

Sonderdruck aus:
AMSTERDAMER BEITRÄGE ZUR NEUEREN GERMANISTIK
Band 66: „VERWISCH DIE SPUREN!“ BRECHT'S WORK AND LAGACY.
A Reassessment. Edited by Robert Gillet and Godela Weiß-Sussex
Amsterdam / New York 2008

Klaus-Detlef Müller

Der antiaristotelische Roman: Brechts Beitrag zum Roman der klassischen Moderne

It was not only the drama of the twentieth century that Brecht changed fundamentally with his Epic Theatre. He also effected innovations in the area of prose fiction that have so far been rather neglected. Here too the word he used to describe his procedure was "anti-Aristotelian". The aim is to counter empathetic reception and to develop narrative possibilities that do not depend on individual characters. The Dreigroschenroman and Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar will be used here to show how this is feasible in theory and fruitful in practice.

1

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 vernünftigerweise verboten und folglich glücklicherweise unerschwinglich teuer sind, weil sonst keine Frau so unmütterlich 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 Kursivierte auch beiläufig und belanglos, während umgekehrt für den Gehalt besonders wichtige Stellen nicht kursiviert sind. Das ist kein Versehen Brechts, wie Bernd Auerochs annimmt,¹ 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".² 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".³ 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".⁴ "Die Kursivstellen müssen Zitatcharakter haben, das heißt der Leser muß die Assoziation 'Zitat' haben. [...] Der Leser muß denken: warum plötzlich eine andere Schrift?"⁵ Eine vorläufige und unvollständige Antwort auf der Grundlage der bisher eingeführten Befunde könnte lauten: Brecht arbeitet mit einer neuartigen Engführung von Figur, erzählter Situation, Erzählinstanz 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.

¹Bernd Auerochs: *Erzählte Gesellschaft. Theorie und Praxis des Gesellschaftsromans bei Balzac, Brecht und Johnson*. München: Fink 1994. S. 153 (Anm. 55).

²Walter Benjamin: Brechts *Dreigroschenroman*. WBGs III. S. 440–449. Hier S. 445–446. Vgl. auch Klaus-Detlef Müller: *Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa*. München: Winkler 1980. S. 184–185; Auerochs: *Erzählte Gesellschaft* (Anm. 1). S. 153–158; Wolfgang Jeske: *Dreigroschenroman. Entstehung*. In: BFA 16. S. 396–414. Hier S. 403–404; Klaus-Detlef Müller: Die Aktualität von Brechts *Dreigroschenroman*. In: *Bertolt Brecht und das moderne Theater. Jahrbuch der Koreanischen Brecht-Gesellschaft* 5 (1998). S. 51–72. Hier S. 69–71.

³Bertolt Brecht: Brief an Margarete Steffin 19.8.1933. BFA 28. S. 379.

⁴Bertolt Brecht: Brief an den Verlag Allert de Lange 26.8.1934. BFA 28. S. 433 (Hervorhebungen im Text).

⁵Bertolt Brecht: Brief an den Verlag Allert de Lange 1.9.1934. BFA 28. S. 435.

Und in der Tat bezieht Brecht von Anfang an, schon in den zwanziger Jahren, eine dezidierte Frontstellung zum bürgerlichen realistischen Roman, auch zum bürgerlichen Roman der klassischen Moderne, den er als historisch überholt ablehnt, genau so wie die bürgerliche Dramatik. Beide sind nach seiner Einschätzung in der aristotelischen Poetik begründet, die Epos und Tragödie ja in der Tat als parallele Formen dichterischer Nachahmung versteht. Die aristotelische Verfahrensweise verlangt nach Brecht vom Rezipienten Einfühlung und Identifikation⁶ sowie kritiklose Hingabe an illusionierende Mimesis. Eine ihrer wichtigsten Voraussetzungen ist die Darstellung "freier Einzelpersönlichkeiten" als handelnder Subjekte.⁷ Das ist in besonderer Weise nicht mehr zeitgemäß: "Den Individuen kann in den Büchern nicht viel mehr Platz eingeräumt und vor allem kein anderer Platz eingeräumt werden als in der Wirklichkeit".⁸

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 verdinglichten und abstrakt gewordenen Wirklichkeit eine auch nur annähernd selbstbestimmte Identität gar nicht mehr möglich und individuelles Handeln bedeutungslos geworden ist.⁹ Brecht befindet sich mit dem Widerspruch gegen eine

⁶Vgl. hierzu etwa Bertolt Brecht: *[Kritik der "Poetik" des Aristoteles]*. BFA 22.1. S. 171–172, wo die Einfühlung auch als eine Form der Religiosität und als solche als überholt bezeichnet wird.

⁷Vgl. hierzu Bertolt Brecht: *Thesen über die Aufgabe der Einfühlung in den theatralischen Künsten*. BFA 22.1. S. 175–76. Hier S. 175.

⁸Bertolt Brecht: *[Über Georg Lukács]*. BFA 22.1. S. 483–487. Hier S. 485. Die Polemik richtet sich hier gegen das Realismusverständnis von Georg Lukács.

