Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 78 (1998)
Heft: 2

Rubrik: Kultur

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Walter Bossard
geboren 1966, studierte Germanistik, Geschichte und Philosophie an der Universität Zürich; 1993–1996 Musikstudium am Konservatorium Luzern.

Der Kaiser als Hühnerzüchter

Eine neue Quelle bringt Licht in die Entstehungsgeschichte von Dürrenmatts Komödie «Romulus der Grosse»

Auch schleichen sich Missverständnisse ein, indem man verzweifelt im Hühnerstall meiner Dramen nach dem Ei der Erklärung sucht, das zu legen ich beharrlich mich weigere.
FRIEDRICH DÜRRENMATT, THEATERPROBLEME

Friedrich Dürrenmatt schrieb seine erste Komödie im Winter 1948/49. Er nannte sie nach der Hauptfigur «Romulus der Grosse» und fügte ihr den etwas hinterhältigen Untertitel «Eine ungeschichtliche historische Komödie in vier Akten» hinzu[1]. Auf gewisse Hintergründe dieser paradoxen Formulierung wird noch zurückzukommen sein. Zunächst aber werde ich mich mit der Entstehungsgeschichte der Erstfassung beschäftigen und eine kleine Enthüllung vornehmen. Es handelt sich um den Hinweis auf eine bisher unbekannte Quelle des Stücks.

Seine Existenz verdankt der «Romulus» sonderbaren Umständen, wie *Dürrenmatt* selbst in einer Anmerkung von 1973 ausführt:

«Bevor ich den ‹Romulus› schrieb, hatte ich mich monatelang mit dem ‹Turmbau zu Babel› herumgeschlagen und eben den vierten Akt begonnen, als ich das Manuskript verbrannte. Ich stand ohne Stück da, doch hatte das Basler Theater den ‹Turmbau zu Babel› schon geplant, Horwitz erwartete von mir ein Stück.

Der Zufall kam mir zu Hilfe. Ich hatte eine Novelle Strindbergs gelesen, ‹Attila›. Am Schluss dieser Erzählung wird von der Heimkehr zweier Männer nach dem Tode Attilas berichtet, eines Römers und eines Fürsten der Rugier, und dann schliesst Strindberg: ‹Später erneuerten sie die Bekanntschaft, aber unter anderen und grösseren Verhältnissen, denn Edekos Sohn war Odoaker, der den Sohn des Orestes stürzte, und der war kein anderer als der letzte Kaiser Romulus Augustus. Er hiess sonderbarerweise Romulus, wie Roms erster König, und Augustus, wie der erste Kaiser. Und er beschloss sein Leben als Verabschiedeter, mit einer Pension von sechstausend Goldmünzen, in einer Villa in Campanien, die vorher Lucullus besessen hatte.›

Wir wohnten damals in einem Weinbauernhaus, jeden Abend holte ich im Bauernhaus, das jenseits der Strasse in einer Wiese lag, Milch. Es war ein Wintermonat, Dezember oder Januar, und ich holte die Milch in tiefer Dunkelheit, doch kannte ich auch so den Weg. Während des Milchholens nun, die fünfzig Meter hin, während des kurzen Gesprächs mit dem Bauern, darauf während der fünfzig Meter, die ich zurücklegen musste, um heimzukehren, konzipierte ich die ganze Komödie, in der Weise, dass mir als erstes die Schlusssätze jedes Aktes klar wurden: ‹Rom hat einen schändlichen Kaiser.› ‹Dieser Kaiser muss weg.› ‹Wenn dann die Germanen da sind, sollen sie hereinkommen.› ‹Damit hat das römische Imperium aufgehört zu existieren.› Auf diesen vier Schlusssätzen konstruierte sich die Handlung wie von selbst.

Strindberg verdanke ich deshalb zwei Stücke, den ‹Romulus› und ‹Play Strindberg›. Dazu kam, dass ich vor dem ‹Romulus› Fontanes ‹Der Stechlin› gelesen hatte: Auch der alte Dubslav von Stechlin, eine meiner Lieblingsfiguren, ist ein geistiger Vater meines letzten Kaisers von Rom geworden.» (Anmerkung III zu ‹Romulus der Grosse›, in: Romulus der Grosse, S. 122 f.)

Ausgerechnet beim Milchholen

Der Hinweis auf dieses späte Selbstzeugnis *Dürrenmatts* verbindet sich bei seinen

1 Im folgenden zitiert nach der Diogenes-Werkausgabe: Friedrich Dürrenmatt: Romulus der Grosse. Eine ungeschichtliche historische Komödie in vier Akten. Neufassung 1980, Zürich 1985; Werkausgabe in dreissig Bänden, hg. in Zusammenarbeit mit dem Autor, Bd. 2. (= Romulus der Grosse).

Kommentatoren nicht selten mit einem gewissen Unbehagen. So hält *Gerhard Knapp* die Entstehungsgeschichte des «Romulus» zwar für *«weitgehend bekannt»*, relativiert aber die Bedeutung der Äusserungen *Dürrenmatts: «Jedoch liefert weder der (...) Strindberg-Text noch der Roman Fontanes einen Schlüssel zum besseren Verständnis der Komödie.*[2]*»* Auch *Wilhelm Grosse* misst der Anmerkung keine grosse Erklärungskraft bei: *«Es ist (...) fraglich, ob Fontanes Romanfigur und die Novelle Strindbergs für Dürrenmatt mehr waren als ein erster Anstoss zur Konzeption der Komödie. Was für Dürrenmatt an Strindbergs Novellenschluss der überspringende Funke gewesen sein mag, lässt sich nur erahnen.*[3]*»*

Dass der «Schlüssel», der «Funke», der «Anstoss» zur Ausarbeitung des Stücks aus *Dürrenmatts* Verlautbarungen nicht plausibel rekonstruiert werden kann, liegt durchaus an der Art und Weise, *wie* er sich äussert. Er scheint kein sonderliches Interesse zu haben, uns darüber aufzuklären, was ihn bewogen hat, *diese* Textstelle zum Praetext für ein Drama zu machen. Wir erfahren nur, dass es seinerzeit eilte und dass in der terminbedingten Schaffensnot ein glücklicher Zufall sich einstellte. Genausowenig erklärt er sich darüber, wie er vom zitierten literarischen Vorwurf zu *diesen* vier Schlusssätzen der einzelnen Akte gelangte. Das einzige, was er uns mitteilt, ist – und das grenzt schon an vorsätzliche Mystifikation –, dass es beim Milchholen passiert ist: ausgerechnet!

