

Samuel Weber

Theater und
Politik des
Singulären¹

Übersetzt von Marion Picker

»Dies führt Cohens tiefes Wort, daß jede tragische Handlung, so erhaben sie auch auf ihrem Kothurn schreite, einen komischen Schatten werfe, seinem eigensten Zusammenhang zu.«²

Wenn wir die Komödie nicht nur mit dem blendenden Licht der Sonne, sondern mit dem von ihr geworfenen Schatten vergleichen sollen, dann legt Walter Benjamins Anspielung auf Cohen nahe, dass Tragödie und Komödie füreinander unentbehrlich sind, so unterschiedlich sie auch sein mögen: jede von beiden erlaubt der jeweils anderen, einen Schatten zu werfen: »Cohens tiefe[m] Wort« nach ist der Schatten der Tragödie komisch, und Benjamins Analogie zufolge ist derjenige der Komödie tragisch. Benjamin entwickelt einen Aspekt dieses Verhältnisses in seinem Buch über das Trauerspiel weiter: »Das Satyrspiel wie es [der Tragödie] vorangeht oder folgt ist Ausdruck dessen, daß auf das non liquet des dargestellten Prozesses nur ein Elan der Komik vorbereitet oder reagiert.« (GS I.1, 296).³ Das Schweigen Orests in den *Eumeniden* ruft also die Komödie als Antwort darauf hervor. Aber was ist mit der anderen Seite des Verhältnisses: Wie ruft die Komödie, durch den Charakter, die Tragödie hervor, wie setzt sie diese voraus? Wenn die Tragödie in einem rekursiv-reflexiven Rückzug des Selbst in sich besteht, dann bereitet dies der reduktiven Wiederkehr den Grund, die das Medium, wenn nicht die Substanz der Komödie definiert. Die Komödie wäre dann als eine Spiegelung der Nicht-Identität der tragischen Selbstreflexivität zu verstehen. Molière wiederum könnte als ein Paradebeispiel dafür gelten. In jedem Fall widerspricht die wechselseitige Abhängigkeit der beiden Benjamins kategorischem Ansatz, sie radikal voneinander trennen zu wollen.

Wenn wir versuchen zu rekonstruieren, was Benjamin den »eigentlichen Zusammenhang« für Cohens Bemerkung nennt, indem wir Benjamins Analogie und ihre Bildlichkeit dagegenhalten, stoßen wir auf eine eigentümliche Konvergenz: Der tragische Held ist auf erhabene Weise isoliert in seiner Weigerung, die herrschende Sprache der Götter und Gesetze zu sprechen; der komische Charakter ist ebenfalls isoliert, aber diesmal in einem Selbst, das den Platz der Welt einnimmt. Während der tragische Held

die Gattung singularisiert, indem er sich weigert, in den Allgemeinheiten des vorherrschenden Diskurses zu sprechen, »idiosynkratisiert« der komische Charakter sozusagen das Allgemeine und »simplifiziert« und »singularisiert« es dadurch. Die folgende Passage könnte diesen Prozess ein wenig erhellen, allerdings nicht ohne ihrerseits Schatten zu werfen:

Während das Schicksal die ungeheure Komplikation der verschuldeten Person, die Komplikation und Bindung ihrer Schuld aufrollt, gibt auf jene mythische Verknechtung der Person im Schuldzusammenhang der Charakter die Antwort des Genius. Die Komplikation wird Einfachheit, das Fatum Freiheit. Denn der Charakter der komischen Person ist nicht der Popanz der Deterministen, er ist der Leuchter, unter dessen Strahl die Freiheit ihrer Taten sichtbar wird. (GS II.1, 178)

