

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2013

Geld und Ökonomie
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Claude Conter (Luxemburg), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Gustav Frank (München), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Pörrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2013
19. Jahrgang

Geld und Ökonomie im Vormärz

herausgegeben
von
Jutta Nickel

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2014
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1026-9
www.aisthesis.de

Patrick Fortmann

„Geld, Geld. Wer kein Geld hat“

Ökonomien des Mangels und Dramatik der Knappheit
im Vormärz (Raimund, Nestroy, Wiese, Büchner)

I.

„Geld, Geld. Wer kein Geld hat. [...] Man hat auch sein Fleisch und Blut. Unseins ist doch einmal unselig in der und der andern Welt, ich glaub' wenn wir in Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen.“¹ Wenn der Titelheld in Georg Büchners unvollendetem Epochendrama *Woyzeck* diese erschütternden, abgebrochenen Sätze spricht, dann misst er den Abstand zwischen den elementaren Bedürfnissen und der unablässigen Tätigkeit, zwischen der Notwendigkeit der Konsumption und dem Zwang zur Produktivität aus.² In dem Spalt, der sich im Diesseits auftut und bis ins Jenseits verlängert, versinkt eine ganze Schicht der Bevölkerung. Welchen Aufwand sie auch betreiben, sie verfehlen systematisch ihren Bedarf. Sogar die zeitgenössischen Nachschlagewerke wie der Brockhaus registrieren den niederschmetternden Befund, dass „eine zahlreiche Volksklasse sich durch die angestrengteste Arbeit höchstens das nothdürftigste Auskommen verdienen kann, auch dessen nicht sicher ist, in der Regel schon von der Geburt an und auf Lebenszeit solcher Lage geopfert ist.“³ Ermöglicht wird die Disparität dadurch, dass Arbeit von Selbsterhalt, Bedarf und Nutzen abgekoppelt und „auf ein komplexes Austauschsystem und insbesondere auf die Realität von Geld- und

-
- 1 Georg Büchner. *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*. Hg. Henri Poschmann. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992-99. Bd. 1. S. 207.
 - 2 Vgl. hier die grundlegenden Analysen der Wissenspoetik: Joseph Vogl. *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Zürich: diaphanes, 2002, bes. Kap. 5. Komplementiert werden sie durch den ‚New Economic Criticism‘: Richard T. Gray. *Money Matters. Economics and the German Cultural Imagination, 1770-1850*. Seattle, London: University of Washington Press, 2008.
 - 3 Zitiert nach: Burghard Dedner. *Georg Büchner Woyzeck. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 222.

Kapitalverkehr bezogen“ wird.⁴ Wer nicht mehr wegen eines bestimmten Bedürfnisses arbeitet – um seinen Hunger zu stillen, seine Not zu lindern oder seinem Mangel abzuweichen –, sondern um Lohn zu erhalten, der leistet Verzicht. Er schiebt einen Genuss auf, um später eines anderen teilhaftig zu werden. In diesem Kalkül sind zumindest zwei Versprechen enthalten. Einmal, dass derjenige, der jetzt verzichtet, in der Zukunft tatsächlich genießen darf. Zum anderen aber das grundlegendere, dass der abstrahierte und verallgemeinerte Bedarf, der durch Arbeit zugleich gestillt und fortgezeugt wird, die elementaren Bedürfnisse des Lebens und seiner Subsistenz einschließt, mithin zumindest diese befriedigt. Genau das Versprechen kann die Arbeitsökonomie, die sich im Vormärz zu entfalten beginnt, nicht mehr einhalten. Schon „die Geburt eines begehrenden, arbeitenden, produzierenden und konsumierenden Subjekts“, die sich im ökonomischen Wissen nach 1800 ereignet, ist deshalb mit einem Fehler behaftet.⁵ Die Nationalökonomie als zeitgenössische Bündelung der entsprechenden Wissensbestände schenkt der unteren Schwelle, die in diesen Subjektbegriff eingezogen ist, zunächst wenig Beachtung. Sie ignoriert diejenigen, die wie Woyzeck von der allgemeinen Geldzirkulation ausgeschlossen sind und die an dem verzweigten Güterverkehr keinen Anteil haben. Diesen blinden Fleck, den der „*Homo oeconomicus* und die bürgerliche Gesellschaft“ als „zwei unzertrennliche Elemente“ aufweisen, beleuchtet die Dramatik.⁶ Dabei lässt sich eine Asymmetrie beobachten. Während die Arbeitsökonomie den Mangel, der sie in Gang bringt, systematisch reproduzieren muss, um funktionsfähig zu bleiben, stößt die Dramatik mit Notwendigkeit an die Grenzen der literarischen Darstellung. So müssen Dramen auf ein bestimmtes Repertoire zurückgreifen und – nicht zuletzt – zu einem Ende finden. Die Ökonomie des Mangels trifft also, insofern sie auf die Bühne gerät, auf eine Dramatik der Knappheit, die dem Missverhältnis von Produktion und Konsumtion, von Arbeit und Genuss sowohl eine heitere als auch eine tragische Seite abgewinnen kann. Im ersten Fall wird Mangel in Produktivität überführt; im zweiten wird Not durch den Ausschluss von Arbeit hervorgerufen oder sogar durch Überarbeitung intensiviert. Beiden Möglichkeiten soll im Folgenden am Beispiel

4 Vogl. *Kalkül und Leidenschaft* (wie Anm. 2). S. 338.

5 Vogl. *Kalkül und Leidenschaft* (wie Anm. 2). S. 17.

6 Michel Foucault. *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II*. Hg. Michel Sennelart. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004. S. 406. Zum Kalkül des *Homo oeconomicus* siehe die Vorlesungen 11 u. 12.

ausgewählter Stücke des Wiener Volkstheaters und bestimmter, experimenteller Entwürfe auf der Schwelle zwischen bürgerlichem Trauerspiel und sozialem Drama nachgegangen werden.

II.

