

BERND BLASCHKE

AUTOMATISMEN UND DAS ENDE DER KOMÖDIE.  
TAUSCH, MARKT UND (UN)SICHTBARE HAND  
ALS MOTIVE IM LACHTHEATER

Die Aufgabe, über ‚Automatismen‘ und über *Tausch, Zirkulation und die unsichtbare Hand* nachzudenken, ist zunächst irritierend. Freilich können, wie wir spätestens seit Niklas Luhmann wissen, Irritationen willkommene, stimulierende Provokationen für Systeme oder Wissenschaftlergehirne sein. So wich meine initiale Irritation einer gewissen Faszination am Zusammenhang von Literatur und Automatismus. Das Abjekte war mir also zum Faszinosum geworden. Und da vermutlich die meisten Geisteswissenschaftler ähnliche Berührungssängste gegen wirtschaftliche Zusammenhänge, gegen Märkte, Geld und Kredite hegen wie gegen Maschinen oder Automatismen, eröffnen sich hier weite Forschungslandschaften, die noch überwiegend unbetreten sind. Solche nahezu unmarkierten Landstriche des Denkens sind beim Lesen und Schreiben stimulierende und ergiebige Terrains.

Zum gegebenen Thema, den kulturellen Modellen des Automatismus und der unsichtbaren Hand, kann der Literaturwissenschaftler etwas über Handlungs- und Schlussmodelle von Komödien beisteuern. Denn hatte nicht Henri Bergson in seiner lebensphilosophischen Studie über *Das Lachen* festgestellt: „Automatismus ist immer etwas Komisches“?<sup>1</sup> Zwar erscheint einem beim eingehenderen Nachdenken und beim Vergleichen mit anderen Theorien der Komik Bergsons Theorie des Lachens selbst arg reduktionistisch, doch ist es richtig, dass die Automatisierung menschlicher Handlungen ebenso wie die Vermenschlichung von Automaten durchaus komisch wirken kann und mithin oft Lachen provozieren. Diesem Zusammenhang werde ich in einem ersten Abschnitt nachgehen, wo ich kurz Bergsons Lachtheorie vorstelle und sie an den berühmten Eingangsszenen aus Charlie Chaplins Film *Modern Times* veranschaulichen werde.

Es wäre freilich nicht sehr weit und nicht sehr tief gedacht, wenn wir es nun beim Aufweis dieses grotesk-komischen Potenzials in Automatisierungsprozessen belassen würden, und wenn zudem die Denkfigur der *unsichtbaren Hand* nur anhand der überaus präsenten und überaus komischen menschlichen und automatisierten Hände Charlie Chaplins auf ihre literaturwissenschaftliche Anwendbarkeit hin erprobt würde. So werde ich also in meinen Schritten zwei bis vier einen weiteren, tiefgründigeren Zusammenhang von Komödie, Tausch

---

<sup>1</sup> Henri Bergson, *Das Lachen*, Meisenheim am Glan, 1948, S. 23.

und unsichtbarer Hand untersuchen. Denn Komödien gewinnen zwar ihr Potenzial des Lachens aus einer Serie von einzelnen komischen, oft automatenhaften Handlungen. Sie werden aber nur dadurch zur Komödie, dass diese einzelnen Szenen des komischen Scheiterns weitgehend harmlos bleiben. Wie von einer unsichtbaren Hand gelenkt, ist im Gattungsgesetz der Komödie das Happy End garantiert: die finale Versöhnung, die Wiederherstellung der im Spielverlauf durch A-Sozialität bedrohten Ordnung. Oft sind diese großen Handlungsbögen der Komödie im Übrigen durch Tauschprozesse und Kreditprobleme bestimmt. Am Ende vieler Komödien steht gattungstypisch die Hochzeit eines Liebespaars, also der Tausch von Ringen und Treueversprechen. Die Komödie ist *die* literarische oder theatrale Gattung, die in besonderem Maße die Entstehung von Ordnung aus dem Durcheinander vorführt. Die Logik – zumindest der älteren, klassischen – Komödienplots lässt sich formalisieren als Emergenz von Ordnung aus einem Chaos. Dabei wird das komische Chaos – und die Ordnung, die aus diesem Chaos entspringt – meist durch idiosynkratisch egoistisch handelnde Individuen bewirkt.

In seiner 2005 publizierten Habilitationsschrift *Schauspiele des Geldes. Die Komödie und die Entstehung der Marktgesellschaft von Shakespeare bis Lessing* hat Daniel Fulda eine heuristisch überaus anregende Beobachtung formuliert. Fulda behauptet eine Strukturhomologie zwischen dem Handlungsengang der Komödie hin zum glücklichen Ende und dem Marktoptimismus Adam Smiths. Das gute Ende, der Anstieg des Gemeinwohls als Folge egoistischer Markthandlungen wird bei Smith bekanntlich durch das Wirken einer unsichtbaren Hand (als Allegorie für die optimale Aussteuerung von Angebot und Nachfrage durch den Markt) garantiert. In der Komödie sorgt das Gattungsgesetz als unsichtbare Hand für die Aussteuerung divergierender Einzelinteressen und für das glückliche Ende nebst Restitution einer moralischen Ordnung.

Daniel Fulda bemerkt im Übrigen, dass in Adam Smiths Moralphilosophie und Wirtschaftstheorie bei der Transformation der Theodizee in eine Ökonomidizee (also: bei der Rechtfertigung des Marktes und der Tauschwirtschaft als guter, gemeinwohlorientierter Institutionen) auf grundlegende Aspekte der Theatralität zurückgegriffen wird.<sup>2</sup> Theatrale Modelle der Beobachtung und des Rollenwechsels liegen Smiths moralphilosophischer Theorie der Sympathie – als Einfühlung und mithin als einem Rollenwechsel – zugrunde. Und auch das Theorem der unsichtbaren Hand verdankt sich nicht nur Anleihen bei den theologischen Ideen der Theodizee und göttlicher Prädestination, sondern greift zudem auch auf den Gedanken eines göttlichen Beobachters zurück, vor dem sich das weltliche Handelsgeschehen wie vor einem Theaterzuschauer abspielt. Gemäß Daniel Fulda beruhen die Strukturparallelen zwischen dem Marktoptimismus liberaler Wirtschaftstheorie und den Spiellogeiken der Komödie nicht nur auf einseitigen thematischen Übernahmen der Theaterleute,

<sup>2</sup> Daniel Fulda, *Schauspiele des Geldes. Die Komödie und die Entstehung der Marktgesellschaft von Shakespeare bis Lessing*, Tübingen, 2005, S. 455 ff.

die einen genuin modernen Marktglauben in die Handlungen ihrer Stücke übersetzen. Vielmehr herrsche eine kulturgeschichtlich tiefgründige Ko-Implication wechselseitiger Anleihen. Der Wirtschaftsdenker Smith nimmt Anschauungsformen des Theaters auf, und die Theaterautoren, Theaterpraktiker und letztlich wohl vor allem auch das Publikum wünschen und produzieren wiederum das gute, sozial-integrative Ende der Schauspiele. So emergieren Homologien zwischen Theorie und Theater im spezifisch neuzeitlichen Glauben an die Selbststeuerung menschlicher Handlungen.<sup>3</sup>

Als Erprobung dieser Fuldaschen Hypothese von Strukturhomologien zwischen der unsichtbaren Hand in freien Märkten und in Komödienhandlungen wird im Folgenden eine weniger bekannte Komödie Lessings (*Der Freygeist*) vorgestellt. In einem zweiten Schritt werden wir Goethes als ‚Tragödie‘ überschriebenes Meisterwerk *Faust* auf komische Strukturmuster befragen; besonders was die Prologe und den Stückschluss betrifft, an denen die durchaus sichtbare Hand Gottes die *Faust*-Handlung rahmt und (zum guten Ende) prädestiniert. Als drittes Paradigma werde ich die drei Wirtschaftsdramen Hermann Brochs aus den 1930er Jahren vorstellen. Broch schrieb in der großen Wirtschaftskrise eine Tragödie und zwei Komödien. Hier werden angesichts der Gattungswahl die Automatismen literarischer Wirtschaftsdarstellungen überaus deutlich: Wo in der Tragödie die Wirtschaftshandlung zu Toten und Bankrotten führt, bewirkt die unsichtbare, marktoptimistische Hand in den Komödien die vitalisierende Paarstiftung sowie die Restitution bedrohter Betriebsvermögen.

### 1. Bergson und Chaplin:

#### „Automatismus aber ist immer etwas Komisches“

Henri Bergson konstruiert seine Theorie des Lachens um die genuin lebensphilosophische Opposition von unmenschlicher, starr wiederholender Mechanik versus menschlich organischer Wandlungsfähigkeit. Automatische Handlungen sind für Bergson die Quelle eines strafenden Auslachens, mit dem die Gesellschaft auf „Mechanisches als Kruste über Lebendigem“<sup>4</sup> reagiere. Der französische Philosoph formuliert in diesem Zusammenhang das folgende ‚Gesetz‘: „Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers

<sup>3</sup> Daniel Fulda hat auf weitere Strukturhomologien von Geld und Komödienform hingewiesen. Geld erlaubt als Medium den pointenhaft schnellen Wechsel, der auch die Handlungslogik der Komödie kennzeichnet. Das vorgeschriebene Happy End der Komödie nach einem oft riskanten und zufallsreichen Handlungsverlauf entspreche dem wirtschaftstheoretischen Providenz-Optimismus, der seit Adam Smiths Denkfigur einer unsichtbaren Hand die individuellen, eigennützigen Handlungen der Gesellschaftsmitglieder zum Wohl aller aussteuere. Für eine ausführliche Besprechung dieser wichtigen Schrift zum Verhältnis von Komödie und Ökonomie vgl. meine Rezension: <http://www.theaterforschung.de/rezension.php4?ID=179>.

<sup>4</sup> Bergson (1948), *Das Lachen*, S. 24.

sind in dem Maße komisch, als uns dieser Körper dabei an einen bloßen Mechanismus erinnert“.<sup>5</sup> Und er führt zur Veranschaulichung dieses ‚Gesetzes‘ einige Beispiele an:

Die Grundidee einer Rede ist etwas, was entsteht, Knospen treibt, blüht und reift. Nie bricht sie jäh ab, nie wiederholt sie sich im Verlauf der Rede. Sie ändert sich in jedem Augenblick, denn nicht mehr sich ändern hieße nicht mehr leben. So sei denn die Gebärde lebendig wie sie! Sie folge dem vornehmsten Gesetz des Lebens, das da ist, nie sich wiederholen. Da aber kehrt ein und dieselbe stehende Bewegung der Hand oder des Kopfes in periodischen Abständen immer wieder. Wenn ich sie bemerke, wenn sie so ist, daß sie mich ablenkt [...] werde ich ganz von selber lachen. Warum? Weil ich jetzt vor mir einen automatisch funktionierenden Mechanismus habe. Da ist kein Leben mehr, das ist Automatismus, der im Leben sitzt und seine Stelle einnimmt. Automatismus aber ist immer etwas Komisches.<sup>6</sup>

Bergsons Darlegungen zielen auf den Kontrast von Mensch und Maschine ab und rechnen den ‚Automatismus‘ ganz auf die Seite des Mechanischen, des Automaten. Gleichzeitig aber geht es ihm um das Mechanische auf dem Terrain *menschlichen Verhaltens*. Das Komische entsteht erst dort, wo das Mechanische sein Terrain verlässt und auf menschliches Verhalten durchgreift. Die vielleicht schönste und eindringlichste Veranschaulichung von Bergsons These bietet Charlie Chaplins Film *Modern Times* (1936), der zum filmischen Vorläufer einer verwickelten Verschmelzung von Mensch und Maschine geworden ist. In der ersten Viertelstunde dieses Filmklassikers mutiert zuerst ein Mensch zur Maschine. Dies ist der arme Charlie als Fließbandarbeiter, der auch in Arbeitspausen oder angesichts ungeeigneter Objekte nicht aufhören kann, mit seinen beiden Schraubenschlüsseln die durch stundenlange repetitive Handlungsmuster eingefleischten Drehbewegungen zu vollführen. So schraubt Charlie an den Nasen von Kollegen und den Knöpfen auf dem Rücken des Kostüms einer Kollegin besinnungslos, automatenhaft – also: verrückt und äußerst komisch – herum.