⁹Selbst der von Brecht verabscheute Thomas Mann konfrontiert im *Zauberberg* einen ausdrücklich als "mittelmäßig" bezeichneten Protagonisten, Hans Castorp, mit einer essayistisch entfalteten Bestandsaufnahme nicht vermittelbarer Zeittendenzen, denen er intellektuell nicht gewachsen ist und die er in der abgehobenen künstlichen Welt eines Schweizer Lungensanatoriums ebenso fasziniert wie befremdet zur Kenntnis nimmt. Hermann Broch zeigt in den *Schlafwandlern*, wie die erzählten Subjekte Opfer unbegriffener Kulturfiktionen werden, die als Setzungen ein den Figuren nicht bewusstes Eigenleben entwickeln und deren Verhalten bestimmen. Alfred Döblin hat in *Berlin Alexanderplatz* die Großstadt Berlin zum Protagonisten des Romans gemacht und die Geschichte des Franz Biberkopf nur als eine Hilfskonstruktion verwendet, die auf die Gattungskonventionen gerade noch eingeht und sie durch den moritatenhaften Gestus zugleich entwertet. Robert Musil konzipiert die Zentralgestalt seines Romans ausdrücklich als eigenschaftslos und verweigert ihr damit jene Identität, die den "ewigen Kunstgriff der Epik" ermöglicht, eine Geschichte am Lebensfaden einer Figur zu erzählen (Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt 1952. S. 649–650). Und Franz Kafka zeigt im *Schloß*, daß die alles bestimmende verdinglichte Ordnung so ungreifbar geworden ist, daß sie jeden Subjektentwurf von vornherein unmöglich macht.

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 einfühlender 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 waschecht wirken könnten. Man erfährt über die wirkliche 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 Gesamtkomplexes, wenn auch keineswegs autonome Individuen. Eigentlicher Gegenstand ist die als Totalität verstandene Wirklichkeit, und zwar als solche,

¹⁰ Bertolt Brecht: *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment*. BFA 21. S. 448–514. Hier S. 465.

¹¹ Bertolt Brecht: *Notizen über realistische Schreibweise*. BFA 22.2. S. 620–640. Hier S. 627.

¹² Bertolt Brecht: *Über experimentelles Theater*. BFA 22.1. S. 540–557. Hier S. 551.

¹³ Bertolt Brecht: *Übergang vom bürgerlichen zum sozialistischen Realismus*. BFA 22.1. S. 460–462. Hier S. 461.

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.

Die Wirklichkeit, wie Brecht sie in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erfährt, ist durch die universelle "Verdinglichung der menschlichen Beziehungen" bestimmt, so daß auch die Kunst nicht mehr vom Erlebnis her organisiert und im Horizont des Individuums gestaltet werden kann: "Wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder".¹⁴ Vor allem aber behindert der überholte subjekt- und erlebnisorientierte Darstellungstypus die Wahl repräsentativer Gegenstände. Brecht hat das ironisch am Beispiel eines eifersüchtigen Fliegers erläutert: Ein fliegender Eifersüchtiger ist zwar zur Thematisierung der Eifersucht geeignet, kaum aber zu der der Fliegerei.¹⁵ Auf die neuen "großen Gegenstände" kommt es aber an. Genannt sind beispielhaft "Krieg, Geld, Öl, Eisenbahnen, Parlament, Lohnarbeit, Boden",¹⁶ von denen einige Brechts Romane bestimmen. In den "großen Seelengemälden" der herkömmlichen Romanproduktion kommen sie allenfalls als Hintergrund vor, als "Naturkräfte, schicksalshafte Mächte, die den Menschen geschlossen gegenübertreten".¹⁷ Sie gelten als unpoetisch, wobei Brecht aber sehr wohl weiß, daß sie nur im Rahmen figurenbezogener Handlungen, also als besondere Abschattungen des mit ihnen gemeinten Allgemeinen, zum Gegenstand der Dichtung werden können.

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

¹⁴Brecht: *Dreigroschenprozeß* (Anm. 10). S. 469.

¹⁵Bertolt Brecht: *[Benutzung der Wissenschaften für Kunstwerke]*. BFA 22.1. S. 479–480.

¹⁶Bertolt Brecht: *Die großen Gegenstände*. BFA 22.1. S. 480–481. Hier S. 480.

¹⁷Ebd. S. 481.

¹⁸Bertolt Brecht: *Über den aristotelischen Roman*. BFA 21. S. 538–539.

“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 punktuell 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 Marxschen 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 hinzuerfundenen 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 erzählerische Ironie. Als Satiriker orientiert Brecht sich ausdrücklich an Jonathan Swift und insbesondere 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 verhaßte Denkungsart mit vielem Feuer und vieler Gründlichkeit in einer Frage, wo ihre ganze Gemeinheit jedermann erkennbar zu Tage trat.²⁰

¹⁹ Bertolt Brecht: *Über ein nichtaristotelisches Romanschreiben*. BFA 21. S. 541.

²⁰ Bertolt Brecht: *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. BFA 22.1. 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 Auerochs eingeführten treffenden Terminus – um Systemsatire.²¹ 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 ethisch 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”.²² Ein solcher normativer Orientierungspunkt fehlt im *Dreigroschenroman* scheinbar, auch wenn er für die Konstruktion der Romanwelt nach dem marxistischen Gesellschaftsmodell durchaus vorhanden ist. Aber die Erzählinstanz vermittelt ihn nicht als Wissen, und für die Lebenswelt des Lesers hat er keine oder noch keine Bedeutung und kann deshalb zur Erzielung von Einverständnis nicht abgerufen werden. Dabei gibt es durchaus Normenkonflikte, aber die sind nur scheinhaft. Vorstellungen von Moral und Rechtsinstanzen sind vorhanden, allerdings erscheinen sie nur als Produkte eines Systems, das sich durch sie legitimiert und so den Schein von Ordnung produziert, der sein Überleben garantiert. Und das bedeutet, daß sie im Konfliktfall wirkungslos sind und selbstverständlich geopfert werden. Sie haben Alibifunktion und wirken affirmativ. Deshalb will der Roman auch kein Einverständnis mit ihnen erreichen, sondern ist im Gegenteil dazu bestimmt, sie zu kritisieren.