Wie so oft bei Benjamin führen Bilder, von denen man eigentlich annehmen dürfte, zu klären und konkretisieren, tatsächlich zu einer weiteren Verdunkelung und Komplexität – und das ist nicht die letzte Ironie in einer Passage, welche die Ersetzung von »Komplikation« durch »Einfachheit« verkündet. Aber dies ist vielleicht auch Teil ihres komischen Charakters. Hier stellt sich heraus, dass die zuvor schon zur Bezeichnung des einzigen Zugs des komischen Charakters angeführte »Sonne« alles andere als ein *lumen naturalis* ist: Sie ist ein Kerzenständer, ein Kandelaber, ein *Leuchter*, der den Weg zeigt, ein Leuchtfeuer, das einladend winkt. Aber was sie mit ihren Strahlen im *chiaroscuro* – ihrem Schatten gewordenen Licht – erleuchtet, ist der Raum der Bühne, auf welcher der Charakter von all seinen moralischen Präntentionen entkleidet wird durch eine Theatralität, die hier charakterisiert ist als »Antwort des Genius« auf den »Schuldzusammenhang«, in den das Schicksal verstrickt ist und dabei gedeiht. Kurzum, sowohl der tragische Held als auch der komische Charakter antworten »auf jene mythische Verknechtung der Person im Schuldzusammenhang«, allerdings auf fast entgegengesetzte Weise: der tragische Held durch seine Weigerung zu sprechen; der komische Charakter durch »Taten«, die eine gewisse »Freiheit... sichtbar« werden lassen. Aber da diese »Taten« ausdrücklich solche des Theaters sind, finden sie

nicht im Licht der Sonne, sondern unter künstlicher Bühnenbeleuchtung statt.

Der »einzige Zug«, der den komischen Charakter definiert – den Charakter als komisch und theatralisch definiert – wird von Benjamin somit als »Antwort des Genius« beschrieben, und einige Zeilen weiter als »Erscheinung [...] des neuen Weltalters des Genius« (GS II.1, 178–179). So entsteht ein neues Rätsel in dem sich ständig weiterentwickelnden Vexierbild, von dem Benjamins Schreiben im Allgemeinen und *Schicksal und Charakter* im Besonderen »charakterisiert« sind. Denn was haben wir uns nach alledem unter »Genius« vorzustellen?

Die Antwort auf diese Frage provoziert zunächst eine Überlegung zur Übersetzung. Das englische »genius« ist nicht einfach das Äquivalent von »Genius«, und das aus Gründen, die jede und jeder Saussure Lesende – aber wie viele mögen es wohl sein, die seinen *Cours de linguistique générale* lesen? – gut nachvollziehen kann. Saussure bestand nämlich darauf, dass der »Wert« eines linguistischen Zeichens nicht davon abhängt, worauf es sich zu beziehen scheint – seinen Referenten –, sondern von seinen differenziellen Beziehungen zu anderen Zeichen desselben Systems oder derselben Gruppe. Das ist der Grund, weshalb das deutsche Wort »Genius« nicht einfach durch das Englische »genius« übersetzt werden kann, genauso wenig wie deutsche Wörter wie »Repräsentation« oder »da« adäquat durch »representation« oder »there« wiedergegeben werden können. In jedem dieser Fälle gibt es andere Wörter im Deutschen, die den vermeintlichen Entsprechungen im Englischen näher kommen. Im Fall von »genius« ist dies das deutsche Wort »Genie«. Das Wort »Genius« muss daher zuallererst als von »Genie« unterschieden begriffen werden, ein Unterschied, der im englischen »genius« verschwindet, welches beide miteinander vermengt.

Agambens Aufsatz *Genius* beginnt mit einer hilfreichen Erinnerung:

Die Römer nannten *Genius* den Gott, dem ein jeder im Moment seiner Geburt anvertraut wird. Die Etymologie ist transparent und bleibt erkennbar durch die Nähe von *Genius* und *Generation*. Dass Genius etwas mit Generation zu tun

hat, erscheint im Übrigen offensichtlich, wenn man sich daran erinnert, dass für die Römer das Bett das »geniale« Objekt überhaupt war: *genialis lectus*, weil sich dort die *Generation* im Akt der Zeugung vollzog.⁴

In dieser Verbindung von »genius« und »Zeugung« ist nicht einfach die Fortführung desselben im anderen, zum Beispiel als Nachkommenschaft impliziert, sondern vielmehr eine Abtrennung des Subjekts vom Prozess der Zeugung:

Wir müssen also das Subjekt als ein Spannungsfeld betrachten, in dem Genius und Ego die gegensätzlichen Pole sind. Das Feld wird von zwei Kräften durchzogen, die sowohl miteinander verbunden als auch entgegengesetzt sind: die eine geht vom Individuellen zum Unpersönlichen, die andere vom Unpersönlichen zum Individuellen. Die beiden Kräfte existieren nebeneinander, überschneiden sich, trennen sich, aber sie können sich weder völlig voneinander isolieren noch sich vollständig miteinander identifizieren.

