

## VI. Die Prosa der Disziplin und das Ende der Literatur

### Recht und Norm, Tragödie und Roman

Die Ablösung des Rechts durch die Psychologie, die bereits in der Ablösung der Tragödie durch die Komödie begann, vollzieht sich vollends erst in einer anderen Gattung: dem Roman. In der bereits zitierten Vorlesung *In Verteidigung der Gesellschaft* sagt Foucault:

Mir scheint, daß es eine grundlegende und entscheidende Zusammengehörigkeit von Tragödie und Recht, von Tragödie und öffentlichem Recht gibt, genau wie es wahrscheinlich eine entscheidende Zusammengehörigkeit von Roman und Normproblemen gibt. Tragödie und Recht, Roman und Norm: Das müßte man näher betrachten. (VG 208)

Die Tragödie mit dem Recht zu verknüpfen, ist nun keineswegs neu; neu aber ist, wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt wurde, die Übertragung dieser Verknüpfung auf den jeweils konkreten historischen Rechtsdiskurs. Dem gesellschaftshistorischen Ende der zentralen Bedeutung des Rechts entspricht damit bei Foucault noch ein weiteres Ende: das der dramatischen Gattung, und also bedeutet der Übergang vom Rechtssystem zum Disziplinar-system den Gattungswechsel vom Drama zur Prosa. Neben der Psychologisierung und neben der Blickverschiebung innerhalb des Strafvollzugs führt damit, drittens, das Ende des Rechtsdiskurses das Ende der Tragödie und schließlich auch das Ende des Schauspiels, das Ende der dramatischen Gattung überhaupt herbei. Der Übergang vom Recht zur Norm erfolgt parallel zum Übergang von der Tragödie als dem Recht des Souveräns und der Komödie als dem Recht der Gesellschaft zum Roman als der Disziplin.

An diesem Punkt läßt sich der Gattungsdiskurs auch wieder direkt an den Subjektdiskurs rückbinden. Foucault schreibt,

daß die rechtlichen Systeme, nach allgemeinen Normen, Rechtssubjekte qualifizieren, während die Disziplinen charakterisieren, klassifizieren, spezialisieren; sie verteilen entlang einer Skala, ordnen um eine Norm herum an, hierarchisieren die Individuen untereinander.<sup>1</sup> (ÜS 286)

---

<sup>1</sup> Übersetzung verändert, Gw.E.; vgl. SP 259: »[A]lors que les systèmes juridiques qualifient les sujets de droit, selon des normes universelles, les disciplines caractérisent, classifient, spécialisent; elles distribuent le long d'une échelle, repartissent autour d'une norme, hiérarchisent les individus les uns par rapport aux autres.«

Die Unterscheidung von Verbrecher und Delinquent wird hier zur Unterscheidung von Rechtssubjekt und Disziplinarindividuum verallgemeinert. Das Rechtssubjekt ist durch rechtliche und d.h. allgemeine Normen bestimmt, das Disziplinarindividuum durch außerrechtliche und besondere, z.B. psychologische Normen. Der Verbrecher als Rechtsbrecher ist vor dem Hintergrund des Rechts der Souveränität, also dem Bereich der Tragödie bestimmt. Der Verbrecher als abstraktes Rechtssubjekt bestimmt sich über die – komische – Repräsentation des Gesetzes. Für die Disziplin dagegen formuliert Foucault das »Prinzip [...], daß sich die Delinquenz weniger vom Gesetz als vielmehr von der Norm her spezifiziert.« (ÜS 325) Durch diese Zuordnung der Delinquenz zur Norm und der Norm zum Roman gehören Delinquenz und Delinquent, exemplarisch für das moderne Subjekt, in den Bereich des Romans.

Damit lösen sich in *Überwachen und Strafen* auch die Parallelen zwischen der Rechts- und Subjektkonstitution in der Tragödie und der tatsächlichen Konstitution eines Rechtssubjekts (vgl. Kap. III) auf: Die Identifikation von Subjekt und Rechtssubjekt gilt hier nicht mehr. Hier handelt es sich nicht mehr um das dem Recht des Souveräns unterworfenen (tragische) Subjekt und auch nicht mehr um das abstrakte (komische) Rechtssubjekt im klassischen juristischen oder vertragstheoretischen Sinne, sondern um das sehr konkrete Subjekt des psychojuridischen Diskurses und seiner Praktiken, die selbst nicht mehr dem ursprünglichen Rechtssystem angehören. Das Rechtssubjekt wird zum Disziplinarindividuum.

## Unvereinbarkeit von Disziplin und Handlung

Recht und Norm, Rechtsbrecher und Delinquent lassen sich über noch ein weiteres Element an den Gattungsdiskurs anschließen: über das Handeln. In seiner *Poetik* bestimmt Aristoteles die Tragödie dadurch, daß sie, anders als das Epos, Nachahmung von Handelnden bzw. von Handlung sei.<sup>2</sup> Die Handlung der Tragödie entspringt in der Regel einer Auseinandersetzung mit dem Recht bzw. dem das Recht verkörpernden Souverän. Zum einen fehlt im Disziplinarsystem ein solcher lokalisierbarer Gegenpol, an dem sich

---

<sup>2</sup> Aristoteles: *Poetik*, S. 9 (1448a 26–29), 21 (1450a 15–17), 25 (1450b 24), 29 (1451a 30–34).

eine Handlung entzünden könnte – das ist im Zusammenhang mit der Verinnerlichung der Machtstrukturen und also der Verinnerlichung des Konflikts bereits gesagt worden. Zum anderen gibt es im Disziplinarsystem deshalb kein eigentliches Handeln, weil jedes Tun auf einen Ursprung in den je individuellen biographischen und psychischen Umständen zurückgeführt wird. Diese individuellen biographischen und psychischen Umstände aber spielen, anders als die Handlung, für die Tragödie keine wesentliche Rolle, wie Aristoteles weiter schreibt: »Ferner könnte ohne Handlung keine Tragödie zustandekommen, wohl aber ohne Charaktere«<sup>3</sup> – gemeint ist: ohne die psychologische Durchzeichnung der Charaktere. In den Disziplinen nun wird das – tragische – Handeln des Rechtsbrechers durch bloßes – prosaisches – Tun des Delinquenten ersetzt, das lediglich eine Folge seiner Biographie und seiner Psyche ist. Damit machen die Disziplinen Handeln, und d.h. selbstbestimmtes Handeln der Figuren der Tragödie, unmöglich, da sie keine Verantwortlichkeiten und keine Entscheidung zulassen. Indem sie sich der individuellen Psychologie zuwenden, heben sie die Kategorie der Handlung und also die Möglichkeit der Tragödie überhaupt auf. Hintergrund von Foucaults Zuordnung des Rechts zur Tragödie und der Norm zum Roman ist daher letztlich das ganz klassische Argument vom Ende der Tragödie, wonach das moderne Individuum nicht mit deren Strukturen vereinbar sei. Dem Disziplinarindividuum kommt nur noch der Roman bei.

#### Auflösung der dramatischen Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes

Hinzu kommt, daß an den Handlungscharakter des Dramas klassischerweise auch die Idee der Einheit der Handlung gebunden ist.<sup>4</sup> In der Tragödie der Marter ist diese Einheit gegeben: Es gibt ein Verbrechen, die Verletzung des Königs, und eine Strafe, die Marter des Rechtsbrechers; es gibt eine Rechtsverletzung und eine Wiederherstellung des Rechts. Für die Komödie gilt die Einheit der Handlung Hegel zufolge in weniger strengem Maße als für die Tragödie: »Die Komödie z.B. bei vielseitig verwickelten Intrigen braucht sich nicht so fest zusammenzuschließen als die

<sup>3</sup> Ebd., S. 21 (1450a 24f.).

