

Christian Hippe
im Auftrag des Literaturforums
im Brecht-Haus (Hg.)

ÜBER BRECHTS ROMANE

Brecht gilt als Pionier des modernen Romans. Dennoch stehen seine Romanprojekte im Schatten der Theatertexte und Dichtungen.

In den hier versammelten Beiträgen werden die noch immer bestehenden Vorbehalte gegenüber Brechts Versuchen auf dem Gebiet des Romans deutlich, sie zeigen aber auch deren produktive Impulse für die Gegenwartsliteratur und die Literaturkritik heute. Weitere Aspekte, die in Einzelstudien betrachtet werden, sind unter anderem das Ökonomie-Paradigma, die satirische Qualität und die desillusionistische Poetik der Romanentwürfe Brechts. Dieser Band dokumentiert die Brecht-Tage 2014, die im Literaturforum im Brecht-Haus stattgefunden haben.

Mit Beiträgen von Jörg-Uwe Albig, Gerrit Bartels, Nora Bossong, Martin Brady, Sophia Ebert, Helen Fehervary, Marja-Leena Hakkarainen, Jakob Hein, Gerhard Henschel, Lorenz Jäger, Klaus-Detlef Müller, Georg M. Oswald, Jutta Person, Ernest Schonfield, Stephan Speicher, Frank D. Wagner und Stefan Willer.

Der Herausgeber *Christian Hippe* studierte und promovierte in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er ist am Literaturforum im Brecht-Haus/Berlin tätig und war redaktioneller Mitarbeiter der Heiner-Müller-Werkausgabe. Veröffentlichungen u. a. zu F. G. Klopstock, Bertolt Brecht und Heiner Müller.

VERBRECHER VERLAG

EINLEITUNG

Christian Hippe

Brechts Prosawerk steht noch immer im Schatten seiner Theatertexte und Dichtungen. Das gilt – bedenkt man die Aufmerksamkeit, die zumindest die »Keuner«-Geschichten bisweilen erfahren – noch umso mehr für Brechts Romanschaffen. Verwunderlich ist dies nicht zuletzt, weil Klaus-Detlef Müller und Wolfgang Jeske bereits Anfang der achtziger Jahre nachweisen konnten, dass Brecht zu den Pionieren des modernen Romans zu zählen ist – eine nie widersprochene These, die erstmals Mitte der siebziger Jahre von Otto Keller in seiner Schrift »Brecht und der moderne Roman« verfolgt wurde.

Die Irritation erhält weiteren Nachdruck angesichts der Tatsache, dass der »Dreigroschenroman«, das einzige zu Lebzeiten abgeschlossene Romanprojekt, nicht nur eine große Beachtung und Aufmerksamkeit bei Erscheinen, sondern seither auch eine ungemein auflagenstarke Verbreitung auf dem Buchmarkt erfuhr. Auch die weiteren, posthum veröffentlichten Fragmente zum »Tuiroman« und zum Roman »Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar« liegen schon lange als Druck vor und unterstreichen auf ihre Weise die Tradition des komischen, satirischen Romans, innerhalb derer sich Brecht bewegte.

Längst sind darüber hinaus weitere fragmentarische Romanentwürfe als Text zugänglich. Woran aber liegt es, dass es bisher gleichwohl nicht zu einer substantiellen Neuentdeckung des Romanciers Brecht gereicht hat? Wieso fehlt so auffällig der Name Brechts, wenn das Romanschaffen der dreißiger Jahre in den Blick gerät? Und wie lässt sich die Besonderheit seiner Romanentwürfe poetologisch genauer fassen? Die Brecht-Tage 2014 sind diesen und anderen Fragen nachgegangen – der vorliegende Sammelband dokumentiert die Ergebnisse dieser Sondierung.

Ein sehr grundsätzlicher Eindruck der Brecht-Tage lässt sich bilanzieren: Um das ›Standing‹ Brechts als Romanautor ist es im gegenwärtigen Literaturbetrieb nicht sonderlich gut bestellt (vgl. Dreigroschenheft 2/2014). Für den ausgewiesenen Brecht-Kenner Lorenz Jäger beispielsweise stand fest, dass Brecht »eigentlich gar nicht wusste, was ein Roman ist«, und zwar nicht, weil er die Erzählform nicht gekannt habe, sondern weil er nicht gewusst habe, wie sie funktioniere. Allenfalls das Fragment zum »Caesar«-Roman fand Jäger diskutabel, die satirische Qualität des in seinen Wirtschaftshandlungen als zu weitschweifig geschmähten »Dreigroschenromans« hingegen sah er bloß auf dem Niveau eines simplen »Comedy-Marxismus«. Dem schloss sich auch sein Gesprächspartner Stephan Speicher an, der genau wie Jäger auf dem Boden der gängigen Kriterien bürgerlicher Romankunst argumentierte – was bestens dokumentiert, wie erfolglos Brecht mit seinen alternativen poetologischen Ansätzen (Handlungs- statt Figurenfokussierung, Außenschau statt Einfühlung, exemplarisches statt singuläres Geschehen, ...) letzten Endes geblieben ist.

Auch bei den Schriftstellern Jörg-Uwe Albig, Nora Bossong und Georg M. Oswald löste die erbetene Relektüre des »Dreigroschenromans« keine Euphorie aus. Zwar ging Oswald davon aus, der Roman sei – so seine Erinnerung – weit stärker auf Pointen und eine Fabel orientiert, und zeigte sich daher von der erzählerischen Raffinesse überrascht. Auch sprach Bossong dem Text eine durchaus unterhaltsame Qualität zu – und Albig, der den Roman zwar nicht belehrend, aber dennoch als zäh empfand, war zumindest an der lakonischen, elliptischen Sprache Brechts interessiert. Eine Anschlussmöglichkeit für ein gegenwärtiges Erzählen aber – alle drei Autoren sind mit Romanen, die das Wirtschaftssystem bzw. die gesellschaftliche Spaltung in ein Oben und Unten verhandeln, hervorgetreten – wollte keiner von ihnen dem Roman attestieren: der Kapitalismus zeige heute ein gänzlich anderes Gesicht, die Satire bleibe zu plakativ und eine große gesellschaftliche Alternative, wie sie Brecht noch vor Augen stand, sei nicht mehr erkennbar.