Begünstigt durch die Gattung des Zauberstücks beutet das Wiener Volkstheater die phantasmagorische Dimension des Geldes aus.⁷ Es führt die komplexen, abstrakten Prozesse von Kapitalbildung, grenzübergreifendem Handel und Börsenspekulation auf das Wirken übernatürlicher Mächte zurück. Es deutet die damit verbundene soziale Mobilität, „die Zufälle des Reich- und Armwerdens, der Akkumulation und des Bankrotts, als Eingriffe von Feen und Magiern.“⁸ Dabei ist die Magie auf doppelte Weise ökonomisiert, sodass der zugehörige Apparat konsequent zurückgedrängt und auf die dramatischen Wendepunkte beschränkt werden kann. Zum einen erzeugt der Zauber nun bevorzugt Geld. Zum anderen muss auch der magisch erworbene Reichtum produktiv gemacht werden, wenn er nicht wieder zerfließen soll. Der unfassbare Geldverkehr und indirekt auch die magischen Eingriffe gewinnen somit nur dann Realität, wenn sie an geschäftige Tätigkeit gebunden sind. Geld muss, kurz gesagt, auf Arbeit bezogen sein. Mit dieser Verknüpfung bewegt sich das Volksstück ganz auf der Höhe des Wissens der neuen Nationalökonomie. Um Bühnentauglichkeit zu gewährleisten, kommt ein Zug zur Veräußerlichung hinzu. Ökonomische Abläufe und der allgemeine Tauschverkehr werden dadurch anschaulich gemacht, dass Geld und Güter buchstäblich von Hand zu Hand gehen.⁹ So muss Reichtum

7 Vgl. zur Formenvielfalt und Gesamtübersicht: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. Hg. Jürgen Hein u.a. München: C.H. Beck, 1989 sowie bezogen auf Wien: Ders. *Das Wiener Volkstheater*. 3. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

8 Gerhard Scheit. *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik. Von Mozart bis Thomas Bernhard*. Wien: Deuticke, 1995. S. 83.

9 Zu Geld und Ökonomie in anderer, als der hier vorgeschlagenen Akzentuierung: Herbert Herzmann. „Die Majestät des Geldes“. *Wirtschaftliche Umwälzungen im Spiegel der Stücke Ferdinand Raimunds*. *Wirrendes Wort* 43 (1993): S. 568-574; Elke Brüns. „Die beiden Nachtwandler oder Das Notwendige und das Überflüssige“. *Mangelwirtschaft und Begehren des ökonomischen Menschen*. *Nestroyana* 26 (2006): S. 36-47; Ulrike Tanzer. „Elende Milionär’s

durch harte Münze, Luxusware oder Juwelenschmuck gezeigt werden. Armut andererseits lässt sich kaum anders als durch die Thematisierung von Abwesenheit oder den Hinweis auf Verlust darstellen. Parallel zu Geldumlauf und Warenverkehr werden schließlich die Befindlichkeiten verhandelt, die mit Haben und Nicht-Haben einhergehen. Bezeichnenderweise wechseln wirtschaftliche Gewinner und Verlierer in nahezu jedem Stück die Positionen, wenn von Emotion statt von Ökonomie die Rede ist. Der Positionswechsel dient weniger der Demonstration „des zeitlos gültigen Satzes ‚Reichtum bietet keine Zufriedenheit‘“¹⁰ als vielmehr der Anwendung des Ausgleichs als unterschwelliger Leitfigur. Spätestens im Schlusstableau pendeln sich die Stücke nämlich auf die (klein)bürgerliche Mittellage ein, in der Handwerksarbeit und Familiengründung ein bescheidenes Glück im Kleinen verheißen. Oberhalb der Armutsgrenze, aber weit entfernt vom Reichtum erweist sich allein die häusliche, arbeitssame Mittellage als belastbar, zukunftsfähig und deshalb erstrebenswert. Die Dramatik des Wiener Volksstücks ist darauf ausgerichtet, diesen Zustand zwischen Exzess und Mangel herbeizuführen. Darin mag man die Epochensignatur des Biedermeier wiedererkennen. Doch mit Blick auf das ökonomische Wissen um den produzierenden und konsumierenden Menschen, der auch dann rastlos hervorbringen will, wenn er seine Bedürfnisse befriedigt hat, zeigt sich in dieser Dramatik der Versuch, die Ausgleichsökonomie der Aufklärung mit der modernen Arbeitsökonomie zu kombinieren.

Das tiefe Misstrauen gegenüber einem Vermögen ohne Grundlage in der Erwerbsarbeit äußert sich in dem Drama *Der Verschwender* (1834). Es handelt sich dabei um das letzte Stück von Ferdinand Raimund.¹¹ Im Untertitel noch als „Original-Zaubermärchen“ ausgewiesen, ist das Zauberreich gegenüber der Menschenwelt stark zurückgedrängt. Das Wirken der Feen und Geister bleibt auf die Menschen bezogen und spiegelt ihre Sphäre. Auch die

und glückliche Tagelöhner“. Konzeptionen von Armut und Glück am Wiener Volkstheater: Ferdinand Raimund und Johann Nestroy“. *Ökonomien der Armut. Soziale Verhältnisse in der Literatur*. Hg. Elke Brüns. München: Fink, 2008. S. 127-142.

10 Jürgen Hein/Claudia Meyer. *Ferdinand Raimund. Der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele*. Wien: Lehner, 2004. (Quodlibet, Bd. 7) S. 40.

11 Ferdinand Raimund. „Der Verschwender“. *Sämtliche Werke*. Hg. Friedrich Schreyvogel. München: Winkler, 1960. S. 507-598. Nachweise im Haupttext mit der Sigle „DV“.

magische Gegenwelt muss sich an ihrer Produktivität messen lassen: „Weh dir, wenn du Unwürdige beglückst“ (DV, 535), weiß die Fee Cheristane. Sie ist zu Anfang des Stücks bereits dort angelangt, wo „der reiche Edelmann“ Julius Flottwell, erst am Ende sein wird; sie hat fast ihren gesamten Vorrat an Zaubern „verschwendet“ (DV, 536), und zwar zugunsten von Flottwell, dem sie in Liebe und Sorge zugetan ist. Wie sein Reichtum schöpft auch ihre Magie aus einem beschränkten Fundus. Für jeden Zauber muss sie eine Perle aus ihrer Krone brechen. Mit der letzten erschafft sie einen Schutzgeist, den sie ihrem Protegé an die Seite gibt. Danach wird er seinem Schicksal überlassen: „Er selber bring sich Unheil oder Segen.“ (DV, 529)

Wie im Titel des Stücks angekündigt, exponieren der erste und der zweite Akt Szenarien menschlicher Verschwendung. Flottwell verzichtet darauf, seinen Reichtum produktiv zu machen: „Ich habe kein Verdienst als meines Vaters Gold“ (DV, 527), gesteht er. Seinen Bauern erlässt er die Abgaben; wirtschaftlichen Unternehmungen geht er nicht nach; und den Bauauftrag für ein neues Schloss erhält ein Architekt mit einem Ruf für Pfusch. So löst sich langsam, aber sicher die Werts substanz des Vermögens auf. Flottwell verbaut, verschenkt, verzehrt, verkauft, verteilt, verspekuliert und verspielt sein Gut. Ganz so, wie zu Anfang emphatisch erklärt: „Oh, wär ich überreich! Ich wünscht es nur zu sein, um meine Schätze mit der Welt zu teilen“ (DV, 526). Nicht nur werden die inflationären Summen, um die es geht, wie auf der Soll-Seite eines Bilanzbuchs Szene um Szene aufgelistet (z.B. „für eine einzige Arie fünfzig Dukaten“, DV, 519), sondern auch die Akte der Übertragung werden immer wieder dargestellt; sei es, dass die entsprechenden Beträge oder Luxusgüter durch Diener und Boten überbracht werden oder dass sie aus der Börse des Herrn unmittelbar in die ausgestreckten Hände eines Bittstellers wechseln. Als besonders geschickt in der Kunst, dem Herrn etwas abzuhandeln, zeigt sich die ominöse Figur des Bettlers im zweiten Aufzug. Dessen Forderungen steigern sich bei jeder Begegnung, von wenigen Dukaten bei der ersten (II,3) bis zur Hälfte des Vermögens bei der letzten (II,18). Im dritten Aufzug wird das Geheimnis des Bettlers gelüftet. Er stellt sich als Doppelgänger Flottwells heraus, genauer gesagt, als die Verkörperung seines Lebens im Alter von fünfzig Jahren, wenn sein Vermögen restlos verbraucht ist und „Gattin, Kind und all mein Gut“ (DV, 572) dahin sind.