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”.²³ 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,

²¹ Auerochs: *Erzählte Gesellschaft* (Anm. 1). S. 170.

²² Jürgen Brummack: Zu Begriff und Theorie der Satire. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971). Sonderheft Forschungsreferate. S. 275–377. Hier S. 282.

²³ BBA 295/11. Vgl. hierzu Dieter Schlenstadt: Das Demonstrandum des *Dreigroschenromans*. In: *Brechts Tui-Kritik. Aufsätze, Rezensionen, Geschichten*. Hg. von Herbert Claas und Wolfgang Fritz Haug. Berlin: Argument 1976. S. 150–175 (Argument Sonderband 11); Müller: *Brecht-Kommentar* (Anm. 2). S. 134–185.

genauer überlebensnotwendig. Als These ist die Gleichsetzung von Geschäft und Verbrechen plakativ wie vulgärmarxistische Propaganda. Brecht war sich dessen wohl bewußt und hat die erwarteten Einsprüche der Kritik satirisch ins Leere laufen lassen, indem er im Roman eine Apologie des "plumpen Denkens" formuliert, das "der Wirklichkeit sehr nahe" komme und eben deshalb in schlechtem Ruf stehe (BFA 16. S. 173).²⁴ Entscheidend ist aber, wie diese These romanhaft zur Anschauung gelangt.

Erzählt werden drei Geschäftshandlungen von unterschiedlicher Qualität, die im Romanverlauf ineinandergreifen und am Schluß zu einer einzigen werden: 1. das völlig legale Bettlergeschäft Jonathan Peachums, der das schlechte Gewissen der Besitzenden gegenüber den Besitzlosen ausbeutet, indem er zu Bettlern kostümierte Profis, gewissermaßen eine Art Schauspieler des aristotelischen Theaters, so ausstattet und schult, daß sie mit Erfolg an das Mitleid derjenigen appellieren, die insgeheim wissen, daß sie Verursacher des Unglücks sind;²⁵ 2. das Schiffgeschäft des Maklers Coax, das Brecht aus der Darstellung "des bedeutendsten kaufmännischen Piraten und kommerziellen Gauners seiner Zeit" Cornelius Vanderbilt in Gustavus Myers' *Geschichte der großen amerikanischen Vermögen* übernimmt²⁶ und als ein typisches Beispiel von Wirtschaftskriminalität in den Roman integriert; und 3. der Aufstieg des Kleinkriminellen Macheath, alias Mackie Messer, zum Bankdirektor und Chef eines Einzelhandelssyndikats. Die dritte Handlung ist die wichtigste, in ihr sind die beiden anderen aufgehoben.

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

Meine Damen und Herren. Sie sehen den untergehenden Vertreter eines untergehenden Standes. Wir kleinen bürgerlichen Handwerker, die wir mit dem biederen Brecheisen an den Nickelkassen der kleinen Ladenbesitzer arbeiten, werden von den Großunternehmern verschlungen, hinter denen die Banken stehen. Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist der Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank? Was ist die Ermordung eines Mannes gegen die Anstellung eines Mannes?²⁷

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

²⁴ Hierzu auch Benjamin: Brechts *Dreigroschenroman* (Anm. 2). S. 445–447.

²⁵ Vgl. BFA 16. S. 23: "Um der zunehmenden Verhärtung der Menschen zu begegnen, hatte der Geschäftsmann J. J. Peachum einen Laden eröffnet, in dem die Elendsten der Elenden sich jenes Aussehen erwerben konnten, das zu den immer verstockteren Herzen sprach".

²⁶ Gustavus Myers: *Geschichte der großen amerikanischen Vermögen*. Berlin: S. Fischer 1926. S. 269. Brecht lobt die deutsche Übersetzung als eines der besten Bücher des Jahres 1926: [Die besten Bücher des Jahres 1926]. BFA 21. S. 176.

²⁷ Bertolt Brecht: *Die Dreigroschenoper*. BFA 2. S. 229–322. Hier S. 305.

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 hielt²⁸ und wie es dann auch als offizielle Version verbreitet wird, von den eigentlichen Opfern seiner verbrecherischen Geschäfte. Und Peachum ist zwar fähig, das lukrative Schiffgeschäft 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 weitblickender Wirtschaftslenker gepriesen, woraufhin er sich ein bemerkenswertes Bekenntnis erlauben kann:

Ich mache kein [*sic*] Hehl daraus: ich stamme von unten. [...] Ich habe meine Tätigkeit klein begonnen, in einem anderen Milieu. Sie blieb aber im großen und ganzen immer die gleiche. Man schreibt im allgemeinen den Aufstieg eines Mannes seinem Ehrgeiz oder einem großen, verwickelten Plan zu. Offen gestanden, hatte ich keinen so großen Plan. Ich wollte nur immer dem Armenhaus entgehen (BFA 16. S. 374).