Grundzüge und Motive, die bei *Strindberg* vorhanden sind und im «Romulus» tragend werden, sind natürlich feststellbar: Ein Weltreich, nämlich das römische, geht unter; der letzte Kaiser wird nicht zum Henker geschickt, sondern in Pension (immerhin ein greifbares Potential für die komödiantische Umdeutung der Rolle des letzten Machthabers). Was aber dem Stoff völlig abgeht, ist der zentrale Gedanke des Stücks: Dass da jemand zur rechten Zeit am rechten Ort ist, um durch wissentliche und willentliche Tatenlosigkeit ein Weltreich kläglich-grossartig zugrunde gehen zu lassen.

Gewöhnlich geben sich die Kommentatoren mit diesen Hinweisen zur Entstehungsgeschichte des «Romulus» zufrieden. Selbst die Aufzählung diverser literarischer *«Nebenquellen*[4]*»*, deren Einfluss auf das Stück vermutet wird, kann am resignierten Fazit nichts ändern: *«Insgesamt erscheinen aber alle erwähnten und erwogenen literarischen Anregungen und Bezüge für die Entstehung des ‹Romulus› von nur peripherer Bedeutung.» (Grosse,* a.a.O., S. 16) Zugleich macht *Grosse* aber einen sinnvollen Vorschlag, wo der Hebel für künftige Forschungen anzusetzen wäre: *«Wichtiger sind wohl die geschichtlichen Studien, die Dürrenmatt anlässlich seines* ‹Romulus› *betrieb. Denn ein Blick in die Einleitung zu einem Fragment ‹Kaiser und Eunuch. Komödie der Macht›, das Dürrenmatt 1963 zu schreiben begann (...), zeigt doch, mit welcher Akribie er geschichtliche Vorstudien betrieb, wenn er eine ‹historische Komödie› schreiben wollte.» (Grosse,* a.a.O., S. 16) Sowohl die methodische Forderung einer genaueren Untersuchung geschichtlicher Quellen als auch die Annahme, dass *Dürrenmatt* sich historisch gründlich informiert habe, erweisen sich als nützlich und richtig, denn man wird wirklich fündig.

Bevor ich mit meiner – übrigens reichlich zufälligen, durchaus nicht im Dienste entbehrungsreicher archivalischer *Dürrenmatt*-Quellenforschung erfolgten – Trouvaille herausrücke, möchte ich auf eine andere Anmerkung *Dürrenmatts* zum «Romulus» aufmerksam machen, die im Zusammenhang mit der Entstehung der Komödie bisher kaum beachtet wurde, im Licht des neuen Quellenbefunds aber eine Schlüsselstellung erhält. Es handelt sich um einen Text, der 1949 für das Programmheft zur Uraufführung am Stadttheater Basel geschrieben wurde: *«Romulus Augustus war 16, als er Kaiser wurde, 17, als er abdankte und in die Villa des Lukull nach Campanien zog. Die Pension betrug 6000 Goldmünzen, und seine Lieblingshenne soll Roma geheissen haben. Das ist das Historische. Die Zeit nannte ihn Augustulus, ich machte ihn zum Mann, dehnte seine Regierungszeit auf 20 Jahre aus und nenne ihn den ‹Grossen› (...).»* (Anmerkung II zu «Romulus der Grosse», in: «Romulus der Grosse», S. 121) Was hier interessiert, ist die Stelle *«und seine Lieblingshenne soll Roma geheissen haben»*. Es liegt etwas Irritierendes in diesem unscheinbaren Zusatz, der im Verein mit den bekannten Fakten als historisch ausgewiesen, gleichzeitig aber im Modus des Anekdotenhaft-Mut-

2 Gerhard P. Knapp: Friedrich Dürrenmatt. Romulus der Grosse, Frankfurt a.M./Berlin/München 1985, S. 17.

3 Wilhelm Grosse: Friedrich Dürrenmatt. Romulus der Grosse. Interpretation, München 1990, S. 15.

4 Knapp, a a.O., S. 17: «Als Nebenquellen des Stückes kommen in Betracht: Franz Grillparzers Drama König Ottokars Glück und Ende (1825) und Henrik Ibsens historisches Schauspiel Kaiser Julian (Teil II von Kaiser und Galiläer [1873]). Von grösserer Bedeutung ist Thornton Wilders 1948 im englischen Original und in deutscher Übersetzung veröffentlichter eklektischer Briefroman Die Iden des März (The Ides of March), auf den sowohl die Spielzeit von Romulus der Grosse als auch einzelne Szenen bzw. Dialogteile anspielen.»

masslichen formuliert wird. Was meint *Dürrenmatt* damit, dass dies das Historische sei? Will er uns glaubhaft machen, der historische *Romulus* höchstselbst sei ein Liebhaber des gackernden Federviehs gewesen? Dann müsste man danach fragen, aus welchen Quellen er dieses Wissen schöpft. Und wenn nicht, was hat dann diese beiläufige Bemerkung überhaupt für einen Sinn?