Neben dem zur Maschine gewordenen Menschen ist der zweite komische Automat in Chaplins *Modern Times* eine Fütterungsmaschine. Diese soll, als hyperbolische Verkörperung tayloristischen Optimierungsdenkens, die Esspausen der Fließbandarbeiter einsparen. Wieder sind es übrigens die Hände, an denen sich die Komik entzündet. Denn diese Maschine soll die Hände des Menschen von der Nahrungsaufnahme entlasten, damit diese Hände am Fließband weiter ihre industriellen Handgriffe vollziehen können. Doch bekanntlich entwickelt diese Essmaschine, diese künstliche Hand, ein bedrohliches Eigenleben. Der Maiskolben beginnt, immer wilder in Charlies Mund und Nase zu rotieren. Auch die Eingriffe und Bemühungen der Techniker können das fehlgesteuerte Gerät nicht stoppen. Bald reicht der außer Kontrolle geratene Appa-

<sup>5</sup> Ebd., S. 21.

<sup>6</sup> Ebd., S. 22 f.

rat die Suppe nicht zum Mund Charlies, sondern kippt sie auf dessen Schoß. Und der als Serviettensatz fungierende Mundwischer malträtiert Charlie mit Ohrfeigen und Nasenstümpfern. Der Apparat scheint von einem bösen Willen, einer sadistischen unsichtbaren Hand gelenkt. Doch bleiben diese Miss-handlungen Charlies, da wir uns in einer Komödie befinden, relativ harmlos. Auf das gute Ende von *Modern Times* werden wir ganz zum Schluss noch einmal kurz zurückkommen.



1 und 2 – *Modern Times*, 7. und 10. Minute

Soviel zu Bergsons lebensphilosophischer Kritik an den mechanischen Automatismen, die wegen ihrer mangelnden Sozialverträglichkeit durch die Gemeinschaft mit Gelächter beantwortet und bestraft werden. Und nun auch Schluss mit Charlie Chaplins so komischer wie satirisch bissiger Kritik an Automatisierungsprozessen, die das menschliche Subjekt zu einem fremdbestimmten Apparat degradieren und es dadurch in seiner Autonomie, seiner Lebendigkeit und seiner Würde verletzen. Kommen wir also zu unserer Hauptfrage nach der Marktthematik in Komödien und zur These vom Wirken einer unsichtbaren, sozial-integrativen Hand als Strukturhomologie zwischen Smithischem Marktoptimismus und Komödienhandlungen.

## 2. Zum Nexus von Komödie, Ökonomie und Markt

Bevor wir uns die Dramen von Lessing, Goethe und Broch etwas näher ansehen, lassen sie mich auf den so alten wie engen Zusammenhang von Komödie und Ökonomie hinweisen.<sup>7</sup> Das Wort „Ökonomie“ geht etymologisch auf Verhältnisse und Gesetze (*nomos*) im Haus (*oikos*) zurück. Gemäß Aristoteles' Bestimmung der *Oikonomia* verweist diese auf die Beziehungen von

<sup>7</sup> Ich nehme hier Beobachtungen auf und führe sie weiter, die ich ausgehend vom Lob des Tauschens durch Goethe und G. Simmel an Komödien von Luise Gottsched, Lessing und J. R. M. Lenz entwickelt habe; vgl. Bernd Blaschke, „Was tauscht der Mensch. Ökonomie in deutschen Komödien des 18. Jahrhunderts“, in: Dirk Hempel/Christine Künzel (Hg.), „*Denn wovon lebt der Mensch?*“ *Literatur und Wirtschaft*, Frankfurt/M., 2009a, S. 49-73.

Mann und Frau, von Eltern und Kindern, von Hausherr und Gesinde. Die Auflistung dieser Beziehungen umfasst recht exakt die üblichen Themen und die konfliktreichen Antagonismen der Komödie. Während die Tragödie in der Regel Staatsaffären, oder zumindest, gemäß der bis etwa 1750 gültigen Ständeklausel, Schicksalsfälle von Herrschern thematisierte, widmet sich die Komödie seit alters den alltäglichen Irrungen und Wirrungen häuslicher Geld- und Liebesgeschäfte.

Meines Erachtens lässt sich die Geschichte der Komödie kulturwissenschaftlich gewinnbringend entlang der drei strukturbildenden Leitdiskurse Liebe, Ökonomie und Wissen rekonstruieren. Diese Diskurse überkreuzen sich in den *Kredit*problemen zwischen Liebenden. Also in den vertrackten Verhältnissen fragwürdiger Glaubwürdigkeit, von Schein und Sein, von Aufrichtigkeit und Heuchelei, die einen guten Teil der größten Komödien auszeichnen: Von Shakespeare und Molière über Marivaux bis zu Lessings *Minna von Barnhelm* und Kleists *Amphitryon* oder *Der zerbrochene Krug*. Tausch und Täuschung als Grundoperationen des Handelns hängen etymologisch wie komödiantisch eng zusammen.

Komödien waren im Übrigen stets nachfrageorientierte, marktgängige Unterhaltung, wie man an den Programmen der Wandertruppen ablesen kann. Außerhalb höfisch oder staatlich finanzierter Repräsentationsbemühungen konnten sich Tragödien oder Opern kaum halten. Der Tausch von Unterhaltungsspiel gegen Geld und Lachen des Publikums war die Geschäftsgrundlage des quantitativ größten Teils der Theatergeschichte. Jenseits staatlicher Subventionen, als einem Top-down-Mechanismus der Kulturproduktion, dominierte in der populären Kultur des Theaterspiels die Komödie. Das komische Durcheinander mit tröstlich glücklichem Ende regierte im Rahmen einer Bottom-up-Nachfragekultur.

Weil Operationen des Tauschens in den Komödien wie im wirklichen Leben ein nahezu allumfassendes Leitmotiv sind, ist es ratsam, die Kategorie des Tausches zumindest mittels eines Gegenpols zu profilieren. Als Alternative oder Opposition zum marktförmigen Tausch knapper Güter kann man die Verausgabung oder Verschwendung setzen. Die Gabe oder das Geschenk erweisen sich bei genauer Betrachtung der Tauschverhältnisse freilich oft als ein überaus vertrackter Zwischenfall (worüber Gisela Ecker jüngst eine vorzügliche Studie publiziert hat<sup>8</sup>). Freigiebigkeit oszilliert nämlich häufig zwischen interesseloser Verausgabung und der impliziten Verpflichtung zur Gegengabe in einem Zirkel des Tauschens.

Strukturell preist die Komödie den Tausch durch ihre Handlungs- und Lösungsstruktur. Der Tausch des Heiratsversprechens am Ende ist von der Gattung quasi vorgeschrieben. Auf dem Weg zur glücklichen Paarbildung werden

<sup>8</sup> Vgl. Gisela Ecker, *„Giftige“ Gaben. Über Tauschprozesse in der Literatur*, München, 2008; meine Rezension dazu: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=12223](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12223) sowie den Beitrag von Gisela Ecker im vorliegenden Band.

oft Hindernisse durch täuschende Spiele der Verstellung ausgetrickst. Und diese Hindernisse sind meist tauschunfähige Egozentriker, Geizige, eingebildete Kranke, eifersüchtig tyrannische Alte und andere komische Autisten und Solipsisten, die dem moralisch sanktionierenden (oder gelegentlich auch sadistischen) Gelächter der Theatergemeinschaft preisgegeben werden.

Beim Nachdenken über den Zusammenhang von Gattungsgesetzen der Komödienplots und dem Wirken sichtbarer oder unsichtbarer Hände lässt sich ein kleiner heuristischer Fragenkatalog gewinnen. (In meinen unten analysierten Fallbeispielen werde ich diese Fragen jedoch gewiss nicht *alle* verfolgen können.) Man könnte, wie Daniel Fulda dies an etwa einem Dutzend Komödien vorführt, weitergehend überprüfen, inwiefern die Konfliktlösungen einzelner Komödien intern, mithin aus den Handlungen der Beteiligten bewirkt werden – oder extern durch das Eintreffen und Eingreifen neuer Figuren. Meist sind diese neuzeitlichen Nachfolger des *deus ex machina* vermiste Verwandte, häufig tot geglaubte Väter, die überraschend zurückkehren und das gute Ende garantieren.

Inwieweit sind es wirklich Marktoperationen, also ‚freie‘ Tauschhandlungen der Komödienprotagonisten, die die Lösung herbeiführen? Sind es häufig nicht eher patriarchalische, königliche, göttliche oder Lotterie-Eingriffe, die zum harmonischen Ende führen (etwa in *Minna von Barnhelm*: der preußische König; in Molières *Tartuffe*: der französische König). Eine *unsichtbare Hand* als struktureller, marktoptimistischer Produzent des Happy Ends wirkt eigentlich nur, wenn das glückliche Ende aus den individuellen Handlungen der Beteiligten hervorgeht. Eine sichtbare Hand dominiert, wenn es eines *deus ex machina* oder einer kontingenten Verwandtenheimkehr zur Problemlösung und Versöhnung bedarf.<sup>9</sup> Durch welche immanenten oder externen Handlungen und Eingriffe wird also das versöhnliche Ende jeweils hergestellt?

Ferner lässt sich fragen: Welche Charaktere und sozialen Rollenträger können am Schluss in die harmonisierte Gesellschaft integriert werden? Wer muss außen vor bleiben? Es gibt nämlich in zahlreichen Komödienschlüssen Figuren, die in der restabilisierten Ordnung nicht mehr mitmachen dürfen oder wollen; so etwa die Melancholiker bei Shakespeare in *As you like it* oder in Molières *Menschenfeind*, die lieber fern der Gesellschaft weiterleben. Poetologisch relevant ist dabei natürlich auch die Frage nach offenen und geschlossenen Formen. Ist eine weitgehende Integration und finale Schließung überhaupt nur klassizistisch zu haben? Und inwiefern gibt es zunehmend weniger klassische Happy Ends – besonders in Komödien des 20. Jahrhunderts? Fragen muss man auch nach Mischformen, etwa der Tragikomödie, oder dem rührenden Lustspiel als Gattungsinnovation des 18. Jahrhunderts. Welche Lösungs-

<sup>9</sup> Dazu: Walter Hinck, „Vom Ausgang der Komödie. Exemplarische Lustspielschlüsse in der europäischen Literatur“, in: Reinhold Grimm/Walter Hinck, *Zwischen Utopie und Satire. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie*, Frankfurt/M., 1982, (Note 22), etwa über *Minnas* Lösung intern oder extern.

automatismen bieten diese Gattungen? Welche Schlusslogiken kennzeichnen wiederum Unterformen des Lachtheaters wie die Farce, die Posse, die Operette? Eine Leitfrage bei der Analyse der Handlungs- und Lösungsmuster lautet: Wie gelangen individuelle Begehren oder Obsessionen sowie egozentrische Handlungen Einzelner zum finalen kollektiven Mehrwert und zu harmonischen Sozialverhältnissen? Welche Rolle haben dabei Diener- oder Helferfiguren, die zur Problemlösung maßgeblich beitragen? Denn oft sind die komischen, idiosynkratisch verschrobene Hauptfiguren nicht besonders handlungsmächtig und zur finalen Lösung allein nicht fähig. Man kann die Frage nach der ‚verteilten Ordnung‘ aufnehmen: Wer sind die jeweiligen einzelnen Agenten, und mit welchen individuellen Zielen handeln sie? Inwieweit sind ihre Ziele egoistisch oder schon von Beginn an sozial markiert? Gewinnen am Ende die Egoisten – und mit ihnen auch alle anderen, wie bei Adam Smith? Oder obsiegen die schon von vornherein auf soziale Ziele hin ausgerichteten Figuren? Und als letzte Frage: Sind die komödientypischen zwischenmenschlichen Tauschverhältnisse zwischen Liebenden und Familienmitgliedern in den Komödien wirklich marktförmig inszeniert? Oder eher marktalternativ familiär, also beruhend auf nicht kalkulierenden Gaben?<sup>10</sup>