Als Flottwell dieses Alter erreicht hat, kehrt er in der Tat bettelarm und einsam zu seinen Schlössern zurück. Das alte wird von seinem ehemaligen Kammerdiener bewohnt, der durch Betrug an seinem Herrn reich geworden ist, aber jetzt geldbesessen und melancholisch im Sterben liegt. In der

Ruine des neuen Schlosses begegnet er seinem Schutzgeist in Gestalt des Doppelgängers, der ihm nun seine früheren Gaben zurückerstattet. Zwanzig Jahre lang hat er sie verborgen in einem Stein des Schlosses aufbewahrt. Die schicksalsträchtige Figur des Doppelgängers, die in der Romantik Wahnsinn und Tod verheißt, erweist sich hier als gewissenhafter Bankier, der die Einlage auf Heller und Pfennig ausbezahlt. Wieder mit Vermögen versehen, ist Flottwell imstande, zur Rolle des Herrn als Hausvater zurückzukehren, „der seine Diener alle liebt wie eigne Kinder“ (DV, 514). Während der untreue Diener seinem Schicksal überlassen wird, wird der treue belohnt. Flottwell verspricht, ihn bei sich aufzunehmen und für die Ausbildung seiner Kinder zu sorgen. So ergibt sich am Schluss ein Familientableau mit aufschlussreichen Konturen. Das Kapital kann seiner Funktion zugeführt, sprich produktiv eingesetzt werden. Dafür verschwimmen im Rahmen der erweiterten Familie die sozialen Hierarchien. Einerseits spricht der ehemalige Diener weiterhin von „Euer Gnaden“; andererseits jubeln seine Kinder „jetzt werden wir lauter gnädige Herrn!“ (DV, 597). Wo die Standesunterschiede derart ausbalanciert werden, stellt sich fast zwangsläufig die Mittellage ein, die alle gemeinsam einnehmen und die allen im Verein mit geschäftiger Tätigkeit ein bescheidenes Maß an „Zufriedenheit“ (DV, 598) verheißt. Das berühmte „Hobellied“ im dritten Aufzug fasst diese Momente von Ausgleich und Kontingenz im Bild der Erwerbsarbeit zusammen: „Da streiten sich die Leut herum / Oft um den Wert des Glücks, / [...] Da ist der allerärmste Mann / Dem andern viel zu reich. / Das Schicksal setzt den Hobel an / Und hobelt s’ beide gleich.“ (DV, 583) Kaum zufällig hat man in diesem Lied das Zentrum des Stücks erkennen wollen.¹² Begreift es doch selbst das Wirken des Schicksals als Handwerksarbeit, die für Ausgleich sorgt, indem sie produktiv tätig ist.

Während der Wohnungswechsel von Herrn und Diener im *Verschwender* nur eine Episode darstellt, läuft das gesamte Geschehen in einer der Possen von Johann Nestroy genau darauf hinaus. *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes* (1835) verweist schon im Titel auf die Unbeständigkeit des Schicksals, das nicht zuletzt über die Adresse im Mietshaus entscheidet.¹³ Zwischen Parterre und Beletage, die auf einer Doppelp Bühne

12 Heinz Politzer. „Alt-Wiener Theaterlieder“. *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1968. S. 160-184, hier S. 179.

13 Johann Nestroy. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. Jürgen Hein u.a. 42 Bde. Wien: Deuticke, 1977-2012. Bd. 9/II. Nachweise im Haupttext

simultan dargestellt werden, gelten transparente Hierarchien. Im Erdgeschoss haust die Familie des armen Trödlers Schlucker; im ersten Stock residiert der Spekulant und Millionär Herr von Goldfuchs samt Familie und Personal. „Drei Unglücksfälle widerfahren dem übermütig reichen Herrn von Goldfuchs oben, drei Glücksfälle der desperat armen Tandlerfamilie unten, mit dem Ergebnis, dass Oben und Unten die Quartiere tauschen.“¹⁴ Die Ströme des Geldverkehrs erscheinen dabei nicht nur undurchsichtig, wechselhaft und zufällig, sie entziehen sich auch weitgehend der Darstellung auf dem Theater.¹⁵ Botenfiguren oder Schriftstücke müssen immer wieder bemüht werden, um die Nachrichten von Gewinn oder Verlust zu übermitteln.¹⁶ Sie werden stets mit der größten Überraschung aufgenommen. So z.B. am Ende des zweiten Aufzugs als unten die Mitteilung eines Lotteriegewinns und oben der Brief über einen Schiffsuntergang gleichzeitig eintreffen:

FRAU SEPHERL. (*in freudigster Überraschung*). Mich trifft der Schlag! [...]

GROB. Achthundert Gulden! [...]

SCHLUCKER. Weib! Das enorme Glück!

(*Stürzen sich jubelnd in die Arme.*)

GOLDFUCHS (*indem ihm der Brief aus der Hand fällt*). Entsetzliches Unglück! Das Schiff ist gescheitert! (*Sinckt den ZWHEY ihm zunächst stehenden BEDI[E]NTEN in die Arme.*) (LG, 85)

Die punktgenau choreographierte Entsprechung der Abläufe vom Empfang der Botschaft bis zur Umarmung suggeriert einen geschlossenen Kreislauf, als ob der Gewinn auf der einen Seite an den Verlust auf der anderen Seite gekoppelt wäre. Derartige Symmetrien sind eine Möglichkeit, um Ordnung in den unübersehbaren Geldverkehr zu bringen. Eine weitere, von der die

mit der Sigle „LG“.

14 Franz H. Mautner. *Nestroy*. Heidelberg: Stiehm, 1974. S. 199.

15 Walter Pape. „Der Schein der Wirklichkeit“. Monetäre Metaphorik und monetäre Realität auf dem Wiener Volkstheater und am Burgtheater: Nestroy und Bauernfeld.“ *Realismus-Studien. Hartmut Laufhütte zum 65. Geburtstag*. Hg. Hans-Peter Ecker/Michael Titzmann. Würzburg: Ergon, 2002. S. 45-59, hier S. 53.