Nicht wirklich besser erging es Jakob Hein und Gerhard Henschel mit dem Fragment des »Tuiromans«. Offen sowohl gegenüber der Tradition komischer, satirischer Literatur als auch gegenüber dem Schaffen Brechts, gingen beide Schriftsteller entschieden auf Distanz zu Brechts

Intellektuellenschelte. Mit den bürgerlichen Exilautoren und Intellektuellen habe Brecht ein äußerst unglückliches Angriffsziel, nämlich eine Opfergruppe der Nazis, für seine Satire gewählt – und sich selbst zudem gänzlich außen vor gelassen. Und auch der Humor sei, was die ausgeführten Textabschnitte anbelange, zu berechenbar – allerdings mit Ausnahme einzelner glänzend formulierter Passagen, die Hein und Henschel mit großem Vergnügen vortrugen.

Einem grundsätzlich anderen Impuls als die im Rahmen der Brecht-Tage veranstalteten Podiumsgespräche folgte die anschließende Tagung, die von einer großen Neugier am Romancier Brecht geprägt war. Klaus-Detlef Müller entwickelte am »Caesar«-Fragment, wie Brecht im Hinblick auf die Caesar-Figur das Scheitern traditionellen Erzählens vorführe, gesellschaftliche Verhältnisse fokussiere und ein sprachlich modernes Formenarsenal entwickle, das ihn in eine Reihe mit Joyce, Sinclair und Dos Passos rücke. Stefan Willer diskutierte die Pluralität der Wirtschaftshandlungen des »Dreigroschenromans« angefangen bei Brechts Verhandlungen mit denkbaren Verlagen und bezogen nicht zuletzt auf die Ökonomie der Textherstellung durch Selbst- und Fremdzitat. Ernest Schonfield, der sich ebenfalls auf den »Dreigroschenroman« konzentrierte, analysierte speziell die Funktion der Figurensprache, die nicht auf Kommunikation, sondern auf Missverständnisse aus sei, auf eine gezielte Vernebelung, die im Londoner Nebel ihr motivisches Pendant finde.

Marja-Leena Hakkarainen verfolgte die Tradition der menippeischen Satire im Romanwerk Brechts, die sich in zahlreichen Aspekten wie dem Motiv der verkehrten Welt, der Gestaltung von Träumen, Festreden etc. bemerkbar mache – wobei Brechts diskursive Dialogizität dem Modell Bachtins näher stehe als demjenigen Kristevas. Um Brechts Hegel-Rezeption ging es im Beitrag von Frank D. Wagner, der darin am Beispiel des »Tui«-Romanfragments und der »Flüchtlingsgespräche« paradigmatisch die theoretische Substanz von Brechts Roman- und Prosaschaffen verdeutlichen konnte. Auffällig dabei sei: Brecht macht sich nicht – wie es weit verbreitet war – bloß oberflächlich über die Unverständlichkeit Hegels lustig, sondern beweist große sprachliche Eleganz darin, dessen Metaphysik zu karikieren – wobei die Akzentuierung Hegels als »Humorist« nicht zuletzt einer Würdigung jenseits falscher Verehrung den Weg ebne.

Helen Fehervary konnte frappante strukturelle Äquivalenzen zwischen Brecht und Anna Seghers aufzeigen. Die Parallele zu Seghers liege, so Fehervary, zwar weniger auf der Mikroebene der Romanpoetik, sondern im grundsätzlichen Ansatz des Erzählens, beispielsweise der Wirkungsästhetik. Doch ein Text wie Seghers »Die Gefährten«, den Brecht kannte, zeige darüber hinaus auch formale Ähnlichkeiten wie die Konzentration auf Szenerie und Topographie statt auf die Individuen, die Dominanz der Handlung und Montage-Verfahren. Sophia Ebert, die das unter dem Titel »Tatsachenreihe« bekannt gewordene Romanfragment von Brecht und Walter Benjamin verhandelte, erinnerte im Rekurs auf den Berliner Unternehmer Klaus Zapf daran, wie aktuell der in den Textentwürfen verhandelte Typus des räuberischen Aktionärs noch immer ist, und diskutierte – neben der speziellen Form der Zusammenarbeit – die Faszination Brechts und Benjamins am populären Genre des Kriminalromans.

Eigens hervorzuheben bleibt Martin Bradys Einführung in die Filmvorführung von »Geschichtsunterricht«, der filmischen Adaption des »Caesar«-Romanfragments von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet. In seinem Einführungsvortrag erinnerte Brady an den Kultstatus dieses Films für eine ganze Generation linker Filmwissenschaftler in Großbritannien und den USA und vermochte es zugleich, das Publikum der Brecht-Tage für die ästhetisch eigenwillige Verfilmung zu begeistern.

Jetzt sind die Podiumsgespräche und Vorträge der Brecht-Tage 2014 im Einzelnen nachlesbar. Für die Drucklegung wurden die Beiträge leicht redigiert und formal angeglichen. Hinsichtlich der Podiumsgespräche wurde im Zweifelsfall dem freieren mündlichen Ausdruck der Vorzug gegenüber der stilistischen Glättung gegeben, um mit dem Gesprächscharakter zugleich aufrechtzuerhalten, was Brecht bestens gefallen hätte: ein Denken und Weiterdenken im Entstehen und als Prozess.

TOP ODER FLOP? WAS TAUGT BRECHT ALS ROMANCIER?

Stephan Speicher im Gespräch mit Lorenz Jäger

STEPHAN SPEICHER: Brechts Prosawerk hat weit weniger Zuspruch gefunden als seine Dramatik, Lyrik oder seine theoretischen Schriften. Wenn man von den »Kalendergeschichten« absieht, die eine Ausnahme darstellen. Mit den Romanen aber klappt es nicht so richtig. Das ist besonders interessant, da Walter Benjamin in seiner Rezension den »Dreigroschenroman« über den grünen Klee lobt und ihn »einen satirischen Roman großen Formats« nennt.

