Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 51 (2013)

Artikel: Ende gut, alles gut? : Das Imaginäre der Ökonomie und die Konstitution des Populärtheaters (Fasting, P.A. Heiberg, Overskou, Hertz)

Autor: Müller-Wille, Klaus

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858185

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ende gut, alles gut?
Das Imaginäre der Ökonomie und die Konstitution des Populärtheaters (Fasting, P.A. Heiberg, Overskou, Hertz)

KLAUS MÜLLER-WILLE (ZÜRICH)

1. Theater, Ökonomie und das Populäre

Henrik Ibsens *Et Dukkehjem* (1879; Ein Puppenheim) kann wohl als das skandinavische Drama gelten, das am meisten Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, wenn es um das Verhältnis von Theater und Ökonomie geht. So stellt etwa Heinrich Detering in einem Aufsatz mit dem schönen Titel „Es geschieht" fest, dass in dem Stück nicht Figuren handeln, sondern komplexe Geld- oder Zeichenströme, die das Leben der eben zu Puppen degradierten Akteure bestimmen:

> Die zirkulierenden Geld- und Schuldscheine [...] verweisen auf Subjekte – die aber in Wirklichkeit längst schon durch [...] Signifikanten dominiert, funktionalisiert, aufgesogen sind. Was sich im Drama vollzieht, ist eine Zirkulation von Signifikanten, die aufeinander verweisen und keines Signifikats mehr bedürfen. Damit kann für eine semiologisch interessierte Lektüre die explizit problematisierte *Zirkulation des Geldes* durchsichtig werden auf eine *Zirkulation von Zeichen* überhaupt, das *Geld-als-Macht zum Spezialfall von Zeichen-als-Macht* [...]. Das Spiel mit Rollen und Masken erscheint in dieser Perspektive als markantester theatralischer Ausdruck dieses sozioökonomischen Abstraktionsprozesses, die ‚Maskerade' als allegorisches Zeichen eines kapitalistischen Welttheaters.[1]

Detering führt den Text in dieser Hinsicht auf eine „späte Fortschreibung von Verfahren" zurück, die schon in Goethes *Faust II* (1832) Anwendung gefunden hätten.[2] Zwar hat Michael Evans zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass das Stück auf eine ganz konkrete Verschiebung im zeitgenössischen norwegischen Bankwesen Bezug nimmt, welche eben vor allem mit der Etablierung von Banken zu tun hat, die mit einem regelrechten Handel von Investitionskrediten Geld zu verdienen versuchen.[3] Doch diese historische Konkretisierung hilft paradoxerweise eher Deterings Thesen zu bekräftigen als zu unterlaufen. Denn das Kreditwesen ist

---

1 Heinrich Detering: „‚Es geschieht'. Nietzsche, Ibsen, Strindberg und das Drama der Abstraktion". In: *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus.* Hg. von Maria Deppermann u.a. Frankfurt a.M.: 1998, S. 235-255, hier S. 242-243.

2 Detering: *Es geschieht*, S. 243.

3 Michael Evans: „Credit and Credibility. The Impact of Modern Banking Institutions on *A Doll's House*". In: *Ibsens Studies* 8:1 (2008), S. 29-42.

in besonderem Ausmaß an eine Zirkulation von Zeichen geknüpft, die sich zusehends von dem realen ökonomischen Geschehen abkoppeln und in einem an das Kreditwesen selbst gebundenen Markt potenzierte Zeichen-Effekte erzeugen, indem ein künstlicher Aufschwung genauso produziert werden kann wie ein Kollaps des Systems. Sowohl Detering wie Evans machen in dieser Hinsicht auch darauf aufmerksam, dass der entsprechende Diskurs von Investitionen, vertrauensbildenden Maßnahmen und Schuldobligationen die Liebesmetaphorik der Akteure dominiert, welche ihrerseits entsprechende Krisen in der Beziehung der Protagonisten nach sich zieht.

Im Folgenden möchte ich auf eine Genealogie von Ibsens theatraler Ökonomietheorie aufmerksam machen, die allerdings nicht zu Goethe, sondern zuerst zur skandinavischen Komödie der Spätaufklärung und anschließend zu Frühformen des Populärtheaters führen wird. Dabei möchte ich zunächst die These entwickeln, dass die abstrakte theatrale Poetik, von der Detering spricht und die er mit dem Schlagwort „Es geschieht" auf den Punkt bringt, schon in Komödien und Boulevardstücken des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts vorweggenommen wird. Schon diese Stücke handeln eher von der Zirkulation von Zeichen, die sich der Aktanten bedienen, als von agierenden Figuren, die Zeichen gebrauchen.

Um es gleich vorwegzunehmen: Angesichts der Deutlichkeit der Belege ist diese These keineswegs so originell. Immerhin haben auch schon Leonardo Lisi und Kirsten Wechsel in zwei für diesen Kontext wichtigen Studien über Heibergs Vaudeville-Stücke auf die Modernität des Populärtheaters aufmerksam gemacht, die just in der Reflexion von ökonomischen Prozessen, veränderten Dingbezügen und Begehrensstrukturen sowie einer neuen ökonomischen Metaphorik zum Ausdruck kommt.[4]

In diesem Sinne bildet meine These über die abstrakte Poetik des Populärtheaters nur den Ausgangspunkt für zwei weitere Thesen. Zunächst möchte ich dabei der Frage nachgehen, inwiefern die Stücke sich auf eine Präsentation imaginärer Gemeinschaften einlassen, die sich radikal von derjenigen imaginierter Nationen unterscheidet. Es geht um die Inszenierung von Figurenrelationen, die eben den Kontingenzen von ökonomischen Wechselkursen ausgeliefert sind. Möglicherweise geht es sogar um erste Präsentationen der gespenstischen oder hysterischen Form von Gemeinschaftsbildung, die das Populäre selbst als eine über den Markt bestimmte Größe darstellt.

Der entsprechende Begriff des Populären, den ich im Folgenden mit Anlehnung an jüngere systemtheoretisch inspirierte Theorien über die Massenkultur spezifi-

---

4 Lisi, Leonardo: „Heiberg and the Drama of Modernity"; Kirsten Wechsel: „Lack of Money and Good Taste. Questions of Value in Heibergs Vaudevilles". In: *Johan Ludvig Heiberg. Philosopher, Littérateur, Dramaturge, and Political Thinker.* Hg. von Jon Stewart. Kopenhagen: 2008, S. 395-417 und S. 421-448.

zieren möchte, führt schließlich zur dritten These des Artikels, die um das Konzept einer Poetik des Populären kreisen wird. Die Populärdramatik zeichnet sich meiner Ansicht nach über eine strukturelle Ambivalenz aus. Zum einen lassen sich alle der Stücke, auf die ich eingehen möchte, auf den Versuch ein, die unvorhersehbaren Effekte ökonomischer Prozesse in irgendeiner Form erzählbar zu machen und somit zu kontrollieren. Auf der anderen Seite aber lebt der Humor der Stücke selbst von den Unsicherheiten und Unwägbarkeiten, die durch die Wechselkurse der Ökonomie freigesetzt werden. Schon diese ambivalente Bestimmung der populären Poetik deutet an, dass ich mich mit meinem Begriff des Populären nicht mehr an den entsprechenden Bestimmungen der *Birmingham school* orientieren werde, bei der das Populäre von vorne herein als Subversion bestehender Marktstrukturen begriffen wird.[5]

Dieser Aufsatz wird sich allerdings nicht in den angedeuteten theoretischen Fragestellungen verlieren, sondern kreist im Gegenteil um konkrete Textlektüren. So lehnen sich die folgenden Beobachtungen allein an der Interpretation von vier Komödien an, die den Zeitraum vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis in die frühen 1840er Jahre abdecken. Mag die Zusammenstellung der doch recht unterschiedlichen Texte zunächst überraschen, so sind sie doch über das Thema ‚Juden und Judentum' verknüpft. In den bürgerlichen Komödien von Claus Fasting und Peter Andreas Heiberg wie in der Posse von Thomas Overskou nehmen jüdische Aktanten eine Schlüsselfunktion ein. Henrik Hertz dagegen zählt zu den ersten namhaften Autoren jüdischer Herkunft in der dänischen Literaturgeschichte. So finden alle der hier behandelten Texte in Mogens Brøndsteds kurzer Geschichte jüdischer Themen in der dänischen Literatur Erwähnung.[6] Auch wenn die Anregung zur Lektüre der Theaterstücke von Brøndsted stammt, soll in diesem Artikel gezeigt werden, dass sie auch über die jüdische Thematik hinaus von Interesse sind. Denn alle Dramen setzen sich auf sehr direkte Art und Weise mit ökonomischen Strukturen auseinander, die sie selbst noch als ‚neu' apostrophieren. Dabei machen sie überraschend konzis auf Themen aufmerksam, die uns heute noch beschäftigen. So wird die intransparente Komplexität eines verzwickten Aktienhandels genauso thematisiert wie etwa die kontingenten Effekte einer globalen Wirtschaft.