... Genius ist unser Leben, insofern es uns nicht gehört.⁵

Auch wenn es in Agambens Aufsatz nur einen einzigen Hinweis auf Literatur gibt, nämlich auf Ariel und Prospero in Shakespeares *Tempest*, können seine Betonung der Spannung zwischen dem »Individuellen« und dem »Unpersönlichen« und eben die Erwähnung von *The Tempest*, eines Theaterstücks, ja einer »Charakterkomödie«, uns dabei helfen, auf die Spur von Benjamins kryptischer Verwendung des Wortes »Genius« in Bezug auf den komischen Charakter und seinen »einzigsten Zug« zu kommen. Denn Benjamin hatte zweifelsohne einen literarischen Text im Sinn, als er das Wort verwendete, auch wenn es weder um Shakespeare noch um eine Komödie ging, sondern wohl eher um die Dichtung Hölderlins. Einige Jahre zuvor, 1916, schrieb Benjamin einen Essay über *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, in denen das Wort eine kleine aber entscheidende Rolle spielt. Eines der beiden Gedichte trägt den Titel *Blödigkeit*, der üblicherweise als »timidity«, Zaghaftigkeit, ins Englische übersetzt wird, der aber auch, wie Peter Fenves nach einer Anregung von Avital Ronell

vorschlug, als »stupidity« wiedergegeben werden könnte – und es beginnt so:

Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen?
Geht auf Wahren dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?
Drum, mein *Genius*! Tritt nur
Bar ins Leben, und Sorge nicht!⁶

Hölderlins *Genius*, wie auch Agambens, lässt sich nicht vom Individuum trennen und ist dennoch nicht darauf zu reduzieren – ganz einfach weil er sich just durch seine Teilbarkeit, seine Trennbarkeit definiert, und durch seine Unfähigkeit, von einem integrierten Ich umfasst und in diesem enthalten zu sein. Ebenso wenig kann er – so Benjamin, der diese Zeilen in seinem Essay kommentiert – im Bereich der Dichtung verbleiben. Er muss »Bar ins Leben« treten, ins Leben als einer Sphäre, die nicht einfach auf Dichtung zu reduzieren, aber auch nicht einfach davon zu isolieren ist. Im Hinblick auf seinen späteren Aufsatz stellt Benjamin ironischerweise Hölderlins an seinen *Genius* gerichtete Ermahnung unter das Zeichen einer tiefen »Schicksalsverbundenheit der Lebendigen mit dem Dichter« (GS II.1, 116) – ein weiterer Hinweis darauf, dass die »Antwort des *Genius*« auf das Schicksal in keiner Weise die Verbindung zu diesem auflöst – sogar im komischen Charakter mit seinem einzigen Zug.

Freilich erscheint Benjamins Verwendung von »*Genius*« in Bezug auf den komischen Charakter weit entfernt von Hölderlins Ermahnung an den Dichter – sich selbst – »bar«, schutzlos, »ins Leben« zu treten. Aber eben dieser Unterschied ist bedeutsam, da er nahelegt, dass die Singularität des Zugs in mehr als einer Weise schneidet und überschneidet. Der Raum der Lebenden wird vom Schuldzusammenhang des Schicksals beherrscht und ist zugleich eine Szene der Singularitäten. Was er »verschattet«, ist genau dieser Schuldzusammenhang. Und er tut dies nicht, indem er alle Verbindungen zu diesem kappt, sondern indem er ihn neu in einen Raum einschreibt, den er nicht länger völlig beherrschen kann. In Hölderlins Gedicht ist dieser Raum als *Lage* benannt – die Situation, die stets mehr oder weniger »gelegen«, stets mehr oder weniger zeitlich relativ und relational ist. Es bedürfte schon einer

langen und intensiven Suche, um komische Elemente in Hölderlins Dichtung zu finden. Aber nichtsdestotrotz ist der Sinn fürs Komische nie weit entfernt, trotz oder wegen der vorherrschenden ernstesten Schatten.