Der Roman ist so erzählt, daß der Leser das als eine zwar beschönigende, aber im ganzen zutreffende Aussage bestätigen kann. Macheath' 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 Enthüllung 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

²⁸ "Eigentlich ist es auch unbegreiflich", dachte er, 'daß man uns nicht einfach niederschlägt, wo man uns trifft. Schließlich sind wir gar nicht so viele' (BFA 16. S. 301).

die Handlungsmöglichkeiten und die ganz und gar nicht autonomen Handlungsweisen der Figuren. Schon in seiner Gegenstandswahl wird der Roman damit antiaristotelisch.²⁹

Die satirische Pointe liegt nun darin, daß es ein kleiner Verbrecher ist, der hier zum Wirtschaftsboß aufsteigt. Damit kommt das Formmuster des Kriminalromans als des für eine solche Gegenständlichkeit "zuständigen" Genres ins Spiel. Brecht schreibt zwar einen Dreigroschenroman und keinen Groschenroman, er bekennt sich aber zu einer Erzähltradition, die in ihrer ironischen Pointierung nicht durch psychologisierende Verfahrensweisen und einfühlende Rezeption ihren ästhetischen Standard beansprucht, sondern Forderungen an den Intellekt stellt, auch wenn sie als trivial gelten. Den Vorzug des Kriminalromans sieht er in seinem "gesunden" Schema:

Entscheidend ist, daß nicht die Handlungen aus den Charakteren, sondern die Charaktere aus den Handlungen entwickelt werden. Man sieht die Leute agieren, in Bruchstücken. Ihre Motive sind im dunkeln und müssen logisch erschlossen werden. Als ausschlaggebend für ihre Handlungen werden ihre Interessen angenommen, und zwar beinahe ausschließlich ihre materiellen Interessen. Nach ihnen wird gesucht.³⁰

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 Forschungskonsens, 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

²⁹Ironisch hat Brecht das in einer Glosse kommentiert: *Über die Darstellung von Geschäften im Drama*. BFA 21. S. 376–377: "Schreibt ein Schriftsteller heute ein dramatisches (oder auch belletristisches) Werk, in dem Geschäfte vorkommen, so muß er damit rechnen, daß jene, die vom Inhalt seines Stückes (oder Buches) etwas verstehen würden, es nicht lesen und jene, die es lesen würden, vom Inhalt nichts verstehen. [...] Ein Hauptargument [...] gegen die Darstellung von Geschäften in der Kunst [...] ist [...]: die Kunst ist zu ernst, als daß sie sich mit etwas so Niedrigem wie Geschäften befassen dürfte".

³⁰Bertolt Brecht: *Über die Popularität des Kriminalromans*. BFA 22.1. S. 504–510. Hier S. 505.

³¹Ebd. S. 506 und 507.

³²Vgl. Ulf Eisele: *Die Struktur des modernen Romans*. Tübingen: Niemeyer 1984. S. 210–256. Hier: S. 219ff.

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 romanimmanent 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.

Für den satirischen Biß des Erzählens ist es zudem entscheidend, daß die Protagonisten sich wechselseitig als Verbrecher durchschauen. Peachums Nachforschungen über Macheath ergeben: "Irgendwie verlief dieses Leben nach rückwärts unten in die Unterwelt. Zu irgendeiner nicht allzu fern liegenden Zeit waren die Methoden dieses erfolgreichen Herrn noch nackter, gröber und den Gerichten greifbarer gewesen" (BFA 16. S. 112). Entsprechend zweideutig ist auch seine Erscheinung, wie der Konkurrent seiner Ladenkette, der Kaufmann Aaron, bemerkt: "Für einen Räuber war er ziemlich gut bürgerlich, aber für einen Bürger war er ziemlich räuberisch" (BFA 16. S. 178). Umgekehrt erkennt Macheath, daß er bei seinen Verhandlungen mit den Geschäftsleuten unter die Räuber gefallen ist:

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

Bei seinen Verhandlungen mit den Großkaufleuten hat er den Eindruck, "er sei unter Wegelagerer gefallen" (BFA 16. S. 181), und bringt deren Praktiken auf den Begriff: "Also erst Raub und dann Mord. Auf der Landstraße ist es umgekehrt. Da kommt zuerst der Mord" (BFA 16. S. 238). Und als er am Ziel ist und als Bankdirektor mit den anderen Bankern verhandelt, erkennt er:

Sie warten nur darauf, Verträge machen zu können. [...] Dabei ekelt mich, den einstigen Straßenräuber, dieses Gefeißche 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 Sichverschanzen hinter Richtern und Gerichtsvollziehern! Das erniedrigt einen doch vor sich selber. Freilich ist mit der einfachen, schlichten

und natürlichen Straßenräuberei heute nichts mehr zu machen. Sie verhält sich zu der Kaufmannspraxis wie die Segelschiffahrt zur Dampfschiffahrt (BFA 16. S. 358).

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:

Ein wahrer Durst nach Solidität befahl ihm. Ein gewisses Maß von Ehrlichkeit und Vertragstreue, einfach von menschlicher Verlässlichkeit, war eben doch unentbehrlich, wenn es sich um größere Geschäfte handelte! Warum wäre sonst Ehrlichkeit, fragte er sich, überhaupt so geschätzt, wenn es auch ohne sie ginge? Das ganze Bürgertum war ja doch darauf schließlich begründet (BFA 16. S. 222).

Damit kommt dann doch so etwas wie eine Norm oder ein Maßstab für die Systemsatire ins Spiel, allerdings in Gestalt einer nützlichen Ideologie, die das Handeln keineswegs bestimmt und auch die Polizei, die Gerichte und die Kirche zu nichts verpflichtet. Es ist aber vor allem ein ingeniöser Kunstgriff Brechts, daß er zum Protagonisten eines Romans, der die Identität von Geschäft und Verbrechen, von Bürger und Räuber thematisiert, einen Verbrecher wählt, der zu seiner Verwunderung die Erfahrung machen muß, daß sich mit dem Entschluß zur Verlagerung seiner Tätigkeit in den Bereich des Legalen gar nichts ändert. Sein Erkenntnisprozeß erlaubt es, die Kriminalität des Geschäftslebens satirisch auszustellen, denn für das Verbrecherische ist er Spezialist. Die damit gewonnene Sichtweise verfremdet die Vorgänge und macht zugleich deutlich, daß ein Handeln nach den Maßstäben individueller und gesellschaftlicher bürgerlicher Moralität unter den gegebenen Bedingungen unzweckmäßig wäre. Nur wer unmoralisch und kriminell agiert, verhält sich hier vernünftig, indem er nichts anderes tut, als sich den gegebenen Spielräumen anzupassen.

