Zu den auffälligsten Eigenarten der satirischen Erzählweise Brechts in seinem *Dreigroschenroman* (BFA 16) gehört es, daß die Figuren bisweilen gar nicht verantwortlich sind für das, was ihnen als ihr Denken zugeschrieben wird. So reflektiert der Kriegsinvalid Fewkoombey aus gegebenem Anlaß darüber, daß Abtreibungen vermünftigerweise verboten und folglich glücklicherweise unerwischlich teuer sind, weil sonst keine Frau so unmüterlich wäre, ihrem Kind die Existenz in einer Welt des in seiner Perspektive allgegenwärtigen und unaufhebbaren Elends zuzumuten. Die Pointe dieser im objektiven Horizont der Figur so sachgerechten wie schlüssigen Überlegungen ist freilich, daß das gar nicht seine Gedanken sind, denn es heißt anschließend: „So ungefähr hätte der Soldat wohl gedacht, wenn er gedacht hätte. Aber er dachte nicht: er war zur Disziplin erzogen“ (BFA 16. S. 74). In ähnlicher Weise wird dem Bettlerkönig Peachum angesichts eines fehlgeschlagenen Geschäfts eine hochpathetische Rede zugeschrieben, in der er sein Unglück mit dem der tragischsten Helden der griechischen Antike vergleicht, allerdings mit dem Hinweis, daß er so hätte reden können, wenn er „gebildet gewesen wäre“ (BFA 16. S. 97), was er eben nicht ist, so daß er sich jedenfalls nicht in der ihm hier zugeschriebenen Weise äußert. Wer also redet hier mit der Stimme der Figuren, die sich nicht in der für den Erzählkontext geeigneten Weise artikulieren können? Offenbar ist das die (satirische) Erzählinstanz, die sich aber nicht von der Figur distanziert, sondern in deren eingeschränktem und durch die Erzählkonstellation durchaus kritisiertem Horizont verbleibt und deshalb ihre Stimme benutzt. Im weiteren Sinne ist es damit die erzählte Situation und ihre zugleich subjektiv befangene und objektiv erhellende Wahrnehmung, die hier buchstäblich zur Rede wird.
Beide Monologe sind im Romantext durch Kursivdruck hervorgehoben. Die Verwendung dieser typographischen Auszeichnung für die Wiedergabe von Gedanken, Reflexionen, Reden und auch Träumen der Romanfiguren, von Teilen dessen, was ihnen an sprachlicher Artikulation zugeschrieben wird oder auch nur zugeschrieben werden könnte, ist eines der wichtigsten und das wohl auffälligste Stilmittel des Romans. Es dient keineswegs einfach der Hervorhebung von Passagen im Sinne einer didaktischen Leserlenkung, denn gelegentlich ist das Kursiviertere auch beiläufig und belanglos, während umgekehrt für den Gehalt besonders wichtige Stellen nicht kursiviert sind. Das ist kein Versehen Brechts, wie Bernd Aueruchs annimmt, sondern ein Hinweis auf die Funktion dieser Verfahrensweise.

Walter Benjamin hat die kursiv gedruckten Passagen als "eine Sammlung von Ansprachen und Sentenzen, Bekenntnissen und Plädoyers" bezeichnet, "die einzig zu nennen ist. Sie allein würde dem Werk seine Dauer sichern. Was da steht, hat noch nie jemand ausgesprochen, und doch reden sie alle so". Brecht hat seine Mitarbeiterin Margarete Steffin, die die Verfahrensweise nicht verstanden hatte, auf deren Bedeutung nachdrücklich hingewiesen: "Das Herausfallen, Künstliche, Übergangslose der Moralischen Betrachtungen ist gewollt". Und er hat dem Verlag für die technische Herstellung des Drucks präzise Anweisungen gegeben und begründet: Es komme auf den Eindruck an, "daß hier etwas zitiert wird, daß hier bestimmte Sprüche und Redereien ausgestellt werden". Die Kursivstellen müssen Zitatcharakter haben, das heißt der Leser muß die Assoziation 'Zitat' haben. [...] Der Leser muß denken: warum plötzlich eine andere Schrift?". Eine vorläufige und unvollständige Antwort auf der Grundlage der bisher eingeführten Befunde könnte lauten: Brecht arbeitet mit einer neuartigen Engführung von Figur, erzählter Situation, Erzählinnung und Erzählweise sowie Orientierung auf das Wirklichkeitsbewußtsein des Rezipienten. Wenn das mehr ist als ein singuläres Formexperiment, impliziert die Verfahrensweise eine neue und andere Ästhetik des Romans.