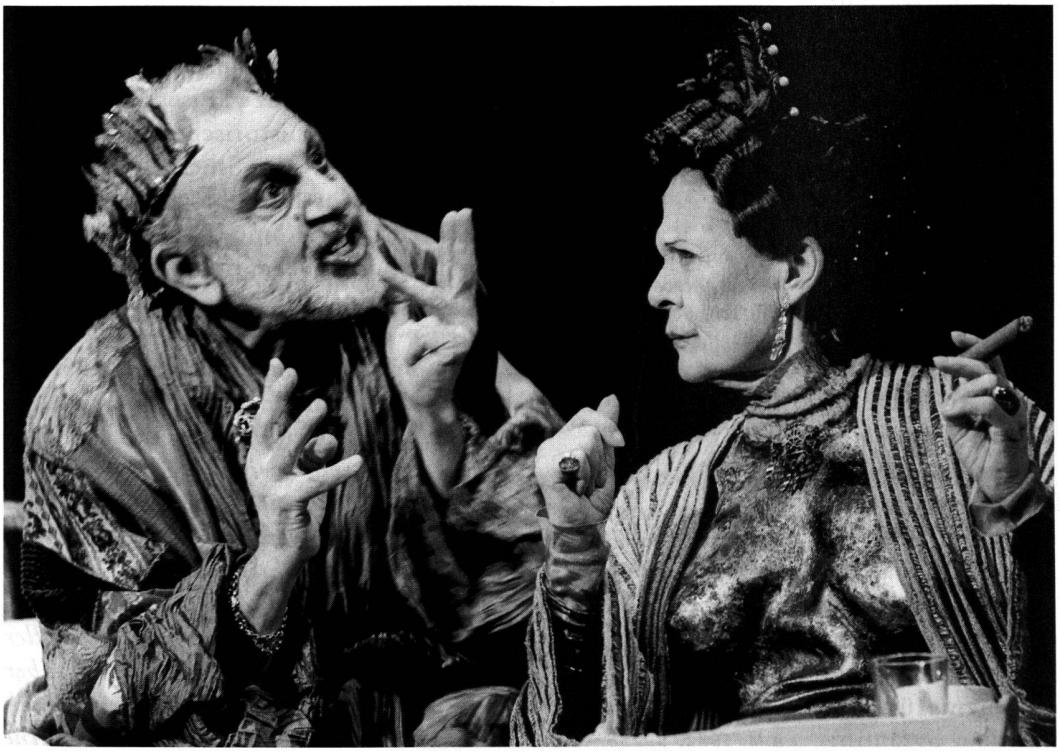
Meines Wissens ist der historische *Romulus* tatsächlich nie in den Ruch geraten, so etwas wie ein Hühnerzüchter gewesen zu sein. Aber – so möchte ich, vorerst etwas sibyllinisch, einwenden – es hat auch andere römische Kaiser mit ausgefallenen Neigungen gegeben. Meine Erklärung der problematischen Stelle lautet folgendermassen: Wir haben es im Fall des hühnerzüchtenden Romulus mit einer gerissenen Kontamination zu tun, und die Behauptung der Historizität der kaiserlichen ornithologischen Leidenschaft sowie die namentliche Nennung des von ihr betroffenen Vogels erweisen sich als verdeckter Quellenhinweis nach dem rhetorischen Muster des *sapienti sat. Dürrenmatt* hat dem historischen Kenner, mit dem er ja rechnen musste, zu verstehen gegeben, dass er willens war, die wichtigste Quelle zu seiner ersten Komödie wenigstens andeutungshalber preiszugeben. Zu weitergehenden Zugeständnissen wollte er sich allerdings, wie es scheint, auch im nachhinein nicht durchringen.

Ein neuer Gewährsmann: Prokop von Kaisareia

Es ist also nicht *Romulus,* der letzte weströmische Kaiser, der als Hühnerzüchter in die Geschichte eingegangen ist, auch nicht *Romulus,* der erste König, und ebensowenig *Augustus,* der erste Kaiser, nein, es ist *Honorius,* der erste weströmische Kaiser nach der Reichsteilung, dessen Lieblingshuhn nach verbürgter historischer Überlieferung «Roma» geheissen haben soll (man beachte, wie die Strindbergsche Ecksymmetrie gewahrt bleibt).

Honorius, eigentlich *Flavius Honorius,* lebte von 384 bis 423. Er war der jüngere Sohn *Theodosius' I.,* des letzten gesamtrömischen Kaisers und übernahm in dessen Todesjahr 395 die Herrschaft über das westliche Reich. Von ihm erzählt *Prokop von Kaisareia,* der Geschichtsschreiber Justinians I., im 6. Jahrhundert n. Chr. folgende höchst unrühmliche Anekdote: *«Wie man sich erzählt, meldete damals in Ravenna ein Eunuche, offenbar ein Vogelwärter, dem Kaiser Honorios, dass Roma zugrunde gegangen sei. Und der Herrscher soll mit lauter Stimme gerufen haben: ‹Aber er hat doch erst jüngst noch aus meinen Händen gefressen!› Der Kaiser besass näm-*

Private Hühnerleidenschaft verdrängt in der Darstellung Prokops alles politische Kalkül dieses Kaisers radikal.



Die Beschwörungen Zenos (Jtzhak Fintzi) machen Julia, Romulus' Frau (Anne-Marie Blanc), misstrauisch; aus «Romulus der Grosse» von Friedrich Dürrenmatt, zurzeit im Schauspielhaus Zürich. Aufführungsdaten siehe Agenda in diesem Heft. © Leonard Zubler, Adliswil.

lich einen sehr grossen Hahn namens Roma (ἀλεκτρύονα ὑπερμεγέθη, Ρώμην ὄνομα). *Als nun der Eunuche dies hörte, erklärte er, die Stadt Rom sei durch Alarich zugrunde gegangen, worauf Honorios erleichtert aufatmete und zur Antwort gab: ‹Ich glaubte, lieber Freund, mein Vogel Roma sei eingegangen.› So unwissend soll dieser Kaiser gewesen sein*[5].» In der Tat – welch' ein Ausbund an Ignoranz und Indifferenz! Was für ein schändlicher Kaiser!

Prokop fügt diese vernichtende Charakterisierung des *Honorius* mitten in die Schilderung der Belagerung und Eroberung Roms durch die Westgoten unter *Alarich* im Jahr 410 ein. Wie der historische *Romulus* hatte *Honorius* seine Residenz nicht in Rom, sondern (seit 402) in Ravenna, der nachmaligen Hauptstadt des Weströmischen Reiches. Doch ist dies ein fast schon überflüssiges Element im System der Bezüge, die sich zwischen den historischen Situationen von 410 und 476 herstellen lassen: Der Kaiser befindet sich fern von Rom, Rom wird von Germanen erobert und geplündert, der Kaiser wird benachrichtigt und hat das Zusehen.

Was die zitierte Stelle aber erst zu einer Hauptquelle für die Dramaturgie von *Dürrenmatts* «Romulus» macht, ist *Honorius'* private Hühnerleidenschaft, die in der Darstellung *Prokops* alles politische Kalkül dieses Kaisers radikal verdrängt. Sie bildet jenes gedanklich-imaginative Substrat, aufgrund dessen *Strindbergs* Novellenschluss (mit der Absetzung und Pensionierung des letzten römischen Kaisers durch Odoaker) als geeignete Szenerie erst bedeutsam und wirksam werden konnte. Das Problem der Kommentatoren hatte ja darin bestanden, dass der Weg von *Dürrenmatts* Hinweis, der nur die Herkunft des Stoffes betraf, zur dramaturgischen Grundidee des Stücks nicht befriedigend nachvollziehbar war. Und genau diesen Mangel behebt die *Honorius*-Anekdote.