---

5 Zum Versuch, das Populäre als eine Konsumpraxis zu verstehen, welche die kapitalistische Gesellschaftsordnung subversiv unterläuft, vgl. stellvertretend Stuart Hall: „Notes on Deconstructing the ‚Popular'". In: *People's History and Socialist Theory*. Hg. von Raphael Samuel. Boston: 1981, S. 227-240; Ders.: „Kodieren/Dekodieren". In: *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Hg. von Roger Bromley u.a.. Lüneburg: 1992, S. 92-110. Zu einer grundlegenden Kritik dieser theoretischen Entwürfe vgl. Urs Stäheli: *Spektakuläre Spekulation. Das Populäre der Ökonomie*. Frankfurt a.M.: 2007, S. 17-20; Ders.: „Das Populäre zwischen Cultural Studies und Systemtheorie". In: *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Hg. von Udo Göttlich und Rainer Winter. Köln: 2002, S. 321-337.

6 Mogens Brøndsted: *Ahasverus. Jødiske elementer i dansk litteratur*. Odense: 2007.

2. Zeichenprozess und imaginäre Gemeinschaft – Claus Fastings *Aktierne*

Schon mit dem Titel von Claus Fastings Komödie *Aktierne eller De Rige* (Die Aktien oder Die Reichen), die 1788 in Kopenhagen uraufgeführt und posthum 1797 in Bergen veröffentlicht wurde, wird auf die Relevanz der ökonomischen Thematik verwiesen.[7]

Ausgangspunkt der Handlung bildet ein klassischer Komödienkonflikt.[8] Ein uneinsichtiger Vater mit dem sprechenden Namen Gyldenstolt setzt sich gegen die Liebesbeziehung seiner Kinder Ludvig und Augusta zur Wehr (zu den komplexen Figurenrelationen vgl. Abb. 1). Ausschlaggebend für seine Haltung sind allein ökonomische Überlegungen. Weder das Dienstmädchen Lovise, in die Ludvig verliebt ist, noch Annas Wahl – der verarmte Kandidat Fridrik Kronskiold – geben in den Augen des Händlers gute Partien ab. Eine zentrale Stellung in der komplexen Figurenkonstellation des Stückes nimmt der verstorbene Bruder Ferdinand Gyldenstolt ein. Dieser ist aufgrund einer Bürgschaft, die er für seinen Bruder übernommen hat (Pfeil 1), unverschuldet in den Ruin getrieben worden und musste das Land verlassen.[9] Im Verlaufe des Stückes werden die Figuren über seinen Tod auf der Insel Sankt Thomas in der dänischen Kolonie Westindien informiert. Die Tragödie scheint sich in der nächsten Generation zu wiederholen, denn auch Ludvig Gyldenstolt nimmt sich vor, dem Herrschaftsbereich seines Vaters zu entfliehen und sein Glück in den Kolonien zu suchen.

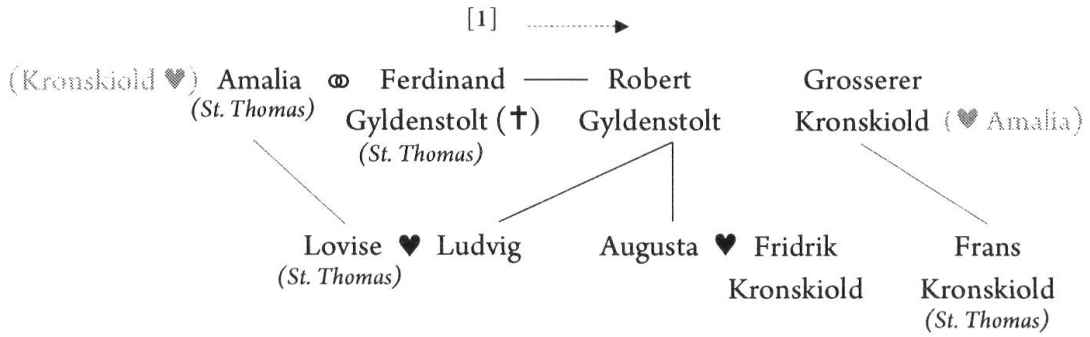

Abb. 1 *Figurenkonstellation in Claus Fastings* Aktierne *(Diagramm KMW).*

---

7 Claus Fasting: *Aktierne eller De Rige. Et Lystspil i fem optog.* Bergen: 1797.

8 Auf die lange Komödientradition, in die sich das Stück mit der schablonenartigen Figurenkonstellation (geiziger Vater, junge Liebende, Wiederbegegnung des unglücklichen Liebespaares, der Schurke, der Beamte etc.) einschreibt, macht Lisbeth Stina Nordøy in dem einzigen aktuellen wissenschaftlichen Artikel aufmerksam, der das Drama behandelt. Lisbeth Stina Nordøy: „Rikdommens besværligheter'. En lesning av Claus Fastings komedie *Aktierne eller De Rige*". In: *Mellom europeisk tradisjon og nasjonal selvbevissthet. Det norsk-klassiske drama 1750-1814.* Hg von Rolf Gassland und Hans Erik Aarseth. Oslo: 1999, S. 162-167.

9 Die Pfeile in Abb. 1 und Abb. 2, auf die hier und im Folgenden verwiesen wird, geben die im Text verhandelten ökonomischen Transaktionen wieder.

Ebenfalls heimgekehrt aus Sankt Thomas ist der Vetter Fridriks, Frans Kronskiold, der sich mit dem Geld, das er im Handel erworben hat, Hoffnung auf die gute Partie Augusta macht, was auch ganz im Interesse ihres Vaters wäre. Überraschende Unterstützung erhalten die Liebenden allerdings von Frans' Vater, der ebenfalls als Händler tätig ist, allerdings von der Skrupellosigkeit und Geldgier seines Sohnes entsetzt ist.

Was die Figuren zu Beginn des Stückes nicht wissen, ist, dass Roberts Bruder auf St. Thomas verheiratet war. Seine Witwe Amalia kehrt verkleidet als Dienstmädchen nach Skandinavien zurück, um die liebe Verwandtschaft auf die Probe zu stellen. Auch sie ahnt nicht, dass sie dabei auf ihre eigene Tochter treffen wird, die schon als Kleinkind nach Dänemark geschickt werden sollte, um eine angemessene Erziehung zu erhalten, die allerdings auf der Reise nach Europa Schiffbruch erlitten hat und die sich nach ihrer Rettung – ohne Wissen um ihre Herkunft – als Dienstmädchen Lovise verdingen muss.

Weiterhin wird Amalia im Verlaufe des Stückes ihrer Jugendliebe Kronskiold begegnen, welcher sie als junger Mann auch aus Standesgründen verschmäht hat, diesen Schritt aber sein ganzes Leben lang bereut. Um es gleich vorwegzunehmen: Die Liebe wird sich am Ende des Stückes durchsetzen, das gleich mit drei Hochzeiten zwischen Amalia und Kronskiold, Lovise und Ludvig sowie Augusta und Fridrik endet.

Außerhalb von den beiden Familien Gyldenstolt und Kronskiold stehen zwei Figuren, die ihrerseits in einer deutlichen Kontrastrelation zueinander stehen. Es handelt sich einerseits um einen Justizbeamten mit dem sprechenden Namen Lovson und den in vielerlei Hinsicht außerhalb des Gesetzes stehenden Juden Nathan Levi.

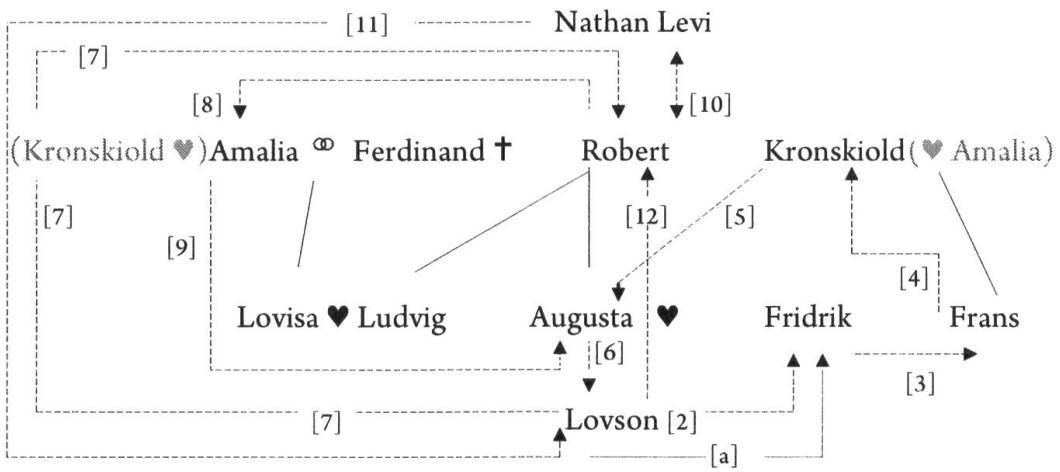

Abb. 2 *Der Weg der Aktien in Claus Fastings* Aktierne *(Diagramm KMW).*

Im Stück handeln allerdings nicht die erwähnten Figuren, sondern – wie dies schon im Titel angekündigt wird – die Aktien selbst. Es geht dabei um Wertpapiere, die