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 25 (1450b 24–31), 29 (1451a 30–35), 77 (1459a 17–24).

meistenteils in großartigerer Einfachheit motivierte Tragödie.« (Ä III, 486)<sup>5</sup> Auch in Foucaults Komödie der reformierten Strafen ist, bei aller Verallgemeinerung und Vereinheitlichung von Verbrechen und Strafen durch Kodifizierung und Taxonomisierung (vgl. ÜS 126f.), die Einheit der Handlung etwas loser geknüpft. Zum einen zielt sie in verschiedene Richtungen: Es geht nicht mehr nur um Wiederherstellung eines Rechts, sondern um die Verhinderung von Straftaten in der Bevölkerung (Generalprävention) und um die Verhinderung neuerlicher Straftaten durch den Verbrecher (Individualprävention). Dabei berücksichtigt die Individualprävention den Blick auf die Biographie des Delinquenten, so daß weitere Handlungsstränge in den Blick geraten – die sich allerdings zunehmend weniger zur Darstellung auf der Bühne eignen. Die biographische Vergangenheit und das Leben des Delinquenten nehmen eine zu zentrale Stellung ein, als daß sie etwa in einer dramatischen Exposition abgehandelt werden könnten. Auch das Vergangene müßte szenisch auf die Bühne gebracht werden, womit das Geschehen nicht nur aus der Einheit der Zeit herausfiel, sondern sie gänzlich sprengen würde.

Zur Einheit der Handlung gehört zum anderen, so hebt Aristoteles in seiner *Poetik* hervor, die Eigenschaft, zu enden. Genau wie die Handlung ist daher auch das Drama über »Anfang, Mitte und Ende« strukturiert.<sup>6</sup> Foucaults Gattungsüberlegungen zum Übergang von der Tragödie zur Komödie und schließlich zum Roman stützt daher auch ein Blick auf den jeweiligen Ausgang. Anders als die Tragödie darf die Komödie eigentlich nicht mit dem Tod enden; die Zwischen- oder Übergangslösungen, die Foucault anbietet, sind, wie gezeigt worden ist, zum einen die reformierten Strafen und zum anderen die Guillotine, die zwar den Tod bringt, aber wenigstens einen vergleichsweise unblutigen. Nicht so die Disziplinen. Vorbereitet durch die Strafreformen, die statt der Todesstrafe erstmals Sklaverei auf Lebenszeit erwogen (vgl. ÜS 121), bringen sie schließlich ein Ende ohne Tod hervor:

---

<sup>5</sup> Zu Hegel über die drei dramatischen Einheiten insgesamt vgl. Ä III, 482ff.

<sup>6</sup> Vgl. Aristoteles: *Poetik*, S. 25 (1450b 24–31): »Wir haben festgestellt, daß die Tragödie die Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung ist, die eine bestimmte Größe hat; es gibt ja auch etwas Ganzes ohne nennenswerte Größe. Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. [...] Ein Ende ist [...], was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt.« Auch Hegel greift diese Bestimmung der Totalität als Handlung auf (vgl. Ä I, 316).

das Gefängnis, die unendlich fortgeführten und unabschließbaren Befragungen, Kontrollen und Prüfungen – ein Ende, das keines ist.

Was sich nunmehr der Strafjustiz als ihr Zielpunkt [...] anbietet, ist nicht mehr der gegen den Körper des Königs ausgespielte Körper des Schuldigen; und auch nicht das Rechtssubjekt eines idealen Vertrags; sondern das Disziplinarindividuum. [...] Der Idealfall des heutigen Strafsystems wäre die unbegrenzte Disziplin: eine Befragung ohne Ende; eine Ermittlung, die bruchlos in eine minutiöse und immer analytischer werdende Beobachtung überginge; ein Urteil, mit dem ein nie abzuschließendes Dossier eröffnet würde. (ÜS 291f.)

Im Gegensatz zur Tragödie der Marter, die das Ende des Verbrechers vorführt, erzählt die Geschichte des Disziplinarindividuums von der »lebenslange[n] Kontrolle des Einzelnen« (WjF 87), eine Geschichte also, die sich gerade nicht auf eine geschlossene Handlung beschränkt und die nicht endet: eine »ununterbrochene Schrift«. <sup>7</sup> Der »rituelle Vollzug der Souveränität« in der Marter – und ein Ritus ist eine fest definierte Handlungsfolge, also eine in sich geschlossene Handlung – wird von der »steten Ausübung der unbegrenzten Disziplin« abgelöst (ÜS 279), die »sich auf eine nie abzuschließende Unterwerfung [richtet]«. (ÜS 209) Ebenso zeichnet sich der Roman gegenüber dem Drama durch seine prinzipielle Unabgeschlossenheit aus. Aristoteles schreibt, »das Epos verfügt über unbeschränkte Zeit«. <sup>8</sup> Die in der deutschen Frühromantik unter dem Begriff der progressiven Universalpoesie postulierte Fragmentarizität des Romans findet sich in den so umfassend wie möglich angelegten, doch stets nur ausschnitthaft bleibenden medizinischen und psychologischen Fallberichten verwirklicht. Und der Roman geht über die bloße Unabgeschlossenheit noch hinaus, er weist nämlich – progressiv – in die Zukunft, ganz so wie auch das disziplinare Gerichtsurteil »Voraussagen über die Zukunft des Delinquenten enthält.« (ÜS 30) <sup>9</sup> In den Disziplinen also sind die Einheit der Handlung und die Einheit der Zeit aufgelöst, sie haben keinen Anfang und kein Ende und beschreiben eine einzige unendliche Folge ewig unabgeschlossener Prüfungen, Erhebungen, Protokolle und Prognosen. Wie der Geschlossenheit des Dramas die Unabschließbarkeit des Romans, so steht der Abgeschlossenheit der Marter die lebenslange Kontrolle der Disziplin gegenüber.

<sup>7</sup> Dieser Ausdruck wurde auf S. 246 der deutschen Übersetzung von *Überwachen und Strafen* ausgelassen; das Original lautet: »écriture ininterrompue«. (SP 224)

<sup>8</sup> Aristoteles: Poetik, S. 17 (1449b 14).

<sup>9</sup> Vgl. auch ÜS 118ff. und ÜS 164.