16 Vgl. zur Handlungskonstruktion: Jürgen Hein/Claudia Meyer. *Theatergeschichte. Ein Führer durch Nestroys Stücke*. Wien: Lehner, 2001. (Quodlibet, Bd. 3) S. 112-116.

Posse überreichen Gebrauch macht, besteht im Rückgriff auf die Allegorie.¹⁷ Verweise auf das Walten Fortunas ersetzen im Stück den Zauberapparat. Der Bogen wird weit geschlagen, vom Titel bis zum Schlusschor: „’s Glück treibt ’s auf Erden sehr b[unt,] / ’s Glück bleibt halt stets kugelrund.“ (LG, 120). Durchbrochen wird das Kreislaufmodell nur dadurch, dass auch der nun allseits verhängte Glückszustand auf Arbeit und Produktivität bezogen bleibt: „Die Frau Sepherl hat aber g’sagt, auch im Glück muß man fleißig und arbeit-sam seyn; [...] so setz’ ich mich halt her und spinn.“ (LG, 95) Nur die ununterbrochene Tätigkeit sichert vor den Wechselfällen des Glücks, wobei hier beide Momente bezugsreich durch das Spinnenrad vergegenwärtigt werden.

Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt (1833) ist vielleicht Nestroys populärstes Stück.¹⁸ Es stellt unverbesserliche Charakterschwächen als Ursachen von Armut und Nicht-Sesshaftigkeit vor. Entsprechend der im Untertitel genannten Mischform der „Zauberposse“ wird der scheinbare Unwillen, sich in die gegebene Ordnung einzufügen und produktiv tätig zu werden – zeitgenössisch als „Liederlichkeit“ angesprochen –, sowohl in der Höhe der Feenwelt als auch in den Niederungen des Menschlichen verhandelt und auf seine komisch-groteske Seite zugespitzt. Die Theaterlieder bilden, wie für die Wiener Volksbühne üblich, eine dritte Ebene, in der sich das Thema und seine Problemlagen spiegeln. Das sogenannte ‚Kometenlied‘ (III,8) ist berühmt geworden, da es das Vagabundentum in kosmische Dimensionen verlängert: „Es is kein Ordnung mehr jetzt in die Stern, / D’ Kometen müßten sonst verboten wer’n; / Ein Komet reist ohne Unterlaß / Um am Firmament und hat kein Paß, / Und jetzt richt a so a Vagabund / Uns die Welt bei Butz und Stingel z’ Grund“ (DBGL, 179). Hier geht der Affront gegen Metternichsche Repression eine brisante Synthese mit der apokalyptischen Angst vor dem Weltuntergang ein. Irrläufer sorgen für Irritationen, am Sternenhimmel ebenso wie in der Ordnung des Sozialen. Sie legen ein allgemein sichtbares Zeugnis darüber ab, dass jeder Zug zu Kontrolle, Vorhersage und Beherrschung unweigerlich eine Gegenbewegung hervorruft, die sich genau dem entzieht. Im Zauberreich entspricht dem Wechselspiel die Konfrontation des Feenkönigs mit einem Neuankömmling, der den sprechenden Namen Lumpazivagabundus trägt. Der böse Geist

17 Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler. *Nestroy. Die Launen des Glückes*. Wien: Zsolnay, 2001. S. 64-72; 156-158.

18 Nestroy. *Sämtliche Werke* (wie Anm. 13). Bd. 5. S. 135-187 (Druckfassung). Nachweise im Haupttext mit der Sigle „DBGL“.

wird verklagt; er habe „sich der Herzen unserer Söhne bemächtigt und sie vom Pfad der Ordnung gelockt. Sie verabscheuen jetzt jede Beschäftigung, sie spielen, trinken, stürzen sich in tolle Liebesabenteuer“ (DBGL, 137). Mit der Einführung dieser Figur wird die ‚Liederlichkeit‘ allegorisch sichtbar gemacht und zugleich personal zugerechnet, denn es ist der Einfluss des Geistes, der auch im Menschenreich spürbar sein soll. In der Folge kommt es zu einer Auseinandersetzung, die in einer komplexen, mehrfach modifizierten Wette mündet.¹⁹ Ähnlich wie im „Prolog im Himmel“ von Goethes *Faust* (1808) soll der Streit durch die Prüfung von Menschen entschieden werden.²⁰ Die Figur der Fortuna als „das allegorische Zentrum in Nestroys Werk“ diktiert die Bedingungen der Wette²¹:

Ich wähle unter den Sterblichen drei seiner [des Lumpacivagabundus] Anhänger, lockere Gesellen, jedoch nur solche, welche schon der Armuth drückend Los gefühlt. Diese will ich mit Reichthum überschütten; werfen sie, wie er gesagt, das Glück zum Fenster hinaus, so dringe ich es ihnen zum zweiten Male wieder auf; treten sie es dann mit Füßen, so erkenne ich mich als besiegt. (DBGL, 140)

Das Glück entspricht hier, ohne dass das ausdrücklich gesagt werden müsste, nicht dem Reichtum, sondern der biedermeierlichen Familien- und Arbeitsidylle. Die Sterblichen, die auf die Probe gestellt werden, sind drei Handwerksburschen: der Tischler Leim, der Schneider Zwirn und der Schuster Knieriem. Die Namen weisen auf die Berufe hin, die diese einmal gelernt haben, aber nur noch sporadisch ausüben, seitdem sie als Vagabunden auf der Landstraße unterwegs sind. Die Binnenhandlung ist ähnlich verwickelt wie die Vorgänge im Zauberreich und schließt insbesondere einen Lotteriegewinn ein. Dabei fällt die Probe durch den Feenzauber wie erwartet aus: Knieriem und Zwirn bringen ihr Geld innerhalb eines Jahres durch und kommen noch weiter herunter als zuvor. Nur Leim hat seinen Reichtum

19 Vgl. zur Übersicht über Dimensionen und Stränge der Handlung: Hein/Meyer. *Theaterg'schichten* (wie Anm. 16). S. 76-81 sowie zur Deutung: Jürgen Hein. „Biedermeiers Glück und Ende. Johann Nestroys ‚Der böse Geist Lumpacivagabundus‘“. *Deutsche Komödien*. Hg. Winfried Freund. München: Fink, 1988. S. 97-109.