eng mit dem globalen Kolonialhandel verbunden sind, auf dem im Verlaufe des Stückes immer wieder angespielt wird. Folgt man den im Stück beschriebenen ökonomischen Transaktionen (vgl. Abb. 2), dann setzt die Komödie mit der freudigen Nachricht Fridriks ein, dem es gelungen ist, über Lovson und Losglück auf Kredit ein Aktienpaket zu erwerben, von dem er sich ein reiche Dividende und damit auch die Hand Augustas verspricht (Pfeil 2). Allerdings droht sein Vetter dieses Geschäft zu verderben, in dem er selbst Anspruch auf diese Aktien erhebt, die er im Gegensatz zu seinem Vetter mit realen Aktien eintauschen kann. Das virtuelle Aktienpaket wandert also von Fridrik zu Frans (Pfeil 3). Zum Glück aber kommt Frans' Vater, der von diesem Plan erfährt, seinem Sohn zuvor. Er erwirbt das Aktienpaket (Pfeil 4) und gibt es aus Nächstenliebe und pädagogischen Gründen an Augusta weiter (Pfeil 5). Leider aber verlangt Lovson die Aktien, die inzwischen ein hundertfaches an Wert gewonnen haben, zurück, da Fridriks Kreditgeber plötzlich seine Sicherheiten einfordert (Pfeil 6). Dieser Kreditgeber aber ist niemand anders als Augustas Vater Gyldenstolt selbst, der nunmehr in den Besitz der Aktien kommt (Pfeil 7).

In diesem Augenblick, in dem das Glück der Liebenden endgültig eine tragische Wende zu nehmen droht, betritt Amalia die Szene. Als Dienstbotin verkleidet, berichtet sie Glydenstolt vom Tot seines Bruders und bittet im Namen der Witwe um eine Spende beziehungsweise um eine Rückerstattung der ursprünglichen Schulden des Bruders. Als Gyldenstolt sie daraufhin verhöhnt, gibt sie ihre wahre Identität zu erkennen und erwirkt mit Hilfe rechtsgültiger Papiere eine erste Erstattung der Schuld, die eben in Form des Aktienpaktes an sie gelangt (Pfeil 8). Dieses Aktienpaket gibt sie wieder an Augusta weiter, da sie – in Erinnerung an ihre eigene Jugend – die Liebenden im Kampf gegen den hartherzigen Vater zu unterstützen wünscht (Pfeil 9). In diesem Augenblick droht Gyldenstolt der totale Kollaps, da auch er seine gesamten Aktien-Geschäfte nur über ungedeckte Kredite finanziert. Verzweifelt entschließt er sich, seinen gesamten Hausstand an Levi zu verpfänden, der ihm seinerseits verspricht, für seine Kredite zu bürgen und somit Gyldenstolt wieder ins Geschäft zu bringen (Doppelpfeil 10).

Da Gyldenstolt allerdings vergisst, die entsprechenden Gegendokumente von Levi einzufordern, droht der gesamte Familienbesitz inklusive der Aktien an Levi zu fallen. Als sich das Gerücht von Gyldenstolts Konkurs verbreitet und Levis Schuldschein an Wert zu verlieren droht, verkauft er diesen allerdings Hals über Kopf. Hinter dem Gerücht steckt niemand anderes als Lovson, der Levi die Aktien seinerseits gegen einen (ungedeckten) Kredit abkauft und sie wieder an Gyldenstolt zurückgibt (Pfeile 11 und 12). Dieses Geschäft ist sicher nicht ganz legal, doch Lovson rechtfertigt es mit einem Betrug des Betrügers Levi, den er wegen eines weiteren Vergehens verhaftet. Durch die Verhaftung des Juden wird die Harmonie der Familie wieder hergestellt: Der geldgierige Vater ist geläutert und das Stück endet – wie erwähnt – mit den drei Hochzeiten. Wichtig ist weiterhin, dass Lovson

Fridrik Kronskiold als königlichen Beamten einsetzt, der über eine gesicherte jährliche Rente verfügt (Pfeil a). Damit wird schließlich auch Kronskiold seinem Namen alle Ehre machen.

Fastings *Aktierne eller De Rige* gehört wohl zu den ersten skandinavischen Texten, die so genau auf die Eigendynamik eines Aktienhandels reagieren, der sich allein über Kredite finanziert und entsprechend leicht kollabieren oder boomen kann.[10] Weiterhin führt der Text geradezu mustergültig vor, wie familiäre Strukturen durch ökonomische Relationen ersetzt werden. Im Stück agieren nicht mehr Väter, Söhne, Töchter, Eheleute oder Schwager, sondern allein Schuldner und Geldgeber, die schlussendlich über ein völlig undurchschaubares Netz von ökonomischen Transaktion miteinander in Beziehung treten. Die familiären Relationen werden erst wieder durch die simple Strategie einer demonstrativen Exklusion in Kraft gesetzt, die es erlauben soll, die Differenz zwischen ökonomischen Prozessen und familiären Strukturen wenn nicht wiederherzustellen, so doch imaginär zu regulieren. Über die demonstrative Exklusion des Juden versucht sich die Familie erneut als eine Gemeinschaft zu konstituieren,[11] welche die Ökonomie zur Vertretung ihrer Interessen in Anspruch nimmt und sich vermeintlich nicht von der Ökonomie regulieren und zersetzen lässt. Gleichzeitig fungiert die theatrale Inszenierung dieses Exklusionsprozesses als eine Art vertrauensbildende Maßnahme, die das Fortlaufen der Aktienwirtschaft gewähren soll.

Letzteres erscheint nicht sofort evident zu sein, denn immerhin spricht viel dafür, dass das Drama in eine generelle Kritik am Spekulationsfieber mündet. So wird etwa die Relation zwischen Aktienhandel und nicht kalkulierbarem Glückspiel im Stück von Anfang an unterstrichen: „Aktierne ere Guldminer i vore Tider. Kongen har tilladt dem for alle. I Dag skal de trækkes ved et Lotterie."[12] Die Tatsache, dass die Figuren ihre Aktien buchstäblich über das Losglück gewinnen, bestimmt auch den weiteren Verlauf der Handlung, bei der sie die Wertpapiere nicht durch geschickte Verkaufsstrategien, sondern aufgrund von undurchschaubaren Koinzidenzen gewinnen oder verlieren.

---

[10] In früheren Interpretationen des Stückes ist auf den historisch-politischen Kontext verwiesen worden, auf den Fasting sich vermutlich bezieht. So macht etwa Harald Beyer auf das Spekualtionsfieber während des nordamerikanischen Freiheitskrieges aufmerksam, das während der nachfolgenden Revolutionskriege in Europa auch in Dänemark grassierte. Vgl. Harald Beyer: *Norsk Litteraturhistorie*. Oslo: 1970, S. 105.

[11] Zur Geschichte und Funktion der Judenrollen im europäischen Theater des 18. und 19. Jahrhunderts vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: „Judenrollen und Bühnenjuden. Antisemitismus im Rahmen theaterwissenschaftlicher Fremdheitsforschung". In: *Antisemitismusforschung in den Wissenschaften*. Hg. von Werner Bergmann und Monika Körte. Berlin: 2004, S. 315-351; Ders. u.a. (Hg.): *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*. Tübingen: 2008.

[12] „Aktien sind die Goldminen unserer Zeit. Der König hat sie für uns alle geöffnet. Heute sollen sie an einer Lotterie gezogen werden." Fasting: *Aktierne*, S. 8.

All dies spricht – wie gesagt – für eine generelle Kritik an Spekulation und Aktienhandel. Auch die Tatsache, dass Kronskiold am Ende des Dramas ausgerechnet als königlicher Beamter eingesetzt wird, lässt die Vermutung zu, dass er in dieser Funktion die Exzesse der Spekulation eindämmen soll. Eine solche Deutung des Endes würde schließlich auch mit der Läuterung von Gyldenstolt übereinstimmen, der im Verlauf des Geschehens lernt, dass Habsucht und reines Gewinnstreben in den sicheren Ruin führen.