---


Eine solche Sichtweise ist freilich nicht so neu, sondern bezeichnet zunächst eine Grundtendenz des Romans der klassischen Moderne, der im Zeichen der „Krise des Erzählens“ in Deutschland Gestalt gewann. Er beruht auf der Erfahrung, daß sich die Romanwelt, das heißt die Wahrnehmung der Welt im Roman, nicht von einer zentralen Figur, nicht einmal von einem Ensemble selbständiger Figuren her aufbauen läßt, weil in der zunehmend verdichtenden und abstrakt gewordenen Wirklichkeit eine auch nur annähernd selbstbestimmte Identität gar nicht mehr möglich und individuelles Handeln bedeutunglos geworden ist.9 Brecht befindet sich mit dem Widerspruch gegen eine

romanhafte Darstellung auf der Grundlage autonomer Individualität also in einem gattungsgeschichtlichen "mainstream", den er allerdings, wie zu zeigen ist, auf radikalisierte Weise fortschreibt und zu neuen Lösungen führt.

Als aristotelisch und mithin zu einführender und identifikatorischer Lektüre bestimmt versteht Brecht auch den herkömmlichen Aufbau der epischen Welt:

Der bürgerliche Roman gestaltet heute noch jeweils "eine Welt". Er tut dies rein idealistisch aus einer Weltanschauung heraus, der mehr oder weniger privaten, jedenfalls aber individuellen Anschauung seines "Schöpfers". Innerhalb dieser Welt stimmen dann alle Einzelheiten natürlich genau, die, aus dem Zusammenhang gerissen, den "Details" der Realität gegenüber keinen Augenblick waschrein wirken könnten. Man erfährt über die reale Welt nur so viel, als man über den Autor erfährt, den Schöpfer der unwirklichen, um nicht sagen zu müssen, man erfahre nur etwas über den Autor und nichts über die Welt.¹⁰

Die scheinbare Stimmigkeit solcher fiktionalen Konstrukte ergibt sich daraus, daß deren Elemente gleichmäßig verzeichnet sind, so daß durch "allseitige Verkürzung und Verkrüppelung [...] der Eindruck von Logik" entsteht.¹¹ Das setzt freilich ein bestimmtes Rezeptionsverhalten voraus, auf das hin die "eigene Welt" des Dichters, "die sich mit der andern nicht zu decken braucht", entworfen ist: "die auf Basis der Suggestion hergestellte Einfühlung [...] in den Künstler und über ihn in die Personen und Vorgänge".¹²

Vom Standpunkt des Individuums und im Horizont seiner Erlebnismöglichkeiten als der Grundlage der Einfühlungstechnik ist die Wirklichkeit, der "gesamte soziale Kausalkomplex", wie Brecht präzisiert,¹³ nicht mehr darstellbar, schon gar nicht als eine veränderbare und beherrschbare, als die sie für Brecht Gegenstand einer operativen und eingreifenden Kunst sein sollte. Hegels Definition des Epos und des weiteren des epischen Kunstwerks als Darstellung des Ganzen einer Welt, in der eine individuelle Handlung geschieht, ist mit Brechts Literaturverständnis durchaus vereinbar, wenn man das Weltganze als außerästhetische Wirklichkeit versteht, die in einer besonderen und insoweit individuellen Handlungsfolge, also organisiert in einer Fabel, Gestalt gewinnt. Die Figuren sind dann exemplarische Repräsentanten des gesellschaftlichen Gesamtcomplexes, wenn auch keineswegs autonome Individuen. Eigentlicher Gegenstand ist die als Totalität verstandene Wirklichkeit, und zwar als solche,
das heißt nicht eingeschränkt durch ästhetische Zwänge, sondern in historischer Konkretheit. Und das gilt nicht nur für den Roman, sondern in gleicher Weise für die Dramatik, weshalb Brecht sein Theater als ein episches, das heißt dem epischen Totalitätsgesichtspunkt verpflichtetes bezeichnet hat. Darum sind die Prinzipien der Theatertheorie auch für sein Romanschaffen weitgehend verbindlich. Das gilt auch und insbesondere für die antiaristotelische Wendung.