LORENZ JÄGER: Die Benjamin-Rezension hat einen eigenen Witz. Benjamin ist zu Gast bei Brecht. Es geht ihm nicht gut, er hat Fieber und fühlt sich insgesamt unwohl. Und Brecht fragt ihn: »Was lesen Sie denn da?« Darauf erwidert Benjamin »Dostojewski: Schuld und Sühne« und Brecht fängt furchtbar zu schimpfen an: »Kein Zufall! Ist doch klar, dass Sie krank werden, wenn Sie so etwas lesen.« Das steht in den Benjaminschen Aufzeichnungen aus dieser Zeit. Es fehlt jedoch die Antwort, die er Brecht gegeben hat. Die Episode endet mit der Schimpftirade von Brecht, in bester Herbert-Wehner-Manier. Die Antwort nun findet sich in Benjamins Rezension des »Dreigroschenromans«. Darin äußert sich Benjamin sehr lobend über den Roman und ergänzt dann sinngemäß, dass man ihn allerhöchstens mit »Schuld und Sühne« vergleichen könne. Genau diesen Vergleich zumindest zieht Benjamin: Beide Romane gelten ihm als Grenzfälle des Kriminalromans, Dostojewski in psychologischer und Brecht in marxistischer Hinsicht. Das war eine Pointe, die nur Brecht selbst verstehen konnte. Dank der Editionsfrage können wir inzwischen mitlachen.

SPEICHER: Benjamin beendet seine Rezension im Rekurs auf Marx, der in der Weite des Abstands, den der Schriftsteller, zumal der Satiriker, gegenüber seinem Objekt einnimmt, das Zeichen seines Ranges sieht, und fährt fort: »Es war immer dieser Abstand, den die Nachwelt sich zu eigen gemacht hat, wenn sie einen Schriftsteller klassisch nannte. Vermutlich wird sie sich im Dreigroschenroman ziemlich leicht zurechtfinden.« Bisher hat die Nachwelt eher einen großen Bogen um den Roman gemacht. Inzwischen ist fast schon so viel Zeit vergangen wie bei der Wiederentdeckung der Matthäus-Passion. Könnte das Problem darin liegen, dass sich die Nachwelt in diesem Roman zu leicht zurechtfindet?

JÄGER: Setzen wir einmal romantheoretisch an. Der Roman ist zunächst und primär eine verortete literarische Gattung. Das gilt etwa für »Ulysses« von James Joyce, der Dublin so in seiner Feinstruktur darstellt, wie es sonst kaum vorkommt. Oder nehmen Sie die Darstellungen Frankreichs in den Romanen von Proust oder Balzac. Es gibt jeweils eine Verortung, und gerade die meidet Brecht, indem er die Handlung an einem Ort aufrollt, von dem er relativ wenig weiß, nämlich London. Dieses London des »Dreigroschenromans« ist einfach eine üble Stadt, in der es neblig ist und die Leute angefressen herumlaufen. Ein ganz flächiger Hintergrund.

SPEICHER: Sie haben recht: Der Roman ist eine verortete Gattung. Aber warum ist das eigentlich so? Für das Drama gilt das ja nicht: Der »Ödipus« funktioniert ohne Griechenland und »Richard III.« auch ohne England, so wird und wurde das ständig in Aufführungen gemacht. Es gab nur eine relativ kurze Phase, in der man antike Stoffe in große Betttücher gehüllt vortrug. Aber warum ist das beim Roman anders?

JÄGER: Weil das Epische sonst gar keinen Gegenstand hat, wenn es nichts von der Intimität dieser Welt mitteilt, sei es die Welt des Trojanischen Krieges oder die Welt von Combray bei Proust: Es muss etwas von dieser Intimität haben, sonst hat das Epische keine *raison d'être*, keine Daseinsberechtigung. Das zweite Problem – romantheoretisch – besteht darin, dass ein Roman umso schlechter ist, je mehr er seine These ständig

plakatiert. Die beste Geschichte, die Brecht je geschrieben hat, ist »Bargan lässt es sein« von 1921: Eine relativ kurze Geschichte, die in einem völlig fiktiven Chile spielt. Eine Räuberbande überfällt eine Stadt, metzelt unzählige Menschen nieder, vergewaltigt die Frauen – doch in dem Moment, in dem sich der Überfall abspielt, treten Konflikte innerhalb der Bande auf, und zwar zwischen Bargan und seinem Kameraden Croze, welche durch eine nie ausgesprochene, aber ganz offensichtlich homoerotische Anziehung verbunden sind. Brechts Fehler beim »Dreigroschenroman« war, dass er nun – im Unterschied zu »Bargan lässt es sein« – versuchte, eine These zu finden und ein Gerüst von Rationalisierungen in die Geschichte von Beute und Verrat einzubeziehen, nach dem Motto: Was hat das denn eigentlich gekostet und wie viel Pfund waren das jetzt eigentlich? In einer Kurzgeschichte lässt sich so etwas machen, alle paar Seiten die Geschäftsberichte der ZEG, der Zentralen Einkaufsgesellschaft der B.-Läden, anzuführen, aber nicht auf 400 Seiten. Das macht den »Dreigroschenroman« kaputt. Auch »Bargan« ist nicht verortet, aber man spürt es nicht, weil es eine Kurzgeschichte ist. Brecht hat sich gerne auf den »Gulliver« berufen. »Gullivers Reisen« ist ein Roman der Aufklärung, dem Zeitalter der Weltumsegelung, in dem in freier Fantasie Alternativwelten entworfen wurden. Doch auch wenn »Gulliver« ein aufgeklärter Roman ist, plakatiert er seine These nicht ständig. Deswegen ist diese These ganz schlicht: Die Menschheit ist scheußlich, sie ist nicht auszuhalten. Man stelle sich vor, Swift hätte diese These ständig angeführt. Das wäre grauenvoll. Brecht aber macht genau das – was sich anhand beliebig aufgeschlagener Seiten leicht beweisen lässt, in denen es immer wieder um Geschäftsberichte und Käuflichkeit geht. Kurzum: Aufklärung und Roman stehen in einem problematischen Verhältnis zueinander. Ein gutes Beispiel dafür ist Voltaires »Candide oder der Optimismus«, der in chronologischer Folge direkt nach Swifts »Gulliver« erscheint und weit unter dessen Niveau bleibt. Denn Voltaire sagt hier nicht mehr nur, die Menschen seien scheußlich, sondern er sagt, die Menschen seien scheußlich, *weil* sie absurde religiöse Vorstellungen haben, wegen der sie sich massakrieren, verbrennen und dergleichen.