Freilich bleibt zu klären, ob *Dürrenmatt Prokop* und seine «Vandalenkriege» überhaupt gekannt hat. Der Nachweis fällt nicht schwer. Zum einen dürfte *Dürrenmatts* Verweis auf «Roma», die angebliche «Lieblingshenne» des *Romulus Augustus* kaum zu erklären sein, wenn eine solche Kenntnis in Abrede gestellt wird. Zum anderen gibt es ein direktes Zeugnis für *Dürrenmatts* Vertrautheit mit dem byzantinischen Historiker. Dabei handelt es sich just um jene «Einleitung zu einem Fragment», welche *Grosse* dazu bewog, *Dürrenmatt* hinsichtlich seiner historischen Komödien *«Akribie»* der *«geschichtliche(n) Vorstudien»* zu attestieren. Das Fragment «Kaiser und Eunuch», zu dessen Erstveröffentlichung *Dürrenmatt* diese Einleitung schrieb, entstand 1963. Seine Hauptfiguren sind der byzantinische Kaiser *Justinian* und dessen Feldherr *Narses*. Die Einleitung belegt, dass die wichtigste Informationsquelle für diese fragmentarische «Komödie der Macht» tatsächlich kein anderer als *Prokop* war. *Dürrenmatt* zitiert aus den «Anektdota», einem Pamphlet *Prokops*, worin dieser sich scharf gegen *Justinian* und die Kaiserin *Theodora* wandte. *Dürrenmatts* Kenntnis des byzantinischen Historikers steht also ausser Zweifel und muss in Anbetracht der dargelegten Umstände bereits für die Entstehungszeit des «Romulus» angenommen werden. Wenn *Dürrenmatt* im Rückblick vermerkt, dass er *August Strindberg*, dem Modernen, zwei Stücke verdanke, nämlich den «Romulus» und «Play Strindberg», so liesse sich das füglich auch von *Procopius Caesariensis*, dem Alten, behaupten: Er verdankt ihm, so möchte man sagen, eine gelungene und eine gescheiterte Komödie der Macht.

Dürrenmatts Kenntnis des byzantinischen Historikers steht also ausser Zweifel und muss in Anbetracht der dargelegten Umstände bereits für die Entstehungszeit des «Romulus» angenommen werden.

«Romulus der Grosse» ist also in einem weitergehenden Sinn eine *«historische Komödie»*, als man bisher annahm: Die dramaturgische Grundidee (der Kaiser als Landesverräter) und ein zentrales komödiantisches Motiv (der Kaiser als Hühnerzüchter) sind im historischen Stoff vorgebildet. Legt man dem Stück die Kontamination Honorius-Romulus zugrunde, sieht man in ihr der Komödie Kern, so wird man nicht mehr behaupten wollen, der historische Stoff erscheine im «Romulus» *«als zwar nicht beliebiges, aber auswechselbares Vehikel»*[6]. Vielmehr steht der Befund in Übereinstimmung mit *Dürrenmatts* eigener Charakterisierung seiner Arbeitsweise: *«Was nun meinen Versuch betrifft, über die Zeit Justinians eine Komödie zu schreiben, so muss vorerst untersucht werden, warum ich die Geschichte an sich – und das gilt für alle meine ‹historischen Komödien› – nicht im Sinne Schillers bearbeite. Schiller behandelte die Geschichte als Vorlage, über die er das Netz seiner Dramaturgie warf, ich behandle sie als* Stoff, *aus dem sich meine*

5 Prokop von Kaisareia: Werke. Griechisch-deutsch, Bd. 4: Vandalenkriege, hg. v. Otto Veh, München 1971, S. 17. (Deutsch von Otto Veh).

6 Ulrich Profitlich: Geschichte als Komödie. Dürrenmatts Romulus der Grosse, in: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen, hg. v. Walter Hinck, Frankfurt a.M. 1981, S. 256.

Dramaturgie kristallisiert (...).» (Einleitung zu einem Fragment, in: Romulus der Grosse, S. 148)

Grundsätzlicher hat *Dürrenmatt* das Verhältnis von Historie und Dramaturgie in seiner Schrift «Theaterprobleme» besprochen. Wie sind, so lautet dort die Ausgangsfrage, historische Dramen im Zeitalter kritischer Geschichtsforschung noch möglich? *«Shakespeares ‹Cäsar› war aufgrund Plutarchs möglich, der noch nicht ein Historiker in unserem Sinne, sondern ein Geschichtenerzähler war, ein Verfasser von Lebensbildern. Hätte Shakespeare unser Wissen über Rom besessen, hätte er den Cäsar nicht geschrieben, weil ihm in diesem Augenblick notwendigerweise die Souveränität abhanden gekommen wäre, mit der er über seine Stoffe schrieb.*[7]»

Dürrenmatt begegnet dem lähmenden Überhang an positivem Wissen *theoretisch* mit dem Verzicht des heutigen Dramatikers auf historische Treue und mit seiner Hinwendung zur Parodie und zu einer «Dramaturgie der erfundenen Stoffe»: *«Aus diesem Grunde muss denn auch der Künstler die Gestalten, die er trifft, auf die er überall stösst, reduzieren, will er sie wieder zu Stoffen machen, hoffend, dass es ihm gelinge: Er parodiert sie, das heisst, er stellt sie im bewussten Gegensatz zu dem dar, was sie geworden sind. Damit aber, durch diesen Akt der Parodie, gewinnt er wieder seine Freiheit und damit den Stoff, der nicht mehr zu finden, sondern nur noch zu erfinden ist, denn jede Parodie setzt ein Erfinden voraus. Die Dramaturgie der vorhandenen Stoffe wird durch die Dramaturgie der erfundenen Stoffe abgelöst.»* (Theaterprobleme, a.a.O., S. 68)

Dürrenmatt hat in Prokop seinen Plutarch gefunden und sich so seiner Souveränität gegenüber der Historie Roms versichert.

Was tut der moderne Theaterdichter *praktisch*, wenn er sich in dieser karnevalisierenden Reduktionslaune auf die Suche nach Stoffen und ans Studium der Geschichte macht? Er schlägt ganz einfach *«unser Wissen über Rom»* in den Wind und wendet sich, um die latente Konkurrenz zur kritischen Historiographie zu vermeiden, wie seinerzeit *Shakespeare* jenen besagten alten «Geschichtenerzähler(n)» zu. *Dürrenmatt* hat in *Prokop* seinen *Plutarch* gefunden und sich so seiner Souveränität gegenüber der Historie Roms versichert. Dass dabei gerade das Ungeschichtliche – die Parodie des *Romulus* – sich im Quellenbefund als historisch erweist – nämlich als Parodie des *Honorius* –, verleiht der Paradoxie des Untertitels einen neuen, schillernden Aspekt. ✦

7 Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme, in: ders.: Theater. Essays, Gedichte und Reden, Diogenes Zürich 1980, S. 67.