Der einzige Zug ist »komisch«, er gibt Anlass zum Lachen und zur Unterhaltung, indem er sich in seiner Isolation und doch nie gänzlich abgeschnitten von seiner Umgebung, seiner Vergangenheit und seiner Zukunft zeigt. Deshalb ist der einzige Zug extrem statisch und zugleich immer in Bewegung. Er scheint sich selbst ins Zentrum seiner Welt zu stellen, ob nun als Sonne in einem Sonnensystem oder als Leuchter in einem Theater. Aber so wie der Leuchter, und anders als die Sonne, benötigt er eine externe Quelle für seine Strahlkraft. Der einzige Zug bringt sowohl die Verwirklichung als auch die Auflösung des mono-theologischen Identitätsparadigmas mit sich⁷, da er die Konvergenz von extremer Individualität und Anonymität signalisiert. Aber eine solche Individualität ist eben gerade nicht universell, allumfassend, da sie sich implizit auf das bezieht, was sie unsichtbar werden lässt: andere Individuen, andere Züge. In diesem Sinne präsentiert sie sich als Musterbeispiel der Einfachheit und der Vereinfachung. Benjamin, der sich vielleicht an die von Kant in der *Kritik der Urteilskraft* hergestellte Verbindung von »Genius« und »Natur« erinnert, geht sogar so weit zu behaupten, dass sie »die Vision von der natürlichen Unschuld des Menschen« dem »Dogma von der natürlichen Schuld des Menschenlebens« entgegensetzt; Letzteres, so fährt er fort, bilde »die Lehre ... des Heidentums« (GS II.1, 178) – das hier ein einfacher Ersatz für das Christentum zu sein scheint. Allerdings verbindet Benjamin, Kant darin folgend, »Genius« und »Freiheit«, räumt aber ein, dass dies »hier nicht gezeigt werden kann«. Der Aufsatz endet kurz darauf. Er überlässt uns jedoch einen Begriff des »einzigsten Zugs«, der als produktiv zweideutig – und ambivalent – bezeichnet werden kann. Als Teil des komischen Charakters impliziert er eine Alternative zum monotheistischen Identitätsparadigma, indem er dessen Dimension der »Individualität« genau dahin entwickelt, wo sie ihre immer unvollständige Singularität enthüllt. Der einzige Zug mimt das Individuum, reduziert es dabei jedoch auf eine generische Anonymität – die nicht ohne Verbindung ist zum generalisierten

Singulären, das zuvor schon diskutiert wurde. Außer dass – und hier wird Benjamins Nachdruck auf der »natürlichen Unschuld« zumindest mehrdeutig – das Singuläre genau nicht natürlich ist, wenn dies voraussetzt, dass sein Grund entweder in ihm selbst liegt oder in einem Schöpfer, dem Modell des Selbst. Die »geniale« Dimension des einzigen Zuges, des komischen Charakters, mit Freiheit zu verbinden, ergibt vielmehr nur dann Sinn, wenn das Singuläre als das gesehen wird, was es ist – und was es nicht ist: als *primus inter pares*, oder besser vielleicht: als erstes unter Ungleichem, da es einzigartig ist, aber nicht als das Ganze.

Der Komödie wird von jeher eine eminente soziale und moralische Bedeutung zugesprochen. Benjamin hingegen besteht darauf, dass »Charakter« – mit dem die moderne Komödie zutiefst verwandt ist – »nur unter einigen wenigen moralisch indifferenten Grundbegriffen erfaßt werden kann, wie z. B. die Lehre von den Temperamenten sie festzustellen suchte« (GS II.1, 179). Er betont auch, dass »der psychologischen Analysis jeder Zugang« zur Komödie, wie sie in Molière verkörpert sei, fehle (GS II.1, 177). Stattdessen besteht er auf einer zeichenhaften Dimension und schreibt sein Konzept des »einzigen Zuges« in den Kontext von deutenden Praktiken wie Physiognomie und Wahrsagung ein. Wie steht es dann um »die Taten des komischen Helden«, die, wie Benjamin unterstreicht, nur in Bezug auf den Charakter und nicht in Bezug auf Psychologie oder Moral gedeutet werden können? Welche Art von Freiheit könnte von Taten ausgehen, die unter einer solchen Einschränkung ausgeführt werden? Was ist mit der Politik, von welcher Benjamin in diesem Kontext nicht spricht? Könnte es eine Politik des einzigen Zugs geben? Wäre es eine komische Politik?

