

V. Die Komödie der reformierten Strafen und das Ende des Dramas

All dies führt zu einem weiteren Schritt: Die Psychologisierung des Verbrechers und der damit verbundene Verlust der Einheit von Täter und Tat sind in *Überwachen und Strafen* nämlich ein Grund nicht nur für das Ende der Tragödie des Strafens, sondern auch, konkreter, für ihre Ablösung durch die Komödie. Noch einmal:

Die alten Mitspieler des Straf-Prunks, der Körper und das Blut, räumen den Platz.
Auf die Bühne tritt eine neue Figur – maskiert. Eine gewisse Tragödie ist zu Ende, es beginnt eine Komödie mit schattenhaften Silhouetten, gesichtslosen Stimmen, unbekannten Wesen. (ÜS 26)

Schlagwortartig und wie nebenbei ruft Foucault den Topos vom Ende der Tragödie und ihrer Ablösung durch die Komödie sowie eine ganze Reihe zentraler Punkte des tragödien- und komödientheoretischen Diskurses auf, ohne sie näher zu verfolgen – jedenfalls nicht explizit. Darüber hinaus liest sich diese kurze Passage wie ein indirektes und etwas eklektisches Zitat von Gattungsbezügen nicht nur bei Hegel, sondern auch bei Marx und – etwas entfernter – Nietzsche. Im Folgenden wird gezeigt, daß die Unterscheidung von Tragödie und Komödie, bei allem Eklektizismus, eine gezielte Unterscheidung ist. Zwar bestimmt Foucault die Komödie nicht explizit und systematisch, sondern implizit und verstreut, und die Elemente der Bestimmung überschneiden sich und gehen ineinander über. Dennoch weist er der Komödie spezifische Eigenschaften, Funktionen und Techniken zu. Er ordnet sie historisch ein, bestimmt sie als didaktische Gattung, betrachtet sie unter zeichentheoretischen Gesichtspunkten, weist ihr eine rechtstheoretische und praktische rechtliche Funktion zu und bestimmt sie inhaltlich über ihr Figureninvantar sowie dramaturgisch über ihre Blickführung.

Die Komödie in den Dramentheorien und die Bestrafung in den Straftheorien der Aufklärung

Zunächst einmal ist der Übergang, den Foucault unter Zuhilfenahme der Kategorien von Tragödie und Komödie beschreibt, historisch verortbar. Er findet mit der Aufklärung und infolge der auf Cesare Beccaria und andere zurückgehenden strafrechtsreformatorischen Überlegungen des 18. Jahr-

hunderts statt. Mit der Reform des Strafrechts verwandelt sich Foucaults tragische Justizbühne in eine komische Justizbühne.

In der dramentheoretischen Diskussion der Aufklärung ist der Nutzen des Schauspiels und insbesondere der Komödie von zentraler Bedeutung. Johann Christoph Gottsched schreibt 1730 in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst*: »Die Comödie ist nichts anders, als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann.¹ Denis Diderot, auf den sich Foucault in seinen Texten wiederholt bezieht, schreibt 1758 in *Von der dramatischen Dichtkunst*: »Ein jedes Volk hat Vorurteile zu bestreiten, Laster zu verfolgen, Lächerlichkeiten verächtlich zu machen. Ein jedes Volk muß also Schauspiele [...] haben.« Aus der Notwendigkeit moralischer Besserung leitet Diderot also die Notwendigkeit von Schauspielen ab. In seiner Unterscheidung der dramatischen Gattungen² hat die »ernsthafte Komödie« »die Tugend und die Pflichten des Menschen zum Gegenstande³ und die Aufgabe, »uns die Tugend liebenswürdig und das Laster verhaft zu machen«;⁴ Diderot spricht also insbesondere ihr die Fähigkeit zum Bewirken moralischer Besserung zu. Auch die von Diderot herausgegebene und mitverfaßte *Encyclopédie* bezeichnet als »l'objet ou la fin de la *comédie*« »de faire servir la malice humaine à corriger les autres vices de l'humanité«.⁵ Wie Diderot, dessen »Unterredungen« über den *Natürlichen Sohn* er ins Deutsche über-

¹ Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Anderer Besonderer Theil (= Ausgewählte Werke, hg. von Joachim Birke und Brigitte Birke, Berlin/New York 1968–1987, Bd. 6.2), Berlin 1973, S. 348.

² Diderot schlägt Abstufungen der dramatischen Gattung zwischen Tragödie und Komödie vor. Zwischen Tragödie und Komödie soll die »ernsthafte Gattung« stehen, zwischen »ernsthafter Gattung« und Tragödie das »Trauerspiel« und zwischen »ernsthafter Gattung« und Komödie die »ernsthafte Komödie«. Es ist nicht eindeutig, ob Diderot damit fünf dramatische Untergattungen vorsieht oder vier, wobei in letzterem Fall »Trauerspiel« und »ernsthafte Komödie« gemeinsam unter die »ernsthafte Gattung« fielen. Denis Diderot: Von der dramatischen Dichtkunst, in: Ästhetische Schriften, übers. von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1968, S. 239–333, hier S. 245f.

³ Ebd., S. 246.

⁴ Ebd., S. 250.

⁵ Jean-François Marmontel: *Comédie*, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, hg. von Denis Diderot u.a., Bd. 3, Paris 1753, S. 665–669. Hier geht es nicht um die *comédie* in der im Französischen weiteren Bedeutung des Schauspiels überhaupt, sondern spezifisch um die Komödie im Gegensatz zur Tragödie: »Elle diffère particulierement de la tragédie dans son principe, dans ses moyens & dans sa fin.« (Ebd., S. 665)

setzte,⁶ stellt Lessing in seinen *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele* (1754) der Tragödie bzw. dem Trauerspiel und der Komödie bzw. dem Lustspiel zwei neue »Untergattung[en]«⁷ zur Seite: das »bürgerliche Trauerspiel« und das »rührende« bzw. »weinerliche Lustspiel«.⁸ Das »rührende Lustspiel« »will nur röhren«, so wie, als anderes Extrem, das »Possenspiel« »nur zum Lachen bringen will«. Zwischen diesen beiden aber steht die »wahre Komödie«. Sie »will beides«, also röhren und zum Lachen bringen. »Die wahre Komödie allein – und hier greift Lessing den zeitgenössischen Diskurs über die nützliche Funktion der Komödie auf – »ist für das Volk, und allein fähig einen allgemeinen Beifall zu erlangen, und folglich auch einen allgemeinen Nutzen zu stiften.« Dieser »allgemeine[] Nutzen« besteht in »Beßrung«.⁹ In der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–1769) hält Lessing dementsprechend fest: »Die Komödie will durch Lachen bessern«.¹⁰ Und vermag sie nicht zu »bessern«, so ist ihre Aufgabe, vorzubeugen: »Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelte Krankheit heilen kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. [...] Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arznei; und die ganze Moral hat kein kräftigers, wirksamers, als das Lächerliche.«¹¹ In der Aufklärung verfolgt die poetologische Theoriebildung zum französischen Rührstück und seinen Verwandten, zu Diderots »ernsthafter Komödie«, Lessings »wahrer Komödie« und anderen Untergattungen, demnach weitgehend wirkungs- und rezeptionsästhetische Argumente.¹² Dasselbe tut die juristische Theoriebildung dieser Zeit: Wirkungs- und

⁶ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Theater des Herrn Diderot. Vorrede des Übersetzers, in: Werke, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1973, Bd. 4, S. 147–151; Denis Diderot: Dorval und ich [frz.: Entretiens sur le fils naturel], in: Ästhetische Schriften, Bd. 1, S. 159–238. Der Titel *Dorval und ich* stammt von den Übersetzern.

⁷ Gotthold Ephraim Lessing: Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele, in: Werke, Bd. 4, S. 12–58, hier S. 57.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ders.: Hamburgische Dramaturgie, in: Werke, Bd. 4, S. 231–707, hier S. 363.

¹¹ Ebd.

¹² Der poetologischen Beschreibung und Entwicklung neuer dramatischer Untergattungen entspricht die strafrechtstheoretische Differenzierung und Festschreibung der Gattungen und Untergattungen von Verbrechen und Strafen im 18. Jahrhundert. Die Gattungstheorien der Aufklärung versuchen u.a., das rührende Lustspiel bzw. die ernste Komödie innerhalb der Gattungspoetik als Untergattungen zu legitimieren (vgl. Ulrich Profitlich: Von der frühen Aufklärung bis zur Weimarer Klassik, in: ders. [Hg.]: Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 35–42, hier S. 35, 40), und zwar mit Blick auf ihre

Rezeptionsästhetik der Komödie haben ihr Pendant im Zweck der Belehrung und Besserung der reformierten Strafen, die »auf den Geist der Straffälligen wirken« sollen (ÜS 150) und die den Regeln des belehrenden Schauspiels und »ernsthaften Theaters« (»théâtre sérieux«) (ÜS 146; SP 133) folgen. Das »Theater der Züchtigungen« (ÜS 135) stimmt in dieser Hinsicht also mit Diderots »genre sérieux« bzw. seiner »ernsthaften Komödie«, der »comédie sérieuse« überein. Wie Diderot das Schauspiel als eine »Art[] des öffentlichen Unterrichts« betrachtet,¹³ schreibt Foucault über die reformierten Strafen, in Abgrenzung zu den Martern: »Die Züchtigungen sollten eher eine Schule sein als ein Fest«. (ÜS 143) Lessings »Präservativ« der Komödie entspricht der Prävention der reformierten Strafen. Komödientheorien und Straftheorien des 18. Jahrhunderts sind eng verwandt.

Die Lektion der reformierten Strafen

In diese implizite diskursgeschichtliche Argumentation, der zufolge der komödienpoetische Diskurs und der strafrechtstheoretische Diskurs der Aufklärung konvergieren, gehört noch ein drittes Element: der epistemische Diskurs. Zuvor wurde die These formuliert, daß die in *Die Ordnung der Dinge* beschriebenen Epistemen den in *Überwachen und Strafen* untersuchten Strafformen korrespondieren. Daß die Martern der Episteme der Ähnlichkeit folgen, ist bereits gezeigt worden. Das Ende der Tragödie der Marter bedeutet damit auch das Ende der »mythischen« Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Verbrechen und Strafe, also den Übergang vom Mythos zum Logos, vom Blut zum Zeichen, vom Körper zur Seele, von der Episteme der Ähnlichkeit zu der der Repräsentation.¹⁴

nützliche Wirkung. Das gleiche gilt für die Strafrechtstheorien der Aufklärung: Sie versuchen, die neue Form der Bestrafung zu legitimieren – ebenfalls unter Verweis auf ihre nützliche Wirkung. Es handelt sich also zum einen um den Versuch einer Legitimierung der rührenden Komödie innerhalb der Gattungspoetik und zum anderen um den Versuch einer Legitimierung der Strafgewalt innerhalb des Strafrechts (als Nachweis ihrer *Gesetzmäßigkeit*).

¹³ Denis Diderot: Von der dramatischen Dichtkunst, S. 308f.

¹⁴ Dieser Übergang (vom Mythos zum Logos, vom Blut zum Zeichen, vom Körper zur Seele) als die Ablösung der Marter durch die Guillotine und schließlich durch das Gefängnis ist oben als Beleg für die tragische Struktur der Subjektwerdung in *Überwachen und Strafen* insgesamt angeführt worden, und es wurde gesagt, die Tragödie inszeniere eben diesen Übergang – woraus folgen würde, daß die Tragödie erst mit

Während in der Renaissance Wörter und Dinge einander ähnlich sind bzw. einander entsprechen, haben die Wörter in der Klassik keine direkte Verbindung mehr zu den Dingen und bilden ein eigenes, in sich geschlossenes Feld. Dies gilt auch für die Strafpraxis: Während Verbrechen und Strafe einander in den Martern entsprechen, stehen die Strafen in den Reformkonzepten des späten 18. Jahrhunderts nicht mehr in direkter und körperlicher Beziehung zum Verbrechen. Das bedeutet auch, daß der Körper des Verurteilten nicht mehr spiegelbildlich zu dem Schaden, den er dem Körper des Souveräns durch seinen Rechtsbruch zugefügt hat, bestraft wird. Er ist nicht mehr durch Ähnlichkeit mit dem Verbrechen verbunden, so daß durch die Vernichtung dieses Körpers nicht mehr das Verbrechen selbst vernichtet werden kann. Es geht in den Strafen nämlich nicht mehr um den Körper des Verbrechers und den des Königs, nicht mehr um das Recht des Souveräns, sondern um das Recht der Gesellschaft. Dieses neue Recht der Gesellschaft basiert auf dem Gesellschaftsvertrag, und es ist dieser Gesellschaftsvertrag, den der Rechtsbrecher verletzt. In der reformierten Bestrafung soll daher nicht der Körper des Königs, sondern die Geltung des Gesellschaftsvertrags und der damit verbundenen Gesetze wiederhergestellt werden. »In der Bestrafung ist nicht mehr der Souverän gegenwärtig, die Gesetze selber werden lesbar.« (ÜS 141) Die körperliche Wirksamkeit der Marter wird durch eine zeichenhafte Lesbarkeit der reformierten Strafen ersetzt. Zum Zwecke dieser »Zeichentechnik« (ÜS 127) wird die Strafgesetzgebung gemäß dem epistemischen Prinzip der Repräsentation entworfen und basiert auf der Aufstellung einer »Taxonomie der Arten« von Verbre-

dem vollzogenen Übergang zu Ende wäre. Genau diesen tragischen Übergang selbst bezeichnet Foucault hier nun aber als das Ende der Tragödie. Wenn es also heißt, mit dem Abtreten des Körpers sei die Tragödie zu Ende, greift auch hier wieder die bereits aus *Wahn und Gesellschaft* bekannte und oben im Zusammenhang mit Nietzsches *Geburt der Tragödie* beschriebene widersprüchliche Doppeldeutigkeit der Tragik als tragischer Zustand einer- und tragischer Trennung andererseits. Das Tragische, als Zustand, ist an die Körperlichkeit gebunden, während die Ablösung von der Körperlichkeit ein Ende des Tragischen bedeutet, dabei zugleich aber selbst erst der Vollzug des seinerseits tragischen Übergangs vom Mythos zum Logos ist, vom mimetischen Abbild zum Zeichen (vgl. Cassirers Übergang von einer »naiven Abbildtheorie der Erkenntnis« zu einer ›Symboltheorie‹ in: Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen I, S. 3), vom Körper zur Seele. Genaugenommen müßte man sogar drei Ebenen unterscheiden: Zum einen steht das Tragische auf der Seite des Mythos, als dem Körperlichen, zum anderen vollzieht die Tragödie selbst den Übergang vom Mythos zum Logos, und zum dritten bedeutet erst die Ablösung der Tragödie diesen Übergang als vollzogenen. Zum tragischen Ende der Tragödie vgl. GT 75.

chen und Strafen. (ÜS 127) Foucault zitiert aus einem strafrechtsreformatorischen Text aus dem Jahre 1784, wonach das »Tableau aller Gattungen von Verbrechen [...] so beschaffen sein [muß], daß es auf ein anderes Tableau, nämlich das der Strafen, abgestimmt ist und die beiden einander genau entsprechen.« (ÜS 127) Die »Semiotik des Strafsystems« (ÜS 125) und seine »Kodifizierung« (ÜS 126) gewährleistet also die Ablesbarkeit des Gesetzes in der Strafe. Dabei spielt Foucault mit dem Begriff des Codes und macht sich dessen zweifache Bedeutung als Regel der Verknüpfung von Zeichen einerseits und als Strafgesetzbuch andererseits zunutze, um klassische Episteme und reformiertes Strafrecht zu parallelisieren.¹⁵ Die Kodifizierung des Strafrechts bedeutet damit zweierlei: zum einen eine Rechtssetzung durch Verschriftlichung und zum anderen die strukturelle Anpassung dieser Verschriftlichung an die Episteme des klassischen Zeitalters, die Repräsentation. Schrift statt Körper, Zeichen statt Blut. Die Struktur, die den strafrechtlichen Code in eine »Taxonomie« ordnet und als »Tableau« faßt (ÜS 127) – das Projekt der Strafrechtsreformer –, ist die Grundlage für die »Zeichentechnik der Bestrafungen« (ÜS 131), die die Ablesbarkeit des Gesetzes in der Strafe regelt. Die Schriften der Strafrechtsreformer heben die direkte materielle Beziehung zwischen Verbrechen, Strafe und Körper weitgehend auf und knüpfen statt dessen eine Zeichenbeziehung zwischen Verbrechen, Strafe und Gesetz, genauer: Gesetzestext. Sie errichten eine Ordnung der Strafzeichen, in der die Strafe nicht mehr dem Verbrechen entspricht oder ähnlich ist, sondern das Gesetz repräsentiert. Wie die Sprache der Klassik nicht mehr mit den – körperlichen – Dingen verbunden ist, bezieht und richtet sich die reformierte Strafe nicht mehr direkt auf den Körper, und wie in der Sprache der Klassik Dinge und Wörter oder Zeichen getrennt sind, die Sprache also reines Zeichen ist, sind auch die neuen Strafen reine Zeichen, die der Schuldige »von sich gibt«. (ÜS 141) Verbrechen und Strafe sind nun nicht mehr durch eine Ähnlichkeitsbeziehung miteinander verbunden, sondern über ein Repräsentations- und Zeichenverhältnis aufeinander bezogen – das sich allerdings weiterhin gewisser Ähnlichkeiten bedient, wie das auch für die Episteme der Klassik überhaupt gilt (vgl. OD 102f.). Insbesondere die körperlichen Strafen weisen zum Teil weiterhin Ähnlichkeit mit dem jeweiligen Verbrechen auf, so daß Verbrechen und Strafe zwar noch durch »eine Verbindung von Gleich-

¹⁵ Eine Doppeldeutigkeit, die Seitter in seiner Übersetzung gelegentlich deutlich macht, indem er das französische »Code« durch »Codex/Code« übersetzt. (ÜS 142, 145)

heit, Analogie, Ähnlichkeit« verknüpft sind (ÜS 134), diese Ähnlichkeit jedoch keine körperliche mehr ist, sondern eine zeichenhafte. »Die ideale Bestrafung wird auf das von ihr sanktionierte Verbrechen hin vollkommen transparent sein. Für den, der sie betrachtet, wird sie unfehlbar das Zeichen des bestraften Vergehens sein.« (ÜS 134) Das ist die Tableaustuktur, die Foucault in *Die Ordnung der Dinge* beschreibt.

Jetzt ist der Träger des Exempels die Lektion, der Diskurs, das lesbare Zeichen, die Inszenierung und Abbildung [la mise en scène et en tableau; Gw.E.] der öffentlichen Moralität. Die Zeremonie der Züchtigung beruht nicht mehr auf den schreckenerregenden Wiederherstellung der Souveränität, sondern auf der Wiedereinsetzung des Strafgesetzbuches [du Code; Gw.E.], auf der kollektiven Festigung des Bandes zwischen der Idee des Verbrechens und der Idee der Strafe. In der Bestrafung ist nicht mehr der Souverän gegenwärtig, die Gesetze selber werden lesbar. [...] Sobald nun ein Verbrechen begangen worden ist, tritt unverzüglich die Bestrafung ein, die den Diskurs des Gesetzes verwirklicht und beweist, daß der Code, der die Ideen verbindet, auch die Wirklichkeit verbindet. Der unmittelbaren Verknüpfung im Text muß eine unmittelbare Verknüpfung in den Taten entsprechen. [...] Die öffentliche Bestrafung ist die Zeremonie der unmittelbaren Recodierung.¹⁶ (ÜS 141f.; SP 130)

Es geht nicht mehr um den Souverän, sondern um die Gesetze, und nicht mehr um körperliche Gegenwärtigkeit, sondern um Lesbarkeit – um die Lesbarkeit des Strafgesetzbuches oder besser: des Codes. Das Gesetz ist, in seiner Kodifizierung, in der Strafe lesbar, und zwar ganz nach den epistemischen Regeln der Repräsentation. Zwar haben auch die Martern »zeichenhafte Bedeutung«, doch ist der Schmerz des Verurteilten »vieldeutig und kann sowohl die Wahrheit des Verbrechens wie den Irrtum der Richter, die Güte oder die Bosheit des armen Sünder, die Übereinstimmung oder den Gegensatz zwischen dem menschlichen und dem göttlichen Urteil bedeuten.« (ÜS 62) Das Urteil, das in der Marter vollstreckt wird, muß also interpretiert werden – wie die Ähnlichkeiten in der Welt der Renaissance. Dagegen offenbart sich das Gesetz, in der Eindeutigkeit des Gesetzestextes, in der reformierten Strafe. Wie gesagt: Es ist nicht die Marter, die »präzise dem System der Repräsentation« entspricht (Gehring), sondern vielmehr die reformierte Strafe des 18. Jahrhunderts. Die Parallelisierung funktioniert insbesondere durch die erwähnte Doppeldeutigkeit des Code-Begriffs. Der Code als Sprach- oder Wissenscode verknüpft die Ideen; der Code als

¹⁶ Übersetzung des letzten Satzes verändert, Gw.E. (»La punition publique est la cérémonie du recodage immédiat.« [SP 130]).