Allerdings bleibt das Stück in Bezug auf den spielerischen Charakter der Finanzspekulation ambivalent. Wenn diese Form von Ökonomie auf der einen Seite als unmoralisch verdammt wird, so zeigt das Stück auf der anderen Seite, dass sie eine gesellschaftliche Dynamik ermöglicht, welche auch Glücksuchern wie Fridrik die Möglichkeit bietet, über das Los an das große Geld zu kommen. Immerhin wird die Verbindung von Lotterie und Aktienwesen, die vom König selbst eingerichtet wird, von den Figuren im Stück explizit gelobt (Zitat siehe oben). In diesem Sinne ist es auch fragwürdig, dass sich Fridrik als königlicher Justizbeamter gegen das Spiel der Spekulation wenden wird. Kurz und gut: Nicht die Spekulation an sich, sondern die Exzesse einzelner Spekulanten werden im Stück kritisiert. Diese Interpretation deckt sich auf den ersten Blick mit anderen Lektüren, welche nicht das Aktienwesen, sondern den Geiz und die Lieblosigkeit Gyldenstolts als eigentliches Thema des Dramas auszumachen versuchen.[13]

Eine solche Reduktion des Stückes auf eine moralische Kritik wird meines Erachtens jedoch weder dem Titel noch der neuartigen Handlungsstruktur des Dramas gerecht. Indem Fasting die Aktien selbst agieren lässt, definiert er die Handlung seines Stückes auf mustergültige Art und Weise über eine Zirkulation von abstrakten Zeichen. Durch diese spezifische Form der Dramaturgie partizipiert das Drama *Aktierne* am *thrill* eines Börsenhandels, den Fasting konsequent ästhetisch wiederzugeben versucht. Die Spannung des Stückes lebt mit anderen Worten von der Tatsache, dass niemand weiß, wer sich in welchem Augenblick im Besitz welcher Aktien befindet. Das Drama folgt keiner einfachen Handlungslogik mehr, sondern einer komplexen Folgerichtigkeit der Zeichen, bei der die Kette ineinander verwobener Transaktionen fortlaufend überraschende Resultate zeitigt. Solchermaßen liefert das Stück nichts anderes als eine ästhetische Rechtfertigung von Aktienhandel und Aktienspekulation, was meines Erachtens sogar dazu beiträgt, dass die angedeutete Kritik an den Verfehlungen der einzelnen Akteure unterlaufen wird.

Letztendlich unterliegen die Zuschauer, die den rasanten und überraschenden Kurswechsel auf der Bühne genießend verfolgen, gewissermaßen einem ähnlichen Begehren wie der angeblich kritisierte Gyldenstolt. Dessen Handeln ist nämlich keineswegs vom Laster des Geizes geprägt. Er unterliegt vielmehr einer Spielsucht, die in der kopflosen Dynamik eines fortlaufenden Kaufens und Verkaufens ihren

---

[13] So vor allem Nordøy: *Riksdomens besværligheter*.

Ausdruck findet: „Deres Fader er rasende begierlig efter Aktierne. Han eyer nogle Hundrede allerede; men han er umættelig. Han selger dem, uden Betækning, til den første, den beste, som afstaaer ham sine."[14] Gyldenstolts Handel folgt mit anderen Worten einer Logik der Unterhaltung, die selbst – so ließe sich mit Urs Stähelis Überlegungen zur spektakulären Spekulation schlussfolgern – „hochgradig unterhaltsam" ist.[15]

3. Ökonomie des Vertrauens – Peter Andreas Heibergs *Chinafarerne*

Die Besonderheit von Fastings subtiler Börsen-Ästhetik lässt sich gut verdeutlichen, wenn man sein Stück mit dem wenige Jahre später publizierten Singspiel *Chinafarerne* (1792; Die Chinafahrer) von Peter Andreas Heiberg vergleicht.[16] Schon in der Eingangsszene dieses Dramas – die am Zollkontor im Kopenhagener Hafen spielt – wird auf die Veränderungen eingegangen, die durch einen globalen Handel ausgelöst werden, der sich im Wesentlichen über risikoreiche Kredite und den Börsenhandel finanziert.

Die beiden jüdischen Finanziers Ascher und Ephraim warten dort auf die Ankunft des Kapitäns Bergstrøm, dem sie Kredit gewährleistet haben, um eine Ostasienreise zu finanzieren. Ihr Warten wird belohnt: Nach seiner Ankunft streichen sie einen unerwartet großen Erlös ein. Der Heimkehrer Bergstrøm dagegen gibt vor, aufgrund der hohen Gewinnausschüttung völlig verarmt aus dem Geschäft hervorgegangen zu sein. Er tut dies allerdings nur, um seine Geliebte Vilhelmine auf die Probe zu stellen. Nicht nur Vilhelmine hält zu ihm, auch der Jude Moses, dem er selbst einmal einen Kredit gewährte, springt für ihn ein. Aufgrund dieser Hilfeleistung, die im krassen Gegensatz zu dem hartherzigen Verhalten von Ascher und Ephraim steht, beschließt Bergstrøm in Zukunft nur noch mit Moses Geschäfte zu machen.

Am Ende des Dramas siegt somit der Handel, der auf längerfristiges Vertrauen aufbaut, vor demjenigen der auf kurzfristige Gewinnausschüttung setzt. Der Freundschafts- oder Vertrauenskredit überwindet den spekulierenden Kredithandel. Auch wenn das Stück trotz oder besser gerade wegen seiner spezifischen Form eines antisemitisch grundierten Philosemitismus mit einer ähnlichen Praktik der Exklusion operiert wie Fastings *Aktierne* (der assimilierte Jude Moses wird inkludiert, um

---

[14] „Euer Vater hat ein rasendes Begehren nach Aktien. Er besitz schon jetzt einige Hundert, aber er ist unersättlich. Er verkauft sie, ohne nachzudenken, an den ersten Besten, der ihm seine preisgibt." Fasting: *Aktierne*, S. 8.

[15] „Die durch das selbstreferentielle Spiel der Spekulation erzeugte Kontingenz erweist sich als hochgradig unterhaltsam." Stäheli: *Spektakuläre Spekulation*, S. 42-43.

[16] Peter Andreas Heiberg: „Chinafarerne. Syngestykke i to Acter med en Mellem-Act". In: Ders.: *Samlede Skuespil*. Bd. 2. Hg. von K[nut] L[yhne] Rahbeck. Kopenhagen: 1806, S. 287-374.

Asher und Ephraim noch rigoroser ausschließen zu können), fallen eher die Unterschiede ins Auge.

Im Gegensatz zu den Akteuren in Fastings Komödie bleibt Bergstrøm stets Herr des Geschehens. Seine Strategie der Verkleidung erinnert noch an ähnliche Praktiken bei Holberg. Dagegen operieren die Figuren bei Fasting völlig im Dunkeln, da sie überhaupt nicht wissen können, wer zu welchem Zeitpunkt im Besitz welcher Aktien ist. In diesem Sinne nähert sich Fasting in der Tat der abstrakten Ästhetik eines kontingenten Börsengeschehens an (sein Drama *Aktierne* könnte unter dem Motto ‚Es geschieht' laufen), während Heiberg sozusagen einer traditionelleren Theaterästhetik der Verkleidung verpflichtet bleibt.

Ein anderes Resultat zeitigt jedoch der Blick auf die groß angelegten satirische Zeitschrift-Prosatext *Rigsdalers-Sedlens Hændelser* (1787-1793; Die Abenteuer eines Reichstaler-Scheins), in der Heiberg die Rahmenerzählung eines wandernden Geldscheins nutzt, um eine ganze Reihe von gegenwartskritischen Schilderungen in ein fortlaufendes Geschehen zu integrieren.[17] Zwar lässt sich Heiberg auch hier auf den Versuch ein, eine vernünftige Form der Ökonomie von dem wilden Handel einer allein um die Geldzeichen kreisenden Spekulation zu unterscheiden. Deutlichstes Beispiel hierfür sind die langen Auslassungen gegen das staatliche Lotteriewesen, mit denen der Roman einsetzt:

> Jeg tror, at den Ulykke, Tallotteriet her i Landet har anrettet, er saa stor, at den ikke for vidtløftig kan afhandles. Kunde jeg alene ved dette Blad omvende en eneste Spiller, saa var jeg lykkelig: jeg overlader gjærne Pennen til en, der kan bruge mere Eftertryk, thi min Pen er det sikkerlig ikke forbeholdt at røre vedkommendes Hjærter. Jeg har vel næppe kunnet overbevise dem om, at de Tønder Guld, som Finanserne vid ved utallige Borgeres Ulykke, ere Blodpenge.[18]

> Ich glaube, dass das Unglück, das die Zahlenlotterie hier im Land angerichtet hat, so groß ist, dass es nicht ausführlich genug behandelt werden kann. Wenn ich mit diesem Blatt nur einen einzigen Spieler bekehren könnte, so wäre ich glücklich: ich überlasse meine Feder gerne an jemanden, der mehr Nachdruck anwenden kann, da es meiner Feder sicherlich nicht vorbehalten ist, die Herzen der Betreffenden zu rühren. Ich habe sie kaum davon überzeugen können, dass die Tonnen Gold, welche die Finanzen mit dem Unglück unzähliger Bürger verdienen, Blutgeld sind.

Dagegen zeigt die gesamte Struktur des Romans, in dem ein Geldschein von einer Hand zur anderen wandert und somit eine kontingent anmutende Kette von Handlungsorten und Figuren zusammenführt, inwiefern sich Heiberg in diesem Fall darum bemüht, die Effekte von rein ökonomisch bestimmten Beziehungsgeflechten ästhetisch zu nutzen.

---

[17] Schon 1789 erschien eine erste gesammelte Ausgabe der *Rigsdalers-Sedlens Hændelser*, der weitere folgen sollten. Peter Andreas Heiberg: „Rigsdalers-Sedlens Hændelser". In: Ders.: *Udvalgte Skrifter*. Hg. von Otto Borchsenius und Fr. Winkel Holm. Kopenhagen: 1884. S. 1-408.