Benjamins Essay *Schicksal und Charakter* wurde im selben Jahr veröffentlicht wie Sigmund Freuds Schrift über *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Ein zentrales Kapitel in Freuds Buch war dem Problem der »Identifizierung« gewidmet, die als ein unumgänglicher, aber auch höchst ambivalenter Prozess in der Bildung des Ich beschrieben wurde. Freud, sich wie gewöhnlich auf männliche Kinder beziehend, schrieb, dass die Identifizierung »die früheste Äußerung einer Gefühlsbindung« an eine andere Person markiere.⁸

Es ist eine ambivalente Bindung, insofern sie mit dem Wunsch einhergeht, »so« zu sein wie die andere Person, was in der letzten Konsequenz bedeutet, den anderen zu er- und seinen Platz zu besetzen. Für ein sich selbst bewusstes Ich ist es mehr oder weniger axiomatisch, dass jeweils nur ein Körper zu einer gegebenen Zeit einen Platz besetzen kann. Vom Gesichtspunkt dieses Ichs aus hieße die Identifizierung mit einem anderen – mit dem Vater oder der Mutter – zugleich auch, diese Person zu ersetzen, oftmals dadurch, dass sie einverleibt wird. Kannibalismus wird daher von Freud als eine frühe Tendenz und als Beispiel einer solchen Identifizierung angeführt. Aus Freuds weiterer Beschreibung dieses Prozesses geht jedoch hervor, dass die Identifizierung, die solch eine entscheidende Rolle bei der Bildung der Identität des Subjekts spielt, selbst alles andere als allumfassend ist. Sie ist, wie Freud schreibt, oft eine »partielle«, insofern sie nicht mit dem anderen als einer ganzen Person, sondern nur mit einem Teil – mit einem »einzigem Zug« des anderen – stattfindet. Diese Form der Identifizierung wird im Weiteren interpretiert als eine entscheidende Kraft bei der Bildung von Gruppen, von »Massen«, und in der Organisation solcher Massen durch die Identifizierung mit einem *Führer*, wie Freud schrieb. Dieses Wort hatte 1921 natürlich nicht die gleichen Konnotationen, die es in den darauffolgenden Jahren annehmen sollte. Aber selbst heute ist es schwierig, auf Englisch genauso gut wie auf Deutsch (und in anderen Sprachen), politische und andere Organisationen zu beschreiben, ohne auf dieses Wort oder zumindest das von ihm bezeichnete Konzept zurückzugreifen. Gewiss, das englische Wort »leader« und vor allem die Qualität von »leadership« behalten eine positive Konnotation, wie auch die unpersönliche »Führung« auf Deutsch. Es wäre jedoch sinnvoll, darüber nachzudenken, wie dieses Wort sich auf ein anderes bezieht, das in Freuds Essay von 1921 auftauchte, ein Wort, das wahrscheinlich vergessen worden wäre, wenn Lacan es nicht aufgegriffen und ins Zentrum seiner Vorträge von 1962 über das Problem der »Identifizierung« gestellt hätte. Es ist der Begriff *einzigiger Zug*, den Lacan auf Französisch als *trait unaire* wiedergibt. Überdies setzte Lacan diesen Begriff ins Verhältnis zur philosophischen Tradition. Bis jetzt, erklärte Lacan seinen Zuhörern, habe die Philosophie von Platon bis Kant das Eine (frz. *Un*) als

das Symbol der Einheit konstruiert. Im Gegensatz dazu betonten die freudsche Erfahrung und das freudsche Experiment nicht die Einheit des Subjekts, sondern eher etwas, das ihr nur oberflächlich ähnelte: ein »einziger Zug«, ein »unsituierbares Ding, *diese Aporie* für das Denken, die darin besteht, dass es, je mehr es gereinigt, vereinfacht, auf was auch immer reduziert wird [...], damit enden kann, dass es sich auf das reduziert: eine 1.« Lacan fährt fort:

Dieses Eine, das *Paradoxe* daran eben ist: dass es, je mehr es sich ähnlich wird, je mehr die Vielfalt aller Erscheinungen an ihm ausgelöscht wird, desto mehr unterstützt, *desto mehr »1-karniert«* es, würde ich sagen, [...] *die Differenz als solche*. *Die Umkehrung der Position um das Eine herum* führt dazu, dass wir annehmen, von der Einheit bei Kant zur *Einzigkeit* überzugehen [...] Wenn die Funktion, die wir dem Einen zuweisen, nicht mehr die der Einheit, sondern die der Einzigkeit ist, dann sind wir – und, was wir nicht vergessen sollten: das ist *das Neue an der Psychoanalyse – von den Tugenden der Norm zu denen der Ausnahme* übergegangen.⁹

Als »einziger Zug« repräsentiert sich das Subjekt durch den Signifikanten für ein anderes Subjekt. Das Subjekt – als eher symbolisches denn imaginäres, um die damaligen Kategorien von Lacan aufzugreifen – konstituiert sich also durch seinen Platz in einem Netz von Bedeutungen. Im Unterschied zum imaginären »Individuum« oder »Ich« erweist sich das Subjekt qua einzigem Zug hier als ein vollständig relationaler und differenzieller Begriff, als ein Zug oder eine Spur, wie Derrida es später nennen würde, was die zeitliche Beziehung betont zu dem, was vorher war und was nachher kommen sollte. Und vor allem verwendet Lacan in der zitierten Passage einen Begriff, der später in den Schriften Derridas häufig auftauchen wird, nämlich »Aporie«, um das besondere Verhältnis dieses Begriffs des »Einen« zum Denken zu beschreiben. Denn die Einzigartigkeit des Singulären unterscheidet es nicht nur von »anderen«, sie unterscheidet es auch von sich selbst, indem sie es sich selbst zu einem Anderen macht. Aber diese scheinbar dialektische Bewegung artikuliert sich durch die Spannung zwischen dem Einen als Einheit und dem Einen als

Differenz. Was hier gedacht werden kann, ist nicht das »Ergebnis« der Bewegung, sondern die Bewegung in ihrer immer mehr oder weniger situierten Zugbahn – also als »Zug« und Spur. »Singulär« bedeutet hier, dass die Spur nicht als Ganzes erfasst werden kann, sie ist »alles andere als der Kreis, der versammelt«, sagt Lacan in derselben Vorlesung, der Kreis, den er »aller logischen Formalisierung« zugrunde legt.¹⁰ Singulär bedeutet hier die Konstruktion eines Pseudo-Ganzen (Modell für das imaginäre Ich nach Lacan) auf der Grundlage nur eines seiner »Züge«. Der einzige Zug ist jedoch nicht aufgrund dessen, was er enthält, sondern aufgrund seines Verhältnisses zum Netz der Signifikanten, die ihm seinen Wert verleihen, singulär bedeutsam, selbst wenn der Prozess der Besetzung ausgeschlossen wird, damit die imaginäre Identifikation als Ganzes erscheinen kann.

Ob freudianisch, lacanianisch oder aus beiden Perspektiven gelesen, der »einzige Zug« definiert einen Prozess, durch den das Subjekt – einschließlich des politischen Subjekts – seinen Platz in einem sozialen und politischen Kontext definiert, der als irreduzibel ambivalent bestimmt ist. Er ist insofern ambivalent, als er dazu dient, eine eigene Identität zu etablieren, die nicht in sich selbst geschlossen ist, da sie von ihrer Beziehung zu anderen ausgeschlossen Signifikanten und »Zügen« abhängt. Die Forderung nach Selbstgenügsamkeit und dementsprechend nach Allwissenheit geht nicht nur von Individuen aus, sondern auch vom monotheologischen Identitätsparadigma und dem rechtlichen und politischen System, das ihm zugrunde liegt. Die Spannung zwischen der imaginären Identifikation als Grundlage der Vorstellung eines autonomen Ich und der symbolischen Signifikation spiegelt sich in der von Benjamin und Derrida (wenn auch auf unterschiedliche Weise) vorgenommenen Kontrastierung von Recht und Gerechtigkeit, Gesetz und Gerechtigkeit. Es ist diese dem Recht zugrunde liegende Aporie, insofern es die Anwendung des Allgemeinen auf das Singuläre verlangt, die Carl Schmitt dazu veranlasst hat, auf Kierkegaards Begriff der »Ausnahme« zurückzukommen und diese als konstitutiv für die Herrschaft des Rechts zu interpretieren – oder, wie Lacan es in der zitierten Passage ausdrückt, als konstitutiv für »die Norm«. Außer dass Schmitts Begriff der »Ausnahme« nicht außergewöhnlich genug war, da er sie mit