Einzig der Einheit des Ortes scheinen die Disziplinen teilweise entgegenzukommen, nämlich unter den Idealbedingungen der Prüfung: im geschlossenen Raum des Panopticons, des Gefängnisses, der Psychiatrie. Allerdings erstreckt sich die Einheit des Ortes, wie gesagt, nicht auf die Darstellung der Anamnese oder der biographischen und psychologischen Hintergründe eines Delikts, deren Schauplatz ein anderer als der konkrete Raum der Ausübung der Disziplin ist. Hierzu bedürfte es einer endlosen monologischen Exposition. Es bleibt also dabei, daß die Disziplinen insgesamt mit klassischen dramatischen Strukturen nicht vereinbar sind – sie bedeuten das Ende des Schauspiels.<sup>10</sup>

### Variante: Übergang vom Epos zum Roman

Auf Grundlage der Beobachtung, daß die Psyche ins Zentrum der Strafen rückt, zeichnet Foucault in *Überwachen und Strafen* noch eine dritte Linie des Gattungsarguments. Während es bisher um Tragödie und Komödie und in *In Verteidigung der Gesellschaft* um Tragödie und Roman ging, geht es hier um Epos und Roman. Das Aufkommen des Prinzips des Panoptismus, der Disziplin und der Norm spiegelt sich Foucault zufolge auch in Veränderungen der Epik, namentlich in der Entwicklung des Romans, wider. Anders als im Epos mit seinen »objektiven Helden« (Hegel) spielt im Roman die Psyche die zentrale Rolle – das Verhältnis von Epos und Roman ist in dieser Hinsicht analog zum Verhältnis von Tragödie und Komödie bzw. Tragödie und Roman.

[D]ie Übergänge vom Epischen zum Romanhaften, von der Großtat zur heimlichen Besonderheit, von den langen Irrfahrten zur inneren Suche nach der Kindheit, von den Kämpfen zu den Phantasmen [verweisen] auf die Formierung einer Disziplinar-gesellschaft.<sup>11</sup> (ÜS 249)

---

<sup>10</sup> Daß das Fehlen der drei Einheiten ebensowenig wie die Unabgeschlossenheit grundsätzlich der dramatischen Struktur widerspricht (vgl. Volker Klotz' »offenes Drama«), darf hier unberücksichtigt bleiben.

<sup>11</sup> Seitter übersetzt Foucaults »passage de l'épique au romanesque« mit »Übergang vom Epos zum Roman«. Le »romanesque«, das »Romanhafte«, findet sich allerdings bei Hegel; vgl. das folgende Zitat.

Foucault führt das nicht näher aus, so daß ihm auch in der ein Jahr nach Erscheinen von *Überwachen und Strafen* gehaltenen Vorlesung *In Verteidigung der Gesellschaft* noch bleibt, die Forderung nach »näherer Betrachtung« des Zusammenhangs von Norm und Roman zu erheben (vgl. VG 208). Denkt man aber beispielsweise an den Entwicklungs- oder Bildungsroman, leuchtet die Verknüpfung von Norm und Roman unmittelbar ein: Der Bildungsroman ist eine Gattung der individuellen Lebensbeschreibung. Hegel beschreibt den Kampf des Individuums mit der Gesellschaft in der Form des »Romanhafte[n]« folgendermaßen:

Diese Kämpfe nun aber sind in der modernen Welt nichts Weiteres als die Lehrjahre, die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit, und erhalten dadurch ihren wahren Sinn. Denn das Ende solcher Lehrjahre besteht darin, daß sich das Subjekt die Hörner ablauft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verketzung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt. (Ä II, 219f.)<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Diese Beschreibung Hegels erfolgt allerdings keineswegs, wie Rolf Selbmann (Der deutsche Bildungsroman, 2., überarb. und erw. Aufl., Stuttgart 1994, S. 14) es nicht ohne Empörung darstellt, in apologetischer Absicht. Der ganze Abschnitt über »Das Romanhafte« propagiert nicht »die restlose Anpassung des Subjekts, sein »Einbilden« in die bestehenden Verhältnisse und ihre »Vernünftigkeit« (ebd.), sondern kritisiert in durchgängig ironischem Ton eine abgeschmackte und im Kern immergleiche Darstellung jenes modernen Kampfes des Individuums im modernen Roman. Die amüsante Stelle sei hier ausschnittsweise kurz zitiert: »Mag einer auch noch soviel sich mit der Welt herumgezankt haben, umhergeschoben worden sein, zuletzt bekommt er meistens doch sein Mädchen und irgendeine Stellung, heiratet und wird ein Philister so gut wie die anderen auch; die Frau steht der Haushaltung vor, Kinder bleiben nicht aus, das angebetete Weib, das erst die Einzige, ein Engel war, nimmt sich ungefähr ebenso aus wie alle anderen, das Amt gibt Arbeit und Verdrießlichkeiten, die Ehe Haukreuz, und so ist der ganze Katzenjammer der übrigen da. – Wir sehen hier den gleichen Charakter der Abenteuerlichkeit, nur daß dieselbe ihre rechte Bedeutung findet und das Phantastische daran die nötige Korrektion erfahren muß.« (Ä II, 220) Die »nötige Korrektion«, die »erfahren [werden] muß«, bezieht sich hier auch keineswegs, wie Selbmann es darstellt, auf das Individuum, sondern auf die Form des Romans – im Gegensatz zum romantischen Ritterroman. Hier klingt auch wieder das Motiv der Alltäglichkeit an, das bei Foucault wie bei Hegel und Nietzsche von der Tragödie zur Komödie (bzw. von der alten zur neueren Komödie) überleitet. Es wird schließlich vollends im Roman entfaltet. Der Panoptismus hat zum Ziel, alles bis ins kleinste Detail zu erfassen, und d.h. bis ins kleinste psychische und biographische Detail, bis in die unscheinbarste Handlung hinein, bis in den hintersten Winkel des Alltäglichen. Die Seele tritt bei Foucault auf die – komische – Bühne, aber (noch) maskiert; im Roman dann, jenseits der Bühne, wird es keine Masken mehr geben, und die Seele erscheint bloßgelegt in ihrer ganzen banalen Alltäglichkeit.

Das, was Foucault das Problem der Norm nennt, behandelt der Bildungsroman als die Geschichte der Entwicklung eines Individuums in der Gesellschaft oder, stärker formuliert, als die Geschichte der Bildung und Formung eines Individuums in Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und ihren Normen. Noch stärker formuliert: als Geschichte der Anpassung des Individuums an die Normen, als Geschichte seiner Normalisierung. Daher auch schreibt Foucault über das Kerkersystem: »Es gibt da so etwas wie eine Disziplinar-Ausbildung, die sowohl an einen Bildungsweg wie an eine berufliche Laufbahn erinnert.« (ÜS 388) Und: »Der Delinquent ist das Produkt einer Institution.« (ÜS 389) Den Vorgang dieser Produktion beschreibt der Institutionenroman.<sup>13</sup>

### Der humanwissenschaftliche Panoptismus der Erzähltechniken

Die unterschiedlichen Erzähltechniken des Romans ermöglichen dabei die ganze panoptische Bandbreite an Blicken des Individuums, Blicken auf das Individuum und Blicken des Individuums auf sich selbst. Stanzels auktorialer Erzähler liefert genau den Einblick in die Psyche, den sich die panoptischen Techniken zu verschaffen suchen. Auf diese Verbindung zwischen Panoptismus und Roman des Realismus weist auch Mark Seltzer hin: »The technique of omniscient narration [...] gives to the narrator a providential vision of the characters and action. It is the fantasy of such an absolute panoptism«, »that fantasy of surveillance which [...] lies at the heart of the realistic project.« »[T]he narrative method of the novel departs from this panoptic technique.«<sup>14</sup> Der auktoriale Erzähler kennt nicht nur Hintergrund und Umstände der Handlung, sondern verfügt über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Romanfigur und aller sie umgebenden Umstände,

---

Die Disziplin befaßt sich, mit Hegel gesprochen, mit der »Prosa im menschlichen Dasein« (Ä I 197), der »Welt des Alltäglichen und der Prosa« (Ä I 197), der »Prosa der Welt« (Ä I 199) und, mit spezifischem Bezug auf den »romantischen« Roman, der »Prosa der Wirklichkeit« (Ä II, 219; Ä III, 430) und beschreibt »die gewöhnliche äußerliche Realität, das Alltägliche der Wirklichkeit und die gemeine Prosa des Lebens«. (Ä I 317)

<sup>13</sup> Campe prägt den Begriff des Institutionenromans als Nachfolger des Bildungsromans, in dem beschrieben wird, wie Institutionen Leben »formen« (vgl. Rüdiger Campe: Robert Walsers Institutionen. »Jakob van Gunten«, in: Rudolf Behrens/Jörg Steigerwald [Hg.]: Die Macht und das Imaginäre, Würzburg 2005, S. 235–250).