20 Peter Cersowsky. *Johann Nestroy oder Nix als philosophische Mussenzen. Eine Einführung*. München: Fink, 1992. S. 53.

21 Schmidt-Dengler. *Nestroy* (wie Anm. 17). S. 56-63, hier S. 56.

durch Arbeit gemehrt, hat geheiratet, ist Meister geworden und drängt seine Freunde zu einem Leben in geordneten Verhältnissen. Beide lehnen mit grotesk übersteigerten Gesten ab, die deutlich machen, wie weit sich bei ihnen Aufwand und Bedürfnis voneinander entfernt haben. Jeder von ihnen hat nur noch ein bestimmtes Bedürfnis. Doch dieses ist so stark, dass es keinen Aufschub duldet. Zwirn macht den Vorschlag: „gib du mir jetzt 4 oder 5 Ducaten, das ist mir lieber als wenn du mir nachher 1000 gibst.“ (DBGL, 182) Bei der Weigerung seines Gastgebers läuft er von der Bühne. Knieriem rettet sich vor der Bürgerlichkeit durch einen Sprung aus dem Fenster, der ihn geradewegs zur Branntweinflasche führt. Noch verstörender als die Unmittelbarkeit des Verlangens, die jede Vermittlung durch Geld unterläuft und konsequenterweise die Arbeit ablehnt, ist das emotionale Befinden, das damit einhergeht: „betteltutti. [...] Aber dabei immer Allegro und fidel.“ (DBGL, 173) Angesichts derartiger Widerstände bedarf es der vereinten Anstrengungen des Zauberreichs, um ein gattungsgemäßes Finale herbeizuführen. Nach einer „Verwandlung“ des Bühnenraums finden sich die Gesellen, nun alle geläutert und auf den Weg der Besserung geführt, unter dem Dach eines Hauses versammelt. Jeder geht fleißig seinem Gewerbe nach und wird von Frau und Kindern umringt. Der Schlusschor hebt an: „Häuslich und arbeitsam – so nur allein / Kann man des Lebens sich dauernd erfreun.“ (DBGL, 187) Eingebunden ins Familienidyll und angespornt zur Handwerksarbeit werden selbst aus eingefleischten Vagabunden ökonomische Menschen, zumindest im Zwischenreich des Schlusstableaus.

III.

Die tragischen Konsequenzen des Missverhältnisses von Arbeit und Bedarf führen v.a. zwei Dramen vor Augen: Georg Büchners *Woyzeck* (1836/37) und der weitgehend in Vergessenheit geratene Einakter *Die Bettler* (1837) des Leipziger Theaterautors Sigismund Wiese. Die nahezu zeitgleich entstehenden Stücke sind auf der Schwelle zwischen bürgerlichem Trauerspiel und sozialem Drama angesiedelt.²² Auf der einen Seite beziehen sie sich auf Familienkonstellationen und Tugendkonzeptionen, wie sie vom bürgerlichen Trauerspiel bekannt sind. Sie messen gleichsam dessen Fallhöhe zum Boden

22 Franziska Schößler. *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. S. 63f.

des Sozialen aus. Auf der anderen Seite konzentrieren sie sich nicht mehr auf bestimmte soziale Anliegen oder Missstände, wie etwa die sozialkritischen Dramen des Sturm und Drang. Stattdessen rücken sie die Armut und das Leben an der Peripherie des Sozialen auf radikale Weise ins Bild. Dabei ersetzen sie das dramatische Konfliktpotential zwischen den sinnlichen Dispositionen des Einzelnen und den Strukturen des Sozialen durch den fundamentalen Zugriff wirtschaftlicher Zwänge auf das Leben in seinen elementaren Vollzügen und Verrichtungen. Anders als die Wiener Volksstücke lassen sich diese experimentellen Dramen auf kein Modell des *Homo oeconomicus* festlegen, sondern entwerfen jeweils ganz spezifische Ökonomien der Peripherie.

Die Bettler ist ein Trauerspiel von wenigen Seiten.²³ Es verdichtet das Tragödienschema zu einem Akt: der Katastrophe. Dargestellt wird der Untergang der Familie Leberecht. Der Name ist bitterste Ironie. Dieser Familie ist es nicht vergönnt, ein rechtschaffenes Leben zu führen. Wer sein Dasein in drückender Armut fristet, darf derartiges nicht erwarten. Der Vater beschreibt, warum die Ausweglosigkeit ihrer Lage in einer Ökonomie des Abjekten begründet liegt:

ich bin in diesem Jammerstand geboren, erzogen; habe darin geheirathet, Kinder gezeugt, und werde mein Ende in ihm finden. Denn das sollt Ihr wissen, unser Einer stelle sich an, wie er will, er bringt's nicht hinaus über den Lump – warum? Die Herrn-Menschen wollen nichts mit uns Knechts-Menschen zu schaffen haben; es sei auf's Höchste, daß sie uns ihre Schmutzarbeiten zutheilen und unsre Kranken und Krüppel nicht bei lebendigem Leibe verhungern lassen! (B, 208)

Wer einmal auf dem Boden der Sozialordnung angekommen ist, für den gibt es keinen Aufstieg. Der Grund dafür liegt, wie Leberecht beobachtet, in den

23 „Die Bettler. Trauerspiel in einem Akte. Von Sigismud Wiese“. *Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater*. Hg. Ernst Willkomm/Alexander Fischer. Leipzig: Julius Wunder, 1837. Bd. 1. S. 207-214. Nachweise im Haupttext mit der Sigle „B“. Vgl. dazu Horst Denkler. *Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution*. München: Fink, 1973. S. 232-234; Gertrud Maria Rösch. „Geschichte und Gesellschaft im Drama“. *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Hg. Gert Sautermeister/Ulrich Schmid. München: Hanser, 1998. (Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 5) S. 378-420; 670-675, hier S. 417-419.

rigiden Ausschlussmechanismen. Er macht sie an der Ständegesellschaft fest. Doch seine Rede von „Herrn-Menschen“ und „Knechts-Menschen“ zeigt, dass sich die alten Unterscheidungen längst aufgelöst haben. Jetzt geht es nicht mehr um sogenannte ehrliche oder unehrliche Arbeit – dort hätte auch Leberecht, von Beruf Lumpensammler, seinen festen Platz gehabt – sondern um Zugänge zu Erwerbsarbeit und Verdienstmöglichkeit. Ausgehend von den ökonomischen Gegebenheiten und Verteilungen öffnet sich die Schere im Sozialen so weit, dass sich zwei streng getrennte Blöcke gegenüberstehen: auf der einen Seite die Besitzenden, Sesshaften, Arbeitenden, Gesunden, Rechtschaffenen; auf der anderen Seite die Habenichtse, Vagabunden, Tagelöhner, „Kranken“, Versehrten, „Lump[en]“. In den Begriffen von Michel Foucaults biopolitischen Analysen stehen die Normalen gegen die Anormalen. Das Trauerspiel lässt keine Zweifel daran, dass die Anormalen das Abjekte sind, das aus dem Ganzen des Sozialen abgestoßen und ausgesondert werden soll.