SPEICHER: Richtig, Voltaires »Candide« ist furchtbar. Nicht allein die Aussage, dass die Menschen scheußlich seien, ist das Problem, sondern

der stets darauffolgende Satz: Ich weiß genau, wie es ist. Ich war schockiert festzustellen, dass Bernsteins »Candide« viel höher zu bewerten ist, eine Musical-Variante des Stoffs, in der die Figuren gleichwohl eine ganz andere Tiefe besitzen. Denn bei Voltaire hat man bereits nach 20 Seiten die Mechanik des Witzes durchschaut. Kommen wir noch einmal zurück zur Verortung. Denn das ist das, was man mit dem Stichwort des »epischen Behagens« bezeichnet. Der Epiker muss bereit sein, eine Sache auszumalen und zum Ausmalen der Sache gehört, dass die Figuren, während man die Details entwickelt, plötzlich Schatten werfen und differenzierter werden. Das sind sie im »Dreigroschenroman« aber nicht. Die Figuren haben hier diese beiden gewaltigen Triebe: Lusternheit und Geldgier, und die Lusternheit ist dabei recht ungleich verteilt: Bei Peachum ist sie nicht vorhanden, bei Coax ist sie zügellos und bei Macheath nur mittelmäßig ausgeprägt. Für ihn ist ein wöchentlicher Bordellbesuch ausreichend. Damit ist im Grunde alles abgewickelt, aber jeder von uns weiß, dass das nicht stimmen kann. Ein aktuelles Beispiel ist der Chef von Goldman Sachs, der sich seine Scheidung anscheinend rund hundert Millionen kosten lässt – um einer Schauspielerin aus der TV-Serie »Verbotene Liebe« willen. Dass das ein sinnvolles geschäftliches Projekt wäre, klingt aberwitzig. So aber baut Brecht seine Figuren auf, und kaum ein Leser wird sich sagen, genau so ist es und so sind alle Menschen, die ich kenne. Merkwürdig ist auch, dass man gar nicht so leicht feststellen kann, wer den Roman eigentlich erzählt. Gelegentlich scheint es, als versetzte sich der Autor immer mal wieder in die ein oder andere Figur. Die Frage ist nur: Sind die Figuren, deren Perspektive der Autor oder Erzähler dabei annimmt, so verschieden, dass das multiperspektivische Erzählen wirklich Sinn hat?

JÄGER: Das stimmt, die Figuren ticken alle sehr ähnlich. Was die Motive ihres Handelns angeht, erscheinen sie fast wie Klone voneinander.

SPEICHER: Es kommt mir vor, als ob Brecht ein Prinzip, das er als Dramatiker erfolgreich angewendet hat, auf die Prosa überträgt: Den Gedanken, dass die Handlung eigentlich die Seele des Ganzen ist, ein Punkt, in dem er sich ausdrücklich auf Aristoteles bezieht. Auch Brecht geht es um »Mythos«, deutsch: »Handlung«, nicht um die Person, und das ist

das eigentliche Problem. Das, was im Drama gut funktioniert, funktioniert im Prosatext nicht. Im Drama funktioniert es, weil das Drama auf den Gegensatz angelegt ist. Auch das nicht-aristotelische Theater Brechts operiert mit Gegensätzen, die man aufeinander zufahren lassen kann.

JÄGER: Und deswegen tendiert es sozusagen zum Parabolischen. Ich glaube, dass Brecht eigentlich gar nicht wusste, was ein Roman ist. Nicht, weil er die Erzählform nicht kannte, sondern weil er nicht wusste, wie sie funktioniert. Der Roman ist bei Brecht seinem Aufbau nach absolut transparent gegenüber der Idee, gegenüber der These. Und das ist eine falsche Art, Romane zu schreiben. Es tut mir leid, wenn es so normativ klingt, aber ich kann es nicht anders sagen: So schreibt man keine Romane!

SPEICHER: Hinzu kommt, dass mir die Thesen selbst sonderbar erscheinen. Es gibt diese interessante Stelle, in der es um Krieg und Geschäft geht. Dort wird gesagt, der Krieg sei eine üble Sache, aber geschäftlich habe er sich noch immer gelohnt. Das ist eine ziemlich merkwürdige Aussage im Jahre 1933/34, denn der zurückliegende Erste Weltkrieg war doch ein eindeutiges geschäftliches Desaster. Danach war nicht nur die deutsche Wirtschaft am Ende, sondern die aller anderen Kriegsteilnehmer auch. Natürlich gibt es immer Leute, die mit dem Krieg Geschäfte machen, aber der Erste Weltkrieg war keineswegs eine Freude der Unternehmer. Das widerspricht der These Brechts.

JÄGER: Beim »Dreigroschenroman« spürt man die mangelnde Konzentration. Ein Grund dafür: Man kann einen Roman nicht kollektiv schreiben, in diesem Fall in Zusammenarbeit mit Margarete Steffin. Das geht einfach nicht!

SPEICHER: Möglicherweise funktioniert auch für den »Dreigroschenroman« die Lesart Heiner Müllers, also ein Interesse, das von der marxistischen Lesart absieht und sich stattdessen auf die Schilderungen von Verbrechen, Unsittlichkeit, Schmutz und Erotik konzentriert. Eine Lesart, die das Anarchische, Chaotische, Brutale in den Vordergrund stellt.