Was damit in satirischer Affirmation sichtbar gemacht wird, sind die Gesetzmäßigkeiten der Mehrwertproduktion. Sie werden ideologisch gerechtfertigt durch das biblische Gleichnis vom Pfund, mit dem gewuchert werden soll.³³ Wer das nicht tut, wird bestraft. Das Gleichnis wird durch den Roman bestätigt und nur außerhalb des Romans, im Epilog, durch einen Traum des Soldaten Fewkoombey, ahnungsweise widerlegt.³⁴ Dieser Träumende ist das detektivische Erkenntnismedium des Kriminalromans. Fewkoombey verfügt aus existentieller Not zwar über den Willen, die Verhältnisse zu durchschauen, nicht aber über die intellektuellen und mentalen Fähigkeiten. So träumt er gewissermaßen über seine Verhältnisse und deshalb folgenlos. Und ausgerechnet

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

³⁴ Vgl. hierzu Klaus-Detlef Müller: Die Fewkoombey-Handlung als Erkenntnismedium. In: *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*. Hg. von Klaus-Detlef Müller. München: Beck 1985. S. 195–197.

er wird dann als stellvertretendes Opfer für die zum Skandal gewordenen Verbrechen der erfolgreich mit dem Pfund Wuchernden "zum Tode verurteilt und aufgehängt, in Anwesenheit und unter dem Beifall einer großen Menge von Kleingewerbetreibenden, Nähmädchen, invaliden Soldaten und Bettlern" (BFA 16. S. 391). Beifall für das Urteil einer korrupten Justiz spenden also paradoxerweise gerade die Opfer des Systems.

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 funktionale 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,³⁵ 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 Geschäftsleute, die Justiz und die Kirche, die selbsterstörerische Ideologiegläubigkeit der Kleinbürger und das verblendete Fehlverhalten der Unterschichten, die bejahen, was sie vernichtet – der Erzählgestus ist also Mimikry an das Verkehrte, die aber durch Ironie und Satire aufgehoben ist.

3

Ob die satirische Darstellung für den antiaristotelischen Roman zwingend ist,³⁶ 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 funktionales Literaturverständnis grundlegenden

³⁵ Vgl. Bertolt Brecht: *Gibt es noch Charaktere für den modernen Romanschriftsteller?* BFA 21. S. 132–133.

³⁶ Im Zusammenhang der sog. Realismusdebatte wendet Brecht sich anlässlich einer für ihn undiskutablen Kritik Alfred Kantorowiczs am *Dreigroschenroman*, der hier als "idealistisches Buch" eingeschätzt wird, in einem Brief von Anfang/Mitte Januar 1935 an Johannes R. Becher mit dem Einspruch gegen die für ihn völlig abwegige These, daß für den Realismus "die ganze Gattung der Satire ausfällt, weil nicht realistisch" (BFA 28. S. 478). Für ihn sind Swift und Cervantes realistische Autoren, ebenso auch Hašek.

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

Mit dem *Caesar*-Roman begibt er sich auf das bei den Exilautoren hochgeschätzte Gebiet des historischen Romans. Das Projekt geht auf einen Stückplan zurück, dessen Stoff er in einem Brief an Karl Korsch als eine "Dreigroschenhistorie" bezeichnet.³⁷ 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

Auf das durchaus bemerkenswerte Bild der römischen Geschichte, das der Roman entwickelt, kann ich nur am Rande und nur so weit eingehen, wie es das Erzählverfahren begründet und bestimmt oder umgekehrt aus ihm hervorgeht. Dabei ist die Praxis des antiaristotelischen Romans eine andere als im *Dreigroschenroman*. Und die Begründung ist in den überlieferten Paratexten expliziter, weil Brecht in der sogenannten Realismusdebatte mit seinem Romanverständnis in die Defensive geraten war – unsinnigerweise, weil er gegenüber dem Dogmatismus von Georg Lukács und dessen Adepten den viel moderneren Standpunkt vertrat.

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

Wähle ich eine bestimmte Erzählerhaltung (vielleicht besser gesagt: sehe ich mich veranlaßt, eine bestimmte Erzählerhaltung einzunehmen), so sind mir nur ganz bestimmte Wirkungen zugänglich, mein Stoff ordnet sich selber in der Perspektive, mein Wortmaterial und Bildmaterial liegt in einer ganz bestimmten Linie, holt sich aus einem ganz bestimmten Fundus, von der Fantasie meines Hörers steht mir soundso viel (und nicht mehr) zur Verfügung, von seinen Erfahrungen kann ich soundso weit Gebrauch machen, seine Emotionen werden auf der und der Linie ausgelöst usw. Die Haltung ist natürlich nichts Einheitliches, Gleichbleibendes, Widerspruchsloses.³⁹

³⁷Bertolt Brecht: Brief an Karl Korsch, Ende Oktober/Anfang November 1937. BFA 29. S. 58. Der Wechsel des Genres und des Mediums ist eine für Brecht unproblematische Praxis, da dramatische Darstellung und Erzählen im epischen Theater vorgängig vermittelt sind. Ähnliches gilt (im gleichen Stoffbereich) auch für die epische Narration und für den Film: Aus einem Filmexposé für den Regisseur William Dieterle (vgl. Bertolt Brecht: *Journal* 8.4.1942. BFA 27. S. 80–81) wird ohne große Änderungen eine der faszinierendsten Kalendergeschichten: *Cäsar und sein Legionär* (BFA 18. S. 389–404). Vgl. dazu Müller: *Brecht-Kommentar* (Anm. 2). S. 343–346. In beiden Fällen ist die epische Form zwar durch erschwerte oder fehlende Realisierungschancen in Theater und Film bedingt, ist deswegen aber kein Kompromiß.