[18] Heiberg: *Rigsdalers-Sedlens Hændelser*. S. 31.

4. Täuschen statt Tauschen – Thomas Overskous *Østergade og Vestergade*

Die Ambivalenz, die Fastings Stück auszeichnet, verstärkt sich meines Erachtens noch in den Possen und Vaudevilles des dänischen Biedermeier. Als Ausgangspunkt kann hier Thomas Overskous 1828 publizierte Komödie *Østergade og Vestergade* dienen, die schon im Titel auf den zentralen ökonomischen Konflikt aufmerksam macht, der im Stück verhandelt wird.[19] Die Auseinandersetzungen zwischen den Brüdern Jesper und Mikkel bilden den Konflikt zwischen eisernem Handwerk und einem Großbürgertum ab, das sich über den Handel – vor allem das Geschäft mit Luxuswaren, Seide und Kleidern – definiert. Die Produkte des Handwerkers setzen mit anderen Worten auf den Gebrauchswert der von ihm produzierten Ware, während sich der Händler der Østergade allein an Tauschwerten orientiert, die – mit dem Wechsel der Moden – rasant auf- oder absteigen.

Auch in diesem Stück wird direkt auf den globalen Handel Bezug genommen, denn der verstorbene Bruder von Mikkel und Jesper, Diderik hat sein Glück ebenfalls in Westindien versucht. Nach seiner Rückkehr nach Dänemark nimmt er Zacharias, den Sohn seines völlig verarmt verstorbenen Bruders Peer, bei sich auf. Dieser Sohn wird plötzlich zum reichen Erben, da Diderik ihm sein ganzes Vermögen mit der Auflage vermacht, eine seiner Cousinen innert Jahresfrist zu heiraten.

Genau aus dieser gesetzten Frist gewinnt das Stück, das am Neujahrsabend spielt, seine Dynamik. Vor allem Zacharias' Tanten bemühen sich darum, ihn in Tagesfrist mit ihrer jeweiligen Tochter zu verheiraten, wobei sie die meiste Zeit damit verbringen, gegen die jeweilige Nichte zu intrigieren (Abb. 3).

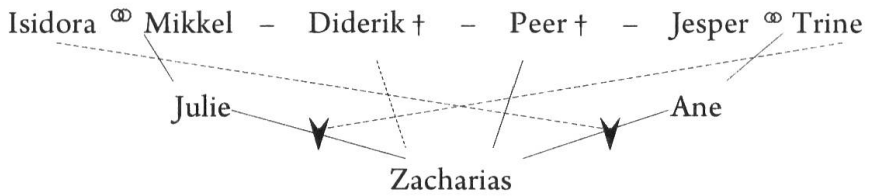

Abb. 3 *Grundlegende Figurenkonstellation in Thomas Overskous* Østergade og Vestergade. Die gestrichelten Pfeile bezeichnen Intrigen der jeweiligen Mütter bzw. Tanten *(Diagramm KMW).*

Die Personenkonstellation wird noch komplizierter, da beide Töchter schon über heimliche Verehrer verfügen. Ludwig, der Schwager Mikkels, ist in Jespers Tochter Ane verliebt und der Engländer Faulkland interessiert sich für Mikkels Tochter Julie. Hinter diesem englischen Gentleman, der sich als mittelsloser Zwischenhändler ausgibt, verbirgt sich der Großkaufmann Belton, der aufgrund von umfangreichen Krediten schon lange als eigentlicher Besitzer des Geschäftes von Mikkel fungiert.

---

[19] Thomas Overskou: „Østergade og Vestergade, eller Det er Nytaarsdag i Morgen! Lystspill i 5 Acter". In: Ders.: *Comedier*. Bd. 2. Kopenhagen: 1851, S. 1-133.

Wir sehen also wieder eine auf eine Kleinfamilie begrenzte Personengallerie, deren Relation über ein intransparentes Netz von ökonomischen Abhängigkeiten und Interessen reguliert wird. Zu diesem Personenkreis stößt weiterhin die assimilierte jüdische Familie Golz, der alle negativen Eigenschaften einer am Schein orientierten Ökonomie zugeschrieben werden. Ephraim Golz verkauft sinnlose Galanteriewaren, seine Tochter Esperance wird entsprechend zu einer an den Pariser Trends orientierten Modepuppe – „en affecteret modedukke" („eine affektierte Modepuppe")[20] – stilisiert, während sein Sohn den Typus eines oberflächlichen Intellektuellen – „en æsthetisk Corsar" („ein ästhetischer Corsar")[21] – verkörpert, der sich ebenfalls nach Modeströmungen und nach einer geistlosen Ästhetik ausrichtet.[22] Durch die Ankunft dieser Familie, die sich in die ohnehin schon komplizierten Liebeshändel einmischt – der Vater erwärmt sich für Ane, Esperanza umschwärmt Faulkland und Joseph verliebt sich in Julie –, mutiert das Stück endgültig zu einer anarchischen Posse, die vor allem von kommunikativen Missverständnissen, doppelten Intrigen und potenzierten Verwechslungen lebt. Die unterschiedlichen Intrigen der gegeneinander agierenden Figuren (vgl. die dicken Pfeilspitzen in Abb. 4) heben sich gegenseitig auf oder führen in der Verkettung zu ungeahnten Effekten.

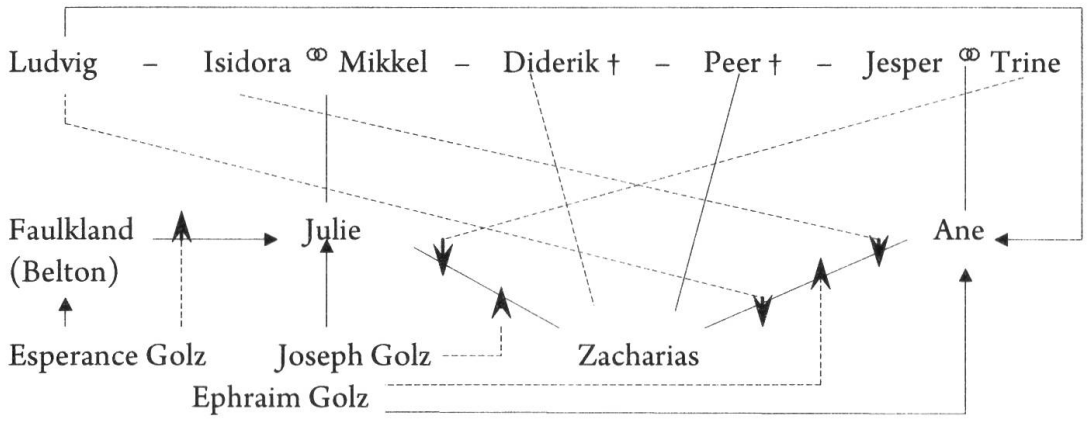

Abb. 4 *Liebesbeziehungen (einfacher Pfeil) und Intrigen (gestrichelte Pfeile) in Thomas Overskous* Østergade og Vestergade *(Diagramm KMW).*

Schaut man auf das Ende des Dramas, bei dem selbstverständlich die jüdische Familie der Lächerlichkeit preisgegeben wird, um die glücklichen Verbindungen zwischen Belton und Julie sowie Ane und Zacharias zu unterstreichen, dann folgt

[20] Overskou: *Østergade*, S. 12 [aus Overskous Vorwort zu einer Ausgabe von 1840].

[21] Overskou: *Østergade*, S. 12.

[22] Zu den einschlägigen Vorbildern dieser bösartigen Kritik am assimilierten Judentum vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: „‚Lokalformel' und ‚Bürgerpatent'. Ausgrenzung und Zugehörigkeit in der Posse zwischen 1815 und 1860". In: Theaterverhältnisse im Vormärz. Hg. von Maria Porrmann und Florian Vaßen. Bielefeld: 2002 (= Forum Vormärz; Jahrbuch 2001), S. 139-174.

das Stück einem ganz ähnlichen Prinzip wie Fastings *Aktierne*. Die Exzesse, die eine völlig vom Gebrauchswert entfernte Ökonomie mit sich bringen, die sich in allen Lebensbereichen allein am Prinzip des ökonomischen Gewinns orientiert, werden auf die jüdische Familie projiziert, von der sich das dänische Bürgertum mit Unterstützung des englischen Finanziers in Zukunft distanzieren wird. Mit Hilfe der jüdischen Familie, die sich zu Beginn des Stückes mitnichten von den geldgierigen und oberflächlichen Familien Mikkels und Jespers unterscheidet, wird also schlicht eine Differenz markiert, die notwendig ist, um die weitreichenden Effekte einer allein am Tauschwert orientierten Marktwirtschaft zu regulieren, die sich – im Gegensatz zu Handwerk und Eisenhandel – auf keinen verankernden Referenzpunkt mehr beziehen kann.