<sup>14</sup> Mark Seltzer: The Princess Casamassima: Realism and the Fantasy of Surveillance, S. 531; vgl. auch Leo Bersani: The Subject of Power.



verfügt über das vollkommene panoptische Wissen. Der Ich-Erzähler dagegen gehorcht der disziplinaren »Anreizung zu Diskursen« und der Pastoralmacht aus *Der Wille zum Wissen* und steht paradigmatisch für die Figur der Beichte und des Geständnisses. Die Erzähltechnik des Bewußtseinsstroms ist so etwas wie die absolute Form der Beichte und des Geständnisses, in der die ganze »Wahrheit über sich« gesagt wird.

Der Panoptismus zeichnet sich durch die Überblendung von Sehen und Gesehenwerden aus. Erkenntnistheoretisch formuliert bedeutet das, daß der Gefangene im Panopticon gleichzeitig Beobachtender und Beobachteter, Subjekt und Objekt der Beobachtung ist. Das scheint zunächst dem neuzeitlichen Reflexionsmodell des Bewußtseins seit Descartes bzw. seit Kants Lösung dieser Aporie durch die Zweiteilung in empirisches und transzendentes Subjekt zu entsprechen. Es besteht aber ein entscheidender Unterschied zwischen Kants Erkenntniskonzeption und der Blicksituation im Panopticon, indem genau diese Zweiteilung im Panopticon nicht erfolgt, denn der Gefangene spaltet sich eben gerade nicht in empirisches und transzendentes Subjekt, sondern bleibt zugleich empirisches Subjekt und Objekt. Fast könnte man meinen, das Problem der Subjekt-Objekt-Spaltung, vor dem die Erkenntnistheorie seit der Neuzeit steht, die »Aporien der Bewußtseinsphilosophie«,<sup>15</sup> in der das Subjekt gleichzeitig Erkennendes und zu Erkennendes ist und die Kant durch die Differenzierung von transzendentelem und empirischem Subjekt festgeschrieben hatte, erwiesen sich in Foucaults Konzeption der panoptischen Blicke als gelöst. Im Panopticon scheint ein Subjekt widerspruchsfrei Gegenstand seiner eigenen subjektiven Beobachtung sein zu können. Doch tatsächlich entspricht diese Blicksituation eher einer neuen erkenntnistheoretischen Aporie, nämlich der humanwissenschaftlichen Dopplung, die Foucault in der *Ordnung der Dinge* beschreibt. Der Gefangene sieht sich unter den empirischen Bedingungen seines Gefangenseins ausschließlich als diesen Gefangenen, hat also gerade keine apriorische, sondern nur eine aposteriorisch-empirische Erkenntnis von sich. Die Bedingung des Blicks des Gefangenen auf sich selbst, d.h. das Transzendente der Selbsterkenntnis im Panopticon, ist die empirische Gefängnissituation und ist der angenommene empirische und »humanwissenschaftliche«, psychologisierende Blick des Aufsehers. So entspricht der Unterschied zwischen Kants Erkenntnismodell und der Blicksituation im

---

<sup>15</sup> Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a.M. 1988 [1983], S. 345.

Panopticon dem Unterschied zwischen Kants Transzendentelem und Foucaults Quasi-Transzendentelem (vgl. OD 307), zwischen apriorischen und empirischen Transzendentalien: Im Panopticon ist das Empirische das Transzendente – wie in den Humanwissenschaften;<sup>16</sup> es ist also Modell nicht der kantischen erkenntnistheoretischen Konzeption, sondern der humanwissenschaftlichen Episteme; und der Gefangene im Panopticon in seiner Doppelrolle von Subjekt und Objekt ist der »Mensch« der Humanwissenschaften, die »empirisch-transzendente Dublette«.

Der Episteme der Ähnlichkeit und der der Repräsentation hatten dramatische Blicksituationen entsprochen, nämlich Tragödie bzw. Komödie. Eben- sowenig nun, wie die Blicksituation im Panopticon noch als Schauspiel beschrieben werden kann,<sup>17</sup> sind die Humanwissenschaften ihrer Struktur nach dramatisch; vielmehr finden sie ihre Entsprechung in narrativen Strukturen.<sup>18</sup> Das hatte sich bereits in Velázquez' *Hoffräulein* angedeutet. Zu Beginn der *Ordnung der Dinge* interpretiert Foucault die *Hoffräulein* als Abbild der Episteme der Repräsentation, mithin als Komödie. Doch weist er dort bereits auf die entscheidende Einschränkung dieser Interpretation hin: auf die »essentielle Leere« nämlich, auf das »Subjekt«, das »ausgelassen worden« ist (OD 45), und damit kündigt sich das Ende des Dramas an. Diesen Gedanken erläutert Foucault am Ende der *Ordnung der Dinge* näher. Die *Hoffräulein* erweisen sich dort nicht mehr als vollkommene Repräsentation der Repräsentation, sondern deuten auf die Strukturen der modernen Humanwissenschaften voraus, denn hier tritt der Betrachter des Bildes hinzu, der »Mensch«, und nimmt den »Platz des Königs« ein. Der Zuschauer, könnte man sagen, betritt die Bühne – so weit noch die Komödie. Dabei ist der »Mensch« jedoch nicht mehr Bestandteil des Repräsentationsgefüges

<sup>16</sup> Vgl. oben, Kap. I, Unterkap. »Das Subjekt bei Foucault«.

<sup>17</sup> Vgl. oben, Kap. V, Unterkap. »Der Zuschauer betritt die Bühne«.

<sup>18</sup> Auch die Verfaßtheit der Humanwissenschaften selbst läßt sich übrigens erzähltheoretisch erfassen. Foucault beschreibt »das den Humanwissenschaften Eigene« als »die einfache Tatsache, daß sie in Beziehung zu den Wissenschaften, in denen das menschliche Wesen als [...] Objekt gegeben ist, in einer Position der Reduplizierung sich befinden und daß diese Reduplizierung a fortiori für sie selbst Geltung haben kann. [...] [D]ie Tatsache, [...] daß dieses Spiel auf sie selbst angewandt werden kann (man kann stets die Humanwissenschaften der Humanwissenschaften, die Psychologie der Psychologie, die Soziologie der Soziologie etc. herstellen), genüg[t], um ihre eigenartige Konfiguration zu zeigen. [...] Sie sind eher Wissenschaften des Reduplizierens in einer »metaepistemologischen« Position.« (OD 424f.) Für diese »eigenartige Konfiguration« hält die Erzähltheorie mit Genette den Begriff der Intradiegeese bereit, des erzählten Erzählens.