### 3. Lessings *Freygeist*. Der Tausch von Liebenden und Krediten. Die prästabilisierte Harmonie von Theologie und Komödie

Lessings Komödienfrühwerk ist gekennzeichnet von einem ganzen Kranz ökonomischer Motive. So bearbeitet er in *Der Schatz* (1750) Plautus' Komödie *Trinummus*. Daneben skizzierte er ökonomische Sujets (die freilich unausgeführt bleiben) wie *Die glückliche Erbin* und *Die Klausel im Testament*. In Lessings späterem Werk überführt der so reiche wie weise Nathan mit seiner Ringparabel den Streit der Religionen in eine produktive Konkurrenz-Heilsökonomie.<sup>11</sup> Ökonomisch interpretiert werden kann ferner Minna von Barnhelms Spiel mit den Verlobungsringen, das sie gegen Tellheims stolze Tausch- und Schuldenvermeidung einsetzt. Es ist eine so alte wie bedeutsame Frage der *Minna*-Deutungen, ob alleine Minnas gewitzte und optimistische Handlungsmacht das glückliche Ende, die Heirat mit dem diskreditierten Major

<sup>10</sup> Man müsste zur gründlichen Überprüfung dieser Zusammenhänge gewiss einen weit größeren Korpus von Komödien in den Blick nehmen, als ich dies hier vermag. Man könnte vermutlich ein regelrechtes Forschungsprogramm zu Komödienplots und Komödienthesen aus diesen Fragen generieren. Hier ließen sich wohl einige aufschlussreiche Doktorarbeiten projektieren. Denn bis auf Aufsätze von Walter Hinck und Peter von Matt (die beide eher gattungsgeschichtlich und sozialhistorisch argumentieren), gibt es bisher kaum Forschungen zu den Schlussmodellen von Komödien; und schon gar nicht in Richtung der heuristisch so anregenden Frage nach Gattungsgesetzen als automatisierten Handlungsgeneratoren. Vgl. Peter von Matt, „Das letzte Lachen. Zur finalen Szene der Komödie“, in: Ralf Simon (Hg.), *Theorie der Komödie. Poetik der Komödie*, Bielefeld, 2001, S. 127-140.

<sup>11</sup> Vgl. dazu Fulda (2005), *Schauspiele des Geldes*, S. 3-15.

Tellheim, herbeiführen kann.<sup>12</sup> Joseph Vogl erläutert in seinem Buch *Kalkül und Leidenschaft* Minnas listige Re-Integration Tellheims in Liebe und Gesellschaft in Analogie zu Adam Smiths Modell einer moralischen wie ökonomischen Steuerung von Sympathie durch Sympathie. Daniel Fulda hingegen insistiert (in *Schauspiele des Geldes*) auf Tellheims überaus realen, keineswegs nur eingebildeten Problemen durch den entehrenden Vorwurf der Bestechlichkeit. Der preußische Offizier leide an Vorwürfen, die nicht durch Minnas Tausch- und Täuschungsspiel aus der Welt geschafft und gelöst werden können. Letztlich verweise das Stück, gemäß Fulda, also auf die Steuerung durch den Staat (und den königlichen Herrscher) – nicht auf eine liberale, intersubjektive Selbststeuerung. Minnas Liebe und List allein blieben ohnmächtig; sie reichten nicht hin, die Untersuchungshaft und den Ehrverlust Tellheims zu kompensieren. Denn nur der Erlass des Königs und die Rehabilitierung könne die zivile Integrität Tellheims reparieren.

Im Folgenden soll nun freilich die Ökonomik in einem weniger bekannten Frühwerk Lessings untersucht werden. *Der Freigeist* ist ein Lustspiel, das durch Prozesse der Zirkulation und durch die Semantik von Schulden, Lohn und Verdienst gekennzeichnet ist. Der junge Lessing produziert dieses Stück, um gegenüber seinem Pastorenvater den Beweis anzutreten, dass ein Komödientenschreiber ein guter Christ sein kann – entgegen den gängigen Vorurteilen gegen das Theater und speziell gegen die komische Gattung:

Und wenn ich Ihnen nun gar verspräche, eine Komödie zu machen, die nicht nur die Herren Theologen lesen, sondern auch loben sollen? Halten Sie mein Versprechen für unmöglich? Wie, wenn ich eine auf Freigeister und auf die Verächter Ihres Standes machte?<sup>13</sup>

So formuliert Lessing die Intention seiner Komödie in einem Brief an den Vater vom 28. April 1749. Lessings Komödie zielt also zuallererst auf eine Versöhnung in der Familie, auf einen begütigenden Austausch im Haus. Der Vater soll durch das Lob seines Standes und mittels der satirischen Kritik seiner Gegner versöhnt werden mit dem frivolen Hobby seines Sohnes: dem Lustspielsdichten. Soviel zur familiären Produktions-*Oikonomia* dieser Komödie. Die thematische Idee zu diesem Lustspiel hat Lessing aus dem Ausland entliehen. Dies ist in der Geschichte der Komödie ganz üblich; gerade auch bei den Genialsten, wie etwa Molière, der viele Stoffe und Szenen aus Spanien oder Italien importierte.<sup>14</sup>

Wie sind nun die beiden Protagonisten, der gute Fromme und der besessenenbedürftige, aber keineswegs ganz korrupte Freigeist, ökonomisch situ-

<sup>12</sup> Dazu etwa Hinck (1982), Vom Ausgang der Komödie, S. 138 ff. und Fußnote 22 (S. 177 f.).

<sup>13</sup> Zit. nach dem Nachwort in Gotthold Ephraim Lessing, *Der Freigeist. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen verfertigt im Jahre 1749*, mit einem Nachwort und Anmerkungen von Klaus Bohnen, Stuttgart, 1998, S. 103. [1749]

<sup>14</sup> Den Plot des *Freigeists* bezieht Lessing von de Lisle aus Frankreich; das Thema einer Liebe über Kreuz stammt aus dessen Komödie *Les Caprices du cœur et de l'esprit*.

iert? Beide sind reich durch familiäres Erbe. Freilich hat der Freigeist sein Erbe weitgehend verschwendet, während der Fromme gut davon lebt und damit handelt. Die beiden gegensätzlichen jungen Männer sind mit zwei gleichfalls gegensätzlichen Schwestern verlobt. Der Freigeist, Adrast, hat schlechte Erfahrungen mit Kirchenmännern gemacht, so dass er seinem Schwager in spe misstraut, ja ihn verachtet. Der fromme Theophan hingegen möchte die Sympathie und das Vertrauen des Freigeists gewinnen. Der Freigeist sträubt sich gegen dieses Werben. Er hält die Avancen des Frommen für geheuchelt. Er glaubt, hinter dessen (vermeintlicher) Maske von Wohlwollen böse Absichten zu entdecken. Theophan aber betont den Knappheitswert seiner angebotenen Freundschaft: „Ich habe von jeher einigen Wert auf meine Freundschaft gelegt; ich bin vorsichtig, ich bin karg damit gewesen. Sie sind der erste, dem ich sie angeboten habe.“<sup>15</sup>

Die Verlobtenpaare loben sich über Kreuz. Die männlichen Opponenten dieser Komödie preisen und schätzen die Vorzüge der jeweils anderen, charakterlich gegensätzlichen weiblichen Figur. Der Fromme schätzt die Vorwitzige; der Freigeist verehrt die Fromme und Zurückhaltende. Und für den Zuschauer (nicht aber für die Protagonisten) wird bald klar, dass die beiden Mädchen gleichfalls mehr in den Verlobten der anderen verliebt sind als in den eigenen Verlobten. Auf der Ebene der Semantik einzelner Dialoge offenbart sich die Komödie ebenso als ein Spiel um Ökonomie wie auf der Ebene des Handlungsverlaufs. So wird etwa ein Streit der Schwestern über die Vorzüge ihrer Freier als ‚Handel‘ bezeichnet. Im Verlauf dieses Streithandels vergilt Henriette das Lob ihres Bräutigams mit einer Preisung von Julianes Bewerber. Und diese vergeltende Widerrede wird als (ökonomisch balancierender) Dank und zugleich als polemische Streiterei bezeichnet.<sup>16</sup> Tausch und Anerkennung markieren viele der Dialoge, in denen es um Dankbarkeit und um den Verdienst geht.<sup>17</sup>

Die Gegensätzlichkeit der Schwestern wird von ihrem weisen Vater dadurch ausgesteuert, dass ihre einzige Dienerin gerecht zwischen ihnen geteilt wird: Einen Tag arbeitet sie für die eine, einen Tag für die andere. Der Konflikt zwischen den Freiern wird hingegen in der Sphäre des Geldes und des Kredits ausgetragen und gelöst. Der Freigeist ist verschuldet, ein Wechsel wird fällig und der Gläubiger naht. Zur Überraschung aller Beteiligten ist der ebenfalls fromme Vetter Theophans der Gläubiger Adrastrs. Und dieser Vetter ist fest entschlossen, den provozierend Ungläubigen für sein atheistisches Verhalten zu bestrafen, indem er ihm seinen Wechsel nicht verlängert und zudem seinen öffentlichen Kredit zerstört. Gegen die christlichen Gebote der Nächs-

<sup>15</sup> Lessing (1998), *Der Freigeist*, S. 6.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>17</sup> Zu den tauschnahen Leitmotiven des ‚Dankens‘ und ‚Verdienens‘ vgl. ebd., S. 26, 28, 30, 40, 55, 58.

tenliebe und der barmherzigen Schuldvergebung argumentiert er als ein strenger Pädagoge:

Einem spöttischen Freigeiste, welcher uns lieber das Edelste, was wir besitzen, rauben und uns alle Hoffnung eines künftig glückseligern Lebens zunichte machen möchte, vergilt man noch lange nicht Gleiches mit Gleichem, wenn man ihm das gegenwärtige Leben ein wenig sauer macht.<sup>18</sup>

Der Vetter will dem Freigeist Adrast also mit seinem ‚Stoß‘ den Kredit für immer nehmen. Er behauptet, ihm durch „diese Grausamkeit gar noch eine Wohltat“ zu erweisen, da Adrast durch die so erzwungene Änderung seiner Lebensumstände eventuell seine Lebensanschauung ändere.<sup>19</sup>

Theophan bittet den Vetter jedoch erst ums Wort, dann um Schuldvergebung für den ihn hassenden Schwager. Erstaunlicherweise formuliert er seine Bitte um Nachsicht und Vergebung für den Schuldner ebenfalls *nicht* gemäß dem christlichen Gebot des barmherzigen Gebens. Vielmehr bietet er erst Gründe für die Entschuldbarkeit und Heilbarkeit von Adrastrs Verhalten, um sodann sein eigenes Vorgehen als durchaus eigennützig zu deklarieren: „Ich habe es mir fest vorgenommen, ihn nicht mit gleicher Münze zu bezahlen; sondern ihm vielmehr seine Freundschaft abzuzwingen, es mag auch kosten, was es will.“<sup>20</sup> Das klingt noch nach Gabe, ja nach rückhaltloser, an-ökonomischer Verausgabung. Und doch erklärt Theophan seinen Wunsch nach Aufhebung der Schulden *nicht* als Großmut, sondern als eine Art Eigennutz und Ehrgeiz seines Ordens. Er will den Freigeist also von der Großzügigkeit und Freundschaft seiner Person und seiner Kirche überzeugen. Der Freigeist aber glaubt, Theophan halte nun die Wechsel, um ihn beim Schwiegervater zu diskreditieren.<sup>21</sup> In einem polemischen Dialog der Opponenten bietet Theophan die billige Vergebung der Schulden des Freigeistes an: Es solle Adrast „nur ein Wort kosten“<sup>22</sup>, damit Theophan ihm einen Dienst erweise. Adrast will nicht. Und so folgt eine Potlatsch-Szene der überbieterischen, durchaus aggressiv agonalen Verausgabung; ein Potlatsch der Gabenüberbietung, wie ihn Marcel Mauss demnach nicht nur in der Südsee, sondern auch schon bei Lessing hätte finden können.<sup>23</sup> Theophan gibt Adrast die Schuldscheine, der will sie nicht annehmen. Adrastrs Diener Johann, ein unmoralisches Abbild seines freigeistigen Herrn, reißt die Wechsel an sich.<sup>24</sup> Adrast entreißt ihm die Wechsel (entsetzt über den Raub) und gibt sie Theophan zurück; der zerreißt sie gleichgültig und hebt somit die Schulden auf. Doch Adrastrs Widerstand gegen

<sup>18</sup> Ebd., S. 39 f.