Als Leberecht seine Schlüsselrede hält, liegt er alt, arbeitsunfähig, todkrank und verlassen in einer Dachkammer. Einer Nachbarin, die sich seiner aus Nächstenliebe annimmt, erzählt er seine Lebensgeschichte. Es ist eine Geschichte von Entbehrung, Misshandlung und Verlust. Weil er seine Frau gegen die Nötigung eines Reichen verteidigte, geriet er in die Mühlen der Justiz und wurde ins Gefängnis geworfen. Während seiner Haft verstarb die Frau, und die Kinder wurden ihm weggenommen. Seit seiner Entlassung verrichtet er wieder die „Schmutzarbeiten“, die kein anderer leisten will, bis zum körperlichen Zusammenbruch. In der verhängnisvollen, stürmischen Nacht, auf die sich das Stück mit Anklängen ans Schicksalsdrama konzentriert, kommt es zum Wiedersehen mit den Kindern, Anna und Stephan. Anders als der Vater, der anspielungsreich den Namen „Hiob“ trägt, wollte und will der Sohn seine Leiden und die seiner Schwester nicht geduldig hinnehmen. Sein Stolz und ihre Schönheit bestimmen das Schicksal der Geschwister, das wiederum im Dialog nachgetragen wird. Im Vergleich mit dem Vater zeigt sich eine Intensivierung der Anormalität. Die Geschwister sind zu Vagabunden und Delinquenten geworden. Die Ursache benennt der Sohn in Übereinstimmung mit dem Vater: „An redlichem Verdienst fehlte es; wie ich auch bat und suchte, kein Mensch hatte die Gnade, mich in Arbeit zu nehmen [...]. So wünsch' ich, die Sündfluth käme daher, und Alles stickte in dem Cloack!“ (B, 210) Der Ausschluss von der Arbeit hat einen erbarmungslosen Abstieg zur Folge. Doch das Beharren auf seiner Würde ungeachtet seiner Situation und die Fürsorge für die zarte Schwester bewirken, dass beim Sohn

immer wieder Gesten der Verzweiflung mit solchen der Empörung wechseln. Dazu gehört auch der Ausruf, mit dem er die Welt dahin wünscht, wohin sie ihn gesteckt hat, in den Abort. Auf dem Weg in diese Niederungen mussten die Geschwister zahllose Ausschlüsse erfahren:

ANNA: [...] der harte Wirth, drohte, uns hinauszuerwerfen. [...]

STEPHAN: Wir wurden [ins Gefängnis] eingesteckt und hatten nun ein Aus- und Unterkommen.

ANNA: Darauf schickte man uns über die Grenze.

STEPHAN: Ein Unbarmherziger peitschte uns dem andern zu.

ANNA: Nein, jetzt wurd' es schlimmer. Nirgend ein Aufenthalt, nirgend wollte man uns. Wir stahlen uns scheu an lustige Feste hin, an Todtenmahle scheu –

STEPHAN: Grad' auf die Kirchhöfe hin. Wir bettelten uns in Särge und speis- ten mit den Würmern. (B, 211f.)

Der Willkür und dem Zufall ausgesetzt, abgewiesen und ausgegrenzt, entladen sich Verzweiflung und Not in einem Raubüberfall. Da Pauperismus und Delinquenz ohnehin in der Anormalität zusammengefasst sind, ist es sozial – nicht moralisch – vom einen zum anderen nur ein kleiner Schritt. Doch Delinquenz wird rigider geahndet. Die Häscher ergreifen die Flüchtenden vor Augen des Vaters. Leberecht stirbt vor Gram noch in der Dachkammer. Im Zuchthaus, in dem die kurze, zweite Szene spielt, ersticht Stephan erst seine Schwester, um sie vor der routinemäßig vorgenommenen Züchtigung beim Antritt der Strafe („Willkomm“) zu bewahren, und dann sich selbst. Dieses Schlussbild radikalisiert das Ende von Lessings *Emilia Galotti* (1772) und senkt so das bürgerliche Trauerspiel auf das Niveau des Pauperismus herab.

Vor seinem Tod hält der Lumpensammler Leberecht noch eine weitere Schlüsselrede:

Die Menschen, die Menschen! Sich bestellen sie ein stolzes Haus, uns stießen sie hinaus! „Seht, wie ihr draußen fertig werdet, wir werfen euch ja dann und wann ein Paar Brosamen zu; für euch ist weder Arbeit, weder Unterhalt!“ Was, sind wir nicht Menschen, wie sie? Wollen wir nicht arbeiten und unser Theil auch haben an dem allgemeinen Gut? (B, 211)

Mit biblischen Wendungen führt Leberecht vor Augen, wie Armut und Mangel aus Prozessen des biopolitischen Ausschlusses hervorgehen. Diejenigen, die in der Ordnung des Sozialen keinen Platz haben, werden in die Asyle

gezwungen. Sie finden ihren Ort im Zuchthaus oder im Narrenhaus, in der Dachkammer oder dem Friedhof. Physisch und psychisch deformiert werden sie zu den Tauschvorgängen und Arbeitsprozessen auf Distanz gehalten. So sind sie dazu gezwungen, das Abjekte zu bewirtschaften.

Mit *Woyzeck* löst Georg Büchner eine zentrale poetologische Forderung seiner Schriften ein²⁴: Das Drama bringt „das Leben des Geringsten“ in unverstelltem Realismus auf die Bühne.²⁵ Es führt Buch über die Wirkungsweise der Biopolitik am Untergrund des Sozialen. Szene um Szene erschließt sich das Leben in drückender Armut.²⁶ Einmütig beschreiben sich die Figuren aus dieser Tieflage: „ich bin ein armer Kerl“ (*Woyzeck*); „ich bin nur ein arm Weibsbild“ (*Marie*); „Bist doch nur ein arm Hurenkind“ (*WZ*, 207, 205, 203). In *Maries* Kammer gibt es keine Lampe (*H4,2*); sie sieht in ein „*Stückchen Spiegel*“, um sich zu betrachten (*WZ*, 204). In der sog. Testamentsszene hat *Woyzeck* so gut wie nichts vorzuweisen: ein Unterhemd, ein Kreuz, ein Ring und ein gedrucktes Heiligenbildchen machen seine ganze Habe aus (*H4,17*). Alles andere, das Bett, das er sich mit einem Kameraden teilt (*H4,13*), die zerschlissene Uniform, die er trägt, und das zweifelhafte Essen, das er zu sich nimmt und das seit einigen Wochen nur noch aus Erbsen besteht (*H2,6*; *H4,8*), teilt ihm das Militär zu. Der Vollzug und die Verrichtungen des Lebens können unter diesen erbärmlichen Bedingungen nur als Arbeit, und zwar als körperliche Arbeit, begriffen werden. Für diejenigen, die sie leisten müssen, gibt es kein Entrinnen, von der Wiege bis zum Sarg: „Was der Bub schläft. [...] Die hellen Tropfen steh'n ihm auf der Stirn; Alles Arbeit unter d. Sonn, sogar Schweiß im Schlaf“; und in der schon zitier-

24 Vgl. zum Drama die Synthesen von Alfons Glück. „*Woyzeck*: Ein Mensch als Objekt“. *Interpretationen: Georg Büchner. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck*. Hg. Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, 1990. S. 177-215; Gerhard P. Knapp. *Georg Büchner*. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000. S. 176-209 und Harald Neumeyer. „*Woyzeck*“. *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Roland Borgards/Ders. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2009. S. 98-118.