Wie nun die herkömmliche Erzählweise mit den neuen Gegenständen verfahren würde, hat Brecht am Beispiel des Rechtswesens in einer kurzen, aber wichtigen Notiz mit dem Titel Über den aristotelischen Roman erläutert:

Nehmen wir an, er [der aristotelische Roman] baut sich auf auf dem Satz:
Die Justiz ist ungerecht (1),
so wird daraus sofort – der Romanform wegen:
Ein Richter ist ungerecht (2),
und in einer Fabel wird – der Romanform wegen – daraus:
Ein Richter tut etwas Ungerechtes (3).18

Das Problem für den an den neuen Gegenständen interessierten Autor liegt nun darin, daß die für die Romanform notwendige Konkretisierung des allgemeinen Satzes (1), auf den es ihm ankommt, diesen nicht veranschaulicht. Denn wenn

14 Brecht: Dreigroschenprose (Anm. 10). S. 469.
17 Ebd. S. 481.
"alle Richter justiztreu [sind] und, indem sie justiztreu sind, ungerecht [handeln]",
dann sind sie keine individuell Handelnden. Sind sie aber nicht justiztreu, dann
wird der Satz, daß die Justiz ungerecht ist, durch ihr Handeln zumindest punk-
tuell widerlegt. "Sind die Richter ungerecht und nicht justiztreu und soll die
Justiz ungerecht sein, so kann dieser Totalsatz vom aristotelischen Roman mit
einer Fabel nicht bewältigt werden".

Die Konsequenz dieser syllogistischen Widerlegung der aristotelischen
Romanform ist die Forderung eines "nichtaristotelischen Romanschreibens" 19,
das nun allerdings nicht nur als eine Darstellungstechnik zu begreifen ist,
sondern auch eine Funktionsänderung des Literarischen bezeichnet. Denn es
soll darum gehen, "solche Aussagen über Erscheinungen zu machen, welche
Operationen mit diesen Erscheinungen gestatten, praktische Aussagen, also
operative Sätze aufzustellen". Wie das epische Theater soll auch die Lektüre des
antiaristotelischen Romans Wirklichkeit nicht nur wiedergeben, sondern durch
Einsicht in ihre Gesetzmäßigkeiten praktisches, weltveränderndes Handeln
ermöglichen und provozieren. Das klingt nach Didaktik, aber Brecht hat (fast)
immer betont, daß Belehrung im ästhetischen Medium unterhaltsam sein muß
und insofern höchste ästhetische Ansprüche stellt. Nach diesen Grundsätzen
verfährt er im Dreigroschenroman, wie im folgenden zu zeigen ist.