<sup>19</sup> Ebd., S. 40.

<sup>20</sup> Ebd., S. 41.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 44.

<sup>22</sup> Ebd., S. 48.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 47-51.

<sup>24</sup> Zur Selbstcharakterisierung des eigennützigten Dieners Johann vgl. ebd., S. 34: Er und sein Herr seien Gegner aller Mühen, sie wollen Besitz nicht durch Arbeit (und mithin Tausch) erwerben, sondern durch Ererbung und Erheiratung.

Theophans großzügige Gaben endet damit nicht: „Entweder er sucht mich zu beschämen oder zu gewinnen. Keines von beidem soll ihm gelingen.“<sup>25</sup> Adrast will nun Grundstücke verkaufen oder beleihen, die ihm trotz Schulden verblieben sind, um wieder liquide zu werden. Und um den zerrissenen Wechsel, den er neu ausstellen will, zurückzuzahlen.<sup>26</sup> Doch bei seinem Versuch einer neuen Kreditaufnahme bei einem Geldwechsler stellt sich heraus, dass dieser ihm keinen Kredit mehr einräumen würde, wenn nicht der fromme Theophan zuvor heimlich beim Wechsler für seinen Schwager in spe eine kreditsichernde Bürgschaft abgelegt hätte. Adrast bezichtigt im Gespräch mit dem Wechsler Theophan als seinen Verleumder. Und so muss er vom entsetzten Wechsler aufgeklärt werden über Theophans großmütige Intervention.<sup>27</sup> Weiterhin klagt Adrast über die neuen Wohltaten seines vermeintlichen Rivalen: „Hassen werde ich ihn, und wenn er mir das Leben rettete. Er hat mir das geraubt, was kostbarer ist als das Leben: das Herz meiner Juliane; ein Raub, den er nicht ersetzen kann, und wenn er sich mir zueigen schenkte.“<sup>28</sup> Adrastrs Hass auf seinen frommen Schwager ist also doppelt motiviert: Er verachtet dessen Kirche und Glauben. Und er hält ihn für seinen Konkurrenten um das unteilbar knappe Gut der Liebe der einen Schwester. Wegen dieser (vermeintlichen) Konkurrenz hält Adrast den Tausch von Hass für den einzig angemessenen Kommerz, wie er Theophan explizit mitteilt: „Ich hasse Sie ob dieser Liebe, ob ich gleich kein Recht auf den geliebten Gegenstand habe; und Sie, der Sie ein Recht darauf haben, sollten mich, der ich Sie um dieses Recht beneide, nicht auch hassen?“<sup>29</sup>

Gereizt von der aggressiven Haltung Adrastrs lässt sich der milde Theophan schließlich auf Adrastrs zornige Umgangsart ein – und kommt der Konfliktlösung durch diese äquilibristische Angleichung überraschenderweise näher: „Wunderbarer Mensch! Muß man sich Ihnen gleichstellen, muß man ebenso stolz, ebenso argwöhnisch, ebenso grob sein, als Sie, um Ihr elendes Vertrauen zu gewinnen?“<sup>30</sup> Endlich löst sich Adrast aus seiner blinden, von Schuld und Schulden geprägten Kommunikationsstarre. Und so kann Theophan das vorausgegangene Geständnis Adrastrs, dass er nicht die eigene Verlobte liebe, sondern die andere, mit seinem analogen Geständnis vergelten:

Ist es möglich, daß ich Ihren Abscheu gegen mich überwunden habe? Daß ich ihn durch eine Aufopferung überwunden habe, die mich so wenig kostet? Ach!

<sup>25</sup> Ebd., S. 51.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 78: Als Grund für seine Weigerung, Theophans Geschenk (Schuldenerlass) anzunehmen, verweist Adrast auf seinen Unwillen, dem anderen dann Dank zu schulden: „Ich gebe mir alle Mühe, Ihnen auf keine Weise verbunden zu sein.“ (Ebd., S. 79.)

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 72-77.

<sup>28</sup> Ebd., S. 77.

<sup>29</sup> Ebd., S. 80.

<sup>30</sup> Ebd., S. 81.

Adrast, Sie wissen noch nicht, wie eigennützig ich dabei bin; ich werde vielleicht alle Ihre Hochachtung dadurch verlieren: – Ich liebe Henrietten.<sup>31</sup>

Schon zuvor hätte Theophan dem widerstrebenden Adrast gerne sein Geständnis mit einem anderen ähnlichen Geständnis ‚bezahlt‘, wie es wiederum in ökonomischer Tauschsemantik heißt. Endlich ist Adrast gerührt, und endlich gewährt er seinem Schwager moralischen Kredit.

Während bei den Männern die getauschten Eingeständnisse, die Verlobte des anderen zu lieben, mit dem Kampf um Vergebung oder Rückzahlung der Schulden verquickt waren, nähern sich die Schwestern einem Geständnis ihrer vertauschten Liebe auf anderen, verbalen Wegen. Die freche Henriette äußert eine zynisch korrekte Einschätzung ihrer Ehechancen mit dem gleichartigen Adrast: Als ähnlich vorwitzige Charaktere würden sie voraussichtlich Verächtlichkeiten austauschen.<sup>32</sup> Juliane hält im Gespräch mit Adrast Henriettes giftiges Verhalten für eine löbliche, dankenswerte Nachahmung Adrasts. Der will für eine solche Kopie seiner selbst freilich nicht danken. Das Begehren ist mithin das Begehren nach dem Anderen; die ‚verteilte Ordnung‘ von Lessings Liebenden beruht auf der Anziehung von Gegensätzen, die schließlich durch einen Tausch der anfangs nach Charakterähnlichkeit arrangierten Liebespartner zu einer neuen, harmonischen Ordnung führt.

Es bedarf nun noch einer Erprobung, ob die Mädchen die vertauschte Liebe der Freier tatsächlich erwidern. Ein kleines, komödientypisches Tausch- und Verstellungsspiel bringt die Lösung: Die kluge Dienerin Lisette schlägt vor, Theophan und Henriette sollen sich verliebt stellen, um Julianes (inexistente) Eifersucht für die Untreue ihres Verlobten Theophan zu ergründen. Das Spiel im Spiel bringt das gewünschte Ergebnis. Nun bedarf es nur noch der Zustimmung der Brauteltern, um zur finalen Hochzeit, dem Tausch der Ringe, zu gelangen. Der Vater hat sich schon zu Beginn des Stückes als weiser (und dadurch reicher!) Eklektiker und Synthespezialist präsentiert; er steht über den theologischen Entzweigungen der Schwiegersöhne: „Ich habe euch, Ihn und den Theophan, ja oft genug darüber zanken hören. Ich behalte mir das Beste. [...] [D]enn ich bereichere mich nicht von einem allein. Das nehme ich von dir, mein lieber Adrast; und das von Theophan; und aus alledem mach ich mir hernach ein Ganzes – –.“<sup>33</sup> So stimmt der Vater der Neuordnung der Verhältnisse im Haushalt freudig zu: „Also wäre der ganze Plunder mit einem Tausche gutzumachen?“<sup>34</sup> fragt er und kommentiert zustimmend: „Es ist doch immer besser, ihr tauscht vor der Hochzeit, als daß ihr nach der Hochzeit tauscht. Wenn es meine Töchter zufrieden sind, ich bin es auch.“<sup>34</sup> Freigiebig stört der wohlhabende Vater sich auch nicht an Adrasts verprasstem Vermögen: „[D]eswegen will ich Dir eine Tochter geben, damit du doch wieder etwas

<sup>31</sup> Ebd., S. 85.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 58-62.

<sup>33</sup> Ebd., S. 12.

<sup>34</sup> Ebd., S. 89.

hast.<sup>35</sup> So wird also auch noch diese generöse Gabe des Vaters, seine großzügige Kompensation der verschwenderischen Verausgabungen des Freigeists, formuliert als eine produktive Zirkulation. Der Vater relativiert seine Gabe, indem er sie als ein Tauschgleichgewicht von Verlust und kompensatorischem Gewinn darstellt.

Im abschließenden moralischen Fazit des Vaters offenbart sich die Triebkraft des Liebens wie die Triebkraft des Marktes: die Objektzirkulation im Tausch. Jeder will, was er nicht *hat* – oder was er selber nicht *ist*: „Ich wollte jedem zu seinem Rocke egales Futter geben, aber ich sehe wohl, Euer Geschmack ist bunt. Der Fromme sollte die Fromme, und der Lustige die Lustige haben: Nichts! der Fromme will die Lustige, und der Lustige die Fromme.“<sup>36</sup> Die letzten Worte des Vaters hoffen auf ein Ende des Tauschs der Heiratspartner, auf das befriedigte Anhalten der Zirkulation: „Ja, wahrhaftig! da gibt’s was zu erzählen! Kommen Sie, Mama. – – Aber keinen Tausch weiter! keinen Tausch weiter!“<sup>37</sup> Das allerletzte Wort in Lessings theatralischem Lob des Tauschs (und des Besitzens) hat freilich die gewitzte Dienerin. Sie preist das Glück des Austauschs und beklagt diejenigen, die nichts zu tauschen haben: „Wie übel ist unser eines dran, das nichts zu tauschen hat!“<sup>38</sup>

#### 4. Fragliche Ökonomiedizee und retheologisierte unsichtbare Hand in Goethes *Faust*. Ist es eine Tragödie, ist es eine Komödie?

Goethes im *Faust* angedeutete oder entfaltete Kritik an den Grundlagen der modernen Wachstumswirtschaft, näherhin: am Kredit als bloß fiktiver Deckung modernen Geldes, am Besitztrieb sowie an ingenieurtechnischen Erfindungen in Krieg und Landgewinnung, möchte ich hier nur äußerst knapp streifen. Denn die ökonomischen Texturen im Meisterwerk des Weimarer Dichters, der ja viele Jahre auch als Finanz- und Wirtschaftsminister des Zwergerstaates fungierte, sind mittlerweile relativ gründlich analysiert und diskutiert.<sup>39</sup> Viel mehr beschäftigt mich im Folgenden, inwiefern Goethes *Faust*-Dichtung

<sup>35</sup> Ebd., S. 90.

<sup>36</sup> Ebd., S. 92.

<sup>37</sup> Ebd., S. 93.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Zu Ökonomie bei Goethe vgl. grundlegend: Bernd Mahl, *Goethes ökonomisches Wissen*, Frankfurt/M., Bern, 1982. Zur mittlerweile ziemlich reichen Forschungslage zur Ökonomie im *Faust* vgl. die Studie des Wirtschaftsprofessors Hans Christoph Binswanger, *Geld und Magie. Eine ökonomische Deutung von Goethes Faust*, Stuttgart, 1985; Ulrich Gaier, *Johann Wolfgang Goethe. Faust-Dichtungen. Kommentar*, Band 2, Stuttgart, 1999, S. 581-637; Werner Hamacher, „Faust. Geld“, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, Paderborn, 1994, S. 131-187; Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Die Geburt des ökonomischen Menschen*, München, 2002 sowie Bernd Blaschke, „Bin die Verschwendung, bin die Poesie“. Überfluss und Verausgabung in Goethes *Faust* und seinen Kontexten“, in: Christine Bähr/Suse Bauschmid/Thomas Lenz/Oliver Ruf (Hg.), *Überfluss und Überschreitung. Die kulturelle Praxis des Verausgabens*, Bielefeld, 2009b, S. 173-191.

in ihrem großen Handlungsbogen, also im Zusammenhang von Prologen, einzelnen Handlungsstationen und ihrer Aufhebung im Finale nicht eher der Komödienstruktur folgt als einer Tragödienlogik. Und inwieweit die theologische, providenzielle Rahmung des Stücks wiederum nach dem Muster einer *unsichtbaren* (oder womöglich einer *allzu sichtbaren*) *Hand* funktioniert.