JÄGER: Deswegen habe ich ja die »Bargan«-Geschichte ins Gespräch gebracht. Ich kann sie nur jedem empfehlen, der Brecht von seiner besten Seite kennenlernen will. Später, in »Im Dickicht der Städte«, fällt der Satz »Das Chaos ist aufgebraucht, es war die beste Zeit«. Und danach werden diese rationalisierenden Streben in die Texte eingezogen. Ich glaube allerdings, dass der »Dreigroschenroman« ungewollt noch einen ganz anderen Punkt, über den sich nachzudenken lohnt, in den Vordergrund stellt, nämlich die Angst davor, fundamental betrogen zu werden, und zwar letzten Endes um das Leben selbst. Nehmen wir »Luzifers Abendlied«, das aus der »Hauspostille« stammt. Da geht es noch explizit um die Existenz: »Lasst euch nicht betrügen, es gibt keine Wiederkehr«. Auch im »Dreigroschenroman« wird der Kapitalismus als ein ständiges gegenseitiges Betrügen dargestellt. Jeder betrügt jeden. Peachum betrügt, indem er seine Bettler ausstaffiert und aus Zweibeinigen Einbeinige macht und auf die Straße schickt. Außerdem betrügen sie die Regierung mit den Kriegsschiffen, die morsch sind. Coax wiederum betrügt Peachum, und Macheath betrügt sie mehr oder weniger alle. Wenn es also ein Motiv gibt, das einen geradezu unheimlich berührt, dann ist es die Vision einer auf totalen wechselseitigen Betrug abgestellten Welt. Das ist jedoch kein Kapitalismus, auch wenn Brecht meinte, dass das Kapitalismus sei, sondern berührt existentiellere Fragen. Hierin also sehe ich die entscheidende Verbindung des »Dreigroschenromans« mit anderen Texten Brechts: in den Raubgeschichten die Verbindung zu »Bargan« und in dem Betrugsmotiv die Verbindung zu »Luzifers Abendlied«.

SPEICHER: Zum Betrugsmotiv gibt es im »Dreigroschenroman« noch eine Variante. Es gibt diese Passagen, die in der Regel kursiv abgesetzt sind, etwas montageartig. Auf diese Weise werden beide Gedanken plausibilisiert: einerseits, dass zum Geschäft stets auch das brutalste Verbrechen gehöre; andererseits, dass ein gutes Geschäft Betrug, Raub und Mord gar nicht mehr nötig habe, sondern zuverlässig, pünktlich und sauber sei und in diesem Sinne einfach die höhere Kunst des Verbrechens bilde. Im »Dreigroschenroman« kommt beides vor – durchaus in einem gewissen ungeklärten Widerspruch. Das führt zu der Frage, ob der Roman – ästhetisch betrachtet – überhaupt eine plausible Artikulation einer marxistischen Sicht der Geschichte leistet. Dadurch, dass die Figu-

ren sich einander so ähneln und allenfalls in ihrem Geschick unterscheiden, fragt man sich außerdem als Leser irgendwann: »Und mit *den* Leuten wollen sie den Sozialismus aufbauen?« Der Marxist würde natürlich antworten: »Wenn die Verhältnisse sich änderten, wäre es natürlich etwas anderes.« So sicher aber scheint das gar nicht. Es gibt dieses Horaz-Zitat, das Brecht an einer Stelle des Romans gebraucht und das nicht einfach als Ironie abgetan werden kann: »Den Himmel, nicht aber den Sinn wechseln die, die über das Meer reisen.« Da fragt man sich dann doch, was die Verhältnisse überhaupt ändern kann?

JÄGER: Ich denke, dass eine politische Lesart zu kurz greift, denn der Roman endet in der Vision »Traum des Soldaten Fewkoombey«. Das ist ganz eindeutig eine antichristliche, vielleicht sogar luziferische Parabel, in der das Gleichnis von den Talenten, die jedem gegeben sind, widerlegt und Christus selbst vor den Richterstuhl gezerrt wird. Diese Form der Referenz ist einer der interessantesten Aspekte Brechts: Wie oft hat man versucht, die eigentümliche, schillernde Nichtreligiosität, die doch irgendwie an der biblischen Sprache, etwa dem Psalmen-Stil partizipiert, zu enträtseln? Ich habe einer Freundin aus Afrika das berühmte Bild Brechts, seine eigene Gesichtsmaske haltend, gezeigt und gefragt: »Wie sieht er für dich aus?«. »Wie ein Offizier, und ein bisschen wie ein Priester«, entgegnete sie. Die Mitte aber von Offizier und Priester ist der Jesuit. Bei Benjamin heißt es »gotisches Wiedertäufersgesicht« und »gnostisches Element«. Ich bin weit davon entfernt, den »Dreigroschenroman« in irgendeiner Weise zu re-Christianisieren, aber ohne eine gewisse nervöse Aufmerksamkeit für solche Dimensionen geht es bei Brecht nicht.

SPEICHER: Dieser letzte Traum hat ja etwas ausgesprochen Apokalyptisches. Es sind die letzten Dinge, die darin verhandelt werden. Das Merkwürdige ist, dass es in der »Dreigroschenoper« ganz anders funktioniert. Die Songs aus der »Dreigroschenoper« streifen wirklich das Geniale, weil sie zwei Dinge tun. Einerseits haben sie dieses Schlagende, dieses Agitato, das natürlich zu der politischen Dimension passt. Andererseits haben sie durch die Teilhabe an den klassischen Formen der Musik und des Chorals immer auch etwas Getragenes, beispielsweise dieses Lied »Wach auf du verrotteter Christ, mach dich an dein sündiges Leben«. Die »Drei-

groschenmusik« gibt es bekanntlich auch als Orchestersuite. Es ist kein Kunststück, die Musik so zu spielen, dass sie ein Moment von Trauer und Trost bekommt. Genau diese beiden Aspekte sind es, die dem »Dreigroschenroman« fehlen. Ihm fehlt die Lizenz zum Schlagenden, Zupackenden, Zuspitzenden, die das Drama besitzt. Und ihm fehlt dieses andere Moment der Musik von Weill, in den Schlussbildern ein Gefühl der Trauer über die entsetzliche Welt heraufzubeschwören. Die »Dreigroschenoper« war einer der größten Theatererfolge des zwanzigsten Jahrhunderts, vielleicht sogar *der* größte Theatererfolg; sie war nicht nur in Deutschland, sondern auch weltweit ein Erfolg. Deshalb ist es umso erstaunlicher, dass ein Roman, der diesen erfolgreichen Titel aufnimmt, nur ein so kleines Publikum erreichen konnte. Möglicherweise irren wir uns, möglicherweise fehlen uns zur Wahrnehmung des Großartigen noch einige Jahre, und dann sehen wir es anders. Aber einstweilen haben wir offenbar beide das Gefühl, dass die mangelnde Resonanz gerechtfertigt ist.