und Mitwirkender des Schauspiels (als Zuschauer und als Schauspieler), sondern wird zu seinem Ausgangs- und Bezugspunkt. Es »erscheint«

der Mensch mit seiner nicht eindeutigen Position als Objekt für ein Wissen und als Subjekt, das erkennt. Unterworfenen Souverän, betrachteter Betrachter, taucht er dort an jener Stelle auf, die ihm im voraus die Hoffräulein zuwiesen, von wo aber für lange Zeit seine reale Präsenz ausgeschlossen war. (OD 377)

Die Struktur der *Hoffräulein* läßt sich in ihrer ganzen Komplexität allein erzähltheoretisch erfassen. Daher auch spricht Foucault, wenn er sich auf Velázquez bezieht, vom »Autor« statt vom »Maler«,<sup>19</sup> was nicht nur der Differenzierung zwischen dem ›realen‹ und dem dargestellten Velázquez dient, sondern auch den narrativen Charakter des Bildes betont.<sup>20</sup> Jede der verschiedenen Möglichkeiten der Betrachtersituation und ihr »Abwechseln, reziproke[s] Ausschließen, Verflochtensein und Geflimmer«, jede Situation desjenigen, der in den *Hoffräulein* blickt (›das Modell, der Maler, der König, der Betrachter« [OD 377]) kann durch die Unterscheidungen zwischen homo- und heterodiegetischer Erzählebene, Fokalisierung und Stimme beschrieben werden. Daß der Mensch den Raum der Repräsentation sprengt, definiert seine Position als heterodiegetischer Erzähler (eine Position, die das Drama nicht zuläßt); zugleich und paradoxerweise aber bleibt der Mensch eine Figur in der erzählten Welt. Käte Hamburger schreibt in *Die Logik der Dichtung*: »Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann.«<sup>21</sup> Tatsächlich ist diese Möglichkeit auch in den *Hoffräulein* verwirklicht, denn auch dort sieht man den Blick »einer dritten Person als einer dritten«: den Blick des Königs nämlich. Der Maler, und zwar nicht der repräsentierte Maler, sondern der »echte« Maler, Velázquez (also laut Foucault der »Autor«), ist der Erzähler, der für den Betrachter (Leser) aus der Sicht des Königs erzählt – analog zum Verhältnis, in das der Gefangene im Panopticon zu sich selbst tritt: Dieser betrachtet sich selbst durch die Augen eines dritten und stellt also seine Subjektivität als die eines dritten dar; der »erkenntnistheoretische

<sup>19</sup> OD 34, 44, 45 (in der deutschen Übersetzung nur im letzteren Falle entsprechend übersetzt; auf OD 34, 44 ersetzt Köppen »auteur« durch »Maler«).

<sup>20</sup> Den ›Tod des Autors‹ hat Foucault hier anscheinend noch nicht im Blick.

<sup>21</sup> Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, 2., stark veränderte Aufl., Stuttgart 1968, S. 73.

Ort« der epischen Fiktion ist damit auch der des Gefangenen im Panopticon, das sich als eine komplexe Erzählsituation erweist. »Roman und Norm«, narrative Techniken und Disziplartechniken sind also eng verwandt, und zugleich ermöglichen gewisse spezifisch narrative Techniken die Darstellung der humanwissenschaftlichen »empirisch-transzendentalen Dublette«. Wie die Tragödie der Marter der Ähnlichkeit und die Komödie der reformierten Strafe der Repräsentation entsprochen hatten, so entspricht der Roman des Panoptismus den Humanwissenschaften.

## Dichtung und Geschichtsschreibung, Kriminologie und Literatur

Gegen die Identifikation von Panoptismus und Romanform ließe sich hier allerdings, wiederum in Anlehnung an Aristoteles' *Poetik* und diesmal mit Blick auf die dortige Unterscheidung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung, auch die Unvereinbarkeit von Disziplinarsystem und Literatur überhaupt behaupten. Denn im Gegensatz zur Dichtung beziehen sich die Disziplinen, wie laut Aristoteles die Geschichtsschreibung, auf das, »was wirklich geschehen ist«:<sup>22</sup> auf das Leben und die Vergangenheit des Delinquenten; sie sind biographisch, und tatsächlich spricht Foucault in bezug auf das Disziplinarindividuum von der »Geschichtsschreibung seiner Existenz«. (ÜS 247) Andererseits aber lassen sich die Disziplinen sehr weitgehend in Einklang mit der Dichtung bringen, weil es in ihnen eben genau nicht mehr in erster Linie darum geht, herauszufinden, »was geschehen war« (WjF 86), sondern sie sich vielmehr, wie laut Aristoteles die Dichtkunst, mit dem befassen, »was geschehen könnte, d.h. [dem] nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche[n]«. <sup>23</sup> Der Individualpräventionscharakter der modernen Strafjustiz besteht genau darin: sich nicht auf das zu richten, »was die Individuen getan haben, sondern auf das, was sie sind, sein werden, sein könnten« (ÜS 28), d.h. auf die Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit eines Rückfalls, darauf, die »Gefährlichkeit« des Delinquenten auszuloten. Foucaults Definition der Gefährlichkeit weist daher Parallelen zu Aristoteles' Definition der Dichtung auf:

---

<sup>22</sup> Aristoteles: *Poetik*, S. 29 (1451a 37).

<sup>23</sup> Ebd., S. 29 (1451a 37–1451b 5).

Das gesamte Strafsystem des 19. Jahrhunderts richtet sich darauf aus, nicht das tatsächliche, sondern das mögliche Handeln der Menschen zu kontrollieren; man fragt nicht, ob die Menschen sich gesetzeskonform verhalten oder nicht, sondern was sie möglicherweise tun, wozu sie fähig sein könnten, wofür sie anfällig sein mögen, was sie zu tun drohen. So war denn der zentrale Begriff der Kriminologie und des ganzen Strafsystems Ende des 19. Jahrhunderts der rechtstheoretische Begriff der *Gefährlichkeit*. Er besagt, dass der Einzelne von der Gesellschaft nicht auf der Ebene des tatsächlichen, sondern des potentiellen Verhaltens betrachtet werden sollte; nicht auf der Ebene tatsächlicher Verstöße gegen vorhandene Gesetze, sondern *auf der Ebene möglichen Verhaltens*. (WjF 83f.)<sup>24</sup>

So gesehen funktioniert die sich im 19. Jahrhundert entwickelnde Kriminologie nach den Verfahren der Dichtkunst; Disziplin und Literatur erweisen sich damit nicht als unvereinbar, sondern, im Gegenteil, als verwandt. In *Überwachen und Strafen* findet sich eine vielleicht nur zufällige, aber hübsche Anspielung auf diese Verwandtschaft. Foucault erwähnt dort die »moralische[ ] Buchführung« in Gefängnissen, die die schriftliche Dokumentation des Verhaltens der Häftlinge vorsah. (ÜS 321) »Moralische[ ] Buchführung« übersetzt hier »compte moral« des französischen Originals<sup>25</sup> – und »compte moral« ist ein Homophon von »conte moral«, von der im 18. Jahrhundert weit verbreiteten »moralischen Erzählung«, ein Gleichklang, in dem sich die inhaltliche Verwandtschaft der beiden so unterschiedlichen »Gattungen« andeutet.