In den ökonomischen Projekten des Goetheschen *Fausts* – also bei der Papiergelderfindung (im ersten Akt von *Faust 2*) sowie bei der Landgewinnung und Gründung einer Hafens- und Handelsstadt (im fünften Akt) – ist es die unsichtbare Hand des mit magischen oder ingenieurstechnischen Tricks begabten Teufels, die das Projektmanagement leitet und die zum jeweils opferreichen Scheitern dieser modernen, expansiven Wirtschaftstechniken führt. Nun aber zur Komödienstruktur von *Faust 1* und *2*.

Von Gottes selbstbewusster Wette mit Mephisto im Prolog bis zu Fausts finaler Rettung ist bei Goethe ein Rahmen gegeben, der letztlich Mephisto scheitern lässt (und gewissermaßen: *ihn* zur tragischen Figur werden lässt). Für den Gesamtbogen der Handlung trifft zwar zu, dass Faust immer wieder mit Projekten scheitert, insbesondere mit der Hybris seiner Ansprüche des Wissens und der Liebe, im *zweiten Teil* auch mit seinen megalomanischen ökonomischen Projekten. Doch gerade ein solches Immer-wieder-Scheitern und doch Weitermachen(können) kennzeichnet nebst der finalen Versöhnung die Plotstruktur der Komödie. Der Handlungsbogen der Tragödie fordert dagegen *eine* Handlungslinie, die zum tragischen Scheitern und Tod des Helden führt.

Neben dem äußeren Rahmen der Vorspiele, neben der Vielfalt der Handlungslinien und der finalen Rettung werden auch im Verlauf der *Faust*-Episoden zahlreiche Mittel zur komischen Perspektivierung des Dargestellten verwendet. Nicht nur Mephisto demonstriert einen zynisch kalten Blick der Komik auf Fausts Mühen und Handlungen. Goethes poetisches Verfahren bewirkt einen solch distanzierenden, sich dem Mitleid entziehenden und Lachen ermöglichenden Blick auf Fausts Irrungen. Nicht zuletzt ist die (von Ulrich Gaiers großem *Faust*-Kommentar so beeindruckend herauspräparierte) dialogische und intertextuelle Anspielungsdichte des Goetheschen Textes ein Mittel, das durch die solcherart produzierten Kontraste eher komisch-karnevalistisch denn tragisch-ernst wirkt. Denn Dialogik und Intertextualität kann man mit Michail Bachtin generell als komische, vielstimmig-kontrastive Verfahren verstehen. Sie durchkreuzen tragische Ausweglosigkeit, weil diese intertextuellen Anspielungen parekbatisch<sup>40</sup> die Perspektive auf das Dargestellte und auf die spezifische Darstellungsweise öffnen.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> „Parekbasis“, altgriechisch für Abweichung, Abschweifung, bezeichnet im Theater das aus der Rolle Fallen einer Figur, die dadurch – etwa als direkte Ansprache ans Publikum – eine reflexive Ebene ins Spiel einzieht.

<sup>41</sup> Die Grenzen der Komik in Goethes *Faust* (die, um die Komödienperspektive hier nicht überzustrapazieren, natürlich anerkannt werden sollten) betreffen wohl zuallererst die Gretchenhandlung, die man mit einigem Recht als ‚Gretchentragödie‘ und mit historisch genauerer

Ganz anders als in der alles eröffnenden sentimental *Zueignung*, viel heiter und deutlich komisch, werden Tonfall und Stimmung gleich mit dem *Vorspiel auf dem Theater*. Schon das Personal und das Setting sind hier parekbatischer, fiktionsdurchbrechender Natur und weisen somit auf die Gattung der Komödie. Der Theaterdirektor macht sich über sein Publikum tendenziell lustig: „Zwar sind sie an das Beste nicht gewöhnt, / Allein sie haben schrecklich viel gelesen.“<sup>42</sup> Auch der Dichter ist in seiner Angst vor der „bunten Menge“, deren Anblick ihm den ‚Geist entfliehen‘ lässt, und mit seinem ins karikaturhaft Übertriebene neigenden Pathos der Inspiration komisch markiert.<sup>43</sup> Er taugt kaum als ein ungebrochenes dichterisches *role model*. Und natürlich ist der Dritte im Bunde des Theaterpersonals, die lustige Figur mit ihren Wünschen an das aufzuführende Stück, ein Anwalt der Komik und der Unterhaltungsansprüche des Publikums: „Laßt Phantasie mit allen ihren Chören, / Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft, / Doch, merkt Euch wohl! Nicht ohne Narrheit hören!“<sup>44</sup> Mit Ulrich Gaier kann man diese Wünsche der lustigen Person als Ausdruck von Goethes Poetik vielförmiger Verfahren deuten, die den ganzen Menschen in seinen multiplen Vermögen adressieren will.<sup>45</sup>

Um (fehlendes) Lachen und (fehlendes) Pathos geht es auch Mephisto im folgenden *Prolog im Himmel*. Der Teufel bittet Gott um Pardon für seine einfachen Worte und spottet dabei *en passant* über den Gott, der nicht mehr lachen will: „Mein Pathos brächte dich gewiß zum Lachen, / Hättst du dir nicht das Lachen abgewöhnt.“<sup>46</sup> Mephistos Klage über die ‚sich plagenden Menschen‘ ist nur scheinbar von Mitleid mit den sich mühenden und scheiternden Kreaturen bestimmt.<sup>47</sup> Tatsächlich hat er eine distanzierte, spottende Perspektive auf den menschlichen Verstand und die menschlichen Handlungen: „Ein wenig besser würd’ er leben, / Hättst du ihm nicht den Schein des Himmels-

---

Perspektivierung auch als bürgerliches Trauerspiel bezeichnete. Zwar gibt es auch hier einzelne komische Momente in der Begegnung von weltunerfahrenem (aber durch die Liebesdrogen der Hexenküche aufgegeiltem) Gelehrten und dem einfachen, recht unschuldigen Mädchen. Doch überwiegen hier Gewalt, Scheitern, Kerker und Hinrichtungstod – die auch kaum (und erst in allzu großem Abstand) abgemildert oder revidiert werden durch Margaretes Verklärung am Ende des zweiten Teils, wo Sie als eine Büsserin zur (Dantes Beatrice gleichenden) letzten Lehrerin und Reiseführerin des himmelfahrenden Faust promoviert wird. Auch die Kriege des vierten Aktes sind wohl weniger komisch perspektiviert als die Handlung des Gelehtendramas oder Fausts Bildungsreisen in den beiden Walpurgisnächten. Doch ist selbst dieser Krieg mittels der von Mephisto herbeigerufenen allegorischen Gestalten und seiner den Gegner illusionierenden Scheinwaffen keineswegs frei von witzigen Volten. Gleiches gilt für die unter zahlreichen Menschenopfern durchgeführten Landgewinnungsprojekte des alten Fausts. Gleichwohl kann man noch in Fausts blinder Verwechslung von menscheitsbeglückendem Fortschrittsprojekt und realer Ausbeutung und Gewalt einen schwarzen Humor komischer Kontraste am Werk sehen.

<sup>42</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt/M., 2003, Verse 45 f.

<sup>43</sup> Ebd., Verse 59 f.

<sup>44</sup> Ebd., Verse 86 ff.

<sup>45</sup> Vgl. Gaier (1999), *Faust*, S. 762.

<sup>46</sup> Goethe (2003), *Faust*, Verse 277 f.

<sup>47</sup> Ebd., Vers 280.

lichts gegeben; / Er nennt's Vernunft und braucht's allein, / Nur tierischer als jedes Tier zu sein.“ Wie eine herumirrende, komisch abstürzende Zikade erscheint der Mensch dem Zyniker Mephisto: „In jeden Quark begräbt er seine Nase“.<sup>48</sup>

Gott, der Herr, sieht die Vermögen der Menschen freilich optimistischer und expliziert diese komödienaffine Prädestination (und den Übergang von Verworrenheit/Chaos in Ordnung und Harmonie) an ‚meinem Knecht‘, dem Doktor Faust: „Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient / So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen.“<sup>49</sup> Mephisto bietet Gott die Wette, diesen Faust zu verführen. Gott räumt zwar ein, dass sich die Menschen auf der Erde immer wieder aus der rechten Ordnung verlaufen: „Es irrt der Mensch, solange' er strebt.“<sup>50</sup> Doch ist für Gott dieses Irren nicht fatal, sondern bleibt letztlich harmlos, integrierbar. Es ist somit ein komödientypisches, lachfähiges Irren. Der Teufel möge ruhig versuchen, Faust auf üble Wege zu verführen. Gott ist überzeugt, dass dies Mephisto nicht gelinge, denn seine eigene (göttliche) unsichtbare Hand wirke letztlich mächtiger, zum Positiven aussteuernd: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange / Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.“<sup>51</sup> Der Herr erklärt im Prolog sowohl die Nützlichkeit des Teufels wie dessen geistvoll komischen, schalkhaften Charakter:

Ich habe deinesgleichen nie gehaßt. / Von allen Geistern, die verneinen, / Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last. / Der Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen, / Er liebt sich bald die unbedingte Ruh; / Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu, / Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen.<sup>52</sup>

In Goethes Himmel herrscht mithin eine Art produktiver, ‚verteilter Ordnung‘ von Gott und Teufel. Des Teufels Job besteht in der Irritation der Menschen. Die Negations- und Ablenkungsarbeit des Teufels wird dabei durch Gottes unsichtbare Hand umgeleitet und dient solcherart integriert als Ansporn zum Nützlichen. Doch führt das individuelle Begehren und Streben Fausts bei Goethe nicht unbedingt zum Glück und Wohlstand auch der Gesellschaft.

In Goethes Menschheitsparabel *Faust* operiert die unsichtbare Hand also in (mindestens) doppelter Hinsicht und auf (mindestens) zwei Ebenen. In der Rahmenhandlung – also im Prolog im Himmel und bei der finalen, erlösenden Himmelfahrt – hält Gott seine schützende Hand über den vielfach irrenden Faust und hebt dessen irrendes Streben auf in einer prästabilisierten Ordnung, die Fausts so tatkräftiges wie egozentrisches Engagement (ganz wie Adam Smith) als nützlich und heilsbringend begrüßt.

Doch wirkt *in* der Binnenhandlung der *Faust*-Episoden eine eher desaströse unsichtbare Hand in Form von Mephistos diversen zauberischen Handreichun-

<sup>48</sup> Ebd., Verse 285-292.

<sup>49</sup> Ebd., Verse 308 ff.

<sup>50</sup> Ebd., Vers 317.

<sup>51</sup> Ebd., Verse 328 f.