SPLITTER

Nun wird behauptet, die Unvorstellbarkeit Gottes gehöre zu seinem Wesen wie seine Unbeweisbarkeit. Doch wozu das noch «Gott» nennen? Ein entleertes Wort: eine Groteske. Aber dass der Liebe Gott der Christen, der Vater, der im Himmel ist, den Goethe noch den Allumfasser, den Allerhalter nannte, eine Groteske geworden ist, zeigt am besten die geistige Krise unserer Zeit, die anfängt, das Wunder Mensch zu entdecken und seinen Sinn in ihm selber. Die alten Fluchtwege des Menschen sind verschüttet, er beginnt sich selber zu stellen. Er war sein eigener Feind. Er muss sein eigener Freund werden. Dann erst kann er seinen Nächsten wie sich selber lieben. Jesus war vielleicht der erste wirkliche Atheist. Aber was wissen wir von ihm?

aus: Friedrich Dürrenmatt, Abschied vom Theater, in: Göttinger Sudelblätter, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, Wallstein Verlag, Göttingen 1991, S. 45.

Rüdiger Görner, geboren 1957 in Rottweil am Neckar, lebt seit 1981 in London. Professor Neuere Deutsche Literatur und Kulturgeschichte an der Aston University, Birmingham (bis 1991 an der University of Surrey). Schriftsteller und Kritiker. Jüngste Buchveröffentlichungen: Hölderlins Mitte (1993). Goethe. Wissen und Entsagen aus Kunst (1995). Grenzgänger. Dichter und Denker im Dazwischen (1996). Die Kunst des Absurden (1996). Einheit aus Vielfalt. Föderalismus als politische Lebensform (1997). Wortwege. Zugänge zur spätmodernen Literatur (1997).

Blüte und Elend des Gedichts oder: Über das Poetische bei Brecht

«Was uns über die gewöhnliche Wirklichkeit in eine Welt der Phantasie erhebt, nennt man das Poetische», dozierte August Wilhelm Schlegel um 1802. Was wir an Phantasie aufbieten müssen, um der Wirklichkeit gerecht zu werden, kann ein Lehrstück erbringen; was darüber hinaus an sprachlicher und emotionaler Energie sowie an Lust auf das Spiel mit Formen noch zur Verfügung steht, nennt man den poetischen Mehrwert. So hätte Brecht dem romantischen Ästhetiker antworten können.

Lieder zur Klampfe schrieb er, Sonette, Psalmen, Songs, Elegien, Kinderlieder, Satiren, kunstvoll rhythmisiert, vor allem aber Balladen, Moritaten für eine moribunde Welt, in einer Sprache, die sich wappnete mit Witz und Gleichnisrede, mit Worten, die, gereimt oder nicht, mobil machten, zum Rüstzeug wurden im Zeitalter der Ideologien und dabei selbst Partei ergriffen für die Verteidigung des äusseren und inneren Exils, ob *«unter dem Strohdach des Nordens»,* in Dänemark, in Zürich, Hollywood oder zuletzt in Buckow am Schermützelsee in der Märkischen Schweiz.

«So erzählte der Baum von Kampf und Not / Inmitten der blühenden Sommersheid / Inmitten der Pracht das trübe Leid / Und in den Getreidefeldern der Tod», dichtete der junge *Brecht* im Sommer 1913. Genau fünfzig Jahre später nach dem Arbeiteraufstand am 17. Juni schreibt er: *«Das kleine Haus unter Bäumen am See / Vom Dach steigt Rauch / Fehlte er / Wie trostlos dann wären / Haus, Bäume und See.»* Das Resümée erfolgt am Ende seiner «Dialektischen Ode» im Todesjahr 1956: *«Ich, so verändert, habe nicht ein / Blättchen des verbleichten Inhalts vergessen / Und ich weiss, dass die Schönheit, wenn sie / Zur Tat wird / Den Schmerz der Erfahrung in sich bergen kann.»* Dazwischen entfaltet sich das poetische Panorama dieses lyrischen Dialektikers, dessen sprachliche Intensität sich dem ins Politische übertragenen Expressionismus verdankte, dessen Verse sich als agitatorischer Bänkelsang in Szene setzten oder satyrhaft das Obszöne auskosteten. *Brecht* ist lyrisches Urgestein, dem ein erster Schliff durch *Frank Wedekind* zuteil geworden sein mag, das aber im Grunde mit der Sprachlava eines *François Villon* verwandter ist und mit dessen *«Bien recueully, debouté de chascun».*

Selbstparodie

Auch der ideologisch motivierte Stückeschreiber *Bertolt Brecht,* der lustvoll, augenzwinkernd und dogmatisch Verfremdungseffekthascherei vor aller Augen betrieb, blieb in erster Linie Poet. Seine grossen Stücke sind bis ins kleinste durchrhythmisiert, auf sprachliche Wirkung bedacht; Songs strukturieren sie, plakative Wortaufzüge untermalen ihren klassenkämpferischen Sinn – freilich zuweilen so überzogen, dass sie ihn beinahe schon wieder parodieren! *«Um zeigen zu können, was ich sehe / Lese ich nach die Darstellungen anderer Völker und anderer Zeitalter. / Ein paar Stücke habe ich nachgeschrieben, genau / Prüfend die jeweilige Technik und mir einprägend / Das, was mir zustatten kommt»,* so offen beschreibt Brecht sein *«poetisches Verfahren»* im *«Lied des Stückeschreibers»,* Selbstdarstellung und Selbstparodie in einem.