Gesetzbuch verknüpft die Wirklichkeit des Verbrechens mit der Wirklichkeit der Strafe.

In den Abschreckungsstrafen also »ist der Träger des Exempels die Lektion, der Diskurs, das lesbare Zeichen, die Inszenierung und Abbildung der öffentlichen Moralität.« (ÜS 141) Die »Lektion« als zu lernende moralische Lektion, die das Strafschauspiel erteilt, trifft mit der »Lektion« als *lectio*, als Lesen, zusammen, und tatsächlich werden die reformierten Strafen von schriftlichen Erläuterungen begleitet:

Anschlagzettel, Schrifttafeln, Zeichen, Symbole müssen in großer Zahl jedem die Bedeutung des Geschehens erklären. Die Öffentlichkeit der Bestrafung darf keine physische Schreckenswirkung verbreiten; sie muß ein Buch aufschlagen, das zu lesen ist. [...] Diese lesbare Lektion,¹⁷ diese rituelle Recodierung, muß so oft wie möglich wiederholt werden. Die Züchtigungen sollten eher eine Schule sein als ein Fest, eher ein ständig aufgeschlagenes Buch als eine Zeremonie. (ÜS 142f.)

Mit »Exempel« und »Lektion« der reformierten Strafen¹⁸ fallen Stichwörter, die auch wieder auf die Komödie der Aufklärung verweisen. Diese soll nützen, belehren, bessern; sie inszeniert eine Lektion und »präsentier[t]«, so Ulrich Profitlich, »moralische Exempel«.¹⁹ Und in der Tat erweist sich die »Zeichentechnik« (ÜS 131) der reformierten Strafen, die dafür sorgt, daß in ihnen das Gesetz »ablesbar« (ÜS 141) ist, nun zugleich als eine dramatische Technik. In der Komödie der Bestrafung liest der Zuschauer das Tableau der Gesetze und der Strafen. Auf diese Weise laufen nicht nur reformierte Strafen und Repräsentation sowie, wie zuvor gezeigt wurde, reformierte Strafen und Komödie zusammen, sondern, folgerichtig, auch Repräsentation und Komödie.

¹⁷ Seitter übersetzt »sichtbare Lektion«, Foucault schreibt »leçon lisible«. (SP 131)

¹⁸ Foucault erweist sich in dieser Hinsicht als ein Vorläufer der sogenannten Law-and-Literature-Bewegung. In diesem Punkt stellt sich die Problematik möglicher subjekt- oder geschichtsphilosophischer Implikationen des Gattungsdiskurses (siehe dazu Teil III dieser Arbeit) nicht, weil die Parallelen zwischen Dramentheorie und Rechts-theorie hier eindeutig nicht spekulativer, subjekt- oder geschichtsphilosophischer, sondern diskursanalytischer Natur sind.

¹⁹ Ulrich Profitlich: Von der frühen Aufklärung bis zur Weimarer Klassik, S. 35.

Die Komödie der Repräsentation

Foucaults Beschreibung der reformierten Strafen als »Inszenierung und Abbildung der öffentlichen Moralität«, im Original: »la mise en scène et en tableau« (SP 130), spielt daher noch auf eine andere Bedeutung von ›Tableau‹ an: nicht nur auf das wissenschaftliche Tableau, sondern auch auf das dramatische Tableau, das Diderot in seiner Dramentheorie entwickelt.²⁰ Bei Diderot geht es dabei um das Tableau als Gemälde und als Bühnengemälde, also um die Verknüpfung von Malerei und Schauspielkunst.²¹ Hierauf ebenso wie auf die Mode der Tableaux vivants im 18. Jahrhundert überhaupt verweist Foucault, wenn er die zahlreichen Exempel, die in der »Straf-Gesellschaft« »vorgestellt« werden, als »lebende[] Bilder[]« (»scènes vivantes«) (ÜS 145; SP 133) oder »lebende Lektion« (»leçon vivante«) (ÜS 144; SP 132) bezeichnet. Foucault verknüpft also das Paradigma der Episteme der Repräsentation, das Tableau des Wissens, mit der Inszenierung im Wortsinne des Schauspiels, der Bühnenaufführung: »Jetzt ist der Träger des Exempels die Lektion, der Diskurs, das lesbare Zeichen, die Inszenierung und Abbildung [la mise en scène et en tableau; Gw.E.] der öffentlichen Moralität.« Mit dieser Ineinssetzung von epistemischem Tableau und dramatischem Tableau schließt sich der Kreis der komödientheoretischen Argumentation, die Foucaults Darstellung der reformierten Strafen implizit zugrunde liegt. Dabei macht Foucault sich die Mehrdeutigkeit des französischen Wortes *représentation* zunutze, das neben der spezifischen Bedeutung, die er ihm zur Bezeichnung der epistemischen Strukturen des klassischen Zeitalters und der Aufklärung gibt (und die in der deutschen Übersetzung mit »Repräsentation« wiedergegeben wird), auch die szenische Aufführung, die Theatervorstellung bedeutet.²² Auf

²⁰ Denis Diderot: Dorval und ich, S. 172f. Vgl. dazu Peter Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1977, Kap. II: »Denis Diderot: Theorie und dramatische Praxis«, S. 91–147; zum Tableau S. 100, 114ff.

²¹ Vgl. dazu Annette Graczyk: Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft, München 2004, Kap. II: »Stillgestellte Szenen: Diderots Transfer des Tableaus von der Malerei ins Theater«, S. 77–116.

²² Seit Erika Fischer-Lichtes Semiotik des Theaters, Tübingen 1983, sind zahlreiche Publikationen zu Repräsentation und Performativität des Theaters erschienen; vgl. etwa dies. (Hg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation, Stuttgart/Weimar 2001. Trotz einiger Verweise auf Foucault wird dort die Beziehung von Repräsentation im Sinne Foucaults und dem Theater nicht näher in den Blick genommen.

der Bühne der reformierten Strafen wird also ein dramatisch-epistemisches Tableau in Form der Komödie gespielt. Wie funktioniert diese im zweifachen Sinne verstandene Repräsentation, und wieso entspricht sie der Komödie?

Diderots Konzeption des Tableaus bezieht sich auf das Schauspiel im allgemeinen und nicht auf die Komödie im besonderen. Foucault dagegen konzipiert das – epistemische und dramatische – Tableau und seine Repräsentation als Komödie, und das Komische liegt dabei in der Struktur der Repräsentation selbst, wie Foucault sie in der *Ordnung der Dinge* beschreibt: Das Wissen der Renaissance ist ternär organisiert; es gibt Zeichen, Bezeichnetes und, als drittes, die Ähnlichkeit, die Zeichen und Bezeichnetes miteinander verbindet. Das epistemische Repräsentationssystem des klassischen Zeitalters dagegen funktioniert binär; es gibt Zeichen und Bezeichnetes, doch keine Verbindung zwischen diesen beiden. Das Zeichen wird nur dadurch zu dieser »reine[n] Dualität«, »daß es unter anderem die Beziehung manifestiert, die es mit dem verbindet, was es bezeichnet. Es muß repräsentieren, aber diese Repräsentation muß ihrerseits in ihm repräsentiert sein.« Diese Eigenschaft nennt Foucault verdoppelte oder »reduplizierte Repräsentation«. (OD 98)

Am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts [...] hört das Denken auf, sich in dem Element der Ähnlichkeit zu bewegen. [...] Es ist die privilegierte Zeit des *trompe-l'œil*, der komischen Illusion, des Theaters, das sich verdoppelt und ein Theater repräsentiert, des Quiproquo, der Träume und Visionen. (OD 83)

Foucault stellt hier eine direkte Beziehung zwischen der für die Episteme der Repräsentation charakteristischen Dopplung, dem Komischen und dem Theater her. Das Komische der »komischen Illusion« besteht dabei darin, daß sie ihren Illusionscharakter offenlegt und die Illusion bricht, ähnlich wie in der Komödie die Parabase oder das Spiel im Spiel:²³ ein »Theater[], das

²³ Ralf Simon bezeichnet das Spiel im Spiel als »Gattungskonstituens« der Komödie. Ralf Simon: Vorwort. Theorie der Komödie – Poetik der Komödie, in: ders. (Hg.): Theorie der Komödie – Poetik der Komödie, Bielefeld 2001, S. 7–12, hier S. 8. Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen, Tübingen 1992, S. 6ff.

sich verdoppelt und ein Theater repräsentiert«.²⁴ In dieser Transparenz ihres Zeichencharakters und dem verdoppelnden Herausstellen ihrer eigenen Verweisungsstruktur (Spiel im Spiel) erweist sich die Episteme der Repräsentation als strukturell selbstreflexiv und funktioniert wie eine Komödie. Auch das »Quiproquo« ist, als komische Verwechslung von Figuren, ein typisches Element der Komödie. Diesen Anspielungen auf die Repräsentation als Komödie stellt Foucault sogleich kontrastierend die »schönen, strengen und zwingenden Figuren der Ähnlichkeit« (OD 84) entgegen, die der klassischen Ästhetik der Tragödie angehören.

Der Schauspieler als Zeichen statt als Körper

Die strukturell komische Dopplungsstruktur der Repräsentation spiegelt sich auch im Schauspielcharakter der Komödie der reformierten Strafen wider, der sich von dem der Tragödie der Marter wesentlich unterscheidet. Zwar hatte Foucault zu Beginn von *Überwachen und Strafen* geschrieben: »Das Verschwinden der Martern ist also das Ende des Schauspiels, es ist aber auch die Lockerung des Zugriffs auf den Körper.« (ÜS 17f.) Die Aussage vom Ende des Schauspiels schränkt er aber an späterer Stelle ein und präzisiert: »Der Körper verschwindet als Subjekt der Strafe, aber nicht unbedingt als Element in einem Schauspiel.« (ÜS 121) Für die Strafen des reformjuristischen Konzepts ist ihr Schauspielcharakter also weiterhin von zentraler Bedeutung. Nicht nur die Todesstrafe wird nach wie vor öffentlich vollzogen, sondern auch die anderen reformierten Strafen (Schande, Demütigung) sind entschieden öffentlichen Charakters, und zwar weil ihre praktische Zielsetzung die Abschreckung und Belehrung der Bevölkerung ist. Es geht in der reformierten Bestrafung zwar nicht mehr um den Körper des Verbrechers, sondern um das Publikum, das belehrt wird, doch bedarf es zur dramatischen Vermittlung dieser »Lektion« weiterhin des Körpers, der körperlichen Anwesenheit, des Verbrechers. Die Wirkung des Strafschauspiels auf das Publikum setzt die wirkliche Bühnenpräsenz des Schauspielers

²⁴ Eine ganz ähnliche Strukturbeziehung zwischen Komödie und Dopplung sieht Greiner in seiner Monographie über die Komödie. Zwar sagt er, »[i]m Prinzip der Doppelung erschließt sich das Wesen des Theaters« (ebd., S. 5), also das Wesen von Tragödie und Komödie gleichermaßen, doch gelte das für die Komödie in höherem Maße als für die Tragödie. Vgl. dazu genauer ebd., S. 6f.

voraus. Die erforderliche Lesbarkeit der zu lernenden Lektion begründet daher die Eigenschaft des Bestrafen, Schauspieler und als solcher *Zeichen* zu sein. »Nicht die körperliche Wirklichkeit²⁵ der Strafe also muß auf ein Höchstmaß gesteigert werden, sondern die Vorstellung davon.« (ÜS 121) »Vorstellung« übersetzt hier das französische »représentation«, womit eine weitere Bedeutung von »représentation« ins Spiel kommt, so daß gleichzeitig zeichenhafte Repräsentation, szenische Aufführung und, drittens, gedankliche Vorstellung, Imagination, also der wirkungsästhetische Vorgang im Zuschauer, aufgerufen werden. Für die Steigerung dieser Vorstellung der Strafe bedarf es, wie gesagt, weiterhin des Theaters – jedoch nicht mehr des tragischen Theaters der Marter, sondern des komischen Theaters der reformierten Strafen, in dem der Schauspieler bzw. der Verbrecher selbst zum Signifikat des Strafzeichens wird (vgl. weiter unten; ÜS 165f.). Entscheidend für die reformierten Strafen ist also die Beziehung zwischen Körper und Zeichen: »[W]enn sich die Züchtigung seines [d.i. des Individuums; Gw.E.] Körpers bemächtigt [...], so geschieht dies in dem Maße, in welchem der Körper – für den Sträfling und für die Zuschauer – ein Gegenstand der Vorstellung ist.« (ÜS 166)

In den Martern also ist der Körper des Verbrechers das zentrale Element, da in ihm und seiner Vernichtung das Verbrechen vernichtet wird. In den reformierten Strafen dagegen bedarf es zwar der körperlichen Präsenz des Schauspielers bzw. des Bestraften auf der Bühne, zentral ist aber sein Zeichencharakter: Der bestrafte Körper ist lesbares Zeichen der Verbindung von Gesetz und Strafe. Während die Marter die körperliche Wiederherstellung der Gerechtigkeit ist und also performativ funktioniert, ist die reformierte Bestrafung Zeichen der Strafe und funktioniert semiotisch.

Die komische Maske (I): Als Zeichen der Zeichenhaftigkeit

Das zeigt sich auch darin, daß die Figuren der komischen Bühne »maskiert« sind: »Auf die Bühne tritt eine neue Figur – maskiert.« (ÜS 26) Seitter übersetzt »verschleiert« statt »maskiert«²⁶ und führt die »Maskierung« damit

²⁵ Korrektur der Übersetzung. Gw.E. Seitter übersetzt »Wirksamkeit«, Foucault schreibt »réalité« (vgl. SP 112).

²⁶ »[M]asqué«, SP 24.

direkt auf die Verschleierung der zum Tode Verurteilten zurück, die bei Hinrichtungen eine Zeitlang üblich war und die Foucault wenige Seiten zuvor beschreibt (vgl. ÜS 22). Obwohl dies Foucaults ursprünglicher inhaltlicher Bezugspunkt sein mag, hat es durchaus seinen Grund, daß er hier nicht »verschleiert«, sondern »maskiert« verwendet. Die Maskierung macht deutlich, daß der Bestrafte nicht mehr in erster Linie Körper, als tragische Einheit von Schauspieler und Charakter, sondern Zeichen ist. Die Maske repräsentiert den Représentaionscharakter des komischen Strafschauspiels, womit dieses Foucaults Definition der epistemischen Repräsentation und des Tableaus entspricht: Der Zeichencharakter ist im Zeichen, die Repräsentation in der Repräsentation repräsentiert.

Die Maskierung des Schauspielers ist bei Foucault klar der Komödie zugeordnet. Für seine Tragödie der Marter gilt, daß der Schauspieler bzw. Verbrecher tatsächlich der Held ist, den er vorstellt. Der Verbrecher trägt also insofern keine Maske, als er mit seiner Maske oder seiner Rolle identisch ist. Er ist der Verbrecher, der Königsmörder, und nur dies – so wie Hegels tragische Charaktere das sind, »was sie sind, und ewig dies«. (Ä III, 546) Daß in der Komödie der reformierten Strafe »maskiert[e]« Figuren auftreten, bedeutet daher, daß in ihr die Dopplung aus Schauspieler oder Mensch und Maske herausgestellt wird. Dementsprechend erfolgt in der griechischen Komödie, anders als in der Tragödie, ein Abnehmen der Maske durch die Schauspieler, wodurch der gleiche Effekt der Distanznahme oder die Betonung der Zweihheit von Schauspieler und Maske/Figur erreicht wird, die Betonung des Représentaionscharakters (in allen erwähnten Bedeutungen). Mit der Maske ruft Foucault also einen zentralen Bestandteil der antiken Bühnendramatik auf und integriert ihn in seine Darstellung der modernen Strafjustiz als Komödie.

Schauspieler und Maske in Hegels *Phänomenologie des Geistes*

In der Theoretisierung der Maske hat Foucault einen Vorläufer in – auch hier wieder – Hegel, der die Funktion der dramatischen Maske im Kunstreligionskapitel der *Phänomenologie des Geistes* betrachtet. Episches, tragisches und komisches Selbstbewußtsein unterscheiden sich dort – wie auch sonst die verschiedenen Stufen in der *Phänomenologie* – nach dem Grad ihres Bewußtseins. Demnach zeichnet sich der dramatische Held, unabhängig davon, ob er in einer Tragödie oder einer Komödie spielt, gegenüber

dem besungenen Helden des Epos durch die Dopplung aus Mensch und Rolle, Schauspieler und Maske, wirklichem Selbst und (dramatischer) Person aus:

So wesentlich es der Bildsäule ist, von Menschenhänden gemacht zu sein, ebenso wesentlich ist der Schauspieler seiner Maske, – nicht als äußerliche Bedingung, von der die Kunstbetrachtung absehen müsse; oder insofern davon in ihr allerdings zu abstrahieren ist, so ist eben dies damit gesagt, daß die Kunst das wahre eigentliche Selbst noch nicht in ihr enthält. (PG 535)

»[N]icht als äußerliche Bedingung, von der die Kunstbetrachtung absehen müsse«: Die Tatsache, daß der Schauspieler auf der Bühne nicht wirklich der vorgestellte Held ist, ist nicht etwa ein hinzunehmender Mangel, sondern vielmehr dasjenige, das den höheren Bewußtseinsgrad des Dramas gegenüber dem Epos ausmacht – das Wissen darum, »daß die Kunst das wahre eigentliche Selbst noch nicht in ihr enthält.« In der Tragödie kommt dieses gedoppelte Bewußtsein jedoch nur dem Schauspieler zu: »[D]er Held, der vor dem Zuschauer auftritt, zerfällt in seine Maske und in den Schauspieler, in die Person und in das wirkliche Selbst.« Die Zuschauer hingegen erliegen der Illusion der Identität von Schauspieler und Maske und fürchten um den dargestellten Helden und leiden mit ihm – ein Ergebnis der »Hypokrisie« des Schauspielers. Die Konsequenz des Bewußtseins des Tragödienschauspielers um seine Dopplung ist die Auflösung dieser seiner »Hypokrisie«: »Das Selbstbewußtsein der Helden muß aus seiner Maske hervortreten.« (PG 541) Dies geschieht aber nicht in der Tragödie, sondern erst in der Komödie.²⁷ In der Tragödie »zerfällt« der Held – passiv – in

²⁷ Christoph Menke (Tragödie im Sittlichen, S. 184f.) liest diese Stelle anders. Ihm zufolge geschieht das Ablegen der Maske bereits am Ende der Tragödie, womit die »Subjektkonstitution« vollzogen wird. Text und Textbild der *Phänomenologie* sprechen aber für eine andere Lektüre. Hegel schreibt:

»[D]er Held, der vor dem Zuschauer auftritt, zerfällt in seine Maske und in den Schauspieler, in die Person und in das wirkliche Selbst.