Wenn das Stück auch auf diese Unterscheidung hinauslaufen mag, so lebt die Komik der irrwitzigen Verwechslungskomödie doch von dem Unvermögen der einzelnen Figuren, die Handlung autonom zu gestalten. Mit Ausnahme von Faukland scheinen sich alle Figuren in einer Welt des Scheins verloren zu haben, die ihnen jedwede Souveränität raubt. Dass auch in diesem Fall eher etwas mit den Figuren ‚geschieht', als dass sie selbst agieren, wird insbesondere an den dargestellten Liebesbeziehungen verdeutlicht. So wird mit allem Nachdruck und viel Witz darauf aufmerksam gemacht, dass entgegen den Selbstaussagen der Figuren nicht nur die Emotionen der jüdischen Familie, sondern auch die Gefühle der nichtjüdischen Akteure buchstäblich den Wechselkursen der Ökonomie unterliegen.

5. Das Populäre der Ökonomie – Massenkultur als Kontingenzkultur

Meine Lektüre der drei vorgestellten Dramen ist im Wesentlichen durch eine Abhandlung zum Populären der Ökonomie von Urs Stäheli angeregt.[23] In dieser Studie geht Stäheli dem kulturellen Umgang mit der Spekulation als des Teils der Ökonomie nach, der sich nicht auf eine Produktions-, Tausch- oder Arbeitssemantik reduzieren lässt, sondern der auf einem Spiel selbsterzeugender Zeichen beruht. Die Kritik an dieser Form von Ökonomie setzt schon früh im ausgehenden 17. Jahrhundert ein. Stäheli rekurriert insbesondere auf Daniel Defoes entsprechende Versuche, eine „logische aufgebaute, *transparente* Welt der Notwendigkeit einer Welt der trügerischen und irrationalen Kontingenz gegenüber[zu]stell[en]".[24] Die Kritik Defoes und anderer richtet sich somit in erster Linie gegen eine spezifische Form der unkontrollierten und unkontrollierbaren Kontingenz, die durch das Aktienwesen kultiviert werde: „Es ist die Referenz- und Grundlosigkeit der Börsenspekulation, welche Defoes Kampf gegen das von ihm als Übel einge-

[23] Stäheli: *Spektakuläre Spekulation.*
[24] Stäheli: *Spektakuläre Spekulation,* S. 55.

stufte Spekulieren anleitet".[25] Diese Einstellung gegenüber der Börse, die selbstverständlich noch in den hier besprochenen Dramen von Fasting, Heiberg und Overskou nachlebt, ändere sich langsam in den 1840er Jahren als die Börse zusehends als Symbol populärer Kommunikation begriffen wird, das repräsentativen Formen der Gemeinschaftsbildung wie Wahlen überlegen sei, da alle Kommunikationspartner aktiv am Prozess der Entscheidungsfindung teilnehmen. Auch ökonomische Theorien versuchen spätestens ab Ende des 19. Jahrhunderts die Ökonomizität der Ökonomie nicht mehr in Abgrenzung zu den Spielhöllen der Börse zu definieren, sondern entdecken in der Kontingenz der Börse das eigentliche Wesen der Ökonomie.

Die populären Darstellungen des Börsengeschehens in Literatur und Film nun lassen sich nur über eine Differenz definieren, die stets neu verhandelt wird. Zum einen tragen sie massiv an der Konstitution des Imaginären der Ökonomie bei, indem sie das trockene Handelsgeschäft als extrem spannungsgeladenes Geschehen inszenieren, das die gleiche Faszination auszuüben mag wie die Spielhöllen des Kasinos. Zum anderen allerdings versuchen sie stets neu aufzuzeigen, inwieweit genau dieses Imaginäre als Treibkraft der Ökonomie die Grundfesten der Ökonomie selbst bedroht. In diesem Sinne versuchen sie stets neu, das Außen des Börsenpublikums zu definieren, also gleichermaßen die wilden Hasardeure wie die ängstlichen Kleinhändler anzuprangern, welche die Panikreaktionen und die Hysterie des Börsengeschehens hervorrufen.

Wichtig dabei ist, dass die Börse Stäheli zufolge zum Symbol der Funktionsweisen des Populären selbst wird, das sich über ähnlich intransparente, selbstrekursive oder hysterische Effekte einer konsumierenden Masse als Mode oder Zeitgeist konstituiert. Dabei weist Stäheli bezeichnenderweise auf Arbeiten von Michael Makropoulos hin, der das Populäre eben nicht nur im negativen, sondern dezidiert auch im positiven Sinne als eine Kontingenzkultur zu beschreiben versucht:

> Massenkultur, so lautet also die vollständige Hypothese dieser Studie ist eine ‚Kontingenzkultur' im Sinne Hans Blumenbergs. Sie ist eine Kultur, die Kontingenz nicht nur und nicht in erster Linie als Unsicherheit problematisiert – wie ein allzu oberflächliches Verständnis von Kontingenz suggerieren könnte –, sondern als Möglichkeitsstoff positiviert und damit als Gewinn menschlicher Freiheit bewertet. Massenkultur ist eine Kultur des ‚Möglichkeitssinns' – wie man mit einer fast konzeptuellen Formulierung von Robert Musil sagen kann. Der massenkulturelle ‚Möglichkeitssinn' ist allerdings nicht an technische oder ästhetische Kontingenzexperten wie Ingenieure oder Künstler gebunden; er ist auch nicht als privilegierte oder als souveräne Gestaltungskompetenz gleichsam außergesellschaftlich institutionalisiert. Der massenkul-

[25] Stäheli: *Spektakuläre Spekulation*, S. 55-56.

turelle ‚Möglichkeitssinn' ist vielmehr generalisiert, verallgemeinert und gewissermaßen ‚demokratisiert'.[26]

In seinem Versuch, der Geschichte dieser unterhaltsamen Kontingenz nachzugehen, konzentriert sich Stäheli auf populäre Darstellungen des Börsengeschehens im ausgehenden 19. Jahrhundert, um eben gleichermaßen den verborgenen Theorien des Ökonomischen wie den Theorien der populären Massenkultur nachzugehen, die sich aus den entsprechenden Texten und Filmen rekonstruieren lassen. Natürlich ist diese historische Verortung angesichts der Entstehung einer wirklichen Massenkultur wie der entsprechenden Darstellung eines wirklichen Börsengeschehens in Texten und Filmen des ausgehend 19. wie frühen 20. Jahrhunderts klug gewählt.

Dennoch meine ich, dass die in diesem Artikel diskutierten dänischen Texte durchaus Züge aufweisen, die an das von Stäheli konsultierte Material erinnern. Zumindest wird die Darstellung abstrakter ökonomischer Prozesse sowie die entsprechende dramaturgische Umsetzung eines entsubjektivierten Geschehens schon in diesen Theaterstücken genutzt, um Kontingenz als Möglichkeitsstoff zu positivieren – und sei es allein, indem aufgezeigt wird, mit welcher Macht die Ökonomie dazu beiträgt, familiäre und gesellschaftliche Strukturen zu unterlaufen. Mehr noch: Spätestens Overskou nutzt die Thematisierung solcher Prozesse auch, um den Ort des Populärtheaters selbst zu bestimmen, das sich eben nicht an einem ästhetischen Kanon orientiert, sondern an dem wechselhaften Modegeschmack eines schon längst an den Galanteriewaren- und Kleiderläden der Østergade geschulten Publikums.

6. Lotterie-Theater – Henrik Hertz' *Sparekassen*

Die These, dass das Populärtheater sich darum bemüht, die Kontigenzeffekte einer neuen Form von Ökonomie zu positivieren, lässt sich gut mit den unzähligen Beispielen von Boulevard-Komödien belegen, die um einen sagenhaften Lotteriegewinn kreisen, der sich am Ende als Niete entpuppt.

Inwiefern sich diese Stücke tatsächlich mit einer ökonomischen Thematik beschäftigen, lässt sich gut an Henrik Hertz' Komödie *Sparekassen eller Når enden er god, er alting godt* (Die Sparkasse oder Ende gut, alles gut) illustrieren, die 1836 in Kopenhagen uraufgeführt und 1841 im Rahmen von Hertz' Sammlung *Lyriske og dramatiske Digte* publiziert wurde.[27] Das Stück setzt nämlich mit einem ausführ-

---

[26] Michael Makropoulos: *Theorie der Massenkultur*. München: 2008, S. 10-11. Zum Konzept der hier angesprochenen Kontingenzkultur vgl. auch Michael Makropoulos: „Modernität als Kontingenzkultur". In: *Kontingenz*. Hg. von Gerhardt von Graevenitz und Odo Marquart. München: 1998 (= Poetik und Hermeneutik; 17), S. 55-79.