---

<sup>24</sup> Vgl. auch WjF 103: »Im Panoptismus erfolgt die Überwachung des Einzelnen nicht auf der Ebene des Tuns, sondern des Seins; nicht auf der Ebene der tatsächlichen, sondern der möglichen Taten. Dadurch tendiert die Überwachung zu einer immer stärkeren Individualisierung des Täters und achtet immer weniger auf die rechtliche Bedeutung, die strafrechtliche Qualifizierung der Tat. Der Panoptismus steht also im Gegensatz zu der legalistischen Theorie, die sich in den Jahren davor entwickelt hatte.«; ÜS 327: »In diesem neuen Wissen handelt es sich darum, die Tat als Delikt und vor allem das Individuum als Delinquenten »wissenschaftlich« zu qualifizieren. Die Möglichkeit einer Kriminologie ist gegeben. Hat es die Strafjustiz mit dem Rechtsbrecher zu tun, so entspricht dem Vollzugsapparat der Delinquent. Der Delinquent als biographische Einheit, als Kern von »Gefährlichkeit« [...].«

<sup>25</sup> SP 291.

Foucault schlägt also eine Verbindung von Disziplinarsystem und Romanform vor. Die Beispiele aber, die er dann nennt, weisen über diese Gattungszuordnung noch hinaus. Foucault spricht in *Überwachen und Strafen* zwar über den Übergang vom Epos zum Roman, modifiziert diese Unterscheidung dann allerdings durch die gleich darauf folgenden Beispiele epischer Formen, die abgelöst werden. Hier stehen nämlich zwei mittelalterliche Versen neben einer Kindererzählung aus dem 19. Jahrhundert – letztere nicht eben ein überzeugendes Beispiel für ein Epos. Das überraschende Nebeneinander der disparaten literarischen Werke erklärt sich über ihre jeweiligen Gegenstücke, die nun tatsächlich Gemeinsamkeiten untereinander aufweisen: Es sind psychoanalytische und autobiographische Krankenberichte.

Es sind die Unglücke des kleinen Hans und nicht mehr die von Hänschen klein,<sup>26</sup> die das Abenteuer unserer Kindheit erzählen. Der *Rosenroman* wird heute von Mary Barnes geschrieben. Den Platz des Ritters Lanzelot nimmt der Gerichtspräsident Schreber ein. (ÜS 249)

Wie sich die Homophonie von ›conte moral‹ und ›compte moral‹ als Ersetzung der moralischen Erzählung des 18. Jahrhunderts durch den moralischen Rechenschaftsbericht des Gefängnisses des 19. Jahrhunderts lesen läßt, geht es auch hier nicht mehr eigentlich um den Übergang vom Epos zum Roman, sondern um den von literarischer Prosa zu wissenschaftlichem Bericht. Statt Kindererzählungen wie jener der Comtesse de Ségur werden fortan Schilderungen wie Freuds *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* verfaßt; statt Versromanen über die Liebe schreibt man von der eigenen *Reise durch den Wahnsinn*; epische Helden werden durch Psychatriepatienten ersetzt.<sup>27</sup> Die Psychologie greift in einem Maße auf die Literatur über, daß von dieser nur mehr die Prosa der wissenschaftlichen oder autobiographischen Krankenberichte übrigbleibt – der Roman wird zur Fallstudie: Der

---

<sup>26</sup> Im Original statt »Hänschen klein« »le bon petit Henri« (SP 227); vgl. folgende Fußnote.

<sup>27</sup> Sophie de Ségur: *Le bon petit Henri*, in: *Nouveaux Contes de fées*, Paris 1857; Sigmund Freud: *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*, in: *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u.a., Frankfurt a.M. 1999, Bd. 7, S. 241–377; Mary Barnes/Joseph Berke: *Two accounts of a journey through madness*, London 1971 (dt. München 1973); Daniel Paul Schreber: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Leipzig 1903 [Neudruck hg. von Gerd Busse, Gießen 2003].

Ich-Erzähler des Romans wird zum Patienten, der über sich selbst schreibt, der auktoriale Erzähler zum Psychotherapeuten, der die Anamnese aufnimmt und den Krankenbericht verfaßt, die Herausgeberfiktion zur Herausgeberwirklichkeit: Mary Barnes' *Reise durch den Wahnsinn* wird zusammen mit dem Kommentar ihres Arztes Joseph Berke veröffentlicht. Berke übernimmt damit die klassische Rolle des fiktiven Herausgebers, der die unter verschiedensten Umständen aufgefundenen oder ihm anvertrauten Berichte oder die ihm berichteten Geschehnisse mit einem Kommentar versieht und veröffentlicht – mit dem Unterschied, daß weder der herausgegebene Text noch die Herausgeberstellung noch auch der Herausgeber selbst fiktiv sind. Ähnliches gilt für die *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*. Auch hier gibt es einen »Erzähler«, der, zum Teil wörtlich zitierend, berichtet, was ihm der Vater des »kleinen Hans« brieflich und manchmal auch mündlich über diesen mitgeteilt hat. Doch ist auch dieser Erzähler nicht mehr fiktiv. Und auch hier folgt auf den Bericht, der nicht mehr fiktiv ist, der Kommentar eines (mit dem Erzähler identischen) Herausgebers, der nicht mehr fiktiv ist. Auf diese Weise gehen die Beispiele, die Foucault in *Überwachen und Strafen* nennt, sogar noch über die Gattungsentwicklung von Epos zu Roman hinaus und deuten auf ein Ende der Literatur überhaupt, auf ein Hegelsches Ende der Kunst – gipfelnd in der Psychoanalyse. Die Literatur tritt in die Wirklichkeit über und wird durch Prozeßakten und Zeitungsberichte, durch »moralische Buchführung«, durch medizinische und psychoanalytische Fallstudien ersetzt.<sup>28</sup> (Im Grunde durch die Prosa der Welt.)

<sup>28</sup> Eine ganz ähnliche Beobachtung macht Theodor W. Adorno in: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman [1954], in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1981, S. 41–48. Er schreibt, »die Wissenschaft, zumal die Psychoanalyse Freuds« habe die »psychologischen Errungenschaften« der traditionellen Romankunst [Adorno bezieht sich hier konkreter auf die »psychologischen Errungenschaften Dostojewskys«] »längst [...] hinter sich gelassen«. »[A]lles Positive, Greifbare, auch die Faktizitäten des Inwendigen« sei »von Information und Wissenschaft beschlagnahmt«. (Ebd., S. 42f.) Statt jedoch, wie etwa Wolfgang Kayser, von hier aus auf den »Tod des Romans« zu schließen (Wolfgang Kayser: *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart <sup>4</sup>1963 [1954], S. 33), beobachtet Adorno seine Erneuerung im zeitgenössischen Roman (wobei er hier mit Proust, Joyce, Kafka, Musil, Gide, Broch und Thomas Mann eher den Roman der klassischen Moderne nennt) und in dessen »antirealistische[m] Moment«. (Theodor W. Adorno: *Standort des*

Indes scheint sich paradoxerweise gerade in der Psychoanalyse eine neuerliche Möglichkeit des Tragischen zu eröffnen, denn sie hebt die Trennung von Macht und Recht, die sich in der Ablösung der Souveränität durch die Biomacht manifestierte, auf, indem sie unternimmt,

die Thematik der Sexualität wieder in das System des Gesetzes, der symbolischen Ordnung und der Souveränität einzuschreiben. [...] In Reaktion auf den zeitgenössischen Aufstieg des Rassismus bemühte sich Freud, der Sexualität das Gesetz zugrunde zu legen – das Gesetz der Allianz, das Gesetz der verbotenen Blutschande, das Gesetz des Vater-Souveräns. Um das Begehren sollte wieder die ganze alte Ordnung der Macht zusammengerufen werden. (WW 144f.)