2

Gegenstand des Romans ist die kapitalistische Ökonomie, die zwar im Sinne der
Marxsehen Lehre verstanden ist, mit dieser aber sehr frei umgeht. In der
Dreigroschenoper war diese Thematik nur sehr marginal angelegt, und zwar in
der von Brecht zur Gayschen Vorlage weitgehend hinzufügtenen Peachum-
Handlung, war aber in den weiteren Bearbeitungen des Stoffes immer stärker in
den Vordergrund getreten. Der Gegenstand ist also groß und zeitgemäß und
äußerst prosaisch, aber er wird mit hohem Kunstverstand vermittelt. Das wird
vor allem möglich durch die satirische Schreibweise und die erzählende Ironie.
Als Satiriker orientiert Brecht sich ausdrücklich an Jonathan Swift und ins-
besondere an dessen Modest Proposal (1729), das er folgendermaßen referiert:

Jonathan Swift schlug in einer Broschüre vor, man solle, damit das Land zu
Wohlstand gelange, die Kinder der Armen einpökeln und als Fleisch verkaufen.
Er stellte genaue Berechnungen auf, die bewiesen, daß man viel einsparen kann,
 wenn man vor nichts zurückschreckt. Swift stellte sich dumm. Er verteidigte eine
bestimmte, ihm verhängte Denkungsart mit vielem Feuer und Glänzender Tugend in
er einer Frage, wo ihre ganze Gemeinheit jedermann erkennbar zu Tage trat. 20

S. 74–89. Hier S. 85.
Wie bei Swift handelt es sich auch im *Dreigroschenroman* nicht um Personensatire, die angesichts der unterstellten Bedeutungslosigkeit des Individuums und seiner Handlungsweisen zu unbedeutend wäre, sondern – mit einem von Bernd Aueruchs eingeführten treffenden Terminus – um Systemsatire.  

Für die Narration stellt sie ein Problem dar, das sich aus dem für die Satire bestimmenden Prinzip von Norm und Abweichung ergibt. Die Personensatire als geläufiges literarisches Muster zeigt ein Verhalten, das nach den für die Erzählinstanz und die Rezipienten gleichermaßen verbindlichen, in der Regel ethnisch begründeten Maßstäben fragwürdig und falsch ist und den Handelnden kritisiert und durch Lächerlichkeit moralisch vernichtet – Satire ist nach der allgemein akzeptierten Definition von Jürgen Brummack “ästhetisch sozialisierte Aggression”.  


Als “DEMONSTRANDUM EINES DREIGROSCHENROMANS”, also als Erzählintention des Buches, hat Brecht festgehalten: “die kleinen Verbrecher sind ebenso bürgerlich wie die kleinen Bürger, die grossen Bürger sind ebenso verbrecherisch wie die kleinen Verbrecher”.  

Mit der Kategorie des Verbrecherischen ist hier scheinbar eine besonders verbindliche Norm eingeführt. Sie ist aber zugleich aufgehoben, weil sie keine Differenz bezeichnet. Im Sinne der Systemsatire sind die Geschäfte der Kapitalisten verbrecherisch und die Aktivitäten der kleinen Verbrecher zugleich systemkonform, also gar nicht abweichend oder anders, sondern vernünftig und im System sogar notwendig.

---


In der Dreigroschenoper hatte sich Mackie Messer unter dem Galgen mit der Einsicht verabschiedet:


Der neue Macbeth des Dreigroschenromans geht genau den hier bezeichneten Weg, der die Kriminalität nicht nur gefährlicher macht, weil er nicht zum Galgen