Das Selbstbewußtsein der Helden muß aus seiner Maske hervortreten und sich darstellen, wie es sich als das Schicksal der Götter sowohl des Chors als der absoluten Mächte selbst weiß und von dem Chor, dem allgemeinen Bewußtsein, nicht mehr getrennt ist.

Die *Komödie* hat also vorerst die Seite, daß das wirkliche Selbstbewußtsein sich als das Schicksal der Götter darstellt.« (PG 541)

Das »also« macht deutlich, daß sich der vorstehende kurze Abschnitt bereits nicht mehr auf die Tragödie, sondern auf die Komödie bezieht. Schulte positioniert sich in dieser Frage nicht eindeutig, doch ist seine Lesart dieses Abschnitts hiermit immerhin

Maske und Schauspieler, allerdings, den Zuschauern nicht sichtbar, nur in seiner eigenen Erfahrung, während er für die Zuschauer die Einheit von Charakter und Maske bildet. In der Komödie dagegen »tritt er – aktiv – »aus seiner Maske hervor«.²⁸ Das Abnehmen der Maske in der Komödie macht die Spaltung von Schauspieler und Maske offenbar und auch dem Zuschauer sichtbar. Dennoch, oder vielmehr gerade dadurch, fällt in der Komödie »das eigentliche Selbst des Schauspielers [...] mit seiner Person [und d.h.: mit seiner Maske; Gw.E.] zusammen, so wie der Zuschauer[, der] in dem, was ihm vorgestellt wird, vollkommen zu Hause ist und sich selbst spielen sieht.«²⁹ (PG 544) Gerade durch das Hervortreten aus der Maske

vereinbar, wenn er das Hervortreten aus der Maske als »Übergang, der von der Tragödie zur Komödie führt«, bezeichnet. (Michael Schulte: Hypokrisie und Maske. Zum Verhältnis von Tragödien- und Komödientheorie in Hegels rechtsphilosophischer Schrift »Über die Behandlungsarten des Naturrechts« und im Religionskapitel der »Phänomenologie des Geistes«, in: Klaus Detering [Hg.]: Wahrnehmungen im poetischen All, Heidelberg 1993, S. 207–253, hier S. 240) Schulte sieht richtig, daß bei Hegel »die Geburt des Selbst, die Geburt freier Subjektivität« im »komischen Bewußtsein« und nicht im Bewußtsein der Tragödie stattfindet (vgl. ebd. S. 243). Dagegen gründet Menkes gesamte Argumentation von der »Gegenwart der Tragödie« auf der Prämisse von der wesentlichen Reflexivität der Tragödie im Spiel (Schlegels für die Komödie beschriebene Parekbase), die Menke auf Hegel zurückführt: »Es war Hegel, der diese romantische Figur ästhetischer Selbstreflexion in der Komödie in der *Phänomenologie des Geistes* auch auf die Tragödie angewendet hat«. (Christoph Menke: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel, S. 238. Vgl. auch ders.: Tragödie im Sittlichen, S. 53–73; sowie ders.: Ethischer Konflikt und ästhetisches Spiel)

²⁸ Es ist interessant – und paradigmatisch für die Systematik der *Phänomenologie* –, wie Hegel hier das Bewußtsein des Schauspielers der Tragödie als eine kontinuierliche Einheit mit dem Bewußtseins des Schauspielers der Komödie betrachtet: *Weil* in der Tragödie »der Held, der vor dem Zuschauer auftritt, [...] in seine Maske und in den Schauspieler, in die Person und in das wirkliche Selbst [zerfällt]«, »muß« das »Selbstbewußtsein der Helden [...] aus seiner Maske hervortreten« – und zwar in der Komödie. (PG 541) Das Bewußtsein des Komödienschauspielers setzt das Bewußtsein des Tragödienschauspielers fort.

²⁹ Die Herausgeber Michel und Moldenhauer entscheiden sich hier gegen die Version des Erstdrucks der *Phänomenologie* von 1807, der ihre Ausgabe ansonsten folgt, und für die überarbeitete Version der *Werke* von 1832 (hg. von Johannes Schulze). Sie schreiben: »[...] das eigentliche Selbst des Schauspielers fällt mit seiner Person zusammen, so wie der Zuschauer in dem, was ihm vorgestellt wird, vollkommen zu Hause ist und sich selbst spielen sieht.« (PG 544) Der Erstdruck lautet, wie bereits im obigen Fließtext hinzugefügt: »[...] das eigentliche Selbst des Schauspielers fällt mit seiner Person zusammen, so wie der Zuschauer, der in dem, was ihm vorgestellt wird, vollkommen zu Hause ist und sich selbst spielen sieht.« Der Unterschied ist wesentlich. Denn anders als in der überarbeiteten Fassung läßt sich im Erstdruck der Satz früher beenden: »[...] das eigentliche Selbst des Schauspielers fällt mit seiner Person zusam-

also wird der Schauspieler mit ihr eins – indem er das, wofür die Maske steht, die göttliche Substanz, nicht ernst nimmt, dadurch aber die Maske selbst, in ihrer Eigenschaft als Maske, ernst nimmt: Indem er sie in dem Wissen anlegt, daß sie bloß eine Maske ist, bejaht er sie in ihrer ihr wesentlichen Maskenhaftigkeit. Auch die Identifikation der Zuschauer mit dem Schauspieler (und nicht mit dem Charakter, den er darstellt, d.h. seiner Maske) funktioniert über dieses Durchbrechen der dramatischen Illusion: »Das Selbstbewußtsein der Helden muß aus seiner Maske hervortreten und sich darstellen, wie es [...] von dem Chore, dem allgemeinen Bewußtsein, nicht mehr getrennt ist.« (PG 541) Das heißt auch: von den Zuschauern nicht mehr getrennt ist. Statt des Helden sehen die Zuschauer den Schauspieler, den Menschen in seiner »Nacktheit« und »Gewöhnlichkeit« auf der Bühne, ununterschieden von sich selbst (PG 542), und sehen damit in seinem Spiel mit der Maske auch sich selbst spielen. Das komische Bewußtsein des Komödienschauspielers ist damit, anders als das tragische des Tragödienschauspielers, der hinter seiner Maske verbleibt, ebenso das Bewußtsein der Zuschauer.

Das Verhältnis des Schauspielers zu seiner Rolle einerseits und des Publikums zur Bühnenfigur andererseits, jeweils veranschaulicht im Verhältnis von Schauspieler und Maske, gelten Hegel also als die entscheidenden dramaturgischen wie subjektphilosophischen Unterschiede zwischen Tragödie und Komödie. Weiter schreibt Hegel über die Komödie, in Abgrenzung zur Tragödie:

Die *Komödie* hat also vorerst die Seite, daß das wirkliche Selbstbewußtsein sich als das Schicksal der Götter darstellt. Diese elementarischen Wesen sind, als *allgemeine* Momente, kein Selbst und nicht wirklich. Sie sind zwar mit der Form der Individualität

men, so wie der Zuschauer«, was die Syntax der überarbeiteten Fassung nicht zuläßt und womit ihr eine wichtige Aussage verlorengeht: Wie das Selbst des Schauspielers mit seiner Person zusammenfällt, so fällt, angesichts des Schauspiels, auch der Zuschauer mit seiner Person zusammen. (Bei Michel und Moldenhauer hingegen lautet die Aussage, daß der Schauspieler mit seiner Maske zusammenfällt und der Zuschauer sich selbst im Schauspieler spielen sieht, sich also, vermittelt, mit seiner Maske zusammenfallen sieht, aber nicht selbst mit ihr zusammenfällt.)

Im vorliegenden Interpretationszusammenhang und übertragen auf Foucaults Komödie der Bestrafung bedeutet das, daß nicht nur der Verbrecher wieder zum Rechtssubjekt, sondern auch die Zuschauer dieses Strafschauspiels wieder zu Rechtssubjekten gemacht werden oder ihr Status als Rechtssubjekte gefestigt wird – dies die Bedeutung der ›Aktualisierung‹ der Repräsentation, der ›Aktualisierung‹ des »Signifikantsystem[s] des Gesetzes« (ÜS 166), von der im folgenden noch die Rede sein wird.

ausgestattet, aber diese ist ihnen nur eingebildet und kommt ihnen nicht an und für sich selbst zu; das wirkliche Selbst hat nicht ein solches abstraktes Moment zu seiner Substanz und Inhalt. Es, das Subjekt, ist daher über ein solches Moment als über eine einzelne Eigenschaft erhoben, und angetan mit dieser Maske spricht es die Ironie derselben aus, die für sich etwas sein will. Das Aufspreizen der allgemeinen Wesenheit ist an das Selbst verraten; es zeigt sich hier in seiner Wirklichkeit gefangen und läßt die Maske fallen, eben indem es etwas Rechtes sein will. Das Selbst, hier in seiner Bedeutung als Wirkliches auftretend, spielt es mit der Maske, die es einmal anlegt, um seine Person zu sein; aber aus diesem Scheine tut es sich ebenso bald wieder in seiner eigenen Nacktheit und Gewöhnlichkeit hervor, die es von dem eigentlichen Selbst, dem Schauspieler, sowie von dem Zuschauer nicht unterschieden zu sein zeigt. (PG 541f.)

Das »wirkliche Selbstbewußtsein« ist der Schauspieler der Komödie. Er »stellt sich« »als das Schicksal der Götter« »dar«, die »zwar mit der Form der Individualität ausgestattet« sind, welche ihnen aber »nicht an und für sich selbst zu[kommt]«. Die »Form der Individualität« besteht darin, daß sie, wie Hegel im Abschnitt zum Epos geschrieben hatte, »bestimmte Elemente, besondere Götter« sind. (PG 533) Daß sich der Komödienschauspieler »als das Schicksal der Götter darstellt«, bedeutet, daß er deren individualisierte Maske trägt, die ihn als ein »besonderes« und »bestimmtes Element« ausweist. Das »wirkliche Selbst« aber, der Schauspieler, »hat nicht ein solches abstraktes Moment zu seiner Substanz und Inhalt«; es »ist daher über ein solches Moment als über eine einzelne Eigenschaft erhoben, und angetan mit dieser Maske«, d.h. mit der Maske, die eine einzelne Eigenschaft darstellt, »spricht es die Ironie derselben aus, die für sich etwas sein will.« »Für sich etwas sein zu wollen« ist das »Aufspreizen der allgemeinen Wesenheit«, oder, wie es zuvor über die Götter im Epos hieß, deren »zufälliges leeres Aufspreizen«. (PG 533) Dieses »Aufspreizen« ist nun auf der komischen Bühne »an das Selbst«, d.h. an den komischen Schauspieler, »verraten; es zeigt sich hier in seiner Wirklichkeit gefangen« und läßt die Maske fallen, eben indem es etwas Rechtes sein will.« Das »Aufsprezen« in der »Form der Individualität«, das Hegel immer wieder mit dem Komischen assoziiert,³⁰ ist also Gegenstand des ironischen Maskenspiels des Komödienschauspielers. Die göttliche Substanz ist in der Wirklichkeit der körperlichen Darstellung durch den Schauspieler »gefangen und läßt die Maske fallen«, um sich dementgegen als Substanz zu zeigen, ist dabei aber an den Schauspieler

³⁰ Vgl. etwa auch Ä I, 251f.

»verraten«, weil dieser eben damit das komische Maskenspiel beginnt und die Götter gerade dadurch in ihrer Substanzlosigkeit bloßstellt.

Die komische Maske (II): Als Rechtsperson

Das »Aufspreizen« besteht aber nicht nur darin, »für sich etwas sein« zu wollen. Noch einmal:

Das Aufspreizen der allgemeinen Wesenheit ist an das Selbst verraten; es zeigt sich hier in seiner Wirklichkeit gefangen und läßt die Maske fallen, eben indem es etwas Rechtes sein will. Das Selbst, hier in seiner Bedeutung als Wirkliches auftretend, spielt es mit der Maske, die es einmal anlegt, um seine Person zu sein; aber aus diesem Scheine tut es sich ebenso bald wieder in seiner eigenen Nacktheit und Gewöhnlichkeit hervor, die es von dem eigentlichen Selbst, dem Schauspieler, sowie von dem Zuschauer nicht unterschieden zu sein zeigt. (PG 541f.)

Kommentare zu dieser Textstelle ignorieren in aller Regel das grammatische Objekt »es« im zweiten Satz (»spielt es mit der Maske«) und enthalten sich seiner Interpretation.³¹ Dabei ist das Satzobjekt durchaus von Bedeutung: Es verweist auf »etwas Rechtes« aus dem vorherigen Satz, so daß der vollständige Satz lauten würde: ›Das Selbst, hier in seiner Bedeutung als Wirkliches auftretend, spielt *das Rechte* mit der Maske, die es einmal anlegt, um seine Person zu sein.³² Der Schauspieler spielt das Rechte, »um seine

³¹ Schulte zitiert die Textstelle gar nicht. Friedrich zitiert sie zwar und greift dieses »Rechte« auch noch einmal auf, erläutert es aber nicht bzw. faßt es nicht in seinem spezifischen Wort Sinn auf. Andere Kommentare ignorieren das Satzobjekt »es« und argumentieren, als lautete der Satz ›Das Selbst, hier in seiner Bedeutung als Wirkliches auftretend, spielt mit der Maske‹, so etwa bei Hamacher und auch bei Kraft, wo der vorangehende Satz nicht zitiert wird und also der Bezugspunkt des Satzobjekts »es« wegfällt. Vgl. Michael Schulte: Hypokrisie und Maske; Lars Friedrich: Der Achill-Komplex, S. 234; Werner Hamacher: (Das Ende der Kunst mit der Maske), S. 133f.; Stephan Kraft: Zum Ende der Komödie, S. 281.

³² Auch Lars Friedrich: Der Achill-Komplex, S. 234, liest diese Stelle so. Das Satzobjekt »es« kann zwar ebenso auf das »Aufspreizen« verweisen. Damit würde auch die ironische Haltung des Schauspielers gegenüber der »allgemeinen Wesenheit« der Götter in der »Form der Individualität« gestützt, die »für sich etwas sein [...] wollen«, so wie das Selbst mit der Maske spielt, »indem es etwas Rechtes sein will«. So bei Christoph Menke: Tragödie im Sittlichen, S. 185, der den Teilsatz »es zeigt sich hier

Person zu sein« – und zwar mit der Maske, d.h. mit Hilfe der Maske.³³ Wenn also das Rechte zu spielen, der Weg ist, Person zu sein, wird deutlich, daß es sich bei dieser Person um die *Rechtsperson* handelt. Das in der Komödie verspottete »Aufspreizen«, »für sich etwas sein« zu wollen, bezieht sich also auf das »Aufspreizen«, »etwas Rechtes sein« zu wollen. Im komischen Spiel mit der Maske, dem An- und Ablegen der Rechtsperson, ironisiert das komische Bewußtsein den Anspruch, etwas Rechtes zu sein, ironisiert überhaupt das Rechte, oder das Recht, als Substanz. Es ist »über ein solches Moment als über eine einzelne Eigenschaft«, wie es die tragische Zugehörigkeit zu einer sittlichen Substanz war und wie es die Götter sind, »erhoben«. (PG 542) Scheinbar problematisch wird Hegels Text dann dort, wo es heißt, daß das komische Bewußtsein, »das eigentliche Selbst des Schauspielers«, mit seiner Maske, »seiner Person« und also seiner Rechtsperson »zusammenfällt«. (PG 544) Denn die komische Ironie besteht ja gerade im Spiel, die Maske an- und abzulegen; in dem Moment jedoch, wo der Schauspieler mit ihr »zusammenfällt«, endet dieses Spiel. Tatsächlich aber ist das Zusammenfallen mit der Maske die notwendige Konsequenz des ironischen Spiels mit ihr, weil, wie bereits gesagt, diese Ironie die Maske als – bloße – Maske ernst nimmt. Das ironische Maskenspiel trägt sein Ende also notwendig in sich. Das komische Bewußtsein kann sich den »Leichtsinn« erlauben, mit der Maske zusammenzufallen, weil es weiß, daß nichts Substantielles dahintersteckt (die göttlichen Substanzen wurden ja »aufgelöst« [PG 542]) – bzw. vielmehr weil es weiß, daß nur es selbst, als »wirkliches Selbst«, dahintersteckt. In diesem Zusammenfallen als der »Rückkehr alles Allgemeinen in die Gewißheit seiner selbst« (PG 544) ist daher der »vollkommen glückliche« Zustand des »Wohlsein[s] und Sichwohlseinlassen[s]« erreicht. (PG 544) Doch gleichzeitig bedeutet das Zusammenfallen mit der Maske das Ende dieses heiteren Maskenspiels. Trotz allen Ironisierens des Bestrebens, etwas Rechtes sein zu wollen, und trotz allen Wohlseins im *Zuhause* der »Gewißheit seiner selbst« führt dieses Maskenspiel, indem es im Zusammenfallen des Selbst mit seiner Maske endet, letztlich in den Rechtszustand. Infolge des

in seiner Wirklichkeit gefangen und läßt die Maske fallen, eben indem es etwas Rechtes sein will« aus seinem Zitat gleich gänzlich ausklammert. Die Verbindung von Maske und Rechtsperson, die in der vorliegenden Argumentation im folgenden noch weiter belegt wird, geht auf diese Weise verloren.

³³ Zur Tradition des »Spiel[s] mit den Termen ›Maske‹ und ›Person‹« vgl. Werner Hamacher: (Das Ende der Kunst mit der Maske), S. 133f. – hier allerdings ohne Hinweis auf den Zusammenhang von Maske und Rechtsperson.

komischen Spiels mit der Maske wird der Schauspieler, der natürliche Mensch (rechtlich gesprochen: die natürliche Person), zur Rechtsperson. Im Rechtszustand nämlich findet kein Maskenspiel mehr statt, sondern das Selbst wird zur Maske und bleibt diese Maske, dergestalt, daß es nur noch Maske, nur noch Rechtsperson ist, und sein »wirkliche[s] Selbst« ›verliert‹. Hatten die Entleerung der Maske, also der Verlust der göttlichen Substanz, die sich vormals hinter der Maske verbarg, und infolgedessen die Verabsolutierung des Selbst zum »vollkommenen glücklichen« komischen Bewußtsein geführt, zieht dieses nun das »unglückliche« Bewußtsein nach sich (PG 547): Das »unglückliche Bewußtsein« ist das Bewußtsein des Verlusts der Götter ebenso wie des Verlusts des Selbst. Komisches und unglückliches Bewußtsein gemeinsam machen das Bewußtsein des Rechtszustands aus: »Im Rechtszustande ist also die sittliche Welt und die Religion derselben in dem komischen Bewußtsein versunken und das unglückliche das Wissen dieses *ganzen* Verlustes.« (PG 547) Dieser »vollkommene[] Verlust« (PG 547) des ›Wirklichen‹ bedeutet die Abstraktion des Selbst. Der Satz des komischen Bewußtseins, »das Selbst ist das absolute Wesen« (PG 545), wird im Rechtszustand zu dem Satz: »[D]ie abstrakte Person ist absolutes Wesen«. (PG 546) Ebenso hatte Hegel im Kapitel über den Rechtszustand das Rechtsbewußtsein als »abstrakte Form«, »abstrakte[] Wirklichkeit« und als »gestaltlos« bezeichnet, als »das *leere Eins* der Person« (PG 356) »ohne eigentümlichen Inhalt«, als »abstrakte Allgemeinheit« und »wesenlose Wirklichkeit«. (PG 357)³⁴

Historisch entspricht der Rechtszustand in Hegels System dem Römertum. Dieses zeichnet sich gegenüber der griechischen Sittlichkeit dadurch aus, daß keine vermittelte Einheit mehr von Familie und Staat (oder Weiblichkeit und Männlichkeit oder göttlichem und menschlichem Recht) besteht. In der Verabsolutierung des Selbst im komischen Bewußtsein (»das Selbst ist das absolute Wesen«) und seiner Abstraktion im positiven Recht, das sich historisch als römisches Privatrecht ausbildet, besteht der Einzelne nur noch als Rechtsperson und findet seine Anerkennung allein im Privateigentum – eine Anerkennung, die, jeden lebendigen und natürlichen sittlichen Verhältnisses bar, rein formell und unerfüllt bleibt.³⁵ In seinen *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte*, S. 339–412, insbes. S. 350f., 383f., 387f.