<sup>52</sup> Ebd., Verse 357 ff.

gen: von der Gretchenverführung durch Geschenke und begleitende Gewalttaten, über das nur unzureichend, fiktiv gedeckte Kredit- und Papiergeld bis zu den Kriegstricks, der Piraterie sowie den sklaventreiberischen und maschinengestützten Landgewinnungsprojekten. Viele dieser teuflischen Dienste (so auch seine Flugreisen mittels des mit Heißluft gefüllten Mantels) lassen sich als Allegorien für Erfindungen moderner Automaten- und Kriegstechniken deuten. So zeigt der fortschrittskeptische Goethe auf ungewollte Nebenwirkungen dieser Techniken; auch dafür dient ihm das Bild der unsichtbaren, teuflischen Hand, die dessen vorderhand nützlichen Dienste in der Logik des *Zauberlehrlings* verkehrt in unheil- und opferbringende Zerstörungstechniken. Freilich hat in Goethes welttheatralischem Wettkampf dieser beiden unsichtbaren Hände die unsichtbare Hand Gottes (mithin: der Erlösung und des Happy Ends) das letzte Wort. Faust wird an der Himmelspforte gar von der durch ihn gestorbenen Geliebten, also von Margarete, begrüßt und abgeholt: womit der gelingenden, versöhnlichen Paarbildung des Komödienfinales Genüge getan wird. Der Weimarer Dichturfürst war dem Tragischen bekanntlich abgeneigt. Auch wenn Goethes Komödienwerk als Schwachpunkt im Schaffen des Meisters gilt, so lässt sich doch gerade das Wettspiel von teuflischer und göttlicher unsichtbarer Hand in Goethes *Faust*-Dichtung auch als ein bedeutender Beitrag zur Komödiengeschichte begreifen.

## 5. Marktwirtschaft zwischen Tragödie und Komödie

Betrachten wir nun als letztes Fallbeispiel zum Nexus von Ökonomie und literarischem Gattungsgesetz eine wenig bekannte, doch überaus aufschlussreiche Episode aus der Dramengeschichte des 20. Jahrhunderts.

### 5.1. Hermann Brochs Scheitern auf dem Theatermarkt der 1930er Jahre

Der Fabrikantenspross Hermann Broch verlor in der Weltwirtschaftskrise sein beträchtliches Vermögen. Seine epochale Romantrilogie *Die Schlafwandler* brachte ihm zwar einigen Ruhm als führender Vertreter der deutschsprachigen modernistischen Romankunst, doch ließ sich damit kaum Geld verdienen. So wendet er sich Anfang der 1930er Jahre dem Theater zu als vermeintlich üppig sprudelnder Einnahmequelle. Broch hofft auf einen Publikumserfolg seines ersten Stücks *Die Entsöhnung* auch im Ausland. Er spekuliert, dass der Plot des Stücks über Wirtschaftskrise und Arbeitskämpfe ihn als literarischen Beobachter von Marktkrisen zum Krisengewinner auf dem Theatermarkt machen könnte.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> An Willa und Edwin Muir schreibt Broch am 12.10.1932. „Und da nun ‚Die Totenklage‘ [ein Arbeitstitel des schließlich als *Entsöhnung* betitelten Dramas, B. B.] nicht nur ein stilistisches

Der dichtungsökonomische Widerstreit der Werte (oder mit Bourdieu: der Kapitalsorten) zwischen der ästhetisch gebotenen neuen Form seiner Werke und der vom Markt geforderten Konventionalität betrifft freilich das Theater noch stärker als den Roman. In seiner *Theoretischen Vorbemerkung* insistiert Broch auf den, im Theater geforderten, unmittelbaren Publikumserfolg: In keiner Kunst sei der „Prozentsatz des konsumierten Schundes so groß wie auf dem Theater. Und das hängt eben von dem Spezialverständnis ab, in dem hier Produktion und Konsumtion, Autor und Publikum zueinander stehen.“<sup>54</sup> Brochs Hoffnungen auf Einkünfte aus dem Stück über die Wirtschaftskrise erfüllen sich jedoch keineswegs. Nachdem seine Tragödie über die Arbeitskämpfe, *Die Entsühnung*, nach 1933 weder in Österreich noch Deutschland spielbar war, kam es nur zu drei Aufführungen 1934 in Zürich. Da seine finanziellen Nöte zunahmen, plante Broch eine „Überbrückungsarbeit“, welche rascher Geld bringen sollte. 1934 zwingt er sich, Komödien zu schreiben, „allem Weltgeschehen zum Trotz“ und erschwert „durch den Ekel, der mich vor dieser Brotarbeit erfüllt [...] Es bleibt die Angst, daß diese Brotarbeit zuletzt ein Schlag ins Wasser gewesen sein könnte.“<sup>55</sup> Und tatsächlich wird diese „dramatische Mittelware, die ich nicht einmal unter eigenem Namen publizieren kann“<sup>56</sup>, zu keiner Aufführung, zu keinen Einnahmen führen. Das Komödienmarketing Brochs findet seinen grotesk-traurigen Höhepunkt in einem Versuch, das Stück zu exportieren und dann unter exotischem Autornamen wieder zu reimportieren. Broch schreibt (einer Freundin) über diese potenzielle Wertsteigerung durch Zirkulation unter falschen Namen und durchs Ausland:

Was aber die Aufführungsmöglichkeiten betrifft, so glaube ich nicht, daß man in Budapest ein Ausländerstück aufführen sollte, das im Heimatland noch nicht auf der Bühne gewesen ist. Man müßte es als rein ungarisches Stück ausgeben und

---

und artistisches Experiment ist, sondern überdies auch – was bisher noch nicht geschehen ist – einen Querschnitt durch die sozialen Verhältnisse Deutschlands legt, habe ich eine leise Hoffnung, daß das Stück in England auch inhaltlich interessieren könnte.“ (Hermann Broch, *Kommentierte Werkausgabe, Band 13/1, Briefe 1938-1945, Kommentare zu Leben und Werk*, Frankfurt/M., 1981, S. 217.) Vgl. auch ebd., S. 227: „Und angeblich soll jetzt für deutsche Stücke große Mode in England und Amerika sein; von den Tantiemen, die der Bruckner-Tagger von dort bezieht, werden fantastische Ziffern genannt – also werden wir vielleicht auch noch miteinander ungeheuer reich werden. Ach ich bin so geldgierig.“

<sup>54</sup> Ders., *Kommentierte Werkausgabe, Band 7, Dramen*, hg. v. Paul Michael Lützel, Frankfurt/M., 1979, S. 403.

<sup>55</sup> An Brody 13.7.1934, in: Broch (1981), *Briefe 1938-1945*, S. 287. Vgl. auch seine Zweifel über das Schreiben an seine Übersetzer Muir: „Hier ist es ein krampfhaftes Seance continue, bei dem ich mitmache, weil ich finanziell dazu gezwungen bin.“ (Ebd., S. 265).

<sup>56</sup> Ebd., S. 293. Im nächsten Brief an seine ungarische Freundin klagt er: „Ich habe zwei Stücke fertig gemacht, von denen das eine [*Alles beim Alten*] miserabel ist, so daß ich es niemanden zeige, das andere aber sehr gut ist.“ Die Absage des Josefstädter Theaters bilanziert Broch: „[F]ür mich bedeutet es den geknickten Strohalm: ich habe alles auf diese eine Karte gesetzt, um aus meinen Geldverlegenheiten herauszukommen. Das Stück hätte, wäre es angenommen worden, sofort eine Akontozahlung von ein paar tausend Schilling gebracht (deshalb habe ich es auch geschrieben), heute kam die Absage und ich weiß buchstäblich nicht, wovon ich für die nächsten Tage das notwendigste Geld herschaffe.“ (Ebd., S. 294 f.)

einen entsprechenden Strohmann dafür finden. Wäre dem so, und wäre dieser Strohmann ein Arier, dann hätte das Stück sicherlich auch Aussicht auf Erfolg in Deutschland, weil ja ungarische Marke immer gangbar ist.<sup>57</sup>

Das gescheiterte Schreiben für ersehnte Theaterantiemen bilanziert der Autor als reine Zeit- und damit Geldverschwendung.<sup>58</sup> „Hingabe“ an ewige Werte als eigentlicher Lebenssinn sei unter diesen Zeitumständen kaum erlaubt, bewirke aber ein „krampfhaftes Aufleben aller Religionsformen.“<sup>59</sup> Zugleich insistiert Broch freilich, dass eine „asoziale – und damit letzten Endes unverkäufliche! – Kunst überhaupt nicht lebensberechtigt ist.“<sup>60</sup>

## 5.2. Markt und unsichtbare Hand im Drama:

### Deflationsästhetik der Tragödie – Inflationsästhetik der Komödie

Betrachten wir nun – nach diesem einleitenden Hinweis auf Brochs gescheiterte Ambitionen, mit Theaterstücken über ökonomische Probleme seine eigene prekäre ökonomische Situation zu lösen – die Formen, die ökonomischen Motive und die Moral dieser Stücke. Deren Plots kreisen, in Fortführung der sogenannten ‚Inflationsdramatik‘ und der ‚Zeitoper‘ der Weimarer Republik, allesamt um stockende Wirtschaften und um fehlendes Geld. Brochs Schreibmotivation, auf dem Markt zu reüssieren und Geld zu verdienen, überträgt sich offenbar unmittelbar in die Wahl seiner Plots.

Sein Trauerspiel *Die Entsöhnung* bietet ein polyperspektivisches Drama um Arbeitskämpfe und Firmenkonkurrenz in der Weltwirtschaftskrise.<sup>61</sup> Von engagierteren Tendenzstücken unterscheidet es sich durch die programmatische Gleich-Gültigkeit<sup>62</sup> der Perspektiven von Arbeitern, Managern und Fabrikeigentümern; eine Multiperspektivität, die man mit einem Bottom-up-Modell der ‚verteilten Ordnung‘ analogisieren könnte – wie ja überhaupt das dialogische Modell des Theaters (im Gegensatz zur tendenziellen Einstimmigkeit und Monoperspektive des Roman oder der Lyrik) als eine auf ‚verteilter Ordnung‘, weil verteilter Rede basierende Text- und Spielform begriffen werden kann. Doch kann in *Entsöhnung* der auftretende Wirtschaftsjournalist Hassel in sei-

<sup>57</sup> An Edit Rényi-Gyömroi, 30.11.1934, ebd., S. 322.

<sup>58</sup> An Daisy Brody, ebd., S. 296.

<sup>59</sup> An Thiess, ebd., S. 306 f.

<sup>60</sup> An Brody, 19.10.1934, ebd., S. 300.

<sup>61</sup> Thematisch inspiriert war das Trauerspiel von Erik Regers Ruhrgebiets-Arbeitskampf-Roman *Union der festen Hand* (1931), für den der Kleist-Preis auf Vorschlag Carl Zuckmayers vergeben wurde. Broch selbst spekulierte wohl auf den hochdotierten Kleist-Preis erst mit den *Schlafwandlern*, dann mit der Tragödie (dazu: Paul Michael Lützel, *Hermann Broch: eine Biographie*, Frankfurt/M., 1985, S. 157).