[27] Henrik Hertz: *Sparekassen eller Når enden er god, er alting godt. Lystspil i tre akter*. Hg. von Arne Olesen. Kopenhagen: 1957.

lichen Disput der kleinbürgerlichen Kopenhagener Familie Skaarup ein, die darüber diskutiert, wie sie ein überraschendes Erbe von 300 Reichstalern, das ihnen ihr Untermieter Sørensen vermacht hat, ökonomisch gut nutzen können. Mutter Skaarup vertritt die Ökonomie in ihrer ältesten Form und gedenkt den familiären Haushalt (οἶκος) mit einem neuen Leinenschrank zu stärken. Der Vater der Familie zieht eine andere Variante vor. Er möchte das Geld nicht mehr im Haus selbst, sondern mit Hilfe der neuen Institution der Sparkasse aufheben.[28] Grundlage seiner Argumentation ist eine Idee des Sparens, die sich vor allem durch die Sorge vor möglicherweise entstehende Schulden definiert:

> Skaarup: Jeg for min part lægger eftertryk på testators ord: *sparsommeligt*. Sørensen har i mine velmagtsdage ofte rådet mig til økonomi og til at sætte nogle af mine penge fast for påkommende tilfælde. Men dengang ville jeg ikke høre ham. Siden, da det gik tilbage for mig, var det for sildigt. Nu derfor, da han har testamenteret os denne sum, mener jeg, at vi skal sætte den fast, og foreslår jeg sparekassen. Der står den sikkert og forrenter sig. Når en del år er gået hen, er det en ganske køn lille summa, hvormed jeg kan afbetale gammel gæld, der trykker mig, og den ny klattegæld, der kommer til, og som til den tid er gammel.[29]

> Skaarup: Ich für meinen Teil lege großen Wert auf das Wort des Testamentverfassers: *sparsam*. Sørensen hat mir in meinen glücklichen Tagen häufig dazu geraten, einige meiner Gelder für zukünftige Gelegenheiten beiseite zu legen. Damals wollte ich nicht auf ihn hören. Später, als ich Verluste machte, war es zu spät. Deshalb meine ich nun, da er uns diese Summe vermacht hat, dass wir sie einfrieren sollen, und ich schlage dafür die Sparkasse vor. Dort liegen die Gelder sicher und werfen Zinsen ab. Wenn einige Jahre vergangen sind, haben wir eine recht schöne kleine Summe, womit ich meine alten Schulden abbezahlen kann, die mich drücken, und auch die unbedeutende Schuld, die noch dazu kommen wird, und die zu diesem Zeitpunkt schon alt sein wird.

Im Gegensatz zu diesem, auf der simplen Logik von Ein- und Ausgaben rekurrierendem ökonomischen Denken des Vaters, geben sich die übrigen Familienmitglieder moderner und rechtfertigen ihre Vorschläge mit unterschiedlichen Formen von Investitionen, die überraschende Dividenden abwerfen sollen: „Når derimod disse penge *anlægges* rigtigt eller gøres hensigtsmæssigt *frugtbringende*, så kan de blive en kilde til velstand."[30] – Mit diesen Worten versucht Skaarups Neffe August seinen Vorschlag zu rechtfertigen. Dabei versteht er die Idee einer Zukunftsanlage sehr modern als Investition in Bildung und plädiert entsprechend für die finanzielle

---

[28] Die Sparkassse für Kopenhagen und Umgebung (Sparekassen for Kjøbenhavn og Omegn) wurde 1820 gegründet. Im Kommentar zu *Sparekassen* wird auf den Wahlspruch dieser Institution aufmerksam gemacht, der deutlich an Skaarups Argumentation erinnert: „[at] gjøre Spaarsommelighed let for dem, der gjerne ville spare, og som frivilligen ville benytte sig af denne Indretning, idet de indsee, at den ene sigte til deres Bedste" („die Sparsamkeit für die einfach zu machen, die gerne sparen wollen, und die sich freiwillig dieser Einrichtung bedienen, weil sie einsehen, dass sie nur auf ihr Bestes abzielt"). Zitiert nach dem Kommentar in Hertz: *Sparekassen*, S. 81.

[29] Hertz: *Sparekassen*, S. 8.

[30] „Wenn die Gelder dagegen richtig *angelegt* und zweckmäßig *fruchtbringend* gemacht werden, dann können sie eine Quelle des Wohlstand werden." Hertz: *Sparekassen*, S. 9.

Unterstützung einer Schule, bei der er nebenbei als Verwalter Anstellung finden könnte. Die Tochter Jansine argumentiert pragmatischer. Sie plädiert schlicht für eine Investition in den Kleiderschrank der Töchter, welche sich ebenfalls in der Zukunft in Form von glücklichen Ehen bezahlt machen sollte. Eine bei weitem sozialere Lösung schlägt die andere Tochter Antonie vor, die das Geld – ganz uneigennützig – in öffentliche Kulturinstitutionen investieren und der Familie auf diese Weise nebenbei zu einer festen Loge in der Komödie verhelfen möchte.

Angesichts der Unterschiedlichkeit dieser finanziellen Projekte fällt es Madame Rust, die als *collectrice* bei der Klassenlotterie arbeitet, leicht, die zerstrittene Familie von einer noch gewinnträchtigeren Anlage der geerbten Gelder zu überzeugen:

> Madame Rust: I sparekassen! Hvad glæde har De af dem, når de står der? – Jeg kan nok lide, at folk er økonome; men man skal heller ikke lægge sine penge under lås og lukke. Og hør, ved de hvad, strengt taget er klasselotterier at betragte som en sparekasse.
> Skaarup: Nej, lille madame, det synes jeg dog ikke.
> Madame Rust: Ja, hør nu. Når vi engang har nogle penge liggende, som vi ikke ved, hvad vi skal gøre med, og som ellers så let smelter bort under hænderne, hvor kan vi så bedre anbringe dem end ved at tage en seddel og således lade pengene forrente sig?
> Skaarup: Og så hverken se kapital eller renter igen, når trækningsdagen kommer.
> Madame Rust: Nej, nej. Vær nu fornuftig og tag mod ræson. Det gælder kun, nær lykken ikke er med Dem. Men når den føjer Dem, så er renterne undertiden også ganske anderledes end i sparekassen.[31]

> Madame Rust: In die Sparkasse! Was für eine Freude haben sie daran, wenn sie dort liegen? – Ich mag es, wenn die Leute ökonomisch denken, aber man sollte seine Gelder doch nicht hinter Schloss und Riegel setzen. Und hören Sie, wissen Sie was, genau genommen ist die Klassenlotterie doch als eine Art Sparkasse anzusehen.
> Skaarup: Nein, kleine Madame, das glaube ich nun doch nicht.
> Madame Rust: Doch, hören Sie. Wenn wir einmal Geld liegen haben, von dem wir nicht wissen, was wir damit anfangen sollen, was können wir besseres damit machen, als ein Los zu erwerben und die Gelder Zinsen abwerfen zu lassen?
> Skaarup: Um dann am Ziehungstag weder das Kapital noch die Zinsen zu sehen.
> Madame Rust: Nein, nein. Seien Sie doch vernünftig und nehmen Sie Raison an. Das stimmt doch nur, wenn das Glück nicht auf ihrer Seite ist. Aber wenn es Ihnen folgt, dann sind die Zinsen doch ganz anderer Art als die der Sparkasse.

Trotz seiner zaghaften Gegenwehr entschließt sich der Vater am Ende doch, ein Los zu erwerben, wobei das Los eben auch für ein Aktienpaket stehen könnte. Wie beim Aktienhandel trägt zumindest die eigene Investition zunächst zu einer Steigerung des Wertes der Geldanlage bei. In der Tat verstärkt allein die Aussicht auf einen Gewinn den Reichtum der Familie, da sich nun alle Nachbarn regelrecht darum reißen, den Familienmitgliedern die Kredite zu gewährleisten, die sie ihnen vorher verweigert haben. Die Investitionsblase platzt allerdings und die Familie steuert auf einen sicheren Ruin zu, vor dem sie nur durch das Eingreifen eines verstoßenen

---

[31] Hertz: *Sparekassen*, S. 17-18.

Pflegesohns gerettet wird, der in Amerika über den Handel überraschend zu viel Geld gekommen ist.

Kurz und gut: Das ganze Stück widmet sich den Effekten einer Finanzwirtschaft, die nicht mehr der Logik von Tausch, Produktion und Arbeit folgt, sondern einer viel schwieriger zu kalkulierenden Vertrauenslogik. Doch dies ist nicht der springende Punkt meiner Analyse. Vielmehr scheint mir das Stück im Kontext des Themas ‚Wechselkurse des Vertrauens' so spannend zu sein, da es indirekt über die dramentheoretischen Konsequenzen dieser Art von Zeichenökonomie Auskunft gibt. Mit dieser These beziehe ich mich vor allem auf den Untertitel des Stückes *Når enden er god, er alting godt* (Ende gut, alles gut). Dieses Sprichwort wendet der zentrale Protagonist des Stückes Skaarup wieder und wieder an, um sich in seinem Vertrauen an einen glücklichen Ausgang seiner finanziellen Spekulationen zu bestärken.