³⁴ Die Idee der Abstraktion des Rechtssubjekts zieht sich durch Hegels Werk; im Naturrechtsaufsatz ist »wesenlos« beinahe stets das Attribut zu »Abstraktion«.

³⁵ Vgl. G.W.F. Hegel: Kapitel »Die römische Welt«, in: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, S. 339–412, insbes. S. 350f., 383f., 387f.

losophie der Geschichte sagt Hegel über die »Persönlichkeit im Privatrecht«, sie sei »die individuelle Abstraktion, die Person, welche die Bestimmung enthält, daß das Individuum an sich etwas sei, nicht nach seiner Lebendigkeit, nach einer erfüllten Individualität, sondern als abstraktes Individuum.«³⁶ Darin unterscheidet sich das ›Rechtsbewußtsein‹ vom sittlichen Bewußtsein der Tragödie:

Im sittlichen Leben ist das Selbst in dem Geiste seines Volkes versenkt, es ist die erfüllte Allgemeinheit. Die *einfache Einzelheit* aber erhebt sich aus diesem Inhalte, und ihr Leichtsinn reinigt sie zur Person, zur abstrakten Allgemeinheit des Rechts. In dieser ist die *Realität* des sittlichen Geistes verloren, die inhaltsleeren Geister der Völkerindividuen sind in *ein Pantheon* versammelt, [...] in ein Pantheon der abstrakten Allgemeinheit, des reinen Gedankens, der sie entleibt und dem geistlosen Selbst, der einzelnen Person, das Anundfürsichsein erteilt. Aber dies Selbst hat durch seine Leerheit den Inhalt freigelassen; das Bewußtsein ist nur *in sich* das Wesen; sein eigenes Dasein, das rechtliche Anerkanntsein der Person, ist die unerfüllte Abstraktion [...]. (PG 546)

Hier wird noch einmal deutlich, daß der Weg von der (griechischen) Sittlichkeit zum (römischen) Rechtszustand die Komödie ist. Denn sie ist es, ihr komischer »Leichtsinn«,³⁷ der das Individuum »zur Person, zur abstrakten Allgemeinheit des Rechts [reinigt]«. Die komische »Reinigung«³⁸ und die zunächst nur ironische Vereinigung mit der Maske mündet in eine Entleerung und ›Entleibung‹ des sittlichen Selbst. Von ihm und seiner wirklichen Körperlichkeit bleibt nur die abstrakte Form, die Maske – die Rechtsperson. Werner Hamacher spricht daher auch von der »Rechtsperson als absoluter Maske«.³⁹

Eine »absolute[] Maske« in diesem Sinne trägt auch die »Figur«, die Foucaults komische Strafbühne betritt. Oben ist gesagt worden, daß die Maskierung der Figuren in der reformierten Strafe deren Dasein als Schauspieler, getrennt von ihren Masken, herausstellt, die Maske also Zeichen der Zeichenhaftigkeit oder Repräsentation der Repräsentation ist. Sie steht aber auch mit der Rechtsperson im soeben beschriebenen Sinne in Zusammen-

³⁶ Ebd., S. 384.

³⁷ Zum »Leichtsinn« der Komödie vgl. Werner Hamacher: (Das Ende der Kunst mit der Maske), S. 138f.

³⁸ Vgl. G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, S. 342: »Die Entwicklung besteht in der Reinigung der Innerlichkeit zur abstrakten Persönlichkeit, welche im Privateigentum sich die Realität gibt.«

³⁹ Werner Hamacher: (Das Ende der Kunst mit der Maske), S. 148.

hang; Hegels Verknüpfung von komischer Maske und abstraktem Rechtssubjekt findet sich daher bei Foucault wieder.

Wie Hegels komisches Bewußtsein bzw. das Rechtsbewußtsein, in dem es aufgeht, »entleibt« und »inhaltsleer« (PG 546), »die vollkommene Entäußerung der Substanz« (PG 547) ist, so ist auch Foucaults komische Figur eine »körperlose[] Realität«. (ÜS 26) Und wie das Bewußtsein in Hegels Rechtszustand der Verlust des »wirkliche[n] Selbst[s]« ist und zu einer »abstrakte[n] Person« wird (PG 546), also nicht mehr der wirkliche Schauspieler, sondern nur noch seine Maske auf der Bühne steht, so verliert auch die tragische Figur von Foucaults tragischer Bühne der Marter ihren Körper und wird zur »maskiert[en]« Figur der komischen Bühne der reformierten Strafe, zur »schattenhaften Silhouette[], gesichtlosen Stimme[]« und zum »unbetastbaren Wesen«. (ÜS 26) Diese seine Körperlosigkeit (oder, mit Hegel gesprochen, seine »Unwesentlichkeit«, »wesenlose Wirklichkeit« [PG 357], »Unwesenheit« [PG 359]) liegt, wie bereits gezeigt wurde, im Zeichencharakter und der Repräsentation des Gesetzes in der reformierten Strafe begründet, deren Zielsetzung Abschreckung und Besserung ist. Mit dem Repräsentationscharakter hängt nun auch bei Foucault noch eine weitere »Zielsetzung« zusammen, nämlich die Restitution des Gesellschaftsvertrags durch Restitution des Verbrechers als »Rechtssubjekt«: Es geht um die »Wiederherstellung eines Rechtssubjekts innerhalb eines Gesellschaftsvertrags«. (ÜS 167) »Zielpunkte« der reformierten Strafjustiz ist damit das abstrakte »Rechtssubjekt eines idealen Vertrags« (ÜS 291) und dessen »Wiedereinbürgerung [...] durch die Strafe«. (ÜS 287) »Die individuelle Besserung muß [...] das Individuum wieder zu einem Rechtssubjekt machen: durch die Wiederaufwertung der Zeichensysteme und der durch sie in Umlauf gesetzten Vorstellungen.« (ÜS 166) Dies erfolgt durch das komische Strafschauspiel und die Maskierung. Das straffällige Individuum, das durch seinen Gesetzesbruch aus dem Gesellschaftsvertrag herausgetreten ist, wird im komischen Strafschauspiel wieder zum Subjekt dieses Gesellschaftsvertrags – und zwar, wie in Hegels Komödie, in der »das eigentliche Selbst des Schauspielers [...] mit seiner Person zusammen[fällt]« (PG 544), indem es eine Maske trägt – die *persona*, auch hier in spezifischer Bedeutung der Rechtsperson. Die Maske ist die Rechtsperson, die der Verbrecher wieder anlegen muß, um in den Gesellschaftsvertrag reintegriert zu werden: In der Parabase der »Schafott-Diskurse« tritt der Verbrecher an den Rand der Schafottbühne und wendet sich an die Zuschauer, dabei als Mensch ununterschieden von den Menschen im Publikum, um dann in der darauf-

folgenden Bestrafung mit seiner Maske wiedervereint und erneut zu einem Rechtssubjekt des Gesellschaftsvertrags zu werden. Wie bei Hegel wird auf Foucaults komischer Bühne der Mensch in den Status als Person, als Rechtssubjekt, überführt.⁴⁰

Anders jedoch als bei Hegel »fällt« der Verbrecher nicht »leichtsinnig« mit dieser Maske zusammen, sondern wird in der Bestrafung (gewaltsam) mit ihr vereint. Ein ironisches Spiel mit der Maske findet hier nicht statt, wie Foucaults Komödie der reformierten Strafen überhaupt die Ironie des Bühnengeschehens fehlt. Der Status der Maske entspricht hier also demjenigen der »absoluten Maske« bei Hegel, zu der sich die komische Maske im Übergang zum Rechtszustand verhärtet, womit Foucaults Komödie sozusagen der Spätform oder dem Ende der Komödie, im oder nach dem Übergang zum Rechtszustand, entspricht.

Zwischenbilanz: Komödie und Bestrafung

In *Überwachen und Strafen* faßt Foucault die Technik der reformierten Bestrafung wie folgt zusammen:

Worauf zielt die Strafe, wodurch verschafft sie sich ihren Zugriff aufs Individuum? Es sind die Vorstellungen: Vorstellungen seiner Interessen, Vorstellungen seiner Vorteile, Vorstellungen von Nachteilen, Vorstellungen seines Vergnügens und Mißvergnügens. Und wenn sich die Züchtigung seines Körpers bemächtigt, wenn sie ihn mit Techniken bearbeitet, die den alten peinlichen Strafen nicht nachstehen, so geschieht dies in dem Maße, in welchem der Körper – für den Sträfling und für die Zuschauer – ein Gegenstand der Vorstellung ist. Mit welchem Instrument wirkt man auf die Vorstellungen ein? Mit anderen Vorstellungen oder vielmehr mit Vorstellungspaaren (Verbrechen/Strafe, eingebildeter Vorteil des Verbrechens/wahrgeommener Nachteil der Züchtigungen); diese Paarungen können nur im Element der Öffentlichkeit ihre Funktion erfüllen: Straf-Szenen machen sie dem Blick aller deutlich und eindringlich; Diskurse setzen sie in Umlauf und werten jederzeit das Spiel der Zeichen auf. Die Rolle des Verbrechers in der Bestrafung ist es, gegenüber den Codes/den Gesetzen und den Verbrechen wieder die wirkliche Gegenwart des

⁴⁰ Über die Guillotine im reformierten Strafrecht hatte Foucault zu Beginn von *Überwachen und Strafen* geschrieben, sie »soll das Gesetz weniger an einem wirklichen, schmerzempfindlichen Körper vollstrecken als vielmehr an einem juristischen Subjekt, das unter anderem das Recht auf Existenz innehat. Sie muß so abstrakt sein wie das Gesetz selber.« (ÜS 21f.) Man könnte ergänzen: Nicht nur die reformierte Strafe muß »so abstrakt sein wie das Gesetz selber«, sondern auch das Rechtssubjekt, an dem sie vollzogen wird.

Signifikats einzuführen – das heißt jene Strafe, die laut Code unlösbar mit dem Vergehen verknüpft sein muß.⁴¹ Ausgiebig und unübersehbar dieses Signifikat vorstellen, damit das Signifikantsystem des Gesetzes immer wieder aktualisieren, die Idee des Verbrechens als ein Zeichen der Bestrafung zur Geltung bringen – das ist die Währung, mit welcher der Missetäter der Gesellschaft seine Schuld abzahlt. Die individuelle Besserung muß also das Individuum wieder zu einem Rechtssubjekt machen: durch die Wiederaufwertung der Zeichensysteme und der durch sie in Umlauf gesetzten Vorstellungen. (ÜS 165f.)

Es lassen sich hier drei Charakteristika der reformierten Bestrafung unterscheiden, die im vorangehenden Kapitel bereits erläutert wurden und die sich gleichermaßen als Charakteristika der Komödie erwiesen: erstens das Ziel der Bestrafung (»Worauf zielt die Strafe [...] ?«), das im »Zugriff aufs Individuum«, also in der Einwirkung der Strafe auf die Seele des Verbrechers ebenso wie auf die des Zuschauer besteht. Wie in den Komödientheorien der Aufklärung geht es um Abschreckung und Besserung. Zweitens die Funktionsweise der Bestrafung (»[W]odurch verschafft sie sich ihren Zugriff aufs Individuum?«): »Es sind die Vorstellungen« (*représentations*), über die die Strafe auf das Individuum »einwirken« soll. »Vorstellung« meint hier zum einen die konkrete Imagination des Zuschauers (»Vorstellungen seiner Interessen, Vorstellungen seiner Vorteile, Vorstellungen von Nachteilen, Vorstellungen seines Vergnügens und Mißvergnügens«) – das entspricht der Seite der psychologischen Mechanismen der Wirkungsästhetik der Komödie. »Vorstellung« meint zum anderen die epistemische Repräsentation des Gesetzes, die Zeichenbeziehung zwischen Strafe und Gesetz. Die jeweiligen Elemente der »Vorstellungspaares« »Verbrechen/Strafe, eingebildeter Vorteil des Verbrechens/wahrgenommener Nachteil der Züchtigungen« sind aufeinander hin »vollkommen transparent« (ÜS 134) – das entspricht der Seite des Prinzips der Repräsentation als »Instrument«

⁴¹ Übersetzung verändert, Gw.E. Seitter übersetzt: »Angesichts des Gesetzes und der Verbrechen hat der Verbrecher in der Bestrafung die wirkliche Gegenwart des Signifikats vorzuführen, die wirkliche Gegenwart der Strafe, die nach den Buchstaben des Gesetzes mit dem Vergehen unmittelbar verknüpft sein muß«; das Original lautet: »Le rôle du criminel dans la punition c'est de réintroduire, en face des codes et des crimes, la présence réelle du signifié – c'est-à-dire de cette peine qui selon les termes du code doit être infailliblement associée à l'infraction.« (SP 151) Man beachte hier wieder die Doppeldeutigkeit des französischen *code/Code*, deutsch Code/Codex, auf die oben bereits hingewiesen wurde und die noch einmal die Zusammenghörigkeit von Episteme der Repräsentation einerseits und reformierten Strafen und deren Gesetzes- und Schriftbezug andererseits deutlich macht.

der ›Einwirkung‹ auf die »Vorstellung«. Weiterhin setzt dieses »Instrument« der Vorstellungspaarungen das »Element der Öffentlichkeit« voraus. Hiermit ist noch einmal der Zusammenhang von Wissenstableau und Schauspieltableau angesprochen; das Funktionieren der Repräsentation in den reformierten Strafen ist an deren Schauspielcharakter gebunden, daran, daß ein wirklicher Körper auf der Bühne, der Körper des Verurteilten, »Gegenstand der Vorstellung« (»*objet de représentation*« [SP 151]) und Zeichen ist. Drittens der Zweck der Bestrafung: die Restitution eines Rechtssubjekts. Auch diese Restitution erfolgt über Repräsentation der Zeichen, und auch dies wieder in den Vorstellungen der Zuschauer wie des Bestraften. Zum zusammenfassenden Vergleich seien hier noch einmal die jeweiligen Gegenstücke in der Marter genannt: erstens die Einwirkung auf den Körper (statt auf die Seele), zweitens die körperliche Beziehung zwischen Verbrechen und Strafe (statt einer repräsentativen Beziehung der Vorstellungen) und der Schauspielcharakter, der über die Ähnlichkeit von Darstellendem und Dargestellten funktioniert (statt über Tableau und Repräsentation), drittens die Restitution des Rechts und des Körpers des Königs (statt des abstrakten Rechtssubjekts). Foucault präsentiert die reformierte Strafjustiz des 18. Jahrhunderts also in didaktischer Hinsicht als belehrende und bessernde Komödie der Aufklärung, in zeichentheoretischer Hinsicht als schauspielerisch-epistemisches Tableau und in rechtstheoretischer Hinsicht als Komödie des modernen Rechtssubjekts.

Die neuen Figuren auf der Bühne der Justiz: Die »kleine Delinquenz«

Neben diesen funktionalen oder strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen den reformierten Strafen und der Komödie gibt es auch inhaltliche Parallelen, und zwar bei den Figuren. Foucault beschreibt ihr Auftreten, es sei hier noch einmal zitiert, wie folgt:

Die alten Mitspieler des Straf-Prunks, der Körper und das Blut, räumen den Platz. Auf die Bühne tritt eine neue Figur – maskiert. Eine gewisse Tragödie ist zu Ende, es beginnt eine Komödie mit schattenhaften Silhouetten, gesichtslosen Stimmen, unbewussten Wesen. Der Apparat der Strafjustiz hat es nun mit dieser körperlosen Realität zu tun. (ÜS 26)

Hier ist zunächst deutlich, daß Foucault die Ablösung der Tragödie durch die Komödie als einen Niedergang betrachtet: »Der Apparat der Strafjustiz

hat es nun mit dieser körperlosen Realität zu tun«, er muß sich mit ihr herumschlagen – das Original lautet »L'appareil de la justice doit mordre maintenant sur cette réalité sans corps.« (SP 24) Auch trägt Foucaults Komödie mit ihren »schattenhaften Silhouetten, gesichtslosen Stimmen, unbekastbaren Wesen« alle Attribute, die seit Platon mit der bloßen Scheinhaftigkeit und Unwahrheit der Kunst verbunden sind. Die Komödie als im Vergleich zur Tragödie niedere Gattung zu betrachten, hat eine lange Tradition. Neben dem »mehrmaßen« geführten Streit über die Höherwertigkeit von Tragödie oder Komödie⁴² wurden seit der sogenannten *Querelle des Anciens et des Modernes* aber auch antike und moderne (namentlich die klassische französische) Komödie vergleichend diskutiert, wobei nicht die aristophanische, sondern stets die neu(er)e griechische Komödie (Menander) und in deren Folge die römische Komödie (Plautus, Terenz) Bezugspunkt der Diskussion war, die der aristophanischen gemeinhin als überlegen galt.⁴³ Die Komödie des Aristophanes tritt erst bei Friedrich und August Wilhelm Schlegel prominent auf und gilt fortan, u.a. bei Schelling und Hegel, als die wahre Komödie.⁴⁴ Theorien der Komödie unterscheiden von da an in der Regel alte, d.h. aristophanische Komödie einerseits und neue, d.h. neue griechische, römische und moderne Komödie andererseits, die nicht mehr als Fortschritt, sondern als Ausdruck eines Verfalls der Gattung begriffen wird; eine Wertung, die auch Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* vornimmt.⁴⁵ Die Differenzierungen, die seit Ende des 18. Jahrhunderts in die Diskussionen um Tragödie und Komödie sowie alte und moderne Komödie eingeführt wurden, lassen jedoch nicht die üblicherweise vorgenommene allgemeine Höherbewertung der Tragödie

⁴² Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, in: ders.: Sämtliche Werke, hg. von Peter-André Alt u.a., Bd. 5, München 2004, S. 694–780, hier S. 724: »Es ist mehrmaßen darüber gestritten worden, welche von beiden, die Tragödie oder die Komödie, vor der andern den Rang verdiene.«

⁴³ Vgl. Peter-André Alt: Barock. Einleitung, in: Ulrich Profitlich (Hg.): Komödientheorie, S. 19–21, hier S. 19; Michael Schulte: Von der Romantik bis zum Realismus. Einleitung, in: Ulrich Profitlich (Hg.): Komödientheorie, S. 87–96, hier S. 88.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 89f.

⁴⁵ Dort reiht er die Komödie Shakespeares sowie den modernen satirischen/komischen Roman (Hippel, Sterne [Jean Paul hingegen goutiert Hegel weniger]) in die Tradition der alten Komödie ein, wogegen er die moderne Komödie in der Nachfolge der neuen griechischen bzw. der römischen Komödie (sowie der römischen Satire) sieht – und ebenso schlecht bewertet. Eine Ausnahme bildet Raupachs *Die Bekehrten*; vgl. dazu das Kap. mit dem schönen Titel »Ein vergessener Flirt: Hegel und die Komödie seiner Zeit«, in: Stephan Kraft: Zum Ende der Komödie, S. 244–261.

gegenüber der Komödie verschwinden. Zudem führen sie dazu, daß in der Rede über oder in Bezugnahmen auf die Komödie oftmals unterschiedliche Argumente der jeweils unterschiedlichen Diskussionen (Tragödie vs. Komödie, alte Komödie [verstanden als neue griechische und römische] vs. moderne Komödie, alte Komödie [verstanden als aristophanische] vs. moderne Komödie) durcheinandergeraten bzw. zum Zwecke der jeweiligen Argumentation gezielt aus ihrem Zusammenhang herausgelöst werden. In der Folge ist häufig nicht ganz klar, wovon die Rede ist, wenn über die Komödie gesprochen wird.⁴⁶ Das gilt auch für Foucaults Komödienbezüge. Klar bleibt aber ein Hauptunterschied zwischen Tragödie und Komödie: das Figureninvantar.