<sup>62</sup> Gleichgültigkeit als ökonomisch-ästhetisches Leitmotiv von Brochs *Schlafwandlern* hat Peter Zima bemerkt und auf die Wertambivalenz in jedem Tauschakt zurückzuführen versucht. Vgl. Peter V. Zima, *Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans*, München, 1985, S. 99-136.

nem Plädoyer für Geist und Werte vielleicht doch als Stellvertreter des Autors betrachtet werden. Resigniert kommentiert er gewissermaßen den Ausbildungsweg Brochs: „Eine Zeitlang habe ich gedacht, daß das etwas wäre ... Volkswirtschaft. Ich dachte, daß das Zeitalter des Ingenieurs von dem des Volkswirtschaftlers abgelöst werde ... aber jetzt erkenne ich ... na ... *wegwerfende Geste*.“<sup>63</sup> Die markanteste Opposition in Brochs Arbeitskämpftragödie ist freilich die zwischen den Geschlechtern. Die Männer stehen für das sterile, betriebsame und gewalttätige Handeln, bei dem sich alles ums Geld dreht.<sup>64</sup> Frauen stehen für Fruchtbarkeit, Mütterlichkeit, Gabe, für Sühne und Trauer. Brochs Kritik an der kriselnden Marktwirtschaft äußert sich in den Toten, die der Wirtschaftskampf produziert: der ermordete Gewerkschafter, das Kind des Ingenieurs, der suizidär gekränkte Juniorchef.<sup>65</sup> Und eloquenter als die Opfer formuliert diese Kritik an den Marktungleichgewichten der erfolgreiche Manager Menck, der unter den gegebenen schlechten Umständen zu resignativen Ansichten neigt. Im Aufsichtsrat skizziert Manager Menck die Marktlage einer Rezession:

Wir müssen die Filsmannaktie halten. [...] [W]ollen Sie vielleicht eine Generalaussperrung im ganzen Konzern? Die Börse ist heute sehr empfindlich und wir stehen im Kampf mit der Duriggruppe. Und der wird mehr an der Börse als im Absatz oder den Preisen ausgefochten. Die Aktie führt ja ein Eigenleben. [...] Ich kann heute weder fürs Geld arbeiten noch für die Macht. Selbst wenn wir Gewinne hätten, wüßte man sie nicht anzulegen, weder in Maschinen, noch sonstwie. Es ist das Sonderbare, daß selbst eingenommene Gelder nicht mehr der Wirtschaft zugeführt werden können. Es ist Leerlauf um des Leerlaufs willen.<sup>66</sup>

Bei den Fusionsgesprächen mit dem Konkurrenten Durig beklagt Menck die Handlungssohnmacht der Wirtschaftsführer, die sich von unsichtbaren, doch leider destruktiven Händen gezogen fühlen. Und diese unsichtbare Hand des Wirtschaftsprozesses führt in der *Tragödie* eben nicht zum harmonischen, sozial-integrativen Ende, sondern sie produziert Opfer:

<sup>63</sup> Broch (1979), *Dramen*, S. 115.

<sup>64</sup> Dazu etwa ebd., S. 122 Thea: „Die Männer leben in der Vergangenheit und sie leben in der Zukunft ohne Jetzt. Frau Filsmann: Im Jetzt ist die Liebe.“ Brochs Stellvertreter Hassel darf seine Version des erlösungsorientierten männlichen Feminismus formulieren: „Vielleicht ist die Gemeinschaft des Gefühls den Frauen vorbehalten ... vielleicht wird die Erneuerung von den Frauen ausgehen.“ (Ebd., S. 75.)

<sup>65</sup> Die zynische Version des Kapitalismus als gewaltförmig, sozialdarwinistisch und desintegrativ lässt Broch den Schuhvertreter Jeckel formulieren, der sich als Erpresser gegenüber dem Freikorpsmann Rosshaupt eine Kompensation für seine rezessionsgeschwächten Schuhgeschäfte verdienen will: „Alle machen das Gleiche. Die Welt denkt kaufmännisch. [...] Wer nicht dem Geld nachläuft, verhungert. [...] Die großen Herren erpressen viel Geld, die kleinen müssen sich wenig schenken lassen. Aber einer nimmt's dem anderen weg, weil jeder fressen muß.“ (Ebd., S. 89 f.) Zu den Gewalt-, Kriegs- und Apokalypse-Phantasien, welche die *Entstöhnung* in verschiedenen Figurenreden durchziehen vgl. ebd., S. 22 f., 29, 37, 39, 49, 57, 64, 73, 82 f. u. 106.

<sup>66</sup> Ebd., S. 40.

Und wir sind durchaus keine Kämpfer, die gegeneinander antreten, sondern einfach Marionetten, die etwas agieren, was man Wirtschaft nennt. [...] Es wäre sogar ganz heiter ... wenn nicht, sehen Sie Durig, wenn die Marionetten, die dabei kaputt gehen, nicht trotzdem Menschen wären.<sup>67</sup>

Als Ursache dieser fehlenden *Agency* wird – schon bei Broch in den 1930ern – der globalisierte Markt benannt. Der führe dazu, dass kein Ökonom mehr Herr im eigenen Hause sei.<sup>68</sup> Der Manager beklagt den Leerlauf einer nicht mehr autonom steuerbaren und nicht mehr wachsenden Wirtschaft. Broch versuchte in seiner Tragödie das ebenso marktinduzierte wie marktgängige Thema der Zeit, ‚die Not‘, das ‚Humane‘ und ‚Metaphysische‘ in Gestalt des ‚Wirtschaftlichen und Sozialen‘ darzustellen mittels eines ‚erweiterten Naturalismus‘: „Wie tiefgreifend das Bedürfnis nach Befassung mit diesem Thema ist, mag an der Flut sozialwirtschaftlicher Literatur ermesen werden, die trotz Geldmangel noch immer vom Publikum gekauft wird.“<sup>69</sup>

Die Tragödie *Entsöhnung* begann mit Handlungskraft, um in Ohnmacht und Tod zu enden. Die Komödie *Aus der Luft gegriffen* hingegen hebt an mit einer Reihe von Selbstmordversuchen<sup>70</sup>, um mit ökonomischer Potenz und glückenden Paarbildungen zu schließen. Sowohl die ökonomischen Verhältnisse als auch die Geschlechterverhältnisse der Komödien sind dem Tragödienplot diametral entgegengesetzt. Vor allem kennzeichnet die Komödienwelt die Handlungsmacht ihrer Protagonisten und eine Ökonomie euphorischer Produktivität. Diese Produktivität durch Trickster-Einfälle und glückliche Zufälle erscheint zwar vorderhand wie eine märchenhafte oder betrügerische *creatio ex nihilo*. Andererseits kann man diese Produktion von Werten aus dem Nichts auch lesen als eine Allegorie fruchtbringender Kreditwirtschaft.

In Brochs Theaterkomödie *Alles beim Alten* ist es die Fiktion (als Theater-spiel-im-Spiel), die wahre Werte, glückende Karrieren und passende Paare produziert. Der träge Bohemien Hans wird durch seine Idee neuer Ventile für Dampfkessel bei seinem Fabrikantenvater akkreditiert. Hans wird solcherart durch den Umweg übers Theater zum ökonomisch wirksamen Subjekt, ja geradezu zum Schumpeterschen Unternehmer promoviert. Sein Freund Robert erklärt die Kombinationsgabe des ‚genialen Menschen‘, dass er wissen müsse, was notwendig sei und es dann ruhig von Ingenieuren ankaufen könne.<sup>71</sup> Dass

<sup>67</sup> Ebd., S. 57.

<sup>68</sup> Zur heute so aktuell klingenden internationalen Konkurrenz in einer globalisierten Marktwirtschaft vgl. ebd., S. 25 und S. 111, wo Menck die Welt als Spielergesellschaft bezeichnet, wo ein einziger alles gewonnen hat und seinen Spielpartnern Marken leiht, damit das Spiel weitergeht. Lauck plädiert daher sozialistisch für eine Neuverteilung der Spielmarken. Das gehe nicht, antwortet Menck, da Deutschland als Ganzes auf Seite der Verlierer stehe und mit geborgtem Geld spiele, also selber gar nicht Kapitalbesitzer sei.

<sup>69</sup> So Brochs *Theoretische Vorbemerkung* zum Stück, in ebd., S. 404.

<sup>70</sup> Ebd., S. 237 Agnes: „Alles ist hoffnungslos und versperrt“; S. 242 Laborde: „Seien Sie überzeugt, daß man sich nicht oft genug erschießen kann.“

<sup>71</sup> Ebd., S. 394. In seiner Spiel-im-Spiel-Rolle stellt Hans (als Heini) Brochs Wissen über die einträgliche Ausbeutung von Technik und Patenten dar, wenn er nicht nur die Ventilidee teu-

der Erwerb des Ventilpatents auf der Realitätsebene mit den Theatertantiemen des Spiel-im-Spiel-Stücks bezahlt wird, kennzeichnet die performative Innovations- und Kreditökonomie, die in Brochs beiden Komödien herrscht. Ein erstaunter Ausruf des väterlichen Prokuristen benennt freilich zugleich Brochs – nicht in Erfüllung gegangenes – Komödieninvestment: „Damit kann man Geld verdienen ... mit'm Spüln ... des is a Geschäft?“<sup>72</sup>

*Aus der Luft gegriffen* heißt die zweite Komödie. Sie verweist mit ihrem Titel auf die phantasievollen Geschäftsideen des Hochstaplers Laborde. Der erklärt den altmodischeren Bankern die performative Kredit-Spielregel des Lebens: Was man sich selbst glaubt, „das wird einem nicht nur geglaubt, sondern wird zur echten Wirklichkeit“.<sup>73</sup> Ruthart, der biedere Schwiegersohn in spe des Bankdirektors Seidler, verspekuliert sich ganz ruinös mit Teheran-Oil-Aktien. Doch versteht der eigentlich als Heiratsschwindler berufstätige Laborde mittels weltumspannender Wechselschiebungen und fiktiver Aufträge die Aktienkurse der Ölfirma und somit die Bank Seidlers zu retten.<sup>74</sup>

Der gewitzte Lügner Laborde inszeniert also eine chinesische Nachfrage nach eigentlich inexistentem Teheran-Öl. Labordes rein performative Ökonomie zur Wiederbelebung der wegen fehlender Ölquellen gefallenen persischen Ölkarten denkt (durchaus modern) das Wirtschaftsgeschehen quasi rückwärts: vom Konsum über die Distribution zur Produktion zu den Rohstoffen: „Das Öl muß verkauft werden ... wenn es einmal verkauft ist, wird es auch fließen ... und dann werden auch die Anteile wieder verkäuflich sein.“ Diese Münchhausen-Operation<sup>75</sup> lässt die Aktien steigen. Auf Seidlers Einwände, dass er seine Kunden nicht betrügen könne und Labordes Plan nur ein steriler Kreislauf der Schuldenverschiebung sei, erwidert dieser:

[S]o ist es selbstverständlich eine Regierung, die die Kosten zu bezahlen haben wird ... dazu sind Regierungen doch da. [...] Die Hälfte aller Volkswirtschaft besteht aus solch sterilen Kreisläufen ... und das Merkwürdige ist, daß wir davon

---

er an einen Kesselfabrikanten verkauft, sondern zugleich mit dessen Aktien spekuliert: „[Z]uerst kaufen wir noch ein paar Aktien von der Dampfkesselgesellschaft und dann melden wir mit ihr gemeinsam die Patente an.“ (Ebd., S. 367.)

<sup>72</sup> Ebd., S. 395.

<sup>73</sup> Ebd., S. 261; Labordes performative Kreditregel klingt wie ein Echo zu Mephistos analoger Empfehlung an den naiven Schüler in Goethe (2003), *Faust*, Verse 2022 f.: „Und wenn Ihr Euch nur selbst vertraut, / Vertrauen Euch die anderen Seelen.“ Mephisto bezieht diese notwendige Selbstakkreditierung hier freilich auf den Medizinerberuf und später erst (bei der Papiergeld-Emission am Kaiserhof) aufs Bankgeschäft. Auf Rutharts Warnung, Laborde sei ein Hochstapler, entgegnet Seidler bei Broch, dass er *deswegen* ja seine Sympathien für ihn entdeckt habe: ein Hochstapler, das sei gerade die „richtige Verbindung für unsere Bank“.

<sup>74</sup> Ebd., S. 255 f.

<sup>75</sup> Ebd., S. 278 f. Laborde beruft sich explizit auf Münchhausen, als den vollendeten Typ des Hochstaplers; dessen Aufgabe sei „das Menschenunmögliche kraft der Lüge möglich zu machen, damit die Welt wieder funktioniere.“

leben ... jedenfalls wird es sich in der Flottmachung der Teheran Oil auswirken ...<sup>76</sup>

Zwar ist Labordes Plan, streng genommen, betrügerisch, denn er operiert mit dem Einsatz einiger gefälschter Wechsel.<sup>77</sup> Mit seinem Verweis auf staatliches *deficit spending* in Wirtschaftskrisen praktiziert der kluge Hochstapler strukturell freilich geradezu Keynesianische Ökonomie auf der Höhe seiner (und leider auch unserer) Zeit. Die sichtbare Hand des Staates ersetzt die unsichtbare Hand eines freien Spiels der Marktkräfte – nachdem diese unsichtbare Hand ausfiel oder sich als arthritisch erwies (wie Luhmann einst formulierte).