JÄGER: Ich komme noch einmal auf meine These zurück: Brecht wusste nicht, was ein Roman ist. Es gibt eine schöne Geschichte von Jorge Luis Borges über den mittelalterlichen arabischen Philosophen Averroës. Averroës übersetzt die »Poetik« des Aristoteles und kommt zu dem Paus über Komödie und Tragödie. Er grübelt einen ganzen Tag darüber nach, was das sein könne, aber er kommt nicht darauf. Draußen spielen Kinder, sie machen kleine Aufführungen. Er müsste nur zu ihnen hinunterschauen und würde die Lösung sehen. Er kommt nicht darauf! Dann wird ihm plötzlich klar, Komödien sind etwas Heiteres und Tragödien sind etwas Trauriges – und er schreibt nieder: Der Koran sei voll vieler herrlicher Tragödien und Komödien. Auf eine ähnliche Weise hat Brecht zur Zeit des »Dreigroschenromans« noch nicht gewusst, wie man einen Roman schreibt oder was das eigentlich ist.

SPEICHER: Der »Tuiroman« ist das zweite Romanprojekt, über das wir sprechen wollen. Der »Tuiroman« ist im höchsten Maße fragmentarisch, es lässt sich kaum erahnen, wie dieser Roman hätte aussehen können. Ein Handlungsstrang lässt sich nur sehr schwer aus den vorhandenen Fragmenten erraten. Oder wie sehen Sie das?

JÄGER: Zunächst sollte der »Tuiroman« die Weimarer Republik behandeln. Hugo Preuss, der die Verfassung schrieb, kommt darin vor, ebenso Ebert und Scheidemann, Rosa Luxemburg und Liebknecht sowie die Münchner Räterepublik. Es war jedoch ein Projekt, das ständig in Bewegung blieb. Ein Interessenschwerpunkt war die Intellektuellen-Frage, die damals viele beschäftigt hat, nachdem die Dreyfus-Affäre Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts den Intellektuellen als Typus sichtbar gemacht hatte, nachdem Zola sein »J'accuse« verfasst hatte. Karl Mannheim schrieb über die Intellektuellen, und Clara Zetkin meinte, dass sich alle kommunistischen Parteien Gedanken über sie machen müssten, da sie oft schwankend seien, mal zu radikal und dann wieder reformistisch. Und so kommt schließlich auch Brecht auf die Idee, einen Intellektuellen-Roman zu schreiben. Manches an den frühen Entwürfen finde ich unglaublich stark, anderes wiederum hat das Niveau einer RTL-Comedy. Dann aber entwickelt sich das Romanprojekt in den dreißiger Jahren in eine ganz andere Richtung. Brecht verlagert sich nun auf die antifaschistischen Kongresse, die er im Roman verhöhnt. Im amerikanischen Exil kommt dann noch das Institut für Sozialforschung hinzu. Wir sind es gewöhnt, Brecht, Adorno, Horkheimer und Döblin als »linke« Emigration zusammenzufassen. Für Brecht aber waren die Mitarbeiter des Instituts für Sozialforschung ein ganz und gar anderer Menschenschlag, nämlich exemplarische Tuis. Eisler schlug Brecht folgenden Plot für den »Tuiroman« vor: Beunruhigt über das Elend auf der Welt stiftet der reiche Weizenspekulant Weil in seinem Testament eine große Summe zur Errichtung eines Instituts, das die Quelle des Elends erforschen soll. Diese Quelle ist natürlich er selbst. Dazu sollte man die reale Geschichte von Hermann Weil kennen, einem international agierenden Weizenhändler, von dem tatsächlich das Stiftungskapital für das Institut für Sozialforschung stammte. Hermann Weil, während des Ersten Weltkriegs einer der entschiedensten Propagandisten der Sieges- und Durchhalteideologie, befürwortete den deutschen U-Boot-Krieg, plädierte für Annexionen in Frankreich und Belgien sowie für ein großes Kolonialreich in Afrika. Das Stiftungskapital für das marxistische Institut für Sozialforschung stammte aus dem Vermögen eines echten Kriegsgewinners. Sozusagen ein jüdischer Plutokrat, der den Kulturbolschewismus finanzierte, so wie Alfred Rosenberg sich das ausgedacht hat. Das wäre die

eine Lesart dieser Geschichte. Ich möchte aber noch eine weitere Lesart anführen, eine quasi prophetische. Im Grunde handelt es sich um das Vorwetterleuchten des Kalten Kriegs, denn es sind die späteren Remigranten nach Ost-Berlin, Brecht und Eisler, die sich über die künftigen West-Remigranten, Horkheimer und Adorno, lustig machen und sie als Tuïs vom Frankfurter Institut verhöhnen. Einen tieferen Sinn ergibt das im Hinblick auf Horkheimers 1936 veröffentlichten Essay »Egoismus und Freiheitsbewegung«. Dabei handelt es sich um eine Neukonzeption der Geschichte der totalitären Systeme, die Horkheimer hier auf die Französische Revolution, den Jakobinismus, zurückführt. Es war eine grundlegende Revision, deren These lautet, dass das Totalitäre eine Metamorphose des Jakobinischen sei. Damit war im Grunde der Weg in die West-Remigration vorgezeichnet. Horkheimer wurde amerikanisch in einem Maße, wie es Brecht nie geworden ist.

SPEICHER: Mir ist es schwergefallen, dem »Tuiroman« etwas abzugewinnen. Es drängt sich das Gefühl auf, ein bereits gefasster Gedanke suche einfach nur seine poetische Einkleidung. Auch die Namensgebung der Figuren – Ka-ah ist Kant und Ka-meh ist Karl Marx – empfinde ich als eine ziemliche Prüfung.