Aristoteles bestimmt die Komödie als »Nachahmung von schlechteren Menschen« und die Tragödie als »Nachahmung guter Menschen«;⁴⁷ außerdem nennt er als Gegenstand der Tragödie Figuren, »die großes Ansehen und Glück genießen, wie Ödipus und Thyestes und andere hervorragende Männer aus derartigen Geschlechtern.«⁴⁸ Er unterscheidet die Figuren also zum einen in moralischer Hinsicht und zum anderen, wiewohl nicht ganz getrennt davon, in sozialer Hinsicht, im engeren Sinne des Standes.

Auch Hegel zufolge »sind die Zustände und Charaktere aus diesen Kreisen [d.h. »aus untergeordneten Ständen«; Gw.E.] geeigneter für das Lustspiel und das Komische überhaupt.« (Ä I, 252)⁴⁹ Seine Kritik an der Komödie richtet sich also nicht darauf, daß darin Bürger und einfaches Volk anstelle

⁴⁶ Weniger klar auch als bei der Tragödie; was zum einen daran liegt, daß dort die Differenzierung zwischen antiker und moderner Tragödie eindeutiger ist, zum anderen aber auch daran, daß die Theoriebildung zur Tragödie ausführlicher stattfindet und die Komödie meist nur als Kontrastfolie zur Tragödie diskutiert wird. Bei Hegel erfolgt die Vermischung zweier Argumentationsstränge reflektiert, als strukturelle Wiederholung: »Dasselbe Prinzip, welches uns den Grund für die Scheidung der dramatischen Kunst in Tragödie und Komödie gab, liefert nun auch die wesentlichen Haltpunkte für die Entwicklungsgeschichte derselben.« (Ä III, 534)

⁴⁷ Aristoteles: Poetik, S. 17 (1449a 31f.); vgl. auch S. 9 (1448a 18f.).

⁴⁸ Ebd., S. 39 (1453a 10f.).

⁴⁹ Seine Begründung ist interessant. Er argumentiert keineswegs, daß Personen des untersten Standes der tragischen Bühne nicht würdig oder *per se* zu großen Taten nicht fähig wären, sondern, daß die Umstände ihnen keine Möglichkeit zu eigentlichem Handeln geben: »Den Figuren aus untergeordneten Ständen dagegen, wenn sie innerhalb ihrer beschränkten Verhältnisse zu handeln unternehmen, sehen wir überall die Gedrücktheit an; denn in ausgebildeten Zuständen sind sie in der Tat nach allen Seiten hin abhängig, eingeengt und kommen mit ihren Leidenschaften und Interessen durchweg ins Gedränge und in die Not der ihnen äußeren Notwendigkeit,

von Helden und Fürsten auftreten, sondern wie sie und welche ihrer Eigenschaften und Tätigkeiten dargestellt werden. »Die Laster der Menschen z.B. sind nichts Komisches.« »[E]igennützige Bürger«, »streitsüchtig, leichtsinnig, aufgeblasen, ohne Glauben und Erkenntnis, schwatzhaft, prahlерisch und eitel«, sind daher Hegel zufolge Gegenstand der Satire, nicht aber der wahren Komödie. (Ä III, 527) Deswegen kritisiert er auch die moderne Komödie, die

überhaupt Privatinteressen und die Charaktere dieses Kreises [d.h. Bedienten oder Kammerzofen; Gw.E.] in zufälligen Schiefeheiten, Lächerlichkeiten, abnormen An gewöh nungen und Torheiten für den Zuschauer teils in Charakterschilderung, teils in komischen Verwicklungen der Situationen und Zustände dar[stellt]. (Ä III, 571)

Auf ähnliche Weise wirft Nietzsche Euripides als dem letzten der drei großen griechischen Tragiker vor, die Tragödie u.a. dadurch zugrunde gerichtet und zugleich der neueren attischen Komödie den Weg bereitet zu haben, daß er den »Mensch[en] des alltäglichen Lebens« und »das allgemeine, allbekannte, alltägliche Leben und Treiben«, überhaupt »Alltäglichkeit« und »bürgerliche Mittelmäßigkeit« auf die Bühne brachte. (GT 76f.)⁵⁰ Euripides' Figuren haben »nichts Schweres zu verantworten, nichts Grosses zu erstreben«. (GT 78) Analog dazu zeichnet sich Foucaults neue, nunmehr komische »Bühne der Justiz« gegenüber der tragischen u.a. dadurch aus, unbedeutende, einzelne Schicksale zu zeigen: »Eine sorgfältigere und genauere Justizpraxis beginnt nun, auch eine kleine Delinquenz zu erfassen«.⁵¹ (ÜS 97) Die reformierte Strafjustiz befaßt sich fortan nicht mehr mit bedeutenden »Heldentaten« (ÜS 248) und großer Schuld, die ebenso groß gesühnt werden muß, wie das noch in den Martern – und der Tragödie – der Fall ist. Was Foucault eine Ablösung der Tragödie durch die Komödie nennt, bedeutet, daß »niedrige, alltägliche Kämpfe« (ÜS 87), »das alltägliche Verhalten der Individuen, ihre Identität, ihre Tätigkeit, ihre scheinbar be-

da hinter ihnen gleich die unüberwindliche Macht der bürgerlichen Ordnung steht, gegen welche sie nicht ankommen können und selbst der Willkür der Höheren, wo diese gesetzlich berechtigt ist, ausgesetzt bleiben. An dieser Beschränkung durch bestehende Verhältnisse wird alle Unabhängigkeit zuschanden.« (Ä I, 251f.)

⁵⁰ Auch Hegel bemerkt über die Dramen des Euripides, daß sie, verglichen mit denen Aischylos' und Sophokles', »nicht mehr denselben plastischen sittlichen Charakter an sich tragen« und sich in ihnen »schon mehr das Prinzip des Verderbens zu erkennen gibt.« G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, S. 318.

⁵¹ Seitter setzt »kleine« in Anführungszeichen; im Original stehen keine, vgl. SP 91.

deutungslosen Gesten« (ÜS 99), »geringfügige[] Dinge« (ÜS 274), daß statt Königsmörtern »kleine[] Kriminelle[]« (ÜS 367) in den Fokus der Justiz treten, »absolut ruhmlose[] Leute«, »das Banale«. Von nun an »[erscheinen] Bettler, arme oder einfach nur mittelmäßige Leute auf einer seltsamen Bühne«.⁵² Die Alltäglichkeit greift damit auf das Justizsystem insgesamt über, der »Straf-Prunk« der Martern wird zum »Theater der alltäglichen Züchtigung« (ÜS 146), das ehrwürdige Schauspiel der Souveränität zum »Theater des Alltäglichen«,⁵³ der tragische Verbrecher wird durch den komischen Delinquenten ersetzt. In dieser Komödie nimmt »das Normale den Platz des Altehrwürdigen ein«. (ÜS 249) Das »Normale« ist dabei, auf einer zweiten Bedeutungsebene, nicht nur das Alltägliche, sondern auch Ausdruck eines Normbewußtseins, das üblicherweise als eine Voraussetzung der Komödie angesehen wird, indem das Komische u.a. in der Abweichung von einer (sozialen, moralischen etc.) Norm besteht.⁵⁴ Es wird noch zu sehen sein, daß die fortschreitende Orientierung am Normalen und der Norm Foucault zufolge schließlich das Ende des Dramas und den Übergang zum Roman einleitet.

Neben dem Figureninvantar selbst lässt sich bei Aristoteles noch ein weiterer Unterschied zwischen Tragödie und Komödie ausmachen, der ebenfalls die Figuren betrifft: Die Tragödie ist Nachahmung einer Handlung, während die Komödie, wiewohl ebenfalls Nachahmung einer Handlung, überwiegend Nachahmung von Charakteren ist. Die Figuren spielen in der Komödie also eine größere Rolle als in der Tragödie.⁵⁵ Unter Rückgriff auf

⁵² Michel Foucault: Das Leben der infamen Menschen (1977), in: S III, S. 309–332, hier S. 328.

⁵³ Ebd., S. 319.

⁵⁴ Rainer Warning: Komik/Komödie, in: Fischer Lexikon Literatur, hg. von Ulfert Ricklefs, Frankfurt a.M. 1996, Bd. 2, S. 897–936, hier S. 925. Vgl. auch Eckehard Catholy: Das deutsche Lustspiel vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit, Darmstadt 1968, S. 8–12; Karl Hillebrand: Die klassische Komödie und ihre Voraussetzungen, in: Norbert Altenhofer (Hg.): Komödie und Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1973, S. 25–126, hier S. 90; Bernhard Greiner: Die Komödie, S. 97ff. (unter Bezug auf Hans Robert Jauß' »Komik der Herabsetzung«); Andrea Bartl: Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin, Stuttgart 2009, Kap. I.a: »Kulturelle Selbstwahrnehmung und Abweichung von der Norm: Was heißt komisch?«, S. 11–22.

⁵⁵ Vgl. Aristoteles: Poetik, Kap. 5 und 6, S. 17–25 (1149a 30–1450b 20). Vgl. dazu Ralf Simon: Theorie der Komödie, in: ders. (Hg.): Theorie der Komödie – Poetik der Komödie, S. 47–66, hier S. 47f.; Stephan Kraft: Zum Ende der Komödie, S. 19. Dies zumindest die übliche Lesart. Differenzierter neuerdings Arbogast Schmitt in seinem Kommentar zu Aristoteles: Poetik, Berlin 2008.

Aristoteles schreibt auch Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* über das Verfassen von Dramen, in der Komödie seien »die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel«. Es geht demnach weniger um das, was die Protagonisten getan haben (Hegels tragische Einheit von Tat und Täter), als um das, was sie sind. Daß man Lessing zufolge in der Komödie »die Charaktere in Betrachtung ziehen« muß,⁵⁶ gilt nun ebenso für das Fällen von Urteilen der reformierten Strafjustiz. Während sich Tragödie und Marter auf die Tat richten und in ihnen also »die Charaktere weniger wesentlich« sind,⁵⁷ beginnen sich Komödie und reformierte Strafen auf den Charakter bzw. den Täter und seine Seele zu richten. Daher sind mit dem Wandel des Figuren inventars von Tragödie zu Komödie auch Individualisierung und Psychologisierung der Figuren verbunden.

Die mit der genaueren »Charakterschilderung[]« (Ä III, 571) meist einhergehende Zwiespältigkeit und fehlende Geschlossenheit der Charaktere, die Hegel an der modernen Tragödie kritisiert hatte, kehrt auch in Nietzsches Kritik an Euripides' Tragödie und, in deren Folge, der neueren Komödie wieder.⁵⁸ So bemängelt Nietzsche nicht nur, daß Euripides eine Art Ständeklausel verletzt, indem er das Volk auf die Bühne bringt, sondern darüber hinaus, und das ist wichtiger, daß er ein verstärkt psychologisiertes und damit zersplittertes Bild seiner Figuren zeichnet. Diese Individualisierung und Psychologisierung ist auch ihm zufolge nicht mit der Tragödie und der »Deutlichkeit und Festigkeit« (GT 64) ihrer Figuren vereinbar; sie führt zur Komödie:

Es hat ich weiss nicht wer behauptet, dass alle Individuen als Individuen komisch und damit untragisch seien: woraus zu entnehmen wäre, dass die Griechen überhaupt Individuen auf der tragischen Bühne nicht ertragen konnten. In der That scheinen sie so empfunden zu haben. (GT 71)

»[W]ährend noch Sophokles ganze Charaktere malt« (GT 113), setzt mit Euripides, der »die treue Maske der Wirklichkeit« (GT 76) und »heftige[] Leidenschaften« abbildet, ein »Ueberhandnehmen der Charakterdarstellung und des psychologischen Raffinements« ein. »Der Charakter soll [...] durch künstliche Nebenzüge und Schattirungen, durch feinste Bestimmtheit

⁵⁶ Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 470.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Auch Hegel sieht in Euripides bereits eine frühe Form jenes Mangels an »Festigkeit« der Charaktere: »Euripides verläßt auch bereits die abgerundete Plastik der Charaktere«. (Ä III, 562)

aller Linien individuell wirken«. (GT 113) »[D]er Spiegel, in dem früher nur die grossen und kühnen Züge zum Ausdruck kamen, zeigte jetzt jene peinliche Treue, die auch die misslungenen Linien der Natur gewissenhaft wiedergiebt.« (GT 76)⁵⁹ Das geschieht auch in den reformierten Strafprozessen, wie Foucault sie beschreibt: Hatten die Martern noch ›ganze‹ Verbrecher, sozusagen ›die grossen und kühnen Züge‹ der ›Helden‹ vorgeführt, beginnen die Strafreformen durch Psychologisierung der Individuen ›die beliebige, die gemeine Individualität‹ (ÜS 246) hervorzubringen, die ›kleine[] Seele des Kriminellen‹ (ÜS 327), die ›Niedrigkeit der Angelegenheiten‹⁶⁰ und die ›kleinliche Schamhaftigkeit der Absichten‹⁶¹ zu beleuchten und banale, kleine und kleinliche Taten zu zeigen, die aus Lüsten, Trieben und Begierden hervorgegangen sind. Man

urteilt [...] über Leidenschaften, Instinkte, Anomalien, Schwächen, Unangepaßtheiten, Milieu- oder Erbschäden; man bestraft Aggressionen, aber durch sie hindurch Aggressivitäten; Vergewaltigungen, aber zugleich Perversionen; Morde, die auch Triebe und Begehrungen sind. (ÜS 27)⁶²

Sophokles' Zeichnung ›ganze[r] Charactere‹ (Nietzsche) bzw. ›plastische[r]‹ oder ›gediegene[r] Charaktere‹ (Hegel) zersplittert im modernen Urteilsverfahren zu Psychogrammen der Delinquenten. Vorhin ist gezeigt worden, wie die Tragödie durch die Psychologisierung ihrer Figuren zu Ende geht, dadurch, daß weniger nach der Tat denn nach der Seele des Täters gefragt wird. Eben dies tun die mit den Strafreformen aufkommenden Disziplinartechniken, und Foucaults Komödie der reformierten Strafjustiz besteht genau darin, daß durch Psychologisierung und Individualisierung des Verbrechers der Delinquent und damit die ›Seele [...] auf die Bühne der Justiz [tritt]‹. (ÜS 34) Seiner Charakterisierung dieser ›neue[n] Figur‹ (ÜS 26) liegen daher wiederum konkrete gattungstheoretische Überlegungen zum

⁵⁹ Auch bei Hegel kommt in der modernen Komödie, ›als Ersatz‹ für die ihr fehlende Komik, ›die fein ausgebildete Geschicklichkeit in genauer Zeichnung der Charaktere‹ zum Zug. (Ä III, 570)

⁶⁰ Michel Foucault: Das Leben der infamen Menschen, S. 319.

⁶¹ Ebd., S. 326.

⁶² Zum ›Trieb‹ vgl. auch Hegel, dem zufolge in der modernen Komödie der ›sittliche Trieb‹ und nicht, wie in der alten Komödie, ›die bewußte absolute sittliche Natur [...] spielt‹. G.W.F. Hegel: Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den Rechtswissenschaften, in: Werke, Bd. 2, Frankfurt a.M. 42000, S. 434–530, hier S. 498 (im folgenden per Sigle N im laufenden Text zitiert).

Ende der Tragödie in der Moderne und zur Komödie zugrunde: Der komische Delinquent unterscheidet sich vom tragischen Verbrecher genau darin, daß in ihm die Einheit von Tat und Täter aufgelöst ist. Foucault macht sich auch hier wieder Nietzsches und Hegels ästhetische Argumentation zu eigen und drückt seine Kritik an den Techniken moderner Strafjustiz indirekt über das klassische ästhetische Argument fehlender Einheit aus: In den psychologisierenden Gerichtsverfahren geht die Ganzheit des Verbrechens als Tat verloren; sie können es in dieser Hinsicht nicht mit dem blutigen Strafschauspiel der Martern aufnehmen.

Die komische Maske (III): Kodifizierung und Typisierung, Individualisierung und Psychologisierung

Hierüber erklärt sich die ‚Maskierung‘ der »neue[n] Figur[en]« auf Foucaults Justizbühne der Komödie, anders als oben, wo die Maske als Zeichen des Zeichencharakters bzw. als abstrakte Rechtsperson interpretiert wurde, auf noch eine dritte Weise: als Ausdruck von Individualisierung und Psychologisierung des Delinquanten (hängt dabei aber gleichzeitig noch mit der Rechtsmaske zusammen, indem sie Ergebnis der Kodifizierung des Strafrechts und der dazu notwendigen Typisierung und Individualisierung von Verbrechen und Strafen ist).

In der *Geburt der Tragödie* unterscheidet Nietzsche zwei Arten von Maskierung. Die Maskierung der alten Tragödie geht auf die »Urtragödie« (GT 60) zurück, auf die »Tragödie in ihrer ältesten Gestalt«, in der Dionysos der »einzig vorhandene Bühnenheld« war. Bei Aischylos und Sophokles sind die Figuren »nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysos«, der weiterhin als der eigentliche »tragische Held« »hinter allen diesen Masken [...] steckt«. (GT 71) Das Dionysische wird durch den schönen Schein und durch »das Apollinische der Maske« verhüllt dargestellt (GT 65), das Bühnengeschehen zeigt die schreckliche »dionysische Wahrheit« apollinisch maskiert. Anders verhält es sich mit der Maskierung bei Euripides und in der neueren Komödie:

[W]ährend noch Sophokles ganze Charactere malt und zu ihrer raffinirten Entfaltung den Mythus ins Joch spannt, malt Euripides bereits nur noch grosse einzelne Charakterzüge, die sich in heftigen Leidenschaften zu äussern wissen; in der neuern attischen Komödie giebt es nur noch Masken mit *einem* Ausdruck, leichtsinnige Alte, geprellte Kuppler, verschmitzte Slaven in unermüdlicher Wiederholung. (GT 113)

Die Maske bei Euripides ist nur mehr leere Nachahmung: Seine »Helden haben nur nachgeahmte maskirte Leidenschaften und sprechen nur nachgeahmte maskirte Reden« (GT 75), denen kein Dionysisches mehr zu grunde liegt. Anders als hinter den Masken der alten tragischen Helden verbirgt sich hinter den Masken der alltäglichen Figuren des Euripides nicht mehr Dionysos, und die apollinische Maske des schönen Scheins wird durch die »treue Maske der Wirklichkeit« (GT 76) ersetzt. Diese hebt einzelne, besondere Charakterzüge hervor, statt wie bei Aischylos und Sophokles weniger charakteristische Züge zu zeigen, die sich dadurch zum »ewigen Typus« (GT 113) erweitern lassen.⁶³ Nietzsche beobachtet ein »Ueberhandnehmen der Charakterdarstellung und des psychologischen Raffinements in der Tragödie von Sophokles ab«; »[d]er Charakter soll [...] durch künstliche Nebenzüge und Schattirungen, durch feinste Bestimmtheit aller Linien individuell wirken«. (GT 113) Er stellt diese Entwicklung als das Ergebnis einer analytischen Verwissenschaftlichung dar:

Auch hier gewahren wir den Sieg der Erscheinung über das Allgemeine und die Lust an dem einzelnen gleichsam anatomischen Präparat, wir athmen bereits die Luft einer theoretischen Welt, welcher die wissenschaftliche Erkenntnis höher gilt als die künstlerische Wiederspiegelung einer Weltregel. Die Bewegung auf der Linie des Charakteristischen geht schnell weiter (GT 113),

die Psychologisierung der euripideischen Figuren führt zu einer Typisierung der Figuren der neuen Komödie, in der es »nur noch Masken mit *einem* Ausdruck« gibt. Nietzsche beklagt sowohl das »psychologische[] Raffinement[]« und die »Schattirungen« und »feinste Bestimmtheit aller Linien« der euripideischen Masken einerseits als auch den »*eine[n]* Ausdruck« der Masken der neueren Komödie (GT 113f.), die also wiederum nicht fein genug gezeichnet sind, andererseits.⁶⁴ Er zeichnet eine Entwicklungslinie vom umfassenden »mythischen Allgemeinen« der alten Tragödie über das psychologisierte Besondere der euripideischen Tragödie hin zum reduzierten typisierten Allgemeinen der neuen attischen Komödie. Diese Linie mag gattungsgeschichtlich nicht korrekt sein, doch weist sie auf eine

⁶³ Tatsächlich zeigten die Masken der alten griechischen Tragödie zunächst eine neutrale Mimik, weder lachende noch weinende oder greinende Gesichtszüge. Typisierte Charaktermasken kamen erst später auf.