Brecht hat sich wiederholt dafür ausgesprochen, dass Gedichte *«zerpflückt»* werden müssten, um verstanden zu werden. Und «verstehen» bedeutete für ihn, den Arbeitsprozess nachzuvollziehen, der das sprachliche Umsetzen einer Stimmung in Lyrik ermögliche. Seine bevorzugte Analogie lautete: *«Zerpflücke eine Rose, und jedes Blatt ist schön.»*

Brecht schrieb im Zeitalter der Agitation. Seine bedeutenden Gedichte aus den dreissiger Jahren entstanden auch unter dem Eindruck der Allgegenwart der Propagandasender und der durch den Äther kreischenden Stimme des, wie *Brecht* beharrlich sagte, *«Anstreichers».* In den

«Deutschen Satiren» findet sich die Zeile: *«Jedermann wird dazu gebracht, das Buch des Führers aufzulesen / Wo immer es herumliegt.»* Die Entfesselung der Propaganda und ihre Entstellung der Sprache ist ihm Anlass, sich im «Anschluss»-Monat des Jahres 1938 mit Fragen der *«reimlosen Lyrik»* und ihrer unregelmässigen Rhythmik auseinanderzusetzen. Dass es sich dabei keineswegs um Eskapismus ins Ästhetische handelte, sondern um den Wesenskern von *Brechts* «engagiertem Schreiben» verdeutlichen Stellen wie diese: *«(...) ich hielt es nicht für meine Aufgabe, all die Disharmonien und Interferenzen, die ich stark empfand, formal zu neutralisieren»* – durch Verwendung von Reimen etwa. Seine Gedichte wollen die *«Vorgänge zwischen den Menschen als widerspruchsvolle, kampfdurchtobte, gewalttätige»* zeigen. Für *Brecht* war das Schreiben stets ein *«Zeigen»*, der Vers entsprechend ein Fingerzeig und der «unregelmässige Rhythmus» eine Möglichkeit, Widerspruch gegen das Aalglatte, Parteikonforme anzumelden. Die Zeit der ebenso geschmeidig-schlüpfrigen wie widerborstig-skandalösen Songs war vorüber. Die faschistische Agitation verlangte im ideologischen Gegenzug aufgerauhte Unverblümtheit, beissende Ironie und vernichtende Zynismen.

Andererseits blieb *Brecht* stets «Poet» genug, um neben zynische Sprachsalven eine tief berührende Klage über die *«bleiche Mutter»* namens Deutschland zu stellen. Überhaupt das Nebeneinander bei *Brecht. Hans Mayer* hat in seinem Essay «Beim Lesen der Hauspostille» einen auf den ersten Blick überraschenden, aber ganz und gar überzeugenden Vergleich zwischen *Brechts* Gedicht «Von der Freundlichkeit der Welt» und *Hugo von Hofmannsthals* berühmter «Ballade des äusseren Lebens» gezogen und bemerkt, dass in beiden Gedichten das *«Nebeneinander»* dominiere; ein eigentliches *«Miteinander»* gebe es nicht. *«Kunstvolle Gleichgültigkeit der Aussagen»* bei *Hofmannsthal,* so *Mayer,* und *«sachliches Alltagsparlando»* bei *Brecht.* Diese Bemerkung hat weitreichende Folgen, wenn man sich vergegenwärtigt, wie bei aller ideologischen «Engagiertheit» *Brechts* das «Kollektiv» oder «kollektive Bewusstsein» in seinen «Chören» und Balladen eher schlecht abschneidet. Meistens bleibt es bei einem Nebeneinander; allenfalls kommt es zu einer Geste des Gemeinsamen.

Bertolt Brecht und Max Frisch 1947 in Zürich. Photo: Ruth Berlau. Quelle: Max Frisch Archiv der ETH Zürich.

Brechts Lebensstücke

Nun hat *Brecht* bekanntlich dem Gestus eine zentrale Stellung in seiner Poetik zugewiesen. In seinen zuvor zitierten Überlegungen zur Rhythmik etwa heisst es: *«Die Sprache sollte ganz dem Gestus der sprechenden Person folgen.»* Anders gesagt: Sie solle nicht versuchen, das «Innere» dieser Person auszudrücken. Der Redegestus genügt. Man kann dies oberflächlich nennen oder darin eine *«Poetik der Distanz»* erkennen *(Albrecht Kloepfer),* was zum Beispiel dann sinnvoll ist, wenn es darum geht, etwa die ostasiatischen Einflüsse auf *Brechts* Schreiben zu untersuchen. Dann entdeckt man (mit *Kloepfer),* dass *Brecht* ein Dichter verschiedener Schreibhaltungen sein konnte.

Schreiben wie – lautet bei *Brecht* allenthalben die Devise, schreiben wie der exilierte chinesische Lyriker *Po Chü-yi,* schreiben wie *Villon* geschrieben, wie Mutter Courage geredet hat. Bedeutet das ferner: Schreiben wie man es von einem Kommunisten erwartet? Genauer: Wie *Brecht* dachte, dass er als Kommunist schreiben müsse, um als Kommunist zu gelten – im von *Brecht* geschriebenen Lebensstück: *Brecht* spielt den Kommunisten *Brecht* mit Lederjacke und Zigarre und verschmitztem Lächeln? Weitreichende Folgen fürwahr, wenn man sich auf die Rede über den Gestus einlässt und sie zu Ende denkt.

Liest man *Brechts* Gedichte im Zusammenhang, dann gerät man unwillkürlich ins Sprechen und trägt sich selbst eines ums andere vor; denn sie verführen zur Rezitation, sind geschrieben, um uns aufhorchen zu lassen. Zwar merkt man noch den späten Gedichten die Patenschaft *Villons* und *Rimbauds* an, insbesondere aber jene *Schillers.* Das Poetische *Brechts* verdankt sich wesentlich einer Verbindung aus

Schillerscher Gedankenlyrik und proletarischer Gestimmtheit und mithin einer sentimentalischen Naivität, einer am dialektischen Materialismus geschulten Reflektiertheit, die sich den Anschein des Naiven und Unverbildeten gibt. Stilistisch drückt sich bei *Brecht* diese reflektierte Naivität durch Inversionen und Reihungen aus, wie sie etwa im Lied des trommelnden Balladensängers im zehnten Bild des Schauspiels «Leben des Galilei» zum Ausdruck kommt, oder im gehäuften Gebrauch des Partizip Präsens in Gedichten wie «Über die Bezeichnung Emigranten» *(«Wartend des Tags der Rückkehr, jede kleinste Veränderung / Jenseits der Grenze beobachtend, jeden Ankömmling / Eifrig befragend, nichts vergessend und nichts aufgebend / Und auch verzeihend nichts, was geschah, nichts verzeihend»)*. *Brechts* Lyrik erzeugt widersprüchliche Empfindungen von einem unentschiedenen Schwebezustand bis hin zum Gefühl einer ideologisch begründeten Determiniertheit der sozialen wie geschichtlichen Dinge. Alles scheint entschieden in diesen Gedichten und nichts. Viele seiner Verse gleichen Parolen, andere Exklamationen einer nihilistischen Lust; pornographische Geistigkeit waltet in diesen Strophen ebenso wie eine geradezu verschämte Suche nach der Idylle: *«Der Flüchtling sitzt im Erlengrund und nimmt / Sein schwieriges Handwerk wieder auf: das Hoffen»*, schreibt er in seinem Sonett *«Finnische Landschaft»* von 1940.