Trotz des *happy-ends* seiner Komödie lässt Hertz keinen Zweifel daran, dass er diesen Glauben an eine – wie auch immer geartete – Providenz angesichts der kontingenten Wechselfälle, die das Finanzgeschehen im Stück bestimmen, nicht mehr teilt. Meines Erachtens lässt er das Drama vielmehr bewusst mit einem sarkastischen Kommentar Skaarups enden. Dieser reagiert nämlich entnervt auf die Replik seiner Tochter, welche versucht, der ganzen Geschichte doch noch eine versöhnliche Logik abzugewinnen:

> Antonie: Men én ting har vi dog vundet ved lotterisedlen.
> Skaarup: Hvad er det?
> Antonie: Mutter har fået en ny hat.
> Skaarup: Ih, hvilken passiar! *(Til publikum)* Højstærede publikum! Bryd dem ikke om, hvad dem små siger. At min Kone har fået en ny Hat, vilde være en dårlig moral af så mange, besynderlige omskiftelser. Derimod holder jeg mig til mit gamle sprikvort: *Når enden er god er alting godt.* Men, om denne moral skal gælde i aften, overlade vi som billigt til det højtærede publikums gunstige dom.[32]

> Antonie: Aber eine Sache haben wir doch durch den Lotterieschein gewonnen.
> Skaarup: Was ist das?
> Antonie: Mutter hat einen neuen Hut bekommen.
> Skaarup: Oh, was für ein Gerede! *(An das Publikum)* Hochverehrtes Publikum! Kümmern Sie sich nicht darum, was die Kleine sagt. Dass meine Frau einen neuen Hut erhalten hat, wäre eine schlechte Moral von so vielen merkwürdigen Wechselfällen. Dagegen halte ich mich an das alte Sprichwort: *Ende gut, alles gut.* Aber, ob diese Moral auch heute Abend gilt, das überlasse ich billig dem günstigen Urteil des hochverehrten Publikums.

Wenn Hertz' Stück somit also nicht unbedingt den Glauben an die selbstregulativen Mechanismen des Marktes stärkt, so trägt es doch dazu bei, die entsprechenden Kontingenzeffekte ästhetisch zu nutzen.

---

[32] Hertz: *Sparekassen,* S. 79.

Eine solche Interpretation deckt sich mit einer sehr klarsichtigen Analyse der Posse, die ein Zeitgenosse von Hertz 1843 – also zwei Jahre nach Erscheinen von *Sparekassen* – formuliert hat. Søren Kierkegaard war sich sehr wohl im Klaren darüber, dass man das Populärtheater eben nicht einfach über die Formel „Ende gut, alles gut" begreifen kann. Ganz im Gegenteil bringt er die unheimliche Seite eines Theaters auf den Punkt, das seine Zuschauer einer radikalen Kontingenzerfahrung aussetzt:

> Enhver almindeligere æsthetisk Bestemmelse strander paa Possen, og den formaaer ingenlunde at tilveiebringe en Uniformitet i Stemning hos det mere dannede Publikum; thi da Virkningen for en stor Deel beroer paa Selvvirksomhed og Tilskuerens Productivitet, kommer den enkelte Individualitet i en ganske anden Forstand til at gjøre sig gjeldende, og er i sin Nyden emanciperet for alle æsthetiske Forpligtelser til traditionelt at beundre, lee, blive rørt o. s. v. At see en Posse er for den Dannede ligesom at spille i Lotteriet, kun har man ikke den Ubehagelighed at vinde Penge.[33]

> Jede üblichere ästhetische Bestimmung scheitert an der Posse, und diese vermag bei dem gebildeteren Publikum keineswegs eine Uniformität der Stimmung zuwegebringen; denn da die Wirkung großenteils auf Selbsttätigkeit und der Produktivität des Zuschauers beruht, kann sich die einzelne Individualität in einem ganz anderen Verstande geltend machen und ist in ihrem Genuss jeder ästhetischen Verpflichtung, traditionell zu bewundern, zu lachen, gerührt zu sein und so weiter entbunden. Eine Posse sehen, ist für den Gebildeten dasselbe wie in einer Lotterie zu spielen, nur hat man dabei nicht die Unannehmlichkeit, Geld zu gewinnen.

---

[33] Søren Kierkegaard: „Gjentagelsen". In: *Søren Kierkegaard Skrifter*. Bd. 4: *Gjentagelsen. Frygt og Bæven. Philosophiske Smuler. Begrebet Angst. Forord*. Hg. von Niels Jørgen Cappelørn u.a. Kopenhagen: 1997, S. 7-96, hier S. 34.

Literaturverzeichnis

Beyer, Harald: *Norsk Litteraturhistorie*. Oslo: 1979.

Bayerdörfer, Hans Peter: „‚Lokalformel' und ‚Bürgerpatent'. Ausgrenzung und Zugehörigkeit in der Posse zwischen 1815 und 1860". In: *Theaterverhältnisse im Vormärz*. Hg. von Maria Porrmann und Florian Vaßen. Bielefeld: 2002 (= Forum Vormärz; Jahrbuch 2001), S. 139-174.

Bayerdörfer, Hans-Peter: „Judenrollen und Bühnenjuden. Antisemitismus im Rahmen theaterwissenschaftlicher Fremdheitsforschung". In: *Antisemitismusforschung in den Wissenschaften*. Hg. von Werner Bergmann und Monika Körte. Berlin: 2004, S. 315-351.

Bayerdörfer, Hans-Peter u.a. (Hg.): *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*. Tübingen: 2008.

Brøndsted, Mogens: *Ahasverus. Jødiske elementer i dansk litteratur*. Odense: 2007.

Detering, Heinrich: „‚Es geschieht'. Nietzsche, Ibsen, Strindberg und das Drama der Abstraktion". In: *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*. Hg. von Maria Deppermann u.a. Frankfurt a.M.: 1998, S. 235-255.

Evans, Michael: „Credit and Credibility. The Impact of Modern Banking Institutions on *A Doll's House*". In: *Ibsens Studies* 8:1 (2008), S. 29-42.

Fasting, Claus: *Aktierne eller De Rige. Et Lystspil i fem optog*. Bergen: 1797.

Hall, Stuart: „Notes on Deconstructing the ‚Popular'". In: *People's History and Socialist Theory*. Hg. von Raphael Samuel. Boston: 1981, S. 227-240.

Hall, Stuart: „Kodieren/Dekodieren". In: *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Hg. von Roger Bromley u.a. Lüneburg: 1992, S. 92-110.

Heiberg, Peter Andreas: „Chinafarerne. Syngestykke i to Acter med en Mellem-Act". In: Ders.: *Samlede Skuespil*. Bd. 2. Hg. von K[nut] L[yhne] Rahbeck. Kopenhagen: 1806, S. 287-374.

Heiberg, Peter Andreas: „Rigsdalers-Sedlens Hændelser". In: Ders.: *Udvalgte Skrifter*. Hg. von Otto Borchsenius und Fr. Winkel Holm. Kopenhagen: 1884. S. 1-408.

Hertz, Henrik: *Sparekassen eller Når enden er god, er alting godt. Lystspil i tre akter*. Hg. von Arne Olesen. Kopenhagen: 1957.

Kierkegaard, Søren: „Gjentagelsen". In: *Søren Kierkegaard Skrifter*. Bd. 4: *Gjentagelsen. Frygt og Bæven. Philosophiske Smuler. Begrebet Angst. Forord*. Hrsg. von Niels Jørgen Cappelørn u.a. Kopenhagen: 1997, S. 7-96.

Lisi, Leonardo: „Heiberg and the Drama of Modernity". In: In: *Johan Ludvig Heiberg. Philosopher, Littérateur, Dramaturge, and Political Thinker*. Hg. von Jon Stewart. Kopenhagen: 2008, S. 395-417.

Makropoulos, Michael: *Theorie der Massenkultur*. München: 2008.

Makropoulos, Michael: „Modernität als Kontingenzkultur". In: *Kontingenz*. Hg. von Gerhardt von Graevenitz und Odo Marquart. München: 1998 (= Poetik und Hermeneutik; 17), S. 55-79.

Nordøy, Lisbeth Stina: „‚Rikdommens besværligheter'. En lesning av Claus Fastings komedie *Aktierne eller De Rige*". In: *Mellom europeisk tradisjon og nasjonal selvbevissthet. Det norsk-klassiske drama 1750-1814*. Hg von Rolf Gassland und Hans Erik Aarseth. Oslo: 1999, S. 162-167.

Overskou, Thomas: „Østergade og Vestergade, eller Det er Nytaarsdag i Morgen! Lystspill i 5 Acter". In: Ders.: *Comedier*. Bd. 2. Kopenhagen: 1851, S. 1-133.

Wechsel, Kirsten: „Lack of Money and Good Taste. Questions of Value in Heibergs Vaudevilles". In: *Johan Ludvig Heiberg. Philosopher, Littérateur, Dramaturge, and Political Thinker*. Hg. von Jon Stewart. Kopenhagen: 2008, S. 395-417.

Stäheli, Urs: *Spektakuläre Spekulation. Das Populäre der Ökonomie*. Frankfurt a.M.: 2007.
Stäheli, Urs: „Das Populäre zwischen Cultural Studies und Systemtheorie". In: *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies.* Hg. von Udo Göttlich und Rainer Winter. Köln: 2002, S. 321-337.