⁶⁴ Diese Spannung zwischen Individualisierung und Typisierung ist ein Problem wissenschaftlicher Klassifizierung überhaupt, mit der Nietzsche die Maske ja auch in Zusammenhang bringt.

Problematik hin, der auch die Strafrechtsreformen bei Foucault unterliegen: die der wissenschaftlichen Klassifikation.

Nietzsche begreift die Abkehr von der Darstellung des mythischen »Allgemeine[n]« durch die typisierte Maske der neueren Komödie als Ausdruck einer analytischen Verwissenschaftlichung, deren Bemühen seinerseits einem nun nicht mehr mythischen, sondern wissenschaftlich-objektiven Allgemeinen gilt. Die Klassifikation der Figuren ist gattungsgeschichtlich in der Tat ein Merkmal der Komödie – man denke an die Charaktermaske der Typenkomödie: »Figurenklassifikationen waren von der Typenkomödie her bekannt«,⁶⁵ diese stellt sozusagen Charaktertableaus auf. Die der Komödie demnach eigene schematische »wissenschaftliche Klassifikation« von Figuren und ihren Handlungsweisen lässt sich daher bei Foucault mit der von den Strafreformern angestrebten Klassifikation und Taxonomisierung von Verbrechen und Verbrecher kurzschießen. In den reformierten Strafen richtet sich der Blick auf die Seele des Verbrechers, seine individualisierende Psychologisierung, im Dienste der taxonomischen Klassifizierung bzw. juridischen Kodifizierung von Verbrechen und Strafen. Auch die Strafreformen der Aufklärung »athmen [...] die Luft einer theoretischen Welt«, und die Maske der reformierten Strafen ist Element einer Rationalisierung und Verwissenschaftlichung des Strafverfahrens: »Mit der Notwendigkeit einer parallelen Klassifizierung von Verbrechen und Strafen entsteht gleichzeitig die Notwendigkeit einer Individualisierung der Strafen, die dem besonderen Charakter eines jeden Verbrechers gerecht wird.« (ÜS 126) Untrennbar von der Individualisierung und taxonomischen Klassifizierung der Strafen ist daher die Individualisierung und taxonomische Klassifizierung der Straftäter, die in ihrer Maskierung Ausdruck finden. Im Zusammenhang der Bemühungen der Strafreformer um ein allgemeingültiges System der Bestrafungen ist die wissenschaftlich typisierte Maske ein notwendiges Element des aufzustellenden Strahtableaus – und also des Strafschauspiels.

Die Verbindung zwischen Kodifizierung und Individualisierung [und d.h. auch: zwischen Typisierung und Individualisierung; Gw.E.] wird in den wissenschaftlichen Modellen der Zeit gesucht. Das geeignete Schema wurde zweifellos von der Naturgeschichte angeboten: die Taxonomie der Arten in einer kontinuierlichen Abstufung. Gesucht wird ein Linné der Verbrechen und Strafen dergestalt, daß jede einzelne Gesetzesübertretung und jedes straffällige Individuum ohne irgendeine Willkür unter ein allgemeines Gesetz fallen können. (ÜS 127)

⁶⁵ Fotis Jannidis: Figur, literarische, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, hg. von Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 1998, S. 149.

Ergebnis der Strafrechtsreformen und deren Streben nach Allgemeingültigkeit und Objektivität ist demnach der genaue Blick auf »jedes straffällige Individuum« – das Erscheinen also der »kleinen Delinquenz«, der alltäglichen Figuren auf der Justizbühne. Das Auftreten eben dieser »kleinen Delinquenz« stellt die Rechtstheorie dann aber vor ein Problem. Der Allgemeinheitsanspruch der juridischen Kodifizierung bzw. der wissenschaftlichen Klassifizierung der Straftäter gerät in Konflikt mit dem Streben nach größtmöglicher Genauigkeit und der dazu notwendigen Individualisierung der Verbrechen und der Verbrecher. Der Anspruch auf Universalität des Gesetzes und Allgemeingültigkeit der Verbrechen und Strafen führt zu einer immer feineren Typisierung und Individualisierung der Verbrecher, die schließlich mit genau diesem Universalitätsanspruch kollidieren. Sie mündet in eine Psychologisierung, die letztlich nicht mehr mit den »legalistischen« Prinzipien der Universalität des Rechts vereinbar ist. Die Maskierung lässt sich daher ähnlich wie bei Nietzsche als der Beginn einer Psychologisierung der »dramatischen Figur« auf der Bühne der Strafen lesen. Wie Euripides und die neuere Komödie ihre Figuren mit psychologisierten bzw. typisierten Masken versehen, klassifizieren die modernen Strafverfahren den Delinquenten gemäß psychologisch typisierten Analyserastern. Die von Foucault beschriebenen Phänomene der Individualisierung und Psychologisierung finden damit wiederum auf den drei Ebenen der Episteme, des Strafrechts und der Dramen-/Komödien-/Gattungstheorie statt – auf epistemegeschichtlicher Ebene Individualisierung und Psychologisierung der Wissenschaften und Diskurse, auf strafrechtsgeschichtlicher Ebene die des Delinquenten und auf dramentheoretischer Ebene die der dramatischen Figuren. Die Maske steht dann für die »Seele« des Delinquenten, d.h. für die Anwendung psychologischer Erkenntnisse auf oder für das erlangte psychologische Wissen über ihn. Die abstrakte Rechtsmaske verwandelt sich über die, ursprünglich der Kodifizierung dienenden, individualisierte und typisierte Charaktermaske hin zu einer psychologisierten Darstellung der Figur, der letztlich keine Maske mehr genügen kann.⁶⁶ Sie führt zum Ende der legalistischen Theorie ebenso wie zum Ende der Komödie, zum »Ende der Kunst mit der Maske«. Die komische Figur verliert durch fort-

⁶⁶ Vgl. Hegel über das »moderne[] Schauspiel«: »Hier nämlich fallen die Masken und die Musikbegleitung fort, und an deren Stelle tritt das Mienenspiel, die Mannigfaltigkeit der Gebärde und die reichhaltig nuancierte Deklamation.« (Ä III, 513f.)

schreitende Individualisierung und Psychologisierung ihren dramatischen Figurencharakter.⁶⁷

Komische Schatten und Gespenster

Maskierung und Psychologisierung gehen daher mit einer Geisterhaftigkeit der Figuren auf der neuen »Bühne der Justiz« einher. Die »schattenhaften Silhouetten, gesichtslosen Stimmen, unbetastbaren Wesen« (ÜS 26) wirken gespenstisch – auch dies eine indirekte Anspielung auf Hegels Ende der Tragödie und deren Ablösung durch die Komödie bzw. die Unterscheidung von antiker und moderner Tragödie. So bemängelt Hegel in seiner *Ästhetik* das »Jenseitige[] und Gespensterhafte[]« moderner dramatischer Figuren, wie er überhaupt die fehlende »Einheit und Festigkeit des Charakters« und »die Nichtigkeit und Halbheit im Schwanken und Übergehen« »gespenstig« nennt. (Ä I, 315f.) »Gespenstig« ist also eine Figur, die keine Einheit mit ihrer Tat bildet, die nicht in ihrer Tat aufgeht, die verschiedene und womöglich widerstreitende Eigenschaften aufweist und in Hegels Sinne charakterlos und daher untragisch ist.⁶⁸ Die gespenstische Schattenhaftigkeit und Wesenlosigkeit der komischen Figur auf der reformierten Strafbühne verweisen mithin nicht nur auf die Abstraktheit des Rechtssubjekts, sondern auch auf die Unkörperlichkeit und Ungreifbarkeit der auftretenden Seele, auf das, was Hegel als mangelnde Plastizität der modernen dramatischen Figuren bezeichnet. Hier wie auch anderswo wiederholt sich bei Hegel der Unterschied zwischen Tragödie und Komödie, variiert, als Unterschied zwischen antiker und moderner Schauspielkunst. Bei den Griechen »verbindet sich [...] die redende Kunst mit der Skulptur; das handelnde Individuum tritt als objektives Bild in totaler Körperlichkeit heraus«; »die Statue belebt [sich]«. Dagegen legt die moderne Schauspielkunst Wert auf die Darstellung der »Eigentümlichkeit des Charakters in den feinsten Schattierungen«, und zwar, neben Gebärden und Mienenspiel, »im Ton und Ausdruck der Stim-

⁶⁷ Rückgebunden an die Gattungsgeschichte der Komödie bedeutet das das Verschwinden der Typenkomödie zugunsten der psychologisierten ernsten Komödie und ihrer Verwandten im 18. Jahrhundert, die schließlich, so könnte man sagen, dem noch entschiedener psychologisierenden Roman weicht.

⁶⁸ Vgl. oben, Kap. IV, Unterkap. »Die Trennung der tragischen Einheit von Täter und Tat«.

me«. (Ä III, 511) Die statuenhafte Körperlichkeit wird durch die Modulierung der körperlosen Stimme ersetzt, das »objektive Bild« des tragischen Charakters durch die gespenstischen »Schattierungen« des untragischen oder komischen Individuums – man denke hier auch noch einmal an die »Schattirungen« der Charaktere, die Nietzsche an der Tragödie des Euripides bemängelt. (GT 113) Die »schattenhaften Silhouetten«, die die Bühne betreten, sind also Ausdruck und Ergebnis der Psychologisierung der Figuren, deren Zersplitterung und Unkörperlichkeit sich, wie gesagt, nicht mit der Tragödie vertragen.

Auch Marx bringt die Komödie und ihre Figuren mit Gespenstern in Zusammenhang. Er schreibt über die Revolution von 1848, die er insgesamt als Komödie bzw. Farce charakterisiert: »Menschen und Ereignisse erscheinen als umgekehrte Schlemihle, als Schatten, denen der Körper abhanden gekommen ist.⁶⁹ Nicht nur die dramatischen Figuren (»Menschen«) der Komödie, sondern auch der dramatische Konflikt (»Ereignisse«) ist also schattenhaft und substanzlos. Wieder ist es Hegel, der hierfür das Vorbild liefert, wenn er in seinem Naturrechtsaufsatz in bezug auf die Konflikte der Komödie von »Schattenbildern« spricht. (N 499) Die »alte oder göttliche«, d.h. aristophanische, Komödie zeigt »Schattenbilder von Konflikten«, die moderne Komödie »Schattenbilder von Selbständigkeit und Absolutheit«. (N 496)⁷⁰ Hegels Komödienkonzeption verändert sich in der Folge in mancherlei Hinsicht, doch bleibt die Schattenhaftigkeit oder die »Wesenlosigkeit« der »Zwecke« (Ä III, 527) auch in den *Vorlesungen über die Ästhetik* noch ein Charakteristikum der Komödie, deren »Zwecke und Charaktere an und für sich substanzlos« sind. (Ä III, 528) In der *Enzyklopädie* findet sich eine entsprechende Gegenüberstellung der »substantiellen Zwecke« der Tragödie und der »nichtigen Zwecke« der Komödie.⁷¹ Während also die Konflikte der Komödie schattenhaft, wesen- und substanzlos sind, *verkörpern* die Pro-

⁶⁹ Karl Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: ders./Friedrich Engels: Werke, Bd. 8, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1972, S. 115–207, hier S. 119 (im folgenden per Sigle MEW sowie Band- und Seitenangabe zitiert). Die MEW folgen der zweiten, von Marx überarbeiteten Ausgabe des *Achtzehnten Brumaire* von 1869. In der MEGA ist der entsprechende Band (I, 21) noch nicht erschienen; dort liegt bisher nur die Erstveröffentlichung von 1852 vor (Bd. I, 11).

⁷⁰ Siehe dazu Michael Schulte: Tragödie im Sittlichen. Zur Dramentheorie Hegels, München 1992; ders.: Hypokrisie und Maske, S. 216–219; Stephan Kraft: Zum Ende der Komödie, S. 217ff.

⁷¹ G.W.F. Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, S. 114.

tagonisten der Tragödie die »beiden Zonen des Sittlichen« und stehen »in leibhafter Beziehung« zueinander. (N 499) Diese »leibhafte[] Beziehung« ist für den frühen Hegel der Jenaer Zeit ein Grund dafür, daß »das absolute Verhältnis« »im Trauerspiel aufgestellt« ist (N 499); gegenüber der »schaettenhaften Beziehung« der Komödie ist sie in dieser (ästhetischen) Hinsicht höherwertig.⁷² Ebenso werden in Foucaults Komödie nicht nur die Figuren, sondern wird auch das dramatische Geschehen seiner Tragik beraubt:

Es sind diese Schatten hinter den Tatsachen des Verfahrens, die in Wirklichkeit beurteilt und bestraft werden. Beurteilt werden sie vermittels der ›mildernden Umstände‹, die in den Wahrspruch ja nicht nur die ›Umstände‹ der Tat eintreten lassen, sondern etwas ganz anderes, rechtlich gar nicht Kodifizierbares: die Erkenntnisse und Einschätzungen betreffend den Verbrecher, [...] all die Begriffe [...], die unter dem Vorwand, eine Tat zu erklären, ein Individuum qualifizieren. (ÜS 27)

Fortan stehen im Zentrum des Verfahrens der Urteilsfindung nicht mehr der Konflikt, sondern sein Schatten, d.h., nicht mehr die Tat, sondern ihre Umstände. Eine »leibhafte Beziehung« dagegen besteht in der Marter und ihrer direkten und körperlichen Konfrontation des Verurteilten mit dem König. Ähnlich wie bei Hegel ist diese tragische Konfrontation der Marter der komischen Konfrontation der reformierten Strafe unter ästhetischen Gesichtspunkten implizit überlegen.

⁷² Die Forschung diskutiert, wie es sich mit dem Status von Tragödie und Komödie bei Hegel insgesamt verhält. Lange ging man von einer eindeutigen Höherwertigkeit der Tragödie aus, wogegen in jüngerer Zeit vielfach die gegenteilige Meinung vertreten wurde. Gustav-H. H. Falke bezeichnet die Höherwertigkeit der Tragödie gegenüber der Komödie bei Hegel als »unselige[] Annahme«. (Gustav-H. H. Falke: Begriffne Geschichte. Das historische Substrat und die systematische Anordnung der Bewusstseinsgestalten in Hegels Phänomenologie des Geistes. Interpretation und Kommentar, Berlin 1996, S. 43) Zumindest für den Naturrechtsaufsatz ist sie aber nicht falsch. Es mag helfen, zwischen ästhetischer und spekulativer oder systematischer Bedeutung der Gattungen zu unterscheiden. In ästhetischer Hinsicht ist die Tragödie vollkommener als die Komödie, in systematischer und spekulativer Hinsicht dagegen ist die Komödie, als Ausdruck eines entwickelteren Bewußtseins, die im Vergleich zur Tragödie fortgeschrittenere Gattung.

Höhepunkt und Ende der Komödie: Sokrates

In der Körperlosigkeit und Schattenhaftigkeit der Figuren auf der Bühne kündigt sich ebenso wie in der fortschreitenden Individualisierung und Psychologisierung das Ende der Komödie an. Körperlose Schatten sind eigentlich nicht bühnentauglich, und durchpsychologisierte Figuren eignen sich nicht als dramatische Charaktere.

Bei Hegel beginnt das Ende der Komödie da, wo ihre Charakteristika sich »in ihre Extreme« (N 497) entwickeln, wo also das, was die Komödie ausmacht, in einem Maße ausgestaltet wird, daß es ihren Rahmen sprengt. Das wäre bei Hegels Tragödie nicht möglich; eine Verstärkung ihrer Charakteristika würde nicht in Extreme und entstellende Übertreibung führen, sondern zu noch engerer Geschlossenheit und »Gediegenheit«. Bei der Komödie dagegen ist die Ausbildung ihrer Charakteristika »in ihre Extreme« bereits in den Charakteristika selbst, insbesondere der Individualisierung, angelegt. Die Komödie trägt immer bereits ihr Ende und das Ende des Dramas überhaupt in sich, und ihre Entwicklung führt in ihre Auflösung. Das erhellt aus der Analogie zwischen Komödie und attischer Demokratie, die Hegel im Naturrechtsaufsatz herstellt: Die Polis kann sich erlauben, »mit absolute[m] Leichtsinn« »ihre mannigfaltigen Seiten und Momente sich zur vollkommenen Individualität ausgebären« zu lassen, weil sie »eine zum Bewundern starke Natur« hat. (N 496)

Eine solche sittliche Organisation wird so z.B. ohne Gefahr und Angst oder Neid einzelne Glieder zu Extremen des Talents in jeder Kunst und Wissenschaft und Geschicklichkeit hinaustreiben und sie darin zu etwas Besonderem machen, – ihrer selbst sicher, daß solche göttlichen Monstruositäten der Schönheit ihrer Gestalt nicht schaden, sondern komische Züge sind, die einen Moment ihrer Gestalt erheitern. Als solche heitere Erhöhungen einzelner Züge werden wir, um ein bestimmtes Volk anzuführen, den Homer, Pindar, Aischylos, Sophokles, Platon, Aristophanes usw. ansehen können, [werden] aber auch sowohl in der ernsthaften Reaktion gegen die ernsthafter werdende Besonderung des Sokrates und vollends in der Reue darüber, als [auch] in der pullulierenden Menge und hohen Energie der zugleich aufkeimenden Individualisierungen nicht erkennen, daß die innere Lebendigkeit damit in ihre Extreme herausgetreten [war], in der Reife dieser Samenkörner ihre Kraft, aber auch die Nähe des Todes dieses Körpers, der sie trug, ankündigte und die Gegensätze, die sie überhaupt hervorrief und vorher selbst in ihrem ernsthafteren und weitgreifenderen Aussehen, wie Kriege, als Zufälligkeiten und mit gleichem Leichtsinn erregen und betreiben konnte, nicht mehr für Schattenbilder, sondern für ein übermäßig werdendes Schicksal nehmen mußte. (N 497f.)

Wie die Komödie individualisierte Figuren ausbildet, treibt die Polis »einzelne Glieder zu Extremen des Talents« hinaus, zu »komische[n] Züge[n] [...], die einen Moment ihrer Gestalt erheitern«. Diese »Individualisierungen« der Polis sind Homer (der zeitlich nicht eigentlich dazugehört), Pindar, dann Aischylos, Sophokles, Platon, Aristophanes und, schließlich, Sokrates. Auch er ist ein Ergebnis der leichtsinnig-heiteren Ausbildung des Besonderen, doch seine »Besonderung« erweist sich als »ernsthafter« als die der Vorgenannten. Hegel kommt im Naturrechtsaufsatz nicht noch einmal auf Sokrates zu sprechen, führt dessen Rolle aber an anderen Stellen vielfach aus. Sokrates verkörpert »die aufgehende innere Welt der Subjektivität«, und dieses »Prinzip des Sokrates erweist sich als revolutionär gegen den athenischen Staat«, indem es die Trennung des Einzelnen von der Polis und also die Trennung der charakteristischen Einheit von Bürger und Staat bewirkt: »Viele Bürger schieden jetzt vom praktischen Leben, von Staatsgeschäften ab, um in der idealen Welt zu leben.«⁷³ Mit Sokrates hält ein Wissen Einzug, das das Bestehende und Bekannte in Frage stellt, indem es sich ihm gegenüber ironisch verhält. Daher bedeutet Sokrates den Höhepunkt der attischen Demokratie sowie der Komödie (man denke an seinen Auftritt in Aristophanes' *Wolken*, auf die Hegel an entsprechender Stelle in der *Phänomenologie* anspielt [vgl. PG 543]) und zugleich den Umschlagspunkt in ihrer beider Niedergang.