Viele seiner Verse gleichen Parolen, andere Exklamationen einer nihilistischen Lust; pornographische Geistigkeit waltet hier ebenso wie eine geradezu verschämte Suche nach der Idylle.

Der Melancholiker

Die poetische Substanz in *Brechts* Werk war mehr als blosser Bodensatz oder Vehikel klassenkämpferischer Dogmatik. Sie befähigte diesen *Horaz* des Sozialismus gleichermassen zu Liebesgedichten, die zum unvergänglichen Bestand dieser Gattung gehören (ich denke insbesondere an seine «Terzinen über die Liebe», einer virtuosen Variation auf *Schillers* balladeskes Kranich-Motiv), zu Grotesken, die man beiläufig zur Kenntnis nehmen oder getrost übergehen kann (etwa sein Poem «700 Intellektuelle beten einen Öltank an»), aber auch zu schieren sprachlichen Wunderwerken wie der «Hauspostille», seinen Prosagedichten «Visionen» und zu den letzten seiner «Svendborger Gedichte», einer Elegie im Grunde, «An die Nachgeborenen», deren Anfang sprichwörtlich geworden ist: *«Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten! / Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn / Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende / Hat die furchtbare Nachricht / Nur noch nicht empfangen.»*

Bei aller Spottlust dieses Dichters – das «Finstere», Melancholische gehörte wesentlich zu *Brechts* poetischem Selbstverständnis. Es schimmert bereits in seinem Gedicht «Vom armen B. B.» auf, in dem er seine Herkunft mit den Worten *«aus den schwarzen Wäldern»* angibt. Die Emigration assoziiert er mit Bildern von *«schwarzen Föhren»*, die er auch auf dem «Weg des Laotse in die Emigration» ausfindig gemacht hatte. Ebenso in den Träumen blieben sie ihm: *«Sah ich die nachtschwarze Föhre vor dem Fenster und wusste / Ich war in der Fremde.»* Und noch in den «Buckower Elegien» konnotiert er «Beim Lesen des Horaz» in erster Linie *«die schwarzen Gewässer»*.

War auch das ein «Gestus» der Melancholie und eines romantischen Überrests? Oder handelte es sich bei diesen düsteren Bildern um Spiegelungen einer Verzweiflung über Zeiten, in denen *«die Kenner der Wahrheit die wildesten Lügner»* geworden waren?

Viele von *Brechts* Gedichten wollten Lehrgedichte sein in einer Welt des geistigen Leerlaufs. Dass seine didaktischen Intentionen nicht immer den poetischen Wert dieses Teils seiner Lyrik erhöhte, ist bekannt. Man wird sie aber auch weiterhin mit Gewinn als lyrische Zeitdokumente lesen können. Daneben bleiben jedoch mehr als genügend Gedichte, die *«wirkliche Freude»* machen, wenn man sie «genau liest», wie *Brecht* in einer Notiz 1952/53 bemerkt hat. Sein Kriterium für solche Gedichte kann auch unseres bleiben: Sie müssen, so *Brecht*, *«so geschrieben sein»*, dass es sich lohnt, sie genau zu lesen. Ihr *«poetisches Sein»* muss reich genug sein, unser Bewusstsein lyrisch zu prägen, Sprache zu einem lukullischen Genuss werden zu lassen, uns aber auch sensibel zu machen für die Belange des Menschlichen und widerständisch gegen die Zumutungen der Zeit. In diesem Sinne hat das Poetische *Brechts* weiterhin Bestand. ✦

Bertolt Brecht, Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997. Albrecht Kloepfer, Poetik der Distanz. Ostasien und ostasiatischer Gestus im lyrischen Werk Bertolt Brechts. iudicium Verlag, München 1997. Hans Mayer, Erinnerung an Brecht, suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main 1998.

Leere Ikone fragwürdiger Ambitionen

Nach dem grossen Erfolg von «Schlafes Bruder» enttäuscht Robert Schneiders zweiter Roman «Die Luftgängerin».

Heinz Ludwig Arnold, geboren 1940 in Essen, lebt als freiberuflicher Publizist in Göttingen; seit 1963 Herausgeber der Zeitschrift für Literatur TEXT+KRITIK, seit 1978 des «Kritischen Lexikons zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur» (KLG) und seit 1983 des «Kritischen Lexikons zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur» (KLfG). Seit 1995 Honorarprofessor an der Universität Göttingen. Zahlreiche Veröffentlichungen zur deutschen Literatur. Zuletzt erschienen: «Die deutsche Literatur seit 1945. Geteilte Himmel 1961–1966» (Hg., 1997), «Das erotische Kabinett» (Hg., 1997), «Blech getrommelt. Günter Grass in der Kritik» (Hg., 1997), «Die deutsche Literatur seit 1945. Deutschstunden 1967–1971» (Hg., 1997).

Bevor das neue Buch von Robert Schneider erschienen ist, machte es schon Schlagzeilen. Für 1 Million Mark hatte der Autor sein Manuskript feilgeboten, und für einen Vertrag, der minutiös die Begleitbedingungen seiner Veröffentlichung festlegte: bis hin zur Hotelqualität bei Lesereisen. Man kennt das von den berühmtesten Trivial- und Thrillerautoren in Amerika.

Immerhin konnte *Robert Schneider* auf einen grossen Bucherfolg verweisen – sein Roman «Schlafes Bruder», zuvor von 22 Verlagen abgelehnt, wurde von Reclam Ost gegen Reclam West durchgesetzt und ein Riesenerfolg. Reclam freilich konnte bei dem neuen Buch von *Schneider* nicht mithalten – es ging an Blessing, also einen Bertelsmann-Ableger, der tatsächlich einen Vorschuss von 900 000 DM zahlte. So rauh sind die Sitten und so undankbar die Autoren.

Das sollte der Leser wissen, wenn er nun vom neuen Roman *Robert Schneiders* hört, der soviel Geld schon bewegt hat. Fragt sich nur, ob er auch so viele Leser bewegen wird, wie sich der Verlag mit der hohen Einlage zu versprechen scheint. Wohl eher nicht.