25 Büchner. *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1). Bd. 1. S. 234. Zitate folgen dieser Ausgabe und werden mit der Sigle „WZ“ im Haupttext nachgewiesen. Verweise auf Einzelszenen beziehen sich unter Angabe der üblichen Siglen (*H1*, *H2*, *H3*, *H4*) – abweichend von der von Poschmann besorgten Edition – auf die erhaltenen Fassungen und Entwürfe. Zur Kurzinformation siehe die in der vorhergehenden Anmerkung genannte Literatur.

26 Alfons Glück. „Der ‚ökonomische Tod‘. Armut und Arbeit in Georg Büchners ‚*Woyzeck*““. *Georg Büchner Jahrbuch* 4 (1984): S. 167-226.

ten erschütternden Wendung: „wenn wir in Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen“ (WZ, 205, 207). Die Erträge, so spärlich sie ausfallen, werden wiederum genau bilanziert. Auf der Haben-Seite stehen die Einkünfte, die ohne Ausnahme zum Unterhalt der Familie verwandt werden: „Ich habe wieder was gespart *ab*“; oder, differenziert nach Einkunftsquellen: „Das is wieder Geld Marie, d. Löhnung und was von mein'm Hauptmann“ (WZ, 192, 205) Seitdem Woyzeck nur noch Erbsen konsumiert, läßt er sich das Verpflegungsgeld auszahlen: „Das Geld für die menage kriegt die Frau“, versichert er dem Doktor; dessen Vergütung für die Versuche, „2 Groschen täglich“ und die gewährte „Zulage“, gehen sicher an dieselbe Adresse (WZ, 209f., vgl. 199). Auf der Soll-Seite stehen die Langzeitwirkungen: die Auszehrung, der physische Verfall, die psychische Degeneration, oder mit einem Ausdruck aus *Dantons Tod*, „der Mord durch Arbeit“.²⁷ Die Arbeit kann nicht ohne Unterlass geleistet werden, und doch erfordert die Armut genau das. Aus diesem Dilemma entsteht die Ökonomie des bloßen Lebens.

Das Drama macht die Ausweglosigkeit des Kreislaufs von Arbeit und Armut auf singuläre Weise sichtbar: Es versetzt die Zentralfigur in Bewegung. Woyzeck „überquert die Bühne im Laufschrift“.²⁸ Zwar ist er in der Mehrzahl der ausgearbeiteten Szenen gegenwärtig, aber häufig erhält er nur einen kurzen Auftritt. Er bricht gleichsam in die Szene ein und hastet nach wenigen Repliken wieder davon. Mit den rasanten Auf- und Abtritten radikalisiert Büchner die Bühnentechnik des Szenenschnitts, von der das klassische Drama keinen Gebrauch machen wollte. Zusammen mit der Verkürzung der Szenen, der Verdichtung des Geschehens, dessen Dimensionen und Zusammenhänge schlaglichtartig beleuchtet werden, und der Reduktion der Sprache (in den Handschriften bis zur Verschleifung der Silben betrieben) wird so der Effekt einer umfassenden Dynamisierung der dramatischen Formen erzeugt. Dazu werden Woyzecks beschleunigte Bewegungsabläufe wiederholt zum Thema gemacht. Von außen unterliegt er dem Disziplinarregime des Militärs, dessen Signale ihn ohne Aufschub in die Kaserne eilen lassen.²⁹ Von innen wirkt das Wissen, dass die Arbeit wartet. Daher ist Woyzeck ständig in Zeitnot. „Ich muß fort“ (WZ, 192, 204, 205), lautet

27 Büchner. *Sämtliche Werke* (wie Anm. 1). S. 19.

28 Glück. „Ein Mensch als Objekt“ (wie Anm. 24). S. 188.

29 Vgl. Bernhard Sicken. „Das großherzoglich-hessische Militär. Struktur, Rekrutierung, Disziplinierung“. *Georg Büchner: 1813-1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler*. Hg. Susanne Lehmann u.a. Basel: Stroemfeld, Roter Stern,

die kurze, monoton wiederkehrende Abschiedsformel, mit der er sich nach wenigen Augenblicken von Frau und Kind losreißt und zur nächsten Arbeit hetzt. Woyzeck versieht seinen regulären Dienst als „geschworne Füsilier“ (WZ, 216). Dazu verrichtet er zahlreiche Nebentätigkeiten. Für die Offiziere schneidet er Stöcke vor den Toren der Stadt (H4,1). Seinem Hauptmann dient er als Bursche, holt ihm Wein (H1,8) und rasiert ihn (H4,5). Von dem Professor lässt er sich zu Studienzwecken vorführen (H3,1). Dem Doktor geht er mehrfach zur Hand, fängt ihm Frösche und andere Versuchstiere (H2,6)³⁰ und stellt sich ihm für Experimente zur Verfügung (H4,8). Greift das Disziplinarregime des Militärs umfassend auf seinen Körper zu, der durch Exerzieren, Zucht und Drill abgerichtet, in seinen Bewegungen kontrolliert und in seinen Lebensvollzügen mit dem Kollektiv koordiniert wird, so richtet sich das Interesse des klinischen Blicks auf die Vorgänge in seinem Inneren. Woyzeck verkauft dem Doktor nicht weniger als die Kontrolle über seine Lebensfunktionen, seinen Pulsschlag, seine Nahrungsaufnahme, seine Ausscheidungen, sogar seine Gedanken und Vorstellungen („fixe Idee, mit allgemein vernünftigem Zustand“, WZ, 210).³¹ Der Zugriff von Normalisierungsdispositiv („Woyzeck, er hat keine Moral!“ WZ, 206), Disziplinarmacht und dem Willen zum Wissen um die Vitalfunktionen des Körpers ist so vollständig, dass Woyzeck kaum das nackte Leben bleibt.