Der alte Seidler klagt in Brochs Komödie (heute wiederum durchaus aktuell), dass keine soliden, substanzerhaltenden Geschäfte mehr möglich seien; in der spekulativ entfesselten Gegenwart gebe es nur noch heftige Verluste oder Gewinne.<sup>78</sup> Er ist aber Banker genug, um sich den neuen Umständen anzupassen, indem er sich der Künste des Hochstaplers bedient.<sup>79</sup> Passenderweise findet die Bankierstochter ihren bisherigen Verlobten, den langweiligen, allzu häuslichen Ökonomen Ruthart unattraktiv im Vergleich mit der verkörperten Spekulation (oder Fiktion) des windigen Weltenbummlers Laborde.<sup>80</sup> Die hypermobile chrematistische Wesensart Labordes äußert sich in ebenso leidenschaftlicher wie bindungsunfähiger Liebe. Das spekulative (und folglich riskante) Auf und Ab der außerhäuslichen Chrematistik, die Aristoteles der stabilen, geldfreien innerhäuslichen *oikonomia* opponierte<sup>81</sup>, lebt der Heiratschwindler *uno actu* in Liebesaffären wie in monetären Angelegenheiten. Temporeich forciert durch eine Simultanbühne spielt Brochs Komödie virtuos mit den Inversionen einer solchen verkehrten Welt.<sup>82</sup> Etwa wenn der Bankei-

<sup>76</sup> Ebd., S. 298 f.

<sup>77</sup> Laborde muss dem nicht mehr durchblickenden alten Banker Seidler erklären: „Die Wechsel, die ich Ihnen übergeben werde, sind selbstverständlich gefälscht ... aber das brauchen sie nicht zu wissen, und für die Zwecke des Kreislaufs ist das auch ganz gleichgültig ... das nehme ich auf mich ...“ (Ebd., S. 301.)

<sup>78</sup> Ebd., S. 254.

<sup>79</sup> Ebd., S. 275 f.

<sup>80</sup> Ebd., S. 260. Agnes liebt Laborde gerade wegen seiner Überschreitung der häuslichen, oikonomischen Enge: „[I]ch liebe ihn, er ist das Leben. Er wird mich aus dieser Enge herausführen.“ Vgl. auch ebd., S. 272.

<sup>81</sup> Zur modernen Diskussion über Aristoteles' Definition von *Ökonomie* (in seiner *Politik* und *Nikomachischen Ethik*) und seiner problematischen Eingrenzung auf den Bereich des Hauses (*oikos*), und zur Abgrenzung einer geschlossenen, eben *definierbaren* Ökonomie von der Sphäre der spekulativ-unendlichen *Chrematistik*, verweise ich auf Marc Shell, *The Economy of Literature*, Baltimore, MD, 1978, S. 91 ff. sowie auf Jacques Derrida, *Donner le temps. I: La fausse monnaie*, Paris, 1991, S. 200.

<sup>82</sup> Broch (1979), *Dramen*, S. 264 ff.: Die Simultanbühne zeigt mehrere Hotelräume und ermöglicht Parallelhandlungen. Analog zur Poetik seiner *Schlafwandler* erreicht Broch so eine Bühnenästhetik der Gleichgültigkeit und Polyperspektivität – mithin der verteilten Ordnung (oder der verkehrten Welt?).

gentümer dem Hochstapler einen Heiratsantrag im Namen der Tochter macht, den dieser ablehnt.<sup>83</sup>

Das gute Komödienende ist hier zwar mit leichten Verwerfungen versehen: Die trickreichen Markttransaktionen Labordes funktionieren nur, weil gefälschte Kreditzeichen ins Spiel gebracht werden. Und doch führt der Plot von todeswilligen zu lebensmutigen Protagonisten, von bankrotten zu solventen Akteuren. Pointiert könnte man das Fazit ziehen, dass Brochs Darstellung und Bewertung der Wirtschaft eine reine Gattungsfrage ist – ein Problem der Poetik. In der Tragödie produziert der globalisierte Kapitalismus Tote und ökonomischen Leerlauf. In der Komödie produziert der Finanzkapitalismus Gewinne für die Protagonisten und glückliche, lebenslustige Paare. Schildert die Tragödie eine Ökonomie in der Rezession mit deflationären Tendenzen, so zeigt die Komödie, zeitgleich mit Keynes *General Theory* (freilich in frivoler Überspitzung), den Nutzen von antizyklischen Staatsausgaben und Inflation für das Wirtschaftswachstum. Die unsichtbare Hand, die hier Opfer und dort Gewinn und Glück produziert, scheint in der Literatur letztlich das Gesetz der Gattung zu sein, das am Schluss für einen guten oder bösen, für einen letalen oder vitalen, für einen anomischen oder harmonischen Ausgang sorgt.

## 6. Schluss

Aufschlussreich, wenn auch wenig erbaulich wäre nun noch ein Ausblick auf die weitere Entwicklung von Marktdarstellungen im Drama und auf der Bühne. Da landeten wir im deutschen Gegenwartstheater in einer ziemlich apokalyptischen Landschaft – weit jenseits des Lachtheaters: Im zeitgenössischen Wirtschaftstheater herrschen düstere, wenig komödienhafte Schlusszenarien; etwa bei Urs Widmer, Falk Richter, Moritz Rinke, Kathrina Röggl und Roland Schimmelpfennig als den bedeutendsten Wirtschaftsdramatikern der letzten zehn Jahre.<sup>84</sup>

Das Ende von Chaplins *Modern Times* ist hingegen, trotz massiver Wirtschaftskrise (der Film wurde 1934-36 gedreht und kam 1936 in die Kinos), ein gutes. Zwar verlieren Charlie und seine Freundin Paulette Godard (die übrigens im realen Leben Chaplins dritte Frau wurde) immer wieder ihre Jobs und

<sup>83</sup> Ähnlich rollenverdreht verhält sich der Heiratsschwindler Laborde, wenn er seine langjährige Gefährtin mit Geld statt mit einem wohlklingenden Abschiedsbrief verabschiedet (ebd., S. 304). Und schon zuvor (ebd., S. 295-300) wurde die schlichte Heiratsschwindelei Labordes überboten durch die Schweige- und Scheidungskosten-Erpressung seiner Begleiterin. Stasi will Geld von Agnes für die ‚Scheidung‘ von Laborde, mit dem sie gar nicht verheiratet ist. Von Seidler will und bekommt Stasi nach eifrigem Feilschen über die Währung auch 20 000 französische Franken Schweigegehalt (ebd. S. 291).

<sup>84</sup> Vgl. dazu: Bernd Blaschke, „„McKinseys Killerkommandos. Subventioniertes Abgruseln.“ Kleine Morphologie (Tool Box) zur Darstellung aktueller Wirtschaftsweisen im Theater“, in: Christine Bähr/Franziska Schöblier (Hg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld, 2009c, S. 209-224.

kommen so auch nicht zum ersehnten gemeinsamen Haus. Statt dem familiären *oikos* herrscht hier eine Obdachlosigkeit, die in der Komödie freilich weniger eine ‚metaphysische‘ ist – wie sie Lukács dem modernen Roman attestierte – als vielmehr eine reale. Doch haben Mann und Frau einander gefunden und gehen am Ende gemeinsam, lächelnd, Hand in Hand auf der Landstraße einer offenen Zukunft entgegen. Die letzte Geste, der letzte Einsatz von Chaplins sichtbarer Hand signalisiert übrigens seiner immer noch etwas verzweifelden, von der Wirtschaftsmisere erschöpften Gefährtin, dass man mit Optimismus und Selbstvertrauen durchs Leben gehen sollte. Chaplin zieht seine Mundwinkel mit der Hand zweimal zu einem hergestellten, performativen und seine Gefährtin doch ansteckenden Lächeln nach oben. Die üblicherweise unsichtbare Hand des Gattungsgesetzes der Komödie wird hier zu einer sichtbaren. Kredit, Selbstakkreditierung und Optimismus werden von Chaplin, wie das Lachen, als Gemachte und mithin als Herzustellende vorgeführt.

Optimismus, Kredit und Vertrauen, wie sie die Gattung und die Handlungsstruktur der Komödie auszeichnen, scheinen bitter notwendig nach dem schmachvollen Scheitern der unsichtbaren Hand in den liberalisierten Finanzmärkten, insbesondere angesichts der Krise 2008 und zu Beginn des Jahres (2009), für die die schlimmste Rezession seit dem Zweiten Weltkrieg prognostiziert wurde.

## Literatur

- Bergson, Henri, *Das Lachen*, Meisenheim am Glan, 1948.
- Binswanger, Hans Christoph, *Geld und Magie. Eine ökonomische Deutung von Goethes Faust*, Stuttgart, 1985.
- Blaschke, Bernd, „Was tauscht der Mensch. Ökonomie in deutschen Komödien des 18. Jahrhunderts“, in: Dirk Hempel/Christine Künzel (Hg.), „Denn wovon lebt der Mensch?“ *Literatur und Wirtschaft*, Frankfurt/M., 2009a, S. 49-73.
- Ders., „Bin die Verschwendung, bin die Poesie“. Überfluss und Verausgabung in Goethes *Faust* und seinen Kontexten“, in: Christine Bähr/Suse Bauschmid/Thomas Lenz/Oliver Ruf (Hg.), *Überfluss und Überschreitung. Die kulturelle Praxis des Verausgabens*, Bielefeld, 2009b, S. 173-191.
- Ders., „McKinseys Killerkommandos. Subventioniertes Abgruseln.“ Kleine Morphologie (Tool Box) zur Darstellung aktueller Wirtschaftsweisen im Theater“, in: Christine Bähr/Franziska Schößler (Hg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld, 2009c, S. 209-224.
- Broch, Hermann, *Kommentierte Werkausgabe, Band 7, Dramen*, hg. v. Paul Michael Lützeler, Frankfurt/M., 1979.
- Ders., *Kommentierte Werkausgabe, Band 13/1, Briefe 1938-1945, Kommentare zu Leben und Werk*, Frankfurt/M., 1981.
- Derrida, Jacques, *Donner le temps. 1: La fausse monnaie*, Paris, 1991.

- Ecker, Gisela, *‚Giftige‘ Gaben. Über Tauschprozesse in der Literatur*, München, 2008.
- Fulda, Daniel, *Schauspiele des Geldes. Die Komödie und die Entstehung der Marktgemeinschaft von Shakespeare bis Lessing*, Tübingen, 2005.
- Gaier, Ulrich, *Johann Wolfgang Goethe. Faust-Dichtungen, Kommentar*, Band 2, Stuttgart, 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt/M., 2003.
- Hamacher, Werner, „Faust. Geld“, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, Paderborn, 1994, S. 131-187.
- Hinck, Walter, „Vom Ausgang der Komödie. Exemplarische Lustspielschlüsse in der europäischen Literatur“, in: Reinhold Grimm/Walter Hinck, *Zwischen Utopie und Satire. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie*, Frankfurt/M., 1982.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Der Freigeist. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen verfertigt im Jahre 1749*, mit einem Nachwort und Anmerkungen von Klaus Bohnen, Stuttgart, 1998. [1749]
- Lützeler, Paul Michael, *Hermann Broch: eine Biographie*, Frankfurt/M., 1988.
- Mahl, Bernd, *Goethes ökonomisches Wissen*, Frankfurt/M., Bern, 1982.
- Matt, Peter von, „Das letzte Lachen. Zur finalen Szene der Komödie“, in: Ralf Simon (Hg.), *Theorie der Komödie. Poetik der Komödie*, Bielefeld, 2001, S. 127-140.
- Shell, Marc, *The Economy of Literature*, Baltimore, MD, 1978.
- Vogl, Joseph, *Kalkül und Leidenschaft. Die Geburt des ökonomischen Menschen*, München, 2002.
- Zima, Peter V., *Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans*, München, 1985.