JÄGER: Gefallen hat mir die Episode über den »Verein der Lügner für Menschenrechte«, die man heute eigentlich weiterschreiben müsste. Dieser Verein ist zurzeit wieder außergewöhnlich aktiv! Sämtliche Interventionen in der Welt werden ja vom »Verein der Lügner für Menschenrechte« propagiert. Jede Woche kann man hören, wo wir intervenieren müssen, um die grundlegenden Menschenrechte zu sichern. Blickt man noch einmal auf den »Dreigroschenroman«, kann man zwei verschiedene Betrügergruppen ausfindig machen: Im »Dreigroschenroman« sind es die Händler, im »Tuiroman« die Intellektuellen. Das sind die zwei großen Typen des Betrugs, die sich Brecht in dieser Zeit vorstellen kann. Irritierend am »Tuiroman«-Projekt bleibt jedoch Brechts Umgang mit der Dreyfus-Affäre, die überhaupt der Auslöser für die Geburt des Intellektuellen war. Er nimmt ihre Bedeutung nicht wirklich wahr und macht sich lustig über die sogenannte »Vierhandaffäre«. Daher bleibt unklar, woher Brecht seine Kriterien für die Intellektuellen nimmt.

SPEICHER: Er sagt ja: Das Nichtreden über das Eigentum, das macht den Tui aus.

JÄGER: Es gibt eine wunderbare Stelle im »Tui«-Material, die sehr satirisch das Verhältnis von Rilke und Lou Andreas-Salomé behandelt. Auch ein Roman wird erwähnt, und zwar unter völlig satirischen Aspekten, das ist natürlich »Malte Laurids Brigge«. Andererseits schreibt Brecht jedoch an Wieland Herzfelde im Hinblick auf den Druck des »Dreigroschenromans«, er solle sich unbedingt das Inselexemplar von »Malte Laurids Brigge« besorgen, das sei die Idealtypographie, der ideale Satz, wie man ihn sich für einen Roman nur wünschen kann.

SPEICHER: »Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar« ist der letzte größer angelegte Versuch Brechts, einen Roman zu schreiben. Auch dieser Text ist nicht abgeschlossen, aber so weit vorangeschritten, dass man einen guten Eindruck erhält. Die Anforderungen, die ein Roman stellt, scheinen dieses Mal viel stärker berücksichtigt worden zu sein. Es herrscht ein ganz anderer Ton, nicht die mechanische Witzigkeit des »Dreigroschenromans«. Man spürt den Einfluss stilistischer Qualitäten, eine gewisse Knappheit und Klarheit, wie man sie von antiken Autoren kennt, vor allem von Sallust, der für die Phase, um die es in dem Roman geht, eine wichtige Quelle ist. Es gelingt Brecht, die mediterrane Atmosphäre einzufangen. Man hat sofort das Gefühl, man sei in einer Landschaft mit scharfem Licht und großer Hitze, man gewinnt einen treffenden Eindruck der Stadt Rom. Es ist diese Anschaulichkeit und Örtlichkeit, die dem Romanfragment Bedeutung verleiht. Deshalb ist es bestimmt kein Zufall, dass der Text immer wieder Beachtung erfuhr und gelesen wurde.

JÄGER: Ich kann das nur bestätigen, was Sie über die Prosaqualitäten des »Caesar«-Fragments sagen. Hören Sie nur den Anfang des Romans: »Der Weg, den man uns gewiesen hatte, führte, schmal und ziemlich steil, im Zickzack durch Ölfelder hoch, die, auf niedere Steinmauern gestützt, in Terrassen vom See aufstiegen. Es war ein heiterer Morgen. Wahrscheinlich fand eben die zweite Eßpause statt; denn wir sahen nur wenige Sklaven in den Pflanzungen und von einigen Gehöften stieg Rauch.« Das ist zur Hälfte Rom, zur Hälfte Buckow. Und es ist tatsächlich ein anderer

Ton, nicht mehr dieser zwanghafte Comedy-Marxismus, zu dem Brecht sonst neigte. Der Vorteil des »Caesar« gegenüber dem »Dreigroschenroman«, technisch gesprochen: Er wird aus sehr verschiedenen Perspektiven erzählt, es gibt einen »Wechsel der Töne«.

SPEICHER: Es ist nicht mehr dieser Bescheidwiser-Ton. Vielmehr ist die geschilderte Situation ungeheuer kompliziert, nicht zuletzt die Klasseninteressen. Der Roman unterstellt zwar, dass die Interessen der ärmeren römischen Stadtbevölkerung und die der Sklaven ähnlich seien und dass sie sich verbünden müssten, um sich gegen die Reichen zur Wehr zu setzen. Aber er zeigt gleichzeitig auf, warum das so schwierig ist. Dass es nicht nur auf den Vorurteilen der Armen beruht, sondern auch darauf, dass ein großer Teil der bürgerlichen Bevölkerung, auch wenn er arm ist, selbst Sklaven hält, die möglicherweise gar nicht viel schlechter leben als er selbst. Man ahnt, wie unendlich schwierig es für die Menschen ist, ihre eigenen Interessen zu erkennen. Das ist wirklich sehr differenziert und gibt dem Roman einen viel größeren Ernst.

JÄGER: Allerdings haben auch die antiken Autoren bereits über die Geschäfte des Herrn Julius Caesar geschrieben, wenn auch mit anderer Argumentationsrichtung. Ziemlich unverblümt wird bei ihnen von unglaublichen Erpressungen und Schweinereien in Rom und vor allem in der Verwaltung der Provinzen berichtet. Der halbe Cicero besteht aus solchen Berichten. Auch Sueton leugnet das nicht, er beurteilt die Kausalität nur ganz anders. Laut Sueton hatte Caesar, der schon als junger Mann extrem gefährdet ist, wegen seiner Herkunft und der Einheirat in eine missliebig gewordene Familie, gar keine andere Überlebenschance: Ein Römer aus dieser Familie hatte keine andere Möglichkeit als sehr viel Macht zu akkumulieren, um in dieser Gesellschaft nicht unterzugehen. Es versteht sich, dass dabei auch Unsummen an Geld im Spiel waren. Sallust – den Brecht ja sehr kritisch gelesen hat – stellt es in der »Catilinarischen Verschwörung« so dar, dass bis zum Krieg gegen Karthago eine Art altrömische Tugend das Leben der Oberschicht bestimmte. Erst als die Kriegsbeute von Karthago Unsummen an Reichtümern ins Land gebracht hatte, sei eine allgemeine Gier ausgebrochen und privater Reichtum über alle Maßen akkumuliert worden. Das heißt,

die gesamte Ebene des Ökonomischen, die man geneigt ist, Brecht als große materialistische Entdeckung zuzuschreiben, ist zum erheblichen Teil schon von den römischen Historikern selbst formuliert worden und das keineswegs beschönigend. Außerdem erscheint mir die Kausalität Suetons etwas plausibler.

