gehirne*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S. 19.

31 WO 198.

32 Botho Strauß, *Trilogie des Wiedersehens. Theaterstück*, Stuttgart 1978 (Reclams Universal-Bibliothek 9908), S. 117; die Worte spricht dort ein Schriftsteller.