Das prekäre Gefüge kollabiert, wenn Ökonomie mit Sexualität konfrontiert wird. Woyzeck, gewohnt die Welt nach Haben und Nicht-Haben zu vermessen, betrachtet die Frau als Gut, „hab sonst nichts – auf de Welt“ (WZ, 199). Wenn er auch diesen Besitz verliert, ist die Reihe der Ausschlüsse komplett. Sexualität geht in den Zirkulationsprozess ein, an dem Woyzeck keinen Anteil hat. Ohne die Geliebte gibt es kein Bedürfnis mehr, dem seine Arbeit dienen könnte. Das entscheidende Glied in der Kette von Anstrengung und Nutzen ist gerissen. Als Woyzeck beim Tanzfest den Betrug seiner Frau mit eigenen Augen sieht, ist in mehrfacher Hinsicht ein

1987. S. 56-65 und Eva Horn. „Militär und Polizei“. *Büchner-Handbuch* (wie Anm. 24). S. 187-191, hier S. 188f.

30 Zum Versuchsprogramm in H2,6: Udo Roth. „Das Forschungsprogramm des Doctors in Georg Büchners ‚Woyzeck‘ unter besonderer Berücksichtigung von H 2,6“. *Georg Büchner Jahrbuch* 8 (1990-94): S. 254-278.

31 Vgl. zum ernährungswissenschaftlichen Experiment: Harald Neumeyer. „Hat er schon seine Erbsen gegessen?“ Georg Büchners *Woyzeck* und die Ernährungsexperimente im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83 (2009): S. 218-245.

Umschlagspunkt erreicht. Erhitzung und Erregung treffen auf Ermüdung und Erschöpfung, Bewegung auf Stillstand. Nach der Geldzirkulation muss Woyzeck nun auch die Körperzirkulation aus dem Abseits beobachten. Der ohnmächtig erlebte Tanz ruft eine apokalyptische Vision hervor, die Kopulation und Katastrophe in der Drehbewegung verschmilzt: „Es ist mir als wälzten sie sich in einem Meer vor Blut, all miteinander!“ (WZ, 179) In dieser Figur beschleunigter, nicht-linearer Bewegung verschränken sich Tanz und Halluzination, Körper und Psyche, Sexualität und Austausch. Der Dynamik dieser Bewegung, die die Wirtshausszene entfesselt, kann Woyzeck nicht mehr entkommen. Erst der Mord verschafft ihm wieder Zugang zu dem, wovon er ausgeschlossen wurde: „Rühr mich an Franz! Ich hätt lieber ei Messer in den Leib, als die Hand auf meiner!“ (WZ, 200) Allerdings setzt der Tod der Frau jeder Form von Zirkulation ein Ende, und damit auch der Ökonomie des bloßen Lebens.

IV.

Die Bühnen des Vormärz stehen vor der Schwierigkeit, dass die Prozesse der Ökonomisierung, die im 19. Jahrhundert sowohl die gesellschaftliche Organisation wie auch die maßgeblichen sozialen Praktiken auf fundamentale Weise neu gestalten, sich im Grundsatz der literarischen Darstellung entziehen. Insbesondere der sichtbarste Ausdruck dieser Vorgänge, die Ubiquität und die ungleiche Distribution des Geldes, ist als solcher weder beobachtbar noch bühnenfähig. Das Interesse dieser Studie galt den dramatischen Strategien, mittels derer der Mangel an Ressourcen und die abstrakte Undurchschaubarkeit des Geldkreislaufs als etwas im Grunde Undarstellbares, dennoch auf die Bühne gebracht wird. Die Dramatik reagiert, so die These, im Rahmen ihres Repertoires mit einer Verknappung, wenn sie mit der Ökonomie des Mangels konfrontiert wird. Dabei lassen sich mit dem Wiener Volksstück auf der einen Seite sowie mit Vorläufern des sozialen Dramas auf der anderen eine heitere und eine tragische Variante unterscheiden. Zu Anfang der 1830er Jahre wird in Wien der übernatürliche Apparat der Zauberspiele zurückgenommen und gleichzeitig mit der Zirkulation von Geld und der Verteilung von Gütern verbunden. Ferdinand Raimunds *Der Verschwender* (1834) bietet eine geschlossene Konstruktion, innerhalb derer soziale und monetäre Volatilität erst dann stabilisiert werden kann, wenn Produktivität und Erwerbsarbeit Einzug gehalten haben. Johann Nestroys

Zu ebener Erde und erster Stock (1835) ist in gewisser Weise eine Spiegelung von Raimunds Wechselverhältnissen, bei der die Parteien eines Mietshauses die Wohnungen tauschen und das Geld die Funktion des ‚Deus ex machina‘ übernimmt. Wiederum bietet das Haus einen gleichbleibenden Bezugsrahmen, in dem die Positionen konstant gehalten werden, obwohl die Besetzungen wechseln. Weiter geht der frühere *Lumpazivagabundus* (1833), der die unfassbaren Ströme der Geldzirkulation mit den sichtbaren Wanderungsbewegungen, hier denen dreier Handwerksgehlen, parallel führt und Nicht-Sesshaftigkeit als unverbesserlichen Charakterfehler vorstellt, wobei Bedarf und Nützlichkeit auf geradezu groteske Weise entkoppelt werden. Während im Wiener Volksstück somit der Versuch stattfindet, die Expansions- und Arbeitsökonomie des 19. Jahrhunderts mit der von Adam Smith entworfene Balance- und Ausgleichsökonomie zu versöhnen, geraten auf der Schwelle zwischen bürgerlichem Trauerspiel und sozialem Drama andere Ordnungen des Ökonomischen in den Blick. Sigismund Wieses Einakter, *Die Bettler* (1837), lässt diejenigen, die keinen Zugang zum allgemeinen Tauschgeschehen haben, ihren Anteil einfordern. Unter Bemühung zahlreicher biblischer Anspielungen und Zitate aus dem bürgerlichen Drama sowie dem Schicksalsdrama wird der Untergang einer Familie dargestellt, deren Mitglieder weder Aufenthalt noch Arbeit finden können. Verwiesen auf die Ökonomie des Abjekten, die mit dem vorliebnehmen muss, was bleibt, wenn die Güter verteilt sind, enden sie in Anstalten der Ausgeschlossenen. In Büchners *Woyzeck* (1836/37) ist das Missverhältnis von unausgesetzter Arbeit und drückender Armut in jeder Szene gegenwärtig. In diesem radikal-innovativen Drama zieht der Mangel eine Beschleunigung der Zentralfigur nach sich, die so lange in Zeitnot von einer Tätigkeit zur nächsten hetzt, bis sie zusammenbricht und eine Gewalttat begeht. Mit dem Blut, das dann fließt und an die Stelle des Geldes tritt, kollabiert die Ökonomie des bloßen Lebens. Die hier vorgestellte Reihe endet mit Friedrich Hebbel. *Maria Magdalena* (1844) ließe sich als Versuch begreifen, der Ökonomie des Mangels einen hohen Ton abzugewinnen, und damit als Gegenentwurf einer Dramatik der Knappheit.