Das Buch beginnt nach einem etwas mystischen Vorspruch, der nirgendwo eingelöst wird, und einem retardierenden Rückblick auf das ihre Liebe verfehlende Leben der Eltern des Ambros Bauermeister fulminant: Ambros trifft im Zug Amrei Latuhr, verliebt sich, sie lässt sich umspinnen von seiner Liebe, nimmt ihn mit nach Hause und behält ihn; ein Kind wird gezeugt, die beiden heiraten, eine Tochter wird geboren: Maudi. Sie soll – man ahnt es – als titelgebende «Luftgängerin» hinfort die heimliche Heldin des Buches abgeben. Ein geheimnisvolles Wesen, von grosser Liebessehnsucht, von äusserster Liebesbereitschaft, und, wie sich später herausstellt, eine handfestere Art Mignon: nach der Chromosomenstruktur ein Mann, phänomenologisch eine Frau, und von aparter Schönheit. Sie kann lieben ohne Konsequenz.

Die fulminant begonnene Liebesgeschichte von Ambros und Amrei endet schon auf Seite 63. Da ist Ambros 32 Jahre alt; arbeiten will er nicht, weil seine Eltern *«daran zerbrochen»* seien, und Geld berührt er nicht, aber auch seine Tochter erzieht er nicht. Was er eigentlich macht, und vor allem: will, wird nicht so recht klar. Amrei aber will sich von ihm trennen: *«Es ist vorbei»,* sagt sie, und er: *«Es hat noch nie angefangen.»* Ambros verschwindet und taucht, nicht immer plausibel motiviert, noch ein paar Mal auf.

Was nun anfängt, sollte wohl auf den restlichen knapp 300 Seiten ein erzählerisches Feuerwerk werden; tatsächlich aber zerstrahlt das Buch von nun an. Immer neue Figuren werden eingeführt, immer neue Verhältnisse geschaffen, zwischen denen immer neue Geschichten gespannt werden. Und zur Eröffnung dieser erzählerischen Draufgängerei erläutert Ambros, bevor er zum ersten Mal verschwindet, Maudi und deren quasi Halbschwester Esther noch, was ein «Luftgänger» sei: nämlich *«ein Mensch, der nur auf sein Herz hört. Er gehorcht niemandem auf der Welt. Der Luftgänger tut, was er will. Der Luftgänger hat vor nichts und niemandem Angst. Vor allem nicht vor sich selbst. Und weil er keine Angst hat und immer auf sein Herz hört, kann er durch die Lüfte gehen.»*

Solche Menschen sind Ambros und Maudi. Sie gehören eigentlich nicht in die Welt, die wir kennen und die *Robert Schneider* in diesem Buch meist bloss skizziert und nur selten ausführlicher malt. Sie liegt im Helvetischen, im rheintalischen Jacobsroth, das nicht weit vom Bodensee entfernt ist, und dient unserem Autor als Spiegel, in dem sich auch Teile der bundesrepublikanischen Geschichte der letzten 25 Jahre vermitteln lassen; allerdings

Robert Schneider, Die Luftgängerin, Blessing, München 1998.

wird diese Geschichte in Geschichten zerbrochen, die manchmal arg simpel, manchmal schlicht parodistisch wirken; und zuweilen ironisch.

Überhaupt leidet dieses äusserlich ambitionierte Erzählunternehmen an seiner strukturellen Undurchschaubarkeit – mag sie auch gewollt sein, etwa um eine geheimnisvolle Stimmung über das ganze Erzählwerk zu legen, so ist das Unternehmen doch misslungen. Zuviel geht da, manchmal wie Kraut und Rüben, durcheinander, Motive werden aufgenommen und wieder fallen gelassen. Erzählerische Tiefe kann nicht entstehen, wo alles auf der Oberfläche nebeneinander aufgereiht ist, brockenhaft, sprunghaft mitgeteilt – das ist nur scheinbar genial und bildet die Luftgängerei, sofern dies die Absicht des Autors war, nicht eigentlich erzählerisch ab. Weshalb auch eine versuchte Aufklärung von Maudis geheimnisvoller Geschichte nicht plausibel, sondern bloss behauptet wirkt.

Am Ende steht dann, wie in «Schlafes Bruder», so etwas wie ein Inferno. Rechtsradikale Fixer klauen einen Panzer und schiessen den Ort Jacobsroth zusammen. Aber auch dafür gibt es kein erkennbares Motiv – allenfalls jenes, das als einziges dieses Buch durchzieht: dass nämlich aus verfehlter Liebe oft ein verfehltes Leben folgt, welches zum falschen Handeln treibt. Wogegen, und dies scheint die geheime Botschaft des Romans zu sein, nur die Luftgängerei hilft.

Zuviel geht da, manchmal wie Kraut und Rüben, durcheinander, Motive werden aufgenommen und wieder fallen gelassen. Erzählerische Tiefe kann nicht entstehen.

Aber auch sie verfehlt ja das Leben, sogar bei *Robert Schneider:* Ambros Bauermeister verliert sich im Narzissmus und verkommt. Und Maudi, die sich allen in gesellschaftlicher Kälte Frierenden öffnet, um menschliche Wärme zu spenden, bleibt eine leere Figur: die merkwürdig starre Ikone einer angestrengten Idee, die eigentlich gar nicht erzählt wird.

Robert Schneiders zweites Buch ist mit allzu heisser Nadel gestrickt. Die erzählerische Verve, die der Autor hat, wird vergeudet. Und manch eine der häufig altertümelnden Formulierungen, die wie in «Schlafes Bruder» eine mythensatte Atmosphäre hervorrufen sollen, verfehlt solche Wirkung, weil sie zur Stilblüte missrät. Mir scheint, Autor und Verlag hätten sich weniger um das literaturbetriebliche Umfeld und sehr viel mehr um das neue Manuskript von Robert Schneider kümmern sollen, das nun zu einem schlechten Buch verkommen ist. ✦

SPLITTER

Er hat keine Familie, keine sozialen Züge, ist im Groben gesund, weil er Sport treibt. Der Zwischenmensch kann mit jeder Frau und mit jedem Mann ins Bett, weil er seinem Körper und seiner Körperlust vertraut, der Zwischenmensch kann sogar jede Frau oder jeden Mann heiraten, weil er sich jederzeit wieder trennen kann. Er ist mit allem einverstanden, was gut geregelt ist, er hasst Zeitverzögerungen und Staus, er liebt das Unvorhergesehene und Überraschungen nicht. Er bringt Interesse für Umschulungen auf, er hat keine Leidenschaft für das, was er tut. Ein Mensch nach der politischen Zeit und nach der therapeutischen Zeit. Störungen interessieren ihn nicht, er setzt auf Konfliktvermeidung und nimmt alles in Kauf, was dem Frieden dienen könnte, der seine Kreise nicht stört. Und er ist wirklich ohne jede Tötungshemmung.

aus: Ria Endres, Der Zwischenmensch, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1991, S. 35.