führt, sondern auch ungleich profitabler ist. Er gründet zwar keine Bank, aber steigt vom Einbrecher zum Bankdirektor auf, und er ist in vielfältiger Weise ein Mann, der andere anstellt und vom Mehrwert ihrer Arbeit lebt. Als der kriminellste der drei Geschäftsleute, die die Romanhandlung zusammenführt, erweist er sich als der cleverste: Der Makler Coax hat den Bogen überspannt, indem er die Partner seiner Geschäfte zu betrügen und zu ruinieren, also gleichsam geschäftlich zu ermorden versuchte. Macheath, Polly und Peachum sehen sich deshalb je für sich gezwungen, ihn wirklich umzubringen, so daß er von seinesgleichen zum Tode befördert wird und nicht, wie er es für logisch hielt 28 und wie es dann auch als offizielle Version verbreitet wird, von den eigentlichen Opfern seiner verbrecherischen Geschäfte. Und Peachum ist zwar fähig, das lukrative Schiffsgeschäft von Coax zu seinem Vorteil zu Ende zu führen, hat aber für "napoleonische Pläne" (BFA 16. S. 152), wie sie Macheath zugeschrieben werden, nicht das nötige Format, weil er pessimistisch und ängstlich ist. Er muß sich dem Schwiegersohn geschlagen geben. Der hat sich an die Empfehlung seines Freundes, des Polizeichefs Brown, gehalten: "Warum unrechte Wege gehen? [...] Das soll man nicht. Ein Kaufmann bricht nicht ein. Ein Kaufmann kauft und verkauft. Damit erreicht er das gleiche. [...] Arbeite mit den Banken, wie alle andern Geschäftsleute! Das ist doch eine andere Sache!" (BFA 16. S.146/47). Aber was heißt hier Format, und was hat es mit den "napoleonischen Plänen" auf sich? Am Ende des Romans wird Macheath von allen Seiten als große Persönlichkeit und als weitsichtigender Wirtschaftslenker gepriesen, woraufhin er sich ein bemerkenswertes Bekenntnis erlauben kann:


Der Roman ist so erzählt, daß der Leser das als eine zwar beschönigende, aber im ganzen zutreffende Aussage bestätigen kann. Macheath's Handeln war folgerichtig und im Hinblick auf die Gesetzmäßigkeiten der Wirtschaftsordnung vernünftig. Er hat in jeder Situation mit der Bereitschaft zum Risiko das Richtige getan, ohne aber dabei einem großen Plan zu folgen. Der Roman ist also nicht die Geschichte eines Aufsteigers, nicht einmal die satirische Entschlüsselung einer bemerkenswerten Karriere. Und Macheath ist nicht ein großes Individuum, sondern ein gut funktionierender Agent des Wirtschaftssystems: Der eigentliche Protagonist des Romans ist die Ökonomie. Ihre Gesetze bestimmen

die Handlungsmöglichkeiten und die ganz und gar nicht autonomen Handlungswesen der Figuren. Schon in seiner Gegenstandsannahme wird der Roman damit antiantirelatistisch.29


Dabei ist "die Konzeptionsweise der Kriminalromanschreiber von der Wissenschaft beeinflußt" und verschafft nur Vergnügen, wenn "die Kausalität befriedigend funktioniert".31 Die Aufdeckung der Zusammenhänge ist Sache des Detektivs, zugleich aber des Lesers. Das Genre fordert also eine aktive Rezeption.

Abweichend vom Schema des Detektivromans liegen nun aber die kriminellen Handlungen der Protagonisten hier nicht im Verborgenen, müssen also nicht aus Indizien erschlossen werden. Daraus hat Ulf Eisele gefolgert, daß der Dreigroschenroman, entgegen dem Forschungsconsens, der ihn als eine Sonderform dieses Genres versteht, überhaupt kein Kriminalroman ist.32 Es bedarf keines Detektivs, weil hier gar nichts aufzudecken ist und weil die Rechtsordnung gar kein Interesse daran hat, die kriminellen Handlungen, durch die das System

31Ebd. S. 506 und 507.
funktioniert, zu bestrafen. Das ist richtig, schließt aber die Verwendung der Technik des Detektivromans, und nur darum handelt es sich, gar nicht aus. Denn das Verbrecherische sind nicht primär die kriminellen Handlungen der Protagonisten, sondern vielmehr, im Sinne der Systemsatire, die Verhältnisse, die sie ermöglichen und begründen. Mit der berühmten Formulierung Brechts im *Dreigroschenprozeß* ist auch hier die "eigentliche Realität in die Funktionale gerutscht" (BFA 21. S. 469). Die Erkenntnis der wirklichen Zusammenhänge hinter den offensichtlichen ist damit Aufgabe des Lesers, dem im Roman kein Detektiv zur Seite steht. Er muß gewissermaßen auf eigene Faust zum Detektiv werden. Allerdings gibt es auch romanimmanentes ein detektivisches Prinzip, insofern als die konkurrierenden Protagonisten ständig versuchen müssen, sich gegenseitig auf die Schliche zu kommen, um handeln zu können und damit die verdeckte Kausalität aufdecken.