³⁸BFA 29. S. 57. In einem Brief an Karl Korsch von April 1938 hat er diese Einschätzung als Ergebnis der Arbeit am Roman widerrufen: "Die gewisse 'positive' Seite Caesars, die ich zunächst nicht als Vorurteil einfach übersehen wollte, ist bei fortgesetztem Studium bald in Rauch aufgegangen. Die Frage 'für wen positiv?' hat alles geklärt" (BFA 29. S. 92).

³⁹Brecht: *Journal* 7.12.1939. BFA 26. S. 349.

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 Gegeneinander der Sichtweisen in einer gewissermaßen objektiven Form entsteht, eher auf der Ebene der *histoire* als auf der des *discours*.

Die übergeordnete Erzählinstanz ist durch den jungen Historiker bezeichnet, der zwanzig Jahre nach Caesars Tod dessen Biographie schreiben will und dafür Recherchen anstellt und Material sammelt. Er geht von einem bereits verfestigten Bild des Gründers des Imperiums als einer welthistorischen Persönlichkeit aus, auch wenn er weiß, daß sein "Idol" (BFA 17. S. 171) selbst systematisch an seinem Bild für die Nachwelt gearbeitet hat und dieses folglich nicht die historische Wahrheit repräsentiert. Die geplante Biographie erweist sich jedoch als unrealisierbar, weil die Quellen und die Auskünfte der Zeitgenossen nicht nur den Erwartungen, also der Forschungshypothese, widersprechen, sondern sogar die Möglichkeit einer biographischen Geschichtsschreibung als solche in Frage stellen. Der Roman ist so der Bericht über einen scheiternden Versuch, indem er die ermittelten Dokumente selbst vorlegt. Brecht folgt damit einer frühen romantheoretischen Überlegung, die er unter dem Titel *Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen* veröffentlicht hat und in der er die Selbstbiographie des "ungeheuren Lügners" und Snobs Frank Harris als "viel interessanter" bezeichnet "als fast alles, was gegenwärtig an Romanhaftem produziert wird" (BFA 21. S. 163–165. Hier S. 163).

Die Verlagerung des Erzählens auf die Wiedergabe von Dokumenten führt im *Caesar*-Roman dazu, daß der Historiker als Erzählinstanz an den Rand tritt, im wesentlichen nur noch eine, allerdings wichtige, Vermittlungsfunktion hat. Das zentrale fiktive Dokument sind vor allem die Tagebücher von Caesars Sekretär Rarus, die im Besitz des Bankiers Mummius Spicer sind. Einsicht in die Tagebücher gewährt Spicer aber erst, als der Historiker eher spielerisch als ernsthaft einräumt, daß Ökonomisches, wie etwa die Notierung der Kornpreise, Aufschlüsse über geschichtliche Sachverhalte geben könne. Die Aufzeichnungen sind vor allem in dieser Perspektive materialreich, denn "dieser Rarus hatte mit der geschäftlichen Seite der Unternehmungen zu tun und Sie wissen, daß diese Seite die Historiker wenig interessiert. Sie wissen keinen Deut, was Kurzverkaufen ist".⁴⁰ Spicer verkauft [!] die Informationen nur unter der Bedingung, daß er mit Erläuterungen, die sich schon vom dritten Buch an immer mehr von Rarus' Aufzeichnungen entfernen, zu Rate gezogen wird. Er erwärmt sich zunehmend für das Projekt. Und in den späteren unausgeführten Büchern, die den Gallischen Krieg behandeln sollten, wären seine Erinnerungen zur wichtigsten Quelle geworden. Ironischerweise ist es aber gerade das zuerst

⁴⁰Bertolt Brecht: *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*. BFA 17. S. 169.

nur vorgespülte 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 deren Zeichen der Roman zunehmend selbstreflexiv wird.

Damit kommen zwei weitere Perspektivfiguren ins Spiel. Der Staatsrechtler Afranius Carbo, der als Syndikus für einen Trust arbeitet, begeistert sich für das Vorhaben: "Der Gedanke des Imperiums! Die Demokratie! Die Ideen des Fortschritts! Endlich ein auf wissenschaftlicher Grundlage geschriebenes Buch, das der kleine Mann lesen kann *und* der Mann der City" (BFA 17. S. 192). Er klagt über einen Mangel an historischem Sinn, wodurch es versäumt wurde, "den Handel selbst, seine Ideale ins rechte Licht zu setzen. Die großen, demokratischen Ideale!" (Ebd.). "Wir haben vergessen, daß wir Plebejer sind. Sie sind es, Spicer ist es, und ich bin es. Sagen Sie nicht, daß das heute nichts mehr ausmacht. Gerade das ist es, was erreicht wurde: daß es heute nichts mehr ausmacht. Das ist eben Caesar." (BFA 17. S. 196). Es ist wiederum Ironie, daß damit ein Geschichtswerk ins Auge gefaßt wird, das der Historiker gerade nicht schreiben will, denn er verfolgt einen "literarischen Plan" (BFA 17. S. 192), das aber am Ende in dem romanhaften Bericht über das gescheiterte Vorhaben doch vorliegt, wenn auch in Gestalt der Dokumente mit einer ganz anderen Aussage, als Carbo sie erwartet hat.