einem »Zustand« gleichsetzte, einem staatlichen *Ausnahmezustand*, der von einer einheitlichen Exekutive beschlossen werden konnte, also letztlich von einem Subjekt. Es war diese ungelöste Spannung, die Benjamin dazu brachte, in seiner kurz nach *Schicksal und Charakter* geschriebenen *Kritik der Gewalt* zu behaupten, dass etwas »Morsches im Recht« selbst liege (GS II.1, 188); er betont, dass die Kraft, die aufgerufen ist, zusammenzuhalten, was auseinanderzufallen drohe, keine andere als die der uniformierten Polizei sei, in der die Vielen eins werden und der einzelne Zug fast ausgelöscht wird [...].

Dieses Problem wird in Jean Genets Theaterstück *Der Balkon* auf die Bühne gebracht, wenn auch nur schemenhaft. In diesem Stück spiegelt sich die Anonymität der komischen Figuren in der Tatsache wider, dass die meisten von ihnen nach ihren Berufen benannt sind: der Richter, der General, der Bischof, der Polizeichef, die Fotografen. Die Ausnahmen betreffen vor allem Frauen: allen voran Madame Irma, die Chefin des Bordells, das als »der Balkon« bekannt ist.

Im Gegensatz zur »Charakterkomödie« von Molière gibt es hier nicht nur eine zentrale Figur, sondern eine Vielzahl von ihnen. Sie repräsentieren nicht nur »Temperamente«, wie Benjamin über Molière bemerkte, sondern gesellschaftliche Rollen und ihre impliziten Machtverhältnisse: Militär, Kirche, Verwaltung; das zentrale Paar wird von Madame Irma und dem Polizeichef gebildet, allerdings sind die anderen Figuren fast ebenso wichtig. In diesem Sinne könnte man es fast als eine moderne, zeitgenössische »Charakterkomödie« bezeichnen.

»Der Balkon« bezeichnet aber nicht nur einen bestimmten Teil des Gebäudes, wo sich alles abspielt, sondern auch den Balkon eines Theaters: nicht nur das Theater, in dem das Stück spielt, sondern das Bordell als Theater. Die einzelnen Zimmer sind Bühnen, auf denen die Kunden ihre Fantasien ausleben, vorgeblich im Privaten, aber aufmerksam von Madame Irma über Bildschirme und vom Publikum auf der Bühne beobachtet. Es handelt sich sowohl um den Balkon eines Bordells als auch um den Balkon einer Art Theater. Denn in diesem Bordell leben die Freier dadurch ihre Fantasien aus, dass sie soziale Rollen einnehmen, die nicht