Die Psychoanalyse verknüpft Recht und Macht, Gesetz und Sex aufs neue. Vor dem Hintergrund der These, daß die Tragödie mit dem Recht verbunden sei, erklärt sich hierüber u.a. das Interesse der Psychoanalyse an der Tragödie, wie es etwa in Freuds Ödipus- und Lacans Antigonelektüre Ausdruck findet. Die Psychoanalyse restauriert die juristische Form der Macht, die dem Tragischen den Boden bereitet. Diese neu aufscheinende Möglichkeit der Tragödie besteht jedoch nur im begrenzten diskursiven Raum der Psychoanalyse, und nur vorübergehend, wie Foucault sogleich anmerkt:

Aber diese Position der Psychoanalyse war an eine bestimmte historische Konjunktur gebunden. Und nichts vermag zu verhindern, daß das Denken der Ordnung des Sexuellen in den Begriffen des Gesetzes, des Todes, des Blutes und der Souveränität [...] letztlich nur eine nostalgische Rückwendung in die Geschichte ist. (WW 145)

Die aufblitzende Möglichkeit einer modernen Tragödie wird also sogleich wieder verneint. Ist auf diese Weise auch das tragische Potential der Psychoanalyse ausgeräumt, bleibt es dabei, daß *Überwachen und Strafen* die Linie Tragödie – Komödie – Roman bzw. die Linie Epos – Roman – Wissenschaftsprosa zeichnet. Beide Linien münden schließlich in das Ende der schönen Literatur.

---

Erzählers, S. 43) Indes sind auch, vielleicht sogar gerade dessen »antirealistische« Techniken wenn nicht dasjenige, was ihn an die Norm koppelt (denn das dürfte wohl eher für die traditionelle Erzählweise und den auktorialen Erzähler gelten), so doch dasjenige, was ihn für den Panoptismus interessant macht.



Eine Variante der Linie Epos – Roman – Wissenschaftsprosa/Bericht geht von dem aus, was Foucault die »Schafott-Diskurse[ ]« nennt: Im 18. Jahrhundert erteilte man dem Verurteilten vor der Hinrichtung das Wort, damit er »sein Verbrechen und die Gerechtigkeit seiner Verurteilung« kommentiere und bestätige (eine Art Parabase im Strafschauspiel, in der sich bereits der komische Charakter der reformierten Abschreckungs- und Besserungsstrafen ankündigt), und verbreitete diese letzten Worte in Flugblättern. (ÜS 85) Bei diesen »Schafott-Diskursen« handelte es sich »[i]n einigen Fällen [...] sicher um wirkliche Erklärungen, aber häufiger um fiktive Reden, die man zur Abschreckung und Erbauung in Umlauf setzte.« (ÜS 85) Es ist wohl dieser fiktive Charakter, aufgrund dessen Foucault sie als literarische »Gattung« bezeichnet, als die »Gattung ›Letzte Worte eines Verurteilten‹.«<sup>29</sup> (ÜS 86) Diese »Literatur« (ÜS 86) erwies sich jedoch als ein zweifach »besetzter« (vgl. ÜS 87f.), »doppeldeutige[r] Diskurs[ ]«. (ÜS 88) Einerseits dienten die Verbrechensberichte der Abschreckung und, wenn sie noch im Vorfeld der Verurteilung verbreitet wurden, der indirekten Einwirkung auf das Strafmaß. Das Volk sollte gegen den Angeklagten aufgebracht werden, so daß die öffentliche Meinung keine zu milde Strafe zuließe. Andererseits wurden diese Zwecke nicht immer erreicht. Die »Schafott-Diskurse« verselbständigten sich und die beschriebenen Verbrechen erschienen als Kampf »düstere[r]« Helden (ÜS 90) aus dem Volk gegen die Mächtigen (vgl. ÜS 86f.). »Der Verurteilte wurde durch die ausführliche Schilderung seiner Verbrechen heroisiert [...]. Die verkündeten Verbrechen erhoben winzige Kämpfe zum Epos.«<sup>30</sup> (ÜS 86f.) Neben dem weitgehend fiktiven Charakter der Geschichten, die »zum Lesestoff der unteren Volksschichten« (ÜS 88) werden, ist es dieser »epische« Stil, der rechtfertigt, daß Foucault sie als eigene literarische Gattung bezeichnet: Sie werden zu einer Art »Volksepos«, das direkte politische Auswirkungen zeitigen konnte. Entgegen ihrem ursprünglichen Zweck führten die Geschichten oftmals dazu, daß die Zuschauer des Strafschauspiels sich auf die Seite des Verurteilten schlugen und seine Hinrichtung tumultuarisch zu verhindern suchten. Weil

<sup>29</sup> Seitter übersetzt »Literaturgattung«, Foucault schreibt nur »genre«. (SP 79)

<sup>30</sup> Übersetzung verändert, Gw.E.; vgl. SP 80: »Les crimes proclamés amplifiaient jusqu'à l'épopée des luttes minuscules«.

also das »niedrige[ ] und alltägliche[ ] Epos«<sup>31</sup> (ÜS 88f.) des Verurteilten die öffentliche Ordnung zu bedrohen begann, forderten die Strafreformer das Verbot der Flugblätter, deren Tage jedoch ohnehin gezählt waren. Die »volkstümlichen Helden« verlassen das »literarische« Feld der Schafott-Diskurse, mit denen so etwas wie eine Episierung des Strafschauspiels begonnen hatte, und »[d]ie Zeitungen nehmen die unepische graue Eintönigkeit der Vergehen und Strafen in ihre vermischten Meldungen auf.«<sup>32</sup> (ÜS 90) Gleichzeitig aber, und hier kommt ein neues Element in die Argumentation, entwickeln sich erste Formen von Kriminalliteratur, die zunächst episodisch in Zeitungen erscheint und sich dann als eigenständige Form des Kriminalromans emanzipiert.<sup>33</sup>

Die »literarische« »Gattung »Letzte Worte eines Verurteilten« spaltet sich also auf; in einen literarischen und fiktionalen Teil – Kriminalliteratur – und in einen berichtenden und nichtfiktionalen Teil – Zeitungsberichte über Hinrichtungen in den »vermischten Meldungen«. An den »Schafott-Diskursen« zeigt sich damit sowohl der Übergang vom – volkstümlichen – Epos zum – bürgerlichen – (Kriminal-)Roman als auch der Übergang vom Epos zum nüchternen, »prosaischen« Bericht, also die Ablösung der Literatur.

Variante: Epos – Tragödie – »lettres de cachet«

Implizit beschreibt Foucault die Entwicklung von schöner Literatur zu ihrem Ende bereits in *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, und zwar im Zusammenhang seiner Unterscheidung der drei bereits genannten juristischen Wahrheits- oder Urteilsfindungstechniken: Probe, Untersuchung und Prüfung (vgl. Kap. III). Ohne sie explizit zu stellen, behandelt Foucault hier auch die Gattungsfrage: Er vergleicht einen Rechtsfindungsprozess in

---

<sup>31</sup> Übersetzung verändert, Gw.E. Seitter übersetzt: »diesen niedrigen und alltäglichen Heldensagen«; Foucault schreibt: »l'épopée mineure et quotidienne des illégalismes«. (SP 81f.) Auch an anderer Stelle übersetzt Seitter »épopée« mit »Heldensage«, wodurch die explizite Gattungszuweisung zum Epos verlorenght (vgl. ÜS 247 bzw. SP 225).