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

Ein großer Mann, [...] eine Figur, wie die Historiker sie brauchen. Der Mann des Volkes und der Mann des Senats. Diese Art Leute wird abgemalt von einem Buch ins andere, durch die Jahrtausende. [...] Ich zweifle, [...] ob ein Dichter, geneigt, über ihn zu schreiben, mehr als zwei Zeilen zu Papier brächte. [...] Für die Dichtung ist der Mann, von dem wir sprechen, etwas, in das Brutus sein Schwert steckte. Sie können tausend Mal sagen: der Gründer des Imperiums, eine Usance im Weltmaßstab! Sie setzt nicht Patina an, diese Usance (BFA 17. S. 303-304).

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).

Enttäuschend ist auch die Begegnung mit einem früheren Legionär Caesars, von dem der Historiker etwas über die "abgöttische Verehrung für den großen Feldherrn" (BFA 17. S. 188) zu erfahren hofft, nachdem ihm Spicers Ausführungen dem "wirklichen Caesar" nicht gerecht zu werden scheinen. Die lakonischen Auskünfte des Veteranen, der den Feldherrn in Gallien nur zweimal aus großer Ferne gesehen hat, bringen ihn nicht weiter. Auf die Frage, wie Caesar denn ausgesehen habe, äußert der Legionär nur: "Verlebt" (BFA 17.

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 Dokumente und die Auskünfte der Zeitzeugen liefern also kein Material für die Biographie eines welthistorischen Individuums, wohl aber für die Darstellung einer wichtigen Phase der römischen Geschichte, die die Vorurteile der zeitgenössischen und der späteren Geschichtsschreibung widerlegt und dies zusätzlich thematisiert. Caesar ist zwar der Protagonist des Romans, aber er ist es nicht als Subjekt, von dem aus und auf den hin die Romanwelt entworfen wird. Er erscheint in konsequenter Außenschau, in einer Sichtweise, die Brecht filmisch genannt hat: "Jede Motivierung aus dem Charakter unterbleibt, das Innenleben der Personen gibt niemals die Hauptursache und ist selten das hauptsächliche Resultat der Handlung, die Person wird von außen gesehen".⁴¹ Die Erzählinstanzen stehen Caesar gegenüber, es gibt keinerlei Introspektion, keine Gelegenheit zur Einfühlung und keinen Versuch einer Rechtfertigung seines Verhaltens aus der Eigenart seiner Persönlichkeit oder aus subjektiver Motivation. In diesem Sinne sind *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* als antiaristotelischer Roman zu bezeichnen. Brecht hat das Prinzip der Entsubjektivierung, das in einem modernen Wirklichkeitsverständnis begründet ist, auf den historischen Stoff übertragen und diesen zum Gegenstand eines materialistischen Geschichtsverständnisses gemacht. Damit ist dann freilich ein Rezeptionsproblem entstanden. Selbst Walter Benjamin und Fritz Sternberg, "sehr hochqualifizierte Intellektuelle", die doch mit Brechts Intentionen und seiner Schreibweise vertraut waren, haben, wie er im *Journal* festhält, das Buch "nicht verstanden und dringend vorgeschlagen, doch mehr menschliches Interesse hineinzubringen, mehr vom alten Roman!".⁴² Obwohl er das als widersinnig und der gewählten Romanform widersprechend auffassen mußte, hat er in einer Arbeitsnotiz festgehalten: "Die Personen müssen also deutlicher werden, und zwar beinahe alle. Rarus muß Stadtklatsch beisteuern" (BFA 17. S. 364).

Das würde allerdings an der Gesamtkonzeption nichts ändern. In einem Fragment zum 4. Buch wird Rarus bedeutet, daß er der geeignete Verfasser einer "Biographie des gefeierten Julius" wäre, eines ganz eigenen Typus der "Biographie von Geschäftsleuten und [...] ihrer Beauftragten". Rarus' Einwand, daß damit keine Gestalt entstünde, wird mit der Feststellung entkräftet: "Aus diesem

⁴¹Brecht: *Dreigroschenprozeß* (Anm. 10). S. 465. Vgl. hierzu auch: Bertolt Brecht: *Glossen zu Stevenson*. BFA 21. S. 107-108.

⁴²Brecht: *Journal* 26.2.1939. BFA 26. S. 331.

deinem Julius würde auch kein anderer Bericht eine Gestalt machen können. [...] Dein Herr [ist] keine Einzelperson, sondern nur der sichtbarste Teil eines kräftigen, böartigen, sein Aussehen übrigens immerfort wechselnden Wesens" (BFA 17. S. 371–372).

Brecht hat sich über die damit bezeichneten Schwierigkeiten des Romanprojekts Rechenschaft abgelegt. Im *Journal* hält er fest: "Die ganze 'Caesar'-Konzeption ist unmenschlich. Andererseits kann Unmenschlichkeit nicht dargestellt werden, ohne daß eine Vorstellung von Menschlichkeit da ist", und zwar nicht erst in einer gegenwärtigen Perspektive, sondern schon in der historischen Zeit, in der das Erzählte allerdings faktisch "eine kalte Welt" ist und deshalb nur in einem "kalten Werk" Gestalt gewinnen kann.⁴³ Dabei ist der Eindruck zu vermeiden, "daß es so kommen mußte, wie es kam", eine gängige Vorstellung, die die "Geschichtsschreiber zu Fatalisten" gemacht hat.⁴⁴