Man versucht mich zu betrügen? Ich tue alles, um solide zu werden, ich verzichte auf jede Gewaltanwendung und halte mich klavisch oder doch jedenfalls ziemlich genau an die Gesetze, ich verleugne meine Herkunft […] und das erste, was ich in dieser höhren Sphäre erleben muß, ist, daß man mich bestiehlt! Das soll sittlich höher stehen, als was ich immer gemacht habe? Das steht niedriger! Diese Leuten sind wir einfachen Verbrecher nicht gewachsen (BFA 16. S. 140).


Sie warten nur darauf, Verträge machen zu können. […] Dabei ekelt mich, den einstigen Straßenräuber, dieses Gefielesche wirklich an! Da sitze ich dann und schlage mich um Prozente herum. Warum nehme ich nicht einfach mein Messer und renne es ihnen in den Leib, wenn sie mir nicht das ablassen wollen, was ich haben will? […] Immer dieses unwürdige Sichverschanden hinter Richtern und Gerichtsvollziehern! Das erniedrigt einen doch vor sich selber. Freilich ist mit der einfachen, schlichten

Folglich muß er einsehen, daß er zum Bürger werden muß, um größere Beute machen zu können, was zwar keine Absage an die Kriminalität ist, ihm aber in der Unterwerfung unter die Gesetze der ökonomischen Rationalität weitere Spielräume eröffnet:


33 Lukas 19, 12-28; auch Matthäus 25, 14-30.

Wie die Aussagen in den kursiv gedruckten Stellen ist auch der Traum nicht der Person zuzurechnen, der er von der Erzählinstanz zugeschrieben wird. Es ist vielmehr der objektive Gehalt der Situation, der hier zur Sprache wird. In der verdinglichten Wirklichkeit sind die Personen funktionalen Medien für die Reflexion der erzählten Sachverhalte, die durch sie objektiv gedeutet werden, ohne daß das Gesagte durch ihre Subjektivität eingeholt wäre. Auf diese Weise löst der antiaristotelische Roman das Problem, daß es in der modernen, abstrakt gewordenen Welt keine Charaktere für den Romanschriftsteller mehr gibt, daß aber der Roman gleichwohl handelnde Figuren braucht. Sie sind bei Brecht keine selbständigen Individuen, die zu Identifikation und Einfühlung einladen und durch Introspektion zugänglich wären. Handlungsfähig sind sie bestenfalls als Charaktermasken, die über die Realität Auskunft geben, ohne das verantworten zu müssen. Die Erzählinstanz, die ihnen das zuschreibt, muß sich ihnen anpassen: Sie zeigt die Benutzung und souveräne Mißachtung der nützlichen Gesellschaftsideologie durch die Geschäftsmänner, die Justiz und die Kirche, die selbstzerstörerische Ideologieläugigkeit der Kleinbürger und das verblendete Fehlverhalten der Unterschichten, die bejahen, was sie vernichten – der Erzählgestus ist also Mimikry an das Verkehrte, die aber durch Ironie und Satire aufgehoben ist.

Ob die satirische Darstellung für den antiaristotelischen Roman zwingend ist, läßt sich nicht entscheiden – auf jeden Fall bestimmt sie aber auch die beiden weiteren Romanprojekte Brechts, den fragmentarischen Roman Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar (BFA 17. S. 163–390) und die Entwürfe zum Tui-Roman (BFA 17. S. 9–161). Sie ermöglicht eine Schreibweise, die sich auf die Gegenständlichkeit einläßt, zugleich aber eine verfremdende Distanz einbezieht und damit der für Brechts funktionalen Literaturverständnis grundlegenden


Kommentarfunktion den Gestus einer direkten Belehrung zugunsten einer unterhaltsenden Vorgehensweise nimmt.