SPEICHER: Bei den antiken Autoren gibt es immer dieses idealistische Moment: Richtiges Handeln bedeutet, auf Geld zu verzichten und dem Gemeinwesen zu dienen, doch dann kommt irgendwann so etwas wie diese gewaltige Beute und verdirbt alles. Das ist im Grunde eine tragische Situation. In der Historiographie ist das schon immer ein Thema gewesen. Man war der Überzeugung, es gäbe keine Popularen – von Brecht Demokraten genannt – und Optimaten mehr, sondern nur noch Leute, die ihre Machtinteressen vertreten, gleichgültig ob mit der einen oder anderen Partei. Das ist in der Tat keine besonders originelle Lesart Brechts. Gut finde ich jedoch, wie er die Figur des Catilina behandelt, nämlich gar nicht. Dieser bleibt im Hintergrund, kommt selbst nicht vor, selbst wenn er von den Personen des Romans als revolutionäre Kraft diskutiert wird. Ob er die volksfreundlichen und sklavereikritischen Haltungen, die ihm zugesprochen wurden, tatsächlich vertrat, kann Brecht auf diese Weise im Hintergrund lassen. Das finde ich gut gemacht und sehr klug.

JÄGER: In den Notizen, die am Rande des »Caesar«-Romans entstanden, wird Catilina sehr ambivalent dargestellt. Brecht sagt einerseits, er müsse furchtbar gewesen sein, vielleicht sogar in höherem Maße erpresserisch als Caesar. Andererseits spüle die historische Situation auch solche Charaktere in bestimmte Positionen. Als Schwachstelle empfinde ich, dass Brecht schlicht von der These ausgeht, dass Caesar unter den Catilinariern war und seinen Hals rechtzeitig aus der Schlinge gezogen hat. Dazu muss man wissen, dass es eine entsprechende Verleumdung Caesars durch einen stadtbekanntem Denunzianten gab. Natürlich ist vieles denkbar in dieser Zeit. Dafür spricht die auffällige Milde, die Caesar in seiner Senatsrede walten lässt, in der er Rechtsstaatlichkeit und eine genaue Überprüfung der Beweise fordert. An Brechts »Caesar«-Roman möchte ich jedoch loben, dass er auf vier Bücher beschränkt ist und der Rest Fragment blieb, denn noch mehr Ausführungen zum römischen Geschäftsleben,

unter anderem auch in Gallien und in der Diktatur, wären doch zu viel gewesen. Bis zu dem erreichten Punkt lass' ich es mir gefallen und ich empfehle jedem, es zu lesen. Es ist ein deutscher, gebildeter Roman im besten Sinne jedes Lateinlehrers. Allerdings wird man kaum ein Wort verstehen, wenn man nicht den Sueton und den Sallust vorher gelesen hat.

SPEICHER: In der Tat, ohne die Haltung eines Lateinlehrers gibt es ein Problem. Außerdem sieht man, wie in den frühen Arbeiten, auch in diesem Roman wieder eine problematische Überbetonung der Handlung, weshalb Brecht ständig neu ansetzt. Die Figuren als Charaktere spielen eine weniger große Rolle. Dabei muss man ihnen eine enorme Ausstrahlungskraft unterstellen, sonst würde die Handlung nicht in Gang kommen oder bleiben.

JÄGER: Hier möchte ich noch mal auf »Bargan« zurückkommen. Ich hatte schon gesagt, dass Bargan und Croze in einer unausgesprochenen homoerotischen Beziehung miteinander verbunden sind. Im »Caesar«-Roman finden wir diese Konstellation auf eine diskrete, römisch-vornehme Weise mit Rarus und seinem Freund Caebio wieder.

SPEICHER: Auf jeden Fall ist diese Konstruktion viel besser als die sexuellen Verwicklungen im »Dreigroschenroman«. Auch wenn wiederum das Materielle eine Rolle spielt, denn der Geliebte ist arbeitslos und muss sich umorientieren, gibt es doch eine Empfindung, die bei aller Anerkennung der Schwierigkeiten und Teilhabe durchschlägt.

JÄGER: Nicht zu vergessen die vielen wunderschönen Passagen im »Caesar«-Material. Eine der schönsten beschreibt die Villa von D'Annunzio, mit dem Kriegsschiff, das er sich dort hoch in die Berge hat bringen lassen. In dem Roman ist das die Villa des Dichters Vastius Alder, der in seinem Zynismus einfach grandios ist.

SPEICHER: Andererseits gibt es die Episode, in der der Caesar-Biograf Material für sein Buch sammelt und einen alten Soldaten trifft, der sich völlig unbeeindruckt von Caesar zeigt. An dieser Stelle wirkt der Text wieder sehr bemüht um eine zwanghafte Art von Aufklärung, denn ich

vermute, dass man mit solch lustlosen Soldaten keine Heere zusammenhalten kann. Viel wahrscheinlicher ist, dass die Soldaten von Caesar als Typus stark beeindruckt gewesen sind. Das sind solche Momente der Schlaueit, die der Situation nicht gerecht werden. Und dennoch hinterlässt das Textfragment einen starken Eindruck.

JÄGER: Julius Caesar bleibt auf jeden Fall eine wichtige Figur, vielleicht die zentrale der europäischen Geschichte, und dazu ist Brechts Roman eine interessante Marginalie, innerhalb der deutschen Bildungswelt und für deren Rom-Rezeption sogar unverzichtbar. Ich bin, wie gesagt, froh, dass es bei den vier ausformulierten Büchern geblieben ist – der fragmentarische Rest mag die Brecht-Forschung weiter beschäftigen. Den Caesar-Roman, soweit er ausformuliert vorliegt, kann ich jedenfalls empfehlen.

SPEICHER: Dem stimme ich zu, und damit wollen wir es bewenden lassen.