Die Lösung des Darstellungsproblems sei die satirische Schreibart,⁴⁵ die "natürlich amüsant" sein müsse.⁴⁶ Das erfordere stilistische Konsequenzen:

Die Raruspartien erheischen einen schlechten Stil, wenn man darunter Uneleganz, Schlampigkeit, Unplastik versteht. Die "Schönheiten" liegen auf der architektonischen Linie. [...] Die Spicerpartien erlauben bessere Reflexionen, und das Satirische wird direkter, dagegen verarmt das architektonische Element.⁴⁷

Wenn Spicer ebenso wie Carbo und Alder satirische Instanz ist, so ist er es nicht im Sinne der Orientierung an einer vom Leser akzeptierten Norm, etwa der von Brecht ins Spiel gebrachten "Menschlichkeit". Er ist vielmehr ein Anwalt der Geschäftsinteressen der City. Als Sohn eines Freigelassenen war er zunächst der für Caesar zuständige Gerichtsvollzieher – schon das ist eine für die Satire ergiebige Konstellation –, und als dessen Schulden gigantische Ausmaße angenommen haben, wird er als Banker zu deren Verwalter und im Gallischen Krieg zu seinem Aufpasser, so daß Alder berechtigt ist, Caesar als Spicers "Angestellten" zu bezeichnen (BFA 17. S. 306). Spicer ist auch der Lektor und Zensor von Caesars *De bello Gallico*: "Ich habe das Manuskript damals sehr genau durchgegangen. [...] Ich glaube nicht, daß irgend etwas Interessantes darin stehen geblieben ist" (BFA 17. S. 376).

⁴³ Brecht: *Journal*. 25.7.1938 BFA 26. S. 314–315.

⁴⁴ Brecht: *Journal*. Ebd. 23.7.1938 Ebd. S. 312. Vgl. hierzu auch Brechts Arbeitsnotiz *Fatalismus der Deterministen*. BFA 17. S. 386–387.

⁴⁵ In einem Brief an die American Guild for German Cultural Freedom spricht Brecht von einem "satirischen Roman [...] auf streng historischer Grundlage" (BFA 29. S. 110–111. Hier S. 111). In einer Notiz heißt es über den *Caesar*-Roman: Er "ist ein historischer, er benötigt umfangreiche Studien, die römische Geschichte betreffend. Er ist satirisch" (Bertolt Brecht: *Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie*. BFA 22.1. S. 437–445. Hier S. 437).

⁴⁶ Bertolt Brecht: Brief an Martin Domke 19.11.1937. BFA 29. S. 61–64. Hier S. 63

⁴⁷ Brecht: *Journal* 21.9.1939. BFA 26. S. 349–350.

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 setzte, 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).

Die romanimmanente satirische Instanz bezieht also nicht Standpunkt gegen Caesar und gegen das Unmenschliche der "kalten Welt", sondern begründet beide aus der Perspektive der von ihnen vertretenen Interessen. Die Satire ist damit objektiv, wie im *Dreigroschenroman* und wie in Swifts *Modest Proposal*. Sie provoziert den Leser, der aber keineswegs aufgefordert wird, gegen Spicers destruktiven Sarkasmus für Caesar Partei zu ergreifen, sondern zu beiden auf Distanz gehen muß, indem er begreift, daß durch sie zwei Seiten der gleichen Sache bezeichnet sind. Ähnlich wie im *Dreigroschenroman* ist im *Caesar-Roman* der Erfolg des Protagonisten nicht das Ergebnis eines "großen Plans", sondern die Konsequenz einer Konstellation, in der Caesar sogar viel abhängiger und unfreier ist als Macheath. Er ist nicht Subjekt, sondern weitgehend unselbständiges Medium der Romanvorgänge.

4

Es mag zweifelhaft sein, auf dem Befund zweier literarischer Texte und einer Reihe theoretischer Äußerungen ein eigenes Genre begründet zu sehen. Ein drittes Beispiel ist Brecht schuldig geblieben: Der (zu) groß konzipierte und über einen langen Zeitraum geplante *Tui-Roman* ist nicht über die Sammlung ausformulierter Materialien hinaus gediehen. Die "formalen Schwierigkeiten" (BFA 22.1. S. 438) blieben ungelöst, die entworfenen Modelle erwiesen sich offenbar als ungeeignet oder nicht realisierbar. Die erhaltenen Entwürfe sind eine brillante satirische Verfremdung der Geschichte der Weimarer Republik, allerdings ohne spezifischen Erkenntnisgehalt und ohne ästhetischen Eigenwert. Es fehlt noch eine tragende Handlung, und es fehlen besondere Figuren. Obwohl deren Autonomie und selbständige Bedeutung vom antiaristotelischen Roman gerade programmatisch bestritten wird, sind sie offenbar für seine Erzählbarkeit weiterhin unverzichtbar.

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,

nicht originell – fast alle wichtigen Autoren gehen davon aus –, aber sie ist bei Brecht nicht Gegenstand der Reflexion und Selbstreflexion wie bei ihnen, sondern Darstellungsprinzip für die Romanwelt. Das hat allerdings zur Konsequenz, daß die Erzählinstanz an Bedeutung gewinnt, nicht als Figur, sondern als Gestaltungsprinzip und als impliziter Kommentator. Hier überträgt Brecht den epischen Gestus seiner Theatertheorie auf die epische Gattung und bezieht zugleich in der Kontroverse mit Georg Lukács einen “avantgardistischen” Standpunkt. Mit diesem spezifischen Profil scheint mir der antiaristotelische Roman in der Tat ein wichtiger Beitrag zum Roman der klassischen Moderne zu sein.