Innerlichkeit, Fleischlosigkeit, Ironie und Positivität

In *nuce* findet sich das Bild des modernen komischen Subjekts bei Foucault bereits in *Psychologie und Geisteskrankheit* von 1962.⁷⁴ Dort spricht er von einem »neuen psychologischen Drama[]«, das durch die »psychoanaly-

⁷³ G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, S. 329.

⁷⁴ *Psychologie und Geisteskrankheit* ist Foucaults überarbeitete Fassung eines seiner frühesten Texte, *Maladie mentale et personnalité* (1954). Diese erste Fassung ist nicht ins Deutsche übersetzt. Die ersten zwei Drittel der zweiten Fassung, *Maladie mentale et psychologie* (1962), sind bis auf kleinere Änderungen und Korrekturen mit der ersten Fassung identisch; dagegen wurden Kapitel 5 und 6 sowie der Schluss (durch Umnummerierung in der deutschen Übersetzung entsprechend den Kapiteln 4 und 5 sowie dem Schluss) vollständig durch neuen Text ersetzt. Dabei tauchen insbesondere die Beziehe zum Drama und Dramatischen sowie zum Tragischen erst in der Neufassung auf. Vgl. Michel Foucault: Psychologie und Geisteskrankheit, S. 115, 118, 132.

tische[] Intervention« hervorgebracht wird⁷⁵ und dem Tragischen entgegengesetzt ist,⁷⁶ also dem »Drama des Ausschlusses« aus *Wahnsinn und Gesellschaft*. (WG 167) Liest man die folgende kurze Passage mit den entsprechenden Stellen aus *Überwachen und Strafen* zusammen, lässt sich dieses »neue[] psychologische[] Drama[]« näher bestimmen, nämlich als Komödie, als Komödie der Psychologisierung des modernen Menschen. Sie besteht im

Verhältnis, das vor fast zweihundert Jahren der Mensch des Okzidents zu sich selbst hergestellt hat. Dieses Verhältnis ist [...] das Hervortreten – in den Formen des Wissens – eines *homo psychologicus*, dem es aufgegeben ist, die innere, fleischlose, ironische und positive Wahrheit alles Selbstbewußtseins und aller möglichen Erkenntnis in sich zu versammeln.⁷⁷

Der moderne Mensch tritt in ein Verhältnis zu sich selbst. Das setzt eine Distanznahme voraus, wie sie laut Hegel in der Komödie erfolgt, im komischen Selbstbewußtsein, das um seine Doppelung aus Schauspieler und Figur weiß. Die vier Charakteristika dieses modernen Selbstbezugs, die Foucault hier nennt – Innerlichkeit, Fleischlosigkeit, Ironie und Positivität – sind Charakteristika, mittels deren er in *Überwachen und Strafen* die Komödie von der Tragödie des Strafens abgrenzt.

Das Wort »innere« deutet auf die Verinnerlichung von Machtstrukturen hin, die Verinnerlichung einer Erkenntnis, eines wissenschaftlichen Wissens oder Diskurswissens, als dessen Ergebnis sich das moderne Selbstbewußtsein erweist. Eben diese Innerlichkeit machte ja Hegel zufolge den Unterschied zwischen Tragödie und Komödie (bzw. zwischen der antiken und der modernen Tragödie) aus.⁷⁸ »Innere« meint aber auch ›psychisch‹ im

⁷⁵ Ders.: Psychologie und Geisteskrankheit, S. 130.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 132.

⁷⁷ Ebd., S. 131.

⁷⁸ Vgl. Ä III, 555. Ludwig Siep schreibt in seinem Stellenkommentar zur *Phänomenologie*: »Hegel parallelisiert offenbar die Zerstörung der naiven Polis-Sittlichkeit durch den Sokratischen ‚Individualismus‘ mit der Komödie bzw. dem Satyrspiel.« (Ludwig Siep: Der Weg der Phänomenologie des Geistes. Ein kooperativer Kommentar, Frankfurt a.M. 2000, S. 309) Er bezieht sich dabei auf die folgende Hegelpassage: »Die Vollendung der Sittlichkeit zum freien Selbstbewußtsein und das Schicksal der sittlichen Welt ist daher die *in sich gegangene* Individualität, der absolute Leichtsinn des sittlichen Geistes«. (PG 513; Hervorhebung Gw.E.) Leider erläutert Siep seinen Kommentar nicht weiter; er stimmt aber mit der obigen Lesart überein, die Hegel nah an Nietzsche und dessen Kritik an der neueren Komödie rückt, die ja ebenfalls Ausdruck der sokratischen Individuierung ist.

Gegensatz zu ›körperlich‹, meint die Psychologisierung der Figuren. Daher hängt mit der Innerlichkeit sowie der Verinnerlichung des dramatischen Konflikts auch die »fleischlose« Wahrheit dieses Selbstbewußtseins zusammen, die Foucault später an der bereits mehrfach zitierten Stelle in *Überwachen und Strafen* wieder aufgreift – in bezug auf den Übergang von der Tragödie zur Komödie der Justiz, die es mit »schattenhaften Silhouetten, gesichtslosen Stimmen, unbetastbaren Wesen«, kurz, mit »körperlose[r] Realität« zu tun hat und damit ebenso »fleischlos« ist. Zum einen ist das Fleischlose das Unblutige und von daher nicht mehr zur Tragödie (und zur Marter) gehörig. Zum anderen klingt in der Fleisch- und also Körperlosigkeit auch die Schattenhaftigkeit und Substanzlosigkeit der komischen Figuren an, also das, was Hegel »gespenstig« nennt. Diese ›Gespenstigkeit‹ ist Hegel zufolge Ergebnis des »Prinzip[s] der neueren Ironie« in der Dramatik. Gemeint ist die Ironie der Frühromantiker, namentlich Schlegels und Tiecks: »Diese falsche Theorie hat die Dichter verführt, in die Charaktere eine Verschiedenheit hineinzusetzen, welche in keine Einheit zusammengeht, so daß sich jeder Charakter als Charakter zerstört.« (Ä I, 315) Jenseits dieses engen und pejorativen Ironiebegriffs bei Hegel ist die ironische Haltung überhaupt ein zentrales Merkmal der Komödie, das in Techniken ironischer Selbstbezüglichkeit wie Hervortreten aus der Rolle etwa durch Abnehmen der Maske, Parabase, Illusionsdurchbrechung, Spiel im Spiel Ausdruck findet.⁷⁹ Drittens schließlich ist die sokratische Ironie angesprochen, die Hegel mit der Komödie – bzw. ihrem Ende – verknüpft. Entscheidender dürfte hier aber Nietzsches Identifikation des Sokratischen – und also der sokratischen Ironie – mit der modernen Vernunft und Wissenschaft sein, die sich bei Euripides ankündigt, das Ende der Tragödie besiegt und in die geringgeschätzte neuere Komödie überleitet. So bezeichnet Nietzsche Euripides' Stücke und deren »naturalistische« Tendenz als Ergebnisse des »ästhetischen Sokratismus« und als »Product jenes eindringenden kritischen Prozesses, jener verwegenen Verständigkeit«, als »Beispiel für die Produktivität jener rationalistischen Methode.« (GT 85)

Über Sokrates ist das Ironische mit dem Positiven verknüpft. Das, was Foucault »positiv« nennt, entspricht dem, was Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* »optimistisch« nennt, wenn er von der »in ihrem tiefsten Wesen optimistische[n] Wissenschaft, mit ihrem Ahnherrn Sokrates an der Spitze«, spricht. (GT 103) Die »positive« Wahrheit des modernen Selbstbezugs ist

⁷⁹ Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie, S. 6ff.

die Wahrheit der modernen Wissenschaft als der Humanwissenschaft, in diesem Falle der Psychologie. Ironisch ist sie zum einen, weil der Mensch sich darin selbst zum Gegenstand seines eigenen Wissens wird (wie der Zuschauer sich selbst auf der Bühne sieht), und zum anderen, weil sie Anspruch auf eine Positivität erhebt, die es nicht geben kann – weil man eben, mit Sokrates, nichts wissen kann. Vor dem Hintergrund des Gattungsdiskurses erweist sich die »innere, fleischlose, ironische und positive Wahrheit alles Selbstbewußtseins« als das Selbstverhältnis des modernen Menschen, zu dem sich das Selbstverhältnis des komischen Subjekts entwickelt. Foucaults »*homo psychologicus*«, die moderne Seele, geht damit aus der ironischen Subjektivität der Komödie, dem ironischen komischen Subjekt hervor.

Der Zuschauer betritt die Bühne: Die Komödie der *Hoffräulein* und das Ende des Dramas

Foucaults Argumentation knüpft noch in anderer Hinsicht an die gattungstheoretische Unterscheidung zwischen Tragödie und Komödie an. Die inhaltliche Neuerung der Komödie gegenüber der Tragödie, die darin liegt, daß das Volk die Bühne betritt, bedeutet auf struktureller und dramaturgischer Ebene eine weitere Veränderung, nämlich die Umkehrung der Blickverhältnisse. Es steht nicht mehr der einzelne Held auf der Bühne, sondern der Durchschnittsbürger, und damit rückt sozusagen die ganze Gesellschaft, rücken die Vielen ins Zentrum des Blicks, blicken ihrerseits ins Publikum – und sehen sich selbst auf der Bühne. Daß sich die (aristophanische) Komödie bei Hegel dadurch auszeichnet, daß der Zuschauer »sich selbst spielen sieht« (PG 544), wurde oben gezeigt; das machte die Weiterentwicklung des komischen gegenüber dem tragischen Bewußtsein aus. Auch Nietzsche nimmt diese Entwicklung in den Blick, allerdings nicht in Bezug auf Aristophanes, sondern auf die durch Euripides vorbereitete »neuere Komödie« – und daher mit anderer Bewertung. Er schreibt, daß »der Zuschauer von Euripides auf die Bühne gebracht worden ist. [...] Der Mensch des alltäglichen Lebens drang durch ihn aus den Zuschauerräumen auf die Scene«. (GT 76) »Im Wesentlichen«, so Nietzsche, »sah und hörte jetzt der Zuschauer seinen Doppelgänger auf der euripideischen Bühne«.⁸⁰ (GT 77)

⁸⁰ Statt sich, wie in der »Urtragödie«, im Satyrchor gespiegelt zu sehen (vgl. GT 59f.).

Bei Foucault ist dieses Charakteristikum der Komödie der Beginn dessen, was im Panopticon und der modernen Gesellschaft überhaupt geschieht. U.a. vor dem Hintergrund dieser Blickverschiebung schreibt Foucault, den Mediziner und Gefängnisreformator Nikolaus Heinrich Julius (1783–1862) zitierend:

Die Antike war eine Zivilisation des Schauspiels. »... der Menge den Anblick und die Überschauung Weniger verschaffen« – diesem Problem wurde die Architektur der Tempel, der Theater, der Zirkusse gerecht. Mit dem Schauspiel dominierten die »öffentliche Lebensweise«, die Intensität der Feste, die sinnliche Nähe. In diesen von Blut triefenden Ritualen gewann die Gesellschaft ihre Kraft und bildete für einen Augenblick gleichsam einen einzigen großen Körper. Die neuere Zeit stellt das umgekehrte Problem: »Wenigen oder einem Einzelnen die Übersicht Vieler zu gewähren«. In einer Gesellschaft, in der die Hauptelemente nicht mehr die Gemeinschaft und das öffentliche Leben sind, sondern die privaten Individuen einerseits und der Staat andererseits, können die Beziehungen nur in einer Form geregelt werden, die dem Schauspiel genau entgegengesetzt ist. [...] Unsere Gesellschaft ist nicht eine des Schauspiels, sondern eine Gesellschaft der Überwachung.⁸¹ [...] Die schöne Totalität des Individuums⁸² wird von unserer Gesellschaftsordnung nicht verstümmelt, unterdrückt, entstellt; vielmehr wird das Individuum darin gemäß einer Taktik der Kräfte und der Körper fabriziert. Wir sind weit weniger Griechen, als wir glauben. Wir sind nicht auf den Rängen und nicht auf der Bühne, sondern in der panoptischen Maschine, die wir selber in Gang halten, indem wir ein Rädchen davon sind.⁸³ (ÜS 278f.)

⁸¹ Diese Beobachtung macht Foucault bereits in *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, wo er ebenfalls N.H. Julius zitiert und vom »Problem einer Architektur nicht mehr des Schauspiels, wie bei den Griechen, sondern der Überwachung« (WjF 104) sowie von einer »Wende vom Schauspiel zur Überwachung« (WjF 105) spricht.

⁸² Bei Hegel findet sich die »schöne Individualität« des »griechischen Charakters« (G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, S. 293f.) und die »freie Totalität« des Klassischen (G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik II (= Werke, Bd. 14), Frankfurt a.M. 62004, S. 13, 18 [im folgenden per Sigle A II im laufenden Text zitiert]), nicht aber die »schöne Totalität«. Man darf annehmen, daß Foucault sich hier vermittelt über seinen Lehrer Jean Hyppolite auf Hegel bezieht (vgl. Jean Hyppolite: Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel, Paris 1968, S. 68; ders.: Genèse et structure de la Phénoménologie de l'Esprit de Hegel, Paris 1946, S. 528). Hyppolite schreibt hier, kursiviert, von der »*belle totalité de l'individu*«, ohne diesen Begriff direkt bei Hegel nachzuweisen.

⁸³ Übersetzung verändert, Gw.E.; vgl. SP 253: »Nous ne sommes ni sur les gradins ni sur la scène, mais dans la machine panoptique, investis par ses effets de pouvoir que nous reconduisons nous-mêmes puisque nous en sommes un rouage.«

Foucault überspringt hierbei allerdings einen Schritt seiner eigenen Argumentation. Er geht vom »Anblick und [der] Überschauung Weniger« zur »Übersicht Vieler« durch »Wenige[] oder eine[n] Einzelnen« über, von der antiken »Zivilisation des Schauspiels« zur heutigen »Gesellschaft der Überwachung«. Tatsächlich ist aber die »Übersicht Vieler« durch »Wenige[] oder eine[n] Einzelnen« noch nicht die panoptische Gesellschaft, wie Foucault hier schreibt, sondern die Gesellschaft, die sich am Übergang vom Absolutismus zum Panoptismus befindet: Es ist der Souverän, aber nicht mehr der, auf den alle Blicke gerichtet sind, sondern der, der als einzelner den Überblick über die Vielen hat – es wird gleich noch zu sehen sein, daß Napoleon diese Figur verkörpert. Im Empire sind die Blickverhältnisse tatsächlich »dem Schauspiel genau entgegengesetzt«; der Staat, verkörpert im einzelnen Souverän, überblickt die Vielen, »die privaten Individuen«. Im Panopticon schließlich wird der Blickwechsel noch weiter entwickelt: Der Gefangene »internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung.« (ÜS 260) Indem der Gefangene den Blick des Aufsehers verinnerlicht und von innen gegen sich selbst kehrt, »spielt« er »beide Rollen«. Diese panoptische Identität von Beobachtetem und Beobachter, von Schauspieler und Zuschauer führt das dramatische Konzept des Schauspiels überhaupt *ad absurdum*.

Auf das Ende der Tragödie folgt also die Komödie, und die Komödie geht ihrerseits zu Ende, indem die gesamte Gattung des Dramas zu Ende geht. Denn die komische Umkehrung der Blickverhältnisse durch das Betreten der Bühne durch den Bürger geht noch weiter und führt geradezu zu einer Auflösung der Blickverhältnisse insofern, als alles Blick wird und dadurch die Blicke selbst aufgehoben werden. Im Panopticon finden gar keine wirklichen Blicke mehr statt, es gibt nur noch die antizipierten, angenommenen, verinnerlichten und gegen sich selbst gekehrten Blicke. Hierin erst besteht die panoptische Disziplinargesellschaft. Hier sind »die Hauptelemente nicht mehr die Gemeinschaft und das öffentliche Leben«, aber auch nicht mehr, wie Foucault nahelegt, »die privaten Individuen einerseits und der Staat andererseits«. (ÜS 278) In der Folge wird nämlich auch der Staat als »Hauptelement« der Gesellschaft abgelöst, was zu einer unüberschaubaren Diversifizierung der Blicke und Blickrichtungen führt. Die Gesellschaft strukturiert sich nicht mehr über die Polarität von Individuen und Staat, sondern formiert sich aus dem unentwirrbaren Gemenge von Individuen und Disziplin, in dem jeder Einzelne »der Sichtbarkeit unterworfen« (ÜS 260) ist

und sich ihr unterwirft. Diese differenziertere oder abgestufte Argumentation erst lässt sich auf Foucaults Begrifflichkeit vom Schauspiel und auf seine Unterscheidung von Tragödie und Komödie sowie – wie zu sehen sein wird – Schauspiel und Roman rückspiegeln. Foucault klassifiziert auf diese Weise sowohl die griechische Antike als auch das klassische Zeitalter als Gesellschaft des Schauspiels. Der Schauspielcharakter des Absolutismus zeigt sich im Prunk der monarchischen Repräsentation, aber auch im »Straf-Prunk« der Martern; gleichzeitig beginnen sich disziplinare Strukturen herauszubilden, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu dem führen, was Foucault eine »Komödie« des Strafens nennt. Die Komödie vereint also den alten Schauspielcharakter der absolutistischen Gesellschaft mit ihren panoptischen Anfängen – indem das banale Individuum die Bühne betritt. Noch blicken hier die Vielen auf die Wenigen, doch sind diese Wenigen keine Helden mehr, sondern Durchschnittsmenschen. Indem sich der Bürger nun aber plötzlich selbst auf der Bühne stehen sieht, blickt er auch von dieser Bühne zurück ins Publikum; und je mehr sich auf diese Weise die Blickrichtungen diversifizieren und die Blicke vervielfachen, desto weniger lässt sich dieses Blickgeschehen noch als Schauspiel, auch nicht mehr als Komödie, fassen. Daß der Körper abtritt und statt dessen die körperlose Seele die Bühne betritt, macht die Bühne selbst schließlich obsolet und beendet das Drama.