Mit dem Caesar-Roman begibt er sich auf das bei den Exilautoren hochgeschätzte Gebiet des historischen Romans. Das Projekt geht auf einen Stuckplan zurück, dessen Stoff er in einem Brief an Karl Korsch als eine "Dreigroschenhistorie" bezeichnet. Zugleich hält er aber fest, daß er im Gegensatz zur geläufigen Praxis nicht auf Aktualisierbarkeit zielt: "Ich will nicht ein Anspielungsstück machen, die Verhältnisse liegen so sehr anders in der Antike. [...] Die Schwierigkeit: Caesar bedeutet immerhin einen Fortschritt und die Anführungszeichen zu Fortschritt sind riesig schwer zu dramatisieren." 38


In diesem Zusammenhang reflektiert er über den "Begriff des Kunstkunts":


Im Caesar-Roman ist die Erzählerhaltung schon als solche keine einheitliche wie im Dreigroschenroman, sondern es wird von verschiedenen Personen mit unterschiedlichen Interessen und dementsprechend aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt, wobei die Satire aus dem Gegenüber einander der Sichtweisen in einer gewissermaßen objektiven Form entsteht, eher auf der Ebene der histoire als auf der des discours.


nur vorgespiefelte Interesse für die Geschäfte des Herrn Julius Caesar, das die geplante Biographie verhindert und in Spicers sarkastisches Referat der römischen Ökonomie in den letzten Jahren der Republik aufhebt. Außerdem verlagert sich der Erzählgegenstand auf Probleme der Geschichtsschreibung, in denen Zeichen der Roman zunehmend selbstreflexiv wird.


Einen nochmals unterschiedlichen Gesichtspunkt entwickelt der Dichter Vastius Alder, der selbst als ein geschwätziger Schöngerist eingeführt wird und seinerseits Caesar in das Licht einer forciert sarkastischen Satire rückt:


Der aufgeschriebene Monolog Alders umfaßt ein Vielfaches der zwei Zeilen, die er dem Dichter über die "Usance" zugestehen wollte, und es drängt ihn, wie Spicer verächtlich bemerkt, "sein Geschwätz sogleich aufzuschreiben" (BFA 17. S. 306).

S. 191). So kann der Erzähler nur über "die menschliche Unfähigkeit" klagen, "Größe da zu sehen, wo sie ist" (ebd.). Was er nicht bemerkt, ist die Tatsache, daß die widerwilligen Auskünfte des Legionärs über seine Lebensumstände in einem exemplarischen Plebejerschicksal schon vorab vollständig enthalten sind und so bestätigen, was die im folgenden wiedergegebenen Dokumente als historische Wahrheit bezeugen.


Die Lösung des Darstellungsproblems sei die satirische Schreibart, die "natürlich amüsant" sein müsse. Das erfordert stilistische Konsequenzen:


Die Satire ergibt sich folglich aus dem Kontrast des verklärten Caesar-Bildes zur erlebten Realität. Spicer gesteht Caesar zwar Format zu, aber was er darunter versteht, hat eine sehr eigene Qualität:

Denken Sie nicht, [...] daß ich ihn nicht für einen großen Mann halte. [...] Ich halte ihn für einen großen Mann, für einen der größten. So wie er sind große Männer. [...] Wenn man ihn auf die richtige Spur setze, machte er alles sehr tüchtig. [...] Sie sagten, er habe keinen Charakter, aber wer hat Charakter in der Politik? [...] Mir ist immer als das großartigste an Caesar erschienen, daß er absolut keine Meinungen hatte (BFA 17. S. 384).


Wenn ich an dem von Brecht eher beiläufig eingeführten Terminus "antiaristotelischer Roman" festhalte, so ist das durch das eigenartige Profil des Dreigroschenromans und der Geschäfte des Herrn Julius Caesar in der Gattungsgeschichte des Romans der klassischen Moderne begründet. Zwar ist die Infragestellung des autonomen Individuums als Romansubjekt, wie gesagt,