<sup>32</sup> Meine Übersetzung, Gw.E.; vgl. SP 82f.: »Les journaux, eux, reprendront dans leurs faits divers la grisaille sans épopée des délits et de leurs punitions.« Seitters Übersetzung (»während die graue Masse der Vergehen und Strafen in die alltäglichen Zeitungsberichte eingeht«) übergeht den Hinweis auf den Verlust des Epischen.

<sup>33</sup> Zur Kriminalliteratur vgl. die Literaturhinweise bei Mark Seltzer: *The Princess Casamassima: Realism and the Fantasy of Surveillance*, S. 527f., Anm. 32.

Homers *Ilias*, exemplarisch für die Probe, mit der Beweisführung in Sophokles' *König Ödipus*, exemplarisch für die Untersuchung. In der *Ilias* beschuldigt Menelaos Antilochos, ihn bei den Leichenspielen für den gefallenen Patroklos im Wagenrennen um den Sieg betrogen zu haben, und verlangt von ihm den Schwur, ihn nicht absichtlich aus der Bahn gedrängt zu haben. Antilochos wagt nicht, zu schwören, und gesteht damit sein Unrecht ein. Foucault zufolge wird hier also der Rechtsstreit durch eine Probe (bzw. dadurch, daß der Probe ausgewichen wird) entschieden, was um so auffälliger ist, als vor Beginn des Rennens an der Wendemarke zwar eigens ein Zeuge aufgestellt wurde, der später aber nicht befragt wird.<sup>34</sup> Das verdeutlicht den Unterschied zwischen Probe und Untersuchung zusätzlich: Selbst wenn es einen Zeugen gibt, greift man in der Urteilsfindung nicht auf ihn zurück, sondern läßt die göttliche Probe entscheiden. Anders im *Ödipus*: Im Zuge der Suche nach Laios' Mörder werden Iokaste und Ödipus als Zeugen befragt, und auch bei der Ermittlung der Wahrheit über die Prophezeiung von Vätertötung und Mutterschändung treten zum Beschuldigten Ödipus und zum Seher und Ankläger Teiresias mit dem Boten aus Korinth bzw. dem Hirten des Laios Dritte hinzu (vgl. WjF 36). Der Unterschied zwischen der Probe im Epos und der Untersuchung in der Tragödie besteht demnach darin, daß zum »allmächtigen Blick[ ] des Sonnengottes, in der Form des Blicks des Sehers«, ein weiterer Blick hinzukommt: »der Blick des Zeugen«. (WjF 39) Die Tragödie also ergänzt den einen, göttlichen Blick des Epos um einen weiteren bzw. stellt ihm einen anderen entgegen: den des Boten und den des Hirten, einen »gleichsam empirisch-alltäglichen Blick« (WjF 40) – den Blick des Zuschauers. Dieser Blick des Zuschauers markiert die Gattungsgrenze zwischen Epos und Tragödie bzw. Epik und Dramatik; die Differenz des juristischen Verfahrens ist eine Gattungsdifferenz – und eben, wenn man Foucaults Ausgangsthese wieder in den Blick nimmt, auch eine Differenz zwischen verschiedenen epistemischen Formen und Subjekt- oder Subjektivierungsformen.

---

<sup>34</sup> Hierbei unterläuft Foucault eine Ungenauigkeit in der Lektüre. Zum einen schreibt er fälschlicherweise, der Name des Zeugen werde nicht genannt (vgl. WjF 31). Homer nennt ihn aber durchaus (er heißt Phoinix; vgl. *Ilias*, 23. Gesang, 360), was das Ausbleiben seiner Befragung im Sinne von Foucaults Lesart nur noch erstaunlicher erscheinen läßt. Abgesehen davon ist zwar richtig, daß dieser Zeuge an der Wendemarke postiert wurde, doch erfolgt Antilochos' Regelverstoß nicht an der Wendemarke, sondern an einer Wegenge irgendwo auf der Strecke (vgl. ebd., 419), wo der Zeuge sie möglicherweise gar nicht beobachten konnte.

Während Foucault in *Die Wahrheit und die juristischen Formen* also Homers *Ilias* und Sophokles' *Ödipus* als Zeugnisse für das Verfahren der Probe bzw. der Untersuchung liest, exemplifiziert er die Prüfung nicht mehr an einem literarischen Text (anders als in *Überwachen und Strafen*, wo er sie, wie gezeigt wurde, der Disziplin und dem Roman zuordnet). Und doch sind auch hier wieder Texte von zentraler Bedeutung: die sogenannten »lettres de cachet«.<sup>35</sup> Dies waren »Befehle des Königs, die eine einzelne Person zu etwas zwingen«. Mittels ihrer konnte man »einen Menschen aus dem Land verbannen, ihn seines Amtes entheben oder ihn einsperren.« (WjF 94) Die Besonderheit der »lettres de cachet« besteht darin, daß die Initiative zu den Befehlen in den meisten Fällen nicht vom König ausging, sondern sie auf individuelle Bitten einzelner Personen erfolgten, die in der Regel aus dem engsten Umfeld der zu bestrafenden (und d.h. zu entfernenden, einzusperrenden) Person stammten. In diesem Zwangssystem ist es also nicht der König, der blickt, sondern es sind die Verwandten, die Ehemänner und Ehefrauen, die Söhne und Töchter, die Nachbarn und die Gemeindemitglieder, die auf den Einzelnen blicken (vgl. WjF 95f.). Durch diesen Blick der Vielen auf »eine einzelne Person« oder auf Wenige scheinen die »lettres de cachet« zunächst der Souveränität und der Funktionsweise des Dramas zugeordnet zu sein, in dem der Einzelne zum Gegenspieler des Königs wird. Doch handelt es sich tatsächlich um gegenseitige Blicke; Familien und Nachbarn nehmen je einander in den Blick, womit nicht mehr ein Einzelner, sondern die Vielen in den Blick geraten, in eine unüberschaubare Vielheit und Gegenseitigkeit an Blicken – eine Variante oder Vorform des Panoptismus, wie Foucault ihn in *Überwachen und Strafen* beschreiben wird. Dementsprechend bezeichnet er die »lettres de cachet« als Ursprung des Gefängnisses (vgl. WjF 97). Auch hier also werden literarische von nichtfiktionalen Texten abgelöst; hier wird die Linie Epos – Tragödie – »lettres de cachet« gezeichnet. Die »lettres de cachet« in *Die Wahrheit und die juristischen Formen* stützen damit die implizite Argumentation zum Ende der Literatur. Wie die Humanwissenschaften, deren Ende Foucault in der *Ordnung der Dinge* voraussagt, gehen demnach auch der Panoptismus und der Roman zu Ende.

---

<sup>35</sup> 1982 gibt Foucault zusammen mit Arlette Farge eine Sammlung der »lettres de cachet« heraus: Michel Foucault/Arlette Farge (Hg.): *Le désordre des familles. Lettres de cachet des archives de la Bastille*, Paris 1982 [dt.: *Familiäre Konflikte. Die »Lettres de cachet«*, Frankfurt a.M. 1989].