Der gleiche Übergang vollzieht sich auf dem Gebiet der Epistemen. Im ersten Kapitel von *Die Ordnung der Dinge* beschreibt Foucault Velázquez' *Hoffräulein* als Repräsentation der Repräsentation (vgl. OD 45), als Darstellung also der Episteme der Klassik. Mit der Interpretation dieses Gemäldes (*tableau*) taucht, wie bei Diderot, auch bei Foucault die Verbindung von Schauspiel und Gemälde auf: Die Blicke im und auf das Gemälde bezeichnet er als »Schauspiel« (*spectacle*), den oder die Betrachter in der Regel als »Zuschauer« (*spectateur[s]*). (OD 31ff.)⁸⁴ Hier sei noch einmal an die Doppeldeutigkeit des französischen Begriffs *représentation* erinnert: Imagination und Theateraufführung. Und auch hier ist der Schauspielcharakter der Blickführung zunächst an den Souverän gebunden, daran, daß der Souverän im Zentrum des Blicks und also auf der Bühne steht: »Dieses Schauspiel, das da im Blick ist, bilden [...] die Herrscher.« (OD 43) Dieser Blick auf das Königspaar entspräche noch der Tragödienstruktur des ›Blicks auf die Wenigen‹. Die Besonderheit an den *Hoffräulein* ist aber ja, daß das Königspaar auf dem Bild eigentlich gar nicht zu sehen ist, sondern sich außerhalb

⁸⁴ Vgl. Michel Foucault: *Les mots et les choses*, S. 19ff.

des repräsentierten Bildraums befindet, dort, wo auch der Betrachter des Bildes steht. Diese Tatsache selbst findet sich im Spiegel repräsentiert, der im Zentrum des Bildes zu sehen ist. Nur durch den Spiegel ist Velázquez' Gemälde »reduplizierte Repräsentation« (OD 98) und damit Repräsentation der Repräsentation. Er zeigt die »Gestalten«, »die der Maler betrachtet (der Maler in seiner repräsentierten, objektiven Wirklichkeit als der eines arbeitenden Malers)«, d.h. der auf dem Bild repräsentierte Maler. Diese Gestalten sind das Königspaar. Der Spiegel zeigt »aber auch die Gestalten, die den Maler anschauen (in jener materiellen Realität, die die Linien und Farben auf der Leinwand niedergelegt haben)«, d.h. den Betrachter des Gemäldes. (OD 36) Das »Spiel der Repräsentation besteht [darin], von den beiden Formen der Unsichtbarkeit die eine in einer beweglichen Überlagerung an die Stelle der anderen zu setzen«. (OD 37) »Der Platz, auf dem der König mit seiner Gattin thront, ist ebenso der des Künstlers und der des Zuschauers.« (OD 44) Einerseits findet damit im Schauspiel der *Hoffräulein* die Einnahme des Platzes des Königs durch den Zuschauer statt, gewissermaßen das Betreten der Bühne durch den Zuschauer – ganz so, wie Hegel und Nietzsche es als ein Charakteristikum der Komödie beschreiben. Daß Zuschauer und König denselben Platz einnehmen, ist zudem so etwas wie der komische Rollentausch des »Quiproquo« (OD 83), und das Gemälde im Gemälde der *Hoffräulein* entspricht dem komödientypischen Spiel im Spiel, dem »Theater, das sich verdoppelt und ein Theater repräsentiert«. (OD 83) »Das Bild in seiner Gänze blickt auf eine Szene, für die es seinerseits eine Szene ist.« (OD 42) *Die Hoffräulein* ist also eine Komödie, die Komödie der Repräsentation. »Vielleicht«, schreibt Foucault. (OD 45) Denn andererseits beginnt hier die panoptische Multiplikation der Blicke. Wie die Komödie dadurch, daß der Zuschauer von der Bühne zurückblickt, in den Panoptismus der Prosa übergeht, so findet sich im Falle der *Hoffräulein* in der Tat-sache, daß der Betrachter des Bildes gleichzeitig Betrachteter ist, das Ende des Dramas durch Diversifikation und Multiplikation der Blicke ebenfalls bereits angekündigt – und damit auch die Ablösung der Repräsentation des klassischen Zeitalters durch die moderne Episteme, die Humanwissenschaften.⁸⁵

Zusammengefaßt ist dieser Schematisierung zufolge das klassische Zeitalter, wie die griechische Antike, eine Zivilisation des Schauspiels, eine Gesell-

⁸⁵ Dieser Aspekt wird in Kap. VI ausführlicher behandelt, vgl. Unterkap. »Der humanwissenschaftliche Panoptismus der Erzähltechniken«.

schaft der Tragödie, und entspricht der Episteme der Ähnlichkeit; der Übergang von der absolutistischen zur panoptischen Gesellschaft entspricht der Komödie und der Episteme der Repräsentation;⁸⁶ und die panoptische Gesellschaft bedeutet, durch die Multiplikation der Blicke und die Verinnerlichung der Machtstrukturen und d.h. der Konflikte, das Ende des Schauspiels, das Ende der dramatischen Gattung überhaupt, und entspricht der Episteme der Humanwissenschaften.

Napoleon und die Guillotine (II): Grenze des Schauspiels

Als exemplarisch für den Übergang von der absolutistischen zur panoptischen Gesellschaft führt Foucault Napoleon an. Ähnlich wie die Komödie vereint er in sich die Momente der Gleichzeitigkeit und Übergänglichkeit von Souveränität und Disziplin.⁸⁷ Napoleon

steht am Punkt, wo sich die monarchische und rituelle Ausübung der Souveränität mit der hierarchischen und steten Ausübung der unbegrenzten Disziplin trifft. Er ist derjenige, der alles mit einem einzigen Blick überragt, aber dem kein Detail, wie winzig es auch sein mag, jemals entkommt. [...] Im Augenblick ihres Hervortretens übernimmt die Disziplinargesellschaft mit dem Kaiser noch den Aspekt der Herrschaft des Schauspiels. Als Monarch, der gleichzeitig den alten Thron usurpiert und den neuen Staat organisiert, rafft er in einer symbolischen und letzten Gestalt den ganzen langen Prozeß zusammen, mit dem der Prunk der Souveränität, die notwendigerweise spektakulären Kundgebungen der Macht allmählich in eine alltägliche

⁸⁶ Der Übergangscharakter der Komödie zeigt sich bei Foucault auch in ihrer Nähe zum komischen bzw. pikaresken Roman: zu Cervantes' *Don Quichotte*, der ebenfalls, dem Zeitalter der Repräsentation angehörend, bereits über die Repräsentation hinausweist. Auch bei Hegel gibt es bereits diese Affinität zwischen Komödie und Roman: Bei ihm tritt der moderne komische Roman (auch hier *Don Quichotte*, aber auch Jean Paul) die Nachfolge der alten griechischen Komödie an. Vgl. zu Hegel ausführlicher Stephan Kraft: Zum Ende der Komödie, S. 257ff.

⁸⁷ Als ein früheres Beispiel nennt Foucault zuvor bereits eine Medaille zur ersten Militärparade Ludwigs XIV., die »den Augenblick [bezeugt], da sich auf paradoxe aber bezeichnende Weise die prunkendste Gestalt der souveränen Macht mit dem Heraufkommen der für die Disziplinarmacht charakteristischen Rituale verbindet. Die kaum auszuhalten Sichtbarkeit des Monarchen wendet sich in die unerbittliche Sichtbarkeit der ‚Subjekte‘. Und diese Umkehrbarkeit der Sichtbarkeit im Funktionieren der Disziplinen sollte die Ausübung der Macht bis in die feinsten Details hinein sicherstellen. Man tritt ins Zeitalter der unbegrenzten Überprüfung und der zwingenden Objektivierung ein.« (ÜS 243)

Ausübung der Überwachung, in einen Panoptismus verlöschen, in dem die Wachsamkeit der einander kreuzenden Blicke den Adler wie die Sonne bald überflüssig machen wird. (ÜS 279)⁸⁸

Die Zuordnung der Souveränität zum Schauspiel und, genauer, zur Tragödie wird hier noch einmal sehr deutlich. Im »Prunk der Souveränität« und ihren »notwendigerweise spektakulären« Machtkundgebungen – spektakulär hier auch im Wortsinne begriffen, als zum Spektakel, zum Schauspiel gehörig – zeigt sich die »Herrschaft des Schauspiels«. Eine Form jenes »Prunk[s] der Souveränität« ist der »Straf-Prunk« (ÜS 26), den Foucault zu Beginn von *Überwachen und Strafen* mit der Tragödie identifiziert hatte und der ebenfalls zu Ende geht. Ersetzt wird die spektakuläre und prunkvolle Souveränität durch eine »alltägliche Ausübung der Überwachung« – hier wieder ein Hinweis auf das Alltägliche der Komödie als Übergang zum Ende des Theatralen. Napoleon nimmt eine Übergangsposition zwischen Souveränitäts- und Disziplinarmacht ein; er verkörpert damit einerseits noch den Souverän und seinen mythischen Körper, steht andererseits aber bereits für die Disziplinarmacht, die alles sieht: »Der Kaiser ist das universelle Auge, das auf die gesamte Gesellschaft gerichtet ist.« (WjF 106) Dieser eine Blick des napoleonischen Adlers und der Sonne der absoluten Souveränität ist aber nicht mehr der »göttlich-gelassene[] Blick[] auf das Treiben der Menschen« aus der »Vogelperspektive« der Komödie,⁸⁹ sondern bereits ein disziplinierender Blick, der in der Folge von den zahllosen panoptischen Blicken abgelöst werden wird. Wie die Komödie leitet Napoleon von der

⁸⁸ Übersetzung verändert und korrigiert, Gw.E. Das Original lautet: »[I]l est au point de jonction de l'exercice monarchique et rituel de la souveraineté et de l'exercice hiérarchique et permanent de la discipline indéfinie. Il est celui qui surplombe tout d'un seul regard, mais auquel aucun détail, aussi infime qu'il soit, n'échappe jamais. [...] La société disciplinaire, au moment de sa pleine écllosion, prend encore avec l'Empereur le vieil aspect du pouvoir de spectacle. Comme monarque à la fois usurpateur de l'ancien trône et organisateur du nouvel État, il a ramassé en une figure symbolique et dernière tout le long processus par lequel les fastes de la souveraineté, les manifestations nécessairement spectaculaires du pouvoir, se sont éteints un à un dans l'exercice quotidien de la surveillance, dans un panoptisme où la vigilance des regards entrecroisés va bientôt rendre inutile l'aigle comme le soleil.« (SP 253) Seitter übersetzt »Prunkherrschaft« statt »Herrschaft des Schauspiels«, dafür aber »Feste der Souveränität« statt »Prunk der Souveränität«. Insbesondere seine Übersetzung des letzten Satzes ist in ihrer großen Abweichung vom Original irritierend. Er schreibt, »im Panoptismus, in dem die Wachsamkeit der einander kreuzenden Beobachtungen den Blick des Adler-Sonnen-Augen bald überflüssig machen wird«. (ÜS 279)

⁸⁹ Stephan Kraft: Zum Ende der Komödie, S. 221.

Souveränität zu Disziplin und Panoptismus und damit vom Zeitalter des Schauspiels ins Zeitalter des Romans⁹⁰ über.

Die Guillotine nimmt die gleiche Zwischenstellung ein und steht wie Napoleon und wie die Komödie an der Grenze des Schauspiels. Oben war gesagt worden, der Übergang von den Martern zur Guillotine stelle, indem diese sich nicht mehr vorrangig auf den Körper richte, eine Vorstufe oder eine Variante des tragischen Übergangs vom Mythos zum Logos und vom Körper zur Seele dar. Mit diesem vollzogenen Übergang bedeutet die Guillotine aber zugleich auch wieder das Ende der Tragödie und des Schauspiels überhaupt. Das, was an der äußeren Form der Guillotinierung noch dem Schauspiel angehört, ist von den alten Martern übernommen: das Schafott etwa und die theatrale Situation im Sinne der Blicke Vieler auf Wenige bzw. den Einzelnen. Und tatsächlich war die Hinrichtung durch Enthauptung »die Strafe der Vornehmen« (ÜS 21) und blieb lange Zeit den Adligen vorbehalten, wie es mit der Ständeklausel auch die tragische Bühne war. Erst spät wurde die Enthauptung auch für Nichtadlige üblich, und 1791 wird sie in Frankreich zur einzigen Vollstreckungsart von Todesurteilen bestimmt⁹¹ – ab 1792 durch die Guillotine. Die Guillotine ist auch deshalb ganz faktisch der Übergang von der souveränen zur Disziplinarmacht, weil ihr in der Französischen Revolution zunächst die Adligen zum Opfer fallen. Mit der *terreur* beginnen dann ab Juni 1793 die Guillotinierungen, denen das Volk massenhaft zum Opfer fällt.⁹² Der Einzelne auf dem Schafott ist damit kein tragischer Held mehr, sondern banaler Delinquent, steht also für die Vielen, so daß sich die Blicke der Zuschauenden, wie in der Komödie, eigentlich auf die Vielen und d.h. auf sich selbst richten. Das Schafott der Guillotine wird dadurch zur komischen Bühne. Doch unter theatralen und dramaturgischen Gesichtspunkten bedeutet die Guillotinierung noch einen weiteren Übergang, und zwar den von der Komödie zum Ende des Schauspiels: Zwar wird sie noch, wie die tragischen Martern, »vor den Augen aller« (ÜS 60) vollzogen, doch geschieht die Hinrichtung selbst schneller, als es der Blick verfolgen kann, sie ist »auf eine einzige Geste und einen einzigen Augenblick reduziert« (ÜS 46) und eignet sich also eigentlich nicht mehr

⁹⁰ Vgl. dazu Kap. VI.

⁹¹ Vgl. ÜS 20; Code pénal (1791), 1. Teil, 1. Abschnitt, Art. 3: »Tout condamné aura la tête tranchée.«; Daniel Arasse: Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 30–34.

⁹² 85 Prozent der Guillotinierten der *terreur* gehörten dem Dritten Stand an; vgl. Albert Soboul (Hg.): Dictionnaire historique de la Révolution française, Paris 2005, S. 1023.

zum Schauspiel. Bei Foucault erfolgen das Ende der Tragödie und der Übergang zur Komödie demnach parallel zum Übergang von der souveränen zur disziplinaren Gesellschaft; die ausgebildete Disziplinargesellschaft aber gehorcht auch den Regeln der Komödie nicht mehr – weil sie den Regeln des Schauspiels nicht mehr gehorcht. Drama und Panoptismus erweisen sich als unvereinbar.

Das Ende des Dramas im Ende des Rechts

Neben der Psychologisierung der Figuren und der panoptischen Verschiebung der Blicksituation gibt es ein weiteres Argument für den Zusammenhang von Disziplin und Ende des Dramas, das auf Foucaults eingangs zitiertter Beobachtung der »Zusammengehörigkeit« von Tragödie und Recht basiert. In *Überwachen und Strafen* hatte er konstatiert, daß »das Rechtliche im Rückgang ist«. Es verliert durch die »Formierung der Disziplinargesellschaft« (ÜS 246, 269) und das Aufkommen des Panoptismus seine zentrale Bedeutung; die Disziplinen funktionieren nicht mehr über juridische Kategorien, »[vollziehen] eine Suspension des Rechts« (ÜS 286) und lösen die Ordnung des Rechtlichen überhaupt ab. Foucault erklärt das damit, daß das Recht der Neuzeit ursprünglich und wesentlich das Recht des Souveräns war und ausgebildet wurde, um dessen Herrschaft zu legitimieren. Mit der Ablösung des Absolutismus verliert auch das Recht als Recht des Souveräns seine zentrale Bedeutung und wird, zunächst, durch das Recht der Gesellschaft ersetzt. Das ist oben bereits als Grund für die Abkehr von der Marter und den körperlichen Strafen angeführt worden. In der Idee eines Gesellschaftsvertrags trifft die Strafe nicht mehr den Körper des Verurteilten, wie dieser in seinem Verbrechen den Körper des Königs getroffen hatte, sondern es tritt »ein Individuum dem gesamten Gesellschaftskörper« (ÜS 114) gegenüber. Der Verbrecherkörper des Souveränitätsprinzips wandelt sich zum körperlosen Rechtssubjekt der Vertragstheorie – der oben beschriebene Übergang von der Tragödie der Marter zur Komödie der reformierten Strafen. Allerdings ist diese Betrachtungsweise laut Foucault auf die »politische Theorie« beschränkt und damit zu abstrakt. Der These, der zufolge eine »Gesellschaft, die wesentlich aus Individuen besteht«, auf »die abstrakten Rechtsformen des Vertrags«, also auf eine »vertragliche Vereinigung von isolierten Rechtssubjekten« zurückgehe, stellt er daher die These entgegen, das Individuum in der modernen Gesellschaft sei eben genau nicht

mehr in erster Linie auf jenes abstrakte Rechtssubjekt zurückzuführen. Das moderne Individuum ist zwar möglicherweise auch, aber keinesfalls mehr nur »das fiktive Atom einer ›ideologischen‹ Vorstellung der Gesellschaft«, sondern das praktische Erzeugnis der individualisierenden Macht der Disziplin. (ÜS 249f.)

Das Recht geht also zu Ende, und mit ihm das Rechtssubjekt, und zwar sowohl das tragische Subjekt des Rechts der Souveränität, der Körper des Verbrechers, als auch das komische, abstraktere Rechtssubjekt des Gesellschaftsvertrags. Das Rechtssubjekt wird durch das Disziplinarindividuum ersetzt, und das bedeutet sowohl das Ende der Tragödie der Marter als auch das Ende der Komödie der reformierten Strafen. Was Foucault in *Überwachen und Strafen* bezüglich der Verbindung von Drama und Recht nur andeutet, formuliert er kurz darauf, das wurde bereits zitiert, in seiner Vorlesung *In Verteidigung der Gesellschaft* (1975/76) explizit – wiewohl ohne Erwähnung der Komödie: »Mir scheint, daß es eine grundlegende und entscheidende Zusammengehörigkeit von Tragödie und Recht, von Tragödie und öffentlichem Recht gibt« (VG 208), und (hier allerdings mit speziellem Bezug auf Racine): »Die Racinesche Tragödie wirft eher ein rechtliches als ein psychologisches Problem auf.« (VG 210)⁹³

Unvereinbarkeit von Recht und Psychologisierung

Damit wird der Grundsatz, die Tragödie sei mit der Psychologisierung ihrer Charaktere nicht vereinbar, von einer zweiten Seite her argumentativ gestützt. Denn der Psychologie steht in der Tragödie nicht nur der (nach Hegel einseitige) tragische Charakter,⁹⁴ sondern auch das Recht entgegen. In der mit Disziplin und Panoptismus einhergehenden Psychologisierung liegt daher ein weiterer Grund für das Ende der Tragödie. Die Psychologie nämlich, die Einzug in die Rechtsprechung hält, ist ein »rechtlich gar nicht Kodifizierbares« (ÜS 27); das psychologische Wissen wird also in ein ihm fremdes Wissen integriert und bildet auf diese Weise einen neuen, psychojuridischen Diskurs. Wenn nun die Rechtsproblematik der Tragödie zugeordnet, die Psychologie aber rechtlich nicht kodifizierbar ist (denn das Recht

⁹³ Vgl. in diesem Zusammenhang zu Racines *Phädra* Friedrich Balke: Figuren der Souveränität, München 2009, Kap. VII: »Das Subjekt des Souveräns«, S. 335–396.

⁹⁴ Vgl. G.W.F. Hegel: Ä III, S. 454f., 479.

folgt universellen und allgemeinen, die Psychologie aber individuellen und besonderen Normen, vgl. weiter unten), so kann die Psychologie auch aus diesem Grund nicht in der Tragödie verhandelt werden. Dem trägt der oben beschriebene Übergang zur Komödie Rechnung, die sich, indem sie sich auf die Seele des Verbrechers und die Seele der Zuschauer richtet, der Psychologie zuzuwenden beginnt. Insofern Psychologisierung und Einführung mildernder Umstände der Strafbemessung und juristischen Urteilsfindung dienen, gelingt der Komödie der reformierten Strafen die Vereinigung von Psychologie und Recht bis zu einem gewissen Grad. Auch in der Psychologisierung im Dienste der für die Komödie charakteristischen Wirkungsästhetik, d.h. der Besserung von Straftäter und Zuschauern, scheinen Recht und Psychologie vereint zu sein. Zudem verbleibt die Komödie der reformierten Strafen im System des Rechts, weil es in ihr ja um die Restitution eines Rechtssubjekts geht (vgl. ÜS 166). Sie verfolgt also zwei sehr verschiedene Ziele: Zum einen die streng rechtliche und formale Restitution eines Rechtssubjekts – dies ihr rein performativer Charakter, worin sie noch Ähnlichkeiten zum Ritualcharakter der Tragödie der Marter aufweist –, und zum anderen die psychologische Besserung von Straftäter und Zuschauern. Man könnte sagen, die Komödie scheiterte schließlich an dieser zweifachen Zielsetzung – wie auch die Strafreformen am Widerspruch zwischen allgemeinen und abstrakten Rechtsnormen und den individuellen und besonderen Normen der Psychologie scheitern. Die Komödie der reformierten Strafen geht dann auch aufgrund der ihr wesentlichen und inhärenten gattungs- und rechtstheoretischen Widersprüche zu Ende.⁹⁵

⁹⁵ Damit wäre auch eine Antwort auf Foucaults Frage gegeben, warum das Gefängnis, das in den Strafreformen gar nicht vorgesehen war, sich schließlich durchsetzt (vgl. WJF 121, ÜS 169f.).