die ihren sind: General, Richter, Priester, Gesandter. Der Balkon ist eine Insel in einem Meer zunehmender Gewalt, die zudem immer näher rückt, bevor sie schließlich vom Polizeichef unter Kontrolle gebracht wird. Wenn es etwas gibt, das den Temperamenten entspricht, dann ist es die Mischung aus Begierde und Angst, die die Fantasien der Bordellbesucher nährt. Auf diesem Balkon, aber auch in ihren Serees, stellen diese Figuren sich selbst aus und beobachten sich selbst bei der Zurschaustellung. Vor dem Hintergrund politischer Unruhen, die den Balkon zeitweise bedrohen, kommt dem Polizeichef eine immer wichtigere Rolle zu, im wahrsten Sinne des Wortes, denn dieser Polizeichef hat ein Problem. Während die anderen Bollwerke der sozialen und politischen Ordnung – Richter, General, Priester, Gesandter – allesamt Objekte des gesellschaftlichen Ansehens sind und in das »Pantheon« der ikonischen Figuren aufgenommen wurden, leidet der Polizeichef, wie die Polizei selbst, unter mangelnder Anerkennung. Der Polizei fällt die schmutzige Arbeit zu, die Gesetze durchzusetzen, dem Einzelnen das Allgemeine aufzuzwingen – was Benjamin in seiner *Kritik der Gewalt* als ihre Doppelfunktion bezeichnet, Gesetze zu bewahren, indem neue geschaffen werden. Das liegt ganz einfach daran, dass die Polizei zwischen der strukturellen Allgemeinheit des Gesetzes und seiner unabdingbaren Anwendung auf einzelne »Fälle« vermitteln muss – ein Prozess, der sowohl Gewalt als auch Intelligenz (auch im erkenntnisdienlichen Sinn dieses Wortes) erfordert. Benjamin kann kaum Worte finden, die stark genug sind, um diese hybride Funktion der Polizei zu beschreiben und zu disqualifizieren: »widernatürlich[...]«, »gespenstisch«, »[s]chmachvoll[...]« (GS II.1, 189), und er kommt zu dem Schluss, dass ihre Gewalt – und es sei angemerkt, dass der Titel von Benjamins Essay *Zur Kritik der Gewalt* im Sinne der polizeilichen Gewalt und nicht abstrakter der Gewalt als »Kraft« lautet –, dass die »Gewalt« »des Polizeiinstituts«, wie er schreibt, »gestaltlos wie seine nirgends faßbare, allverbreitete gespenstische Erscheinung im Leben der zivilisierten Staaten« sei. Außerdem sehe »die Polizei sich überall gleich« (GS II.1, 189). Wie das reguläre Militär ist sie uniformiert, und die Einzigartigkeit ihrer Mitglieder ist dadurch unterdrückt, wenn nicht gar ausgelöscht.

In Benjamins Essay *Zur Kritik der Gewalt* findet sich zwar kaum ein Hinweis auf ein Element des Komischen. Aber es gibt eine Beschreibung der Polizei, die es uns erlaubt, eine Verbindung zu Genets Stück herzustellen. Wie bereits angedeutet, leidet im *Balkon* der Polizeichef – der wie alle anderen Figuren (von denen einige Vornamen haben, aber nie Nachnamen) halb anonym bleibt – unter einem Mangel an dem, was man heute »Image« nennen würde. Und ein Großteil seiner Bemühungen in dem Stück gilt der Suche nach Möglichkeiten, sein öffentliches Image zu verbessern, sodass auch er eines Tages ins Pantheon der politischen Ikonen eingehen kann. Ein solches Eingehen ist ein Mittel zum Überleben: Durch dieses werden sterbliche Wesen im Gedächtnis der Nation »bewahrt«. »George« – der Polizeichef – hofft also, eines Tages das Format zu erlangen, das ihn zu einer der Figuren macht, mit denen sich die Kunden von Madame Irma in ihren Fantasien identifizieren. Zunächst ist er überfragt, wie er die Angst und den Ekel überwinden soll, die sein Amt auslöst. Und dann, plötzlich, hat er eine Idee:

Ich befürchte, dass man vor einem Mann Angst hat oder auf ihn eifersüchtig ist, aber... (*Er sucht.*) aber nicht vor einer Falte, zum Beispiel, oder vor einer Haarlocke ... oder einer Zigarre ... oder einer Reitpeitsche.¹¹

Der Polizeichef ist auf das Geheimnis der Identifizierung gestoßen, und vielleicht auch das der politischen Ermächtigung, zumindest was viele heutige Gesellschaften angeht, in denen die Politik zunehmend von den audiovisuellen Medien und den von ihnen vermittelten Bildern bestimmt wird. Man kann sich vor einem »Mann« fürchten, aber nicht vor einem partiellen Zug: vor einer Haarlocke, einer Zigarre, einer Reitpeitsche. Die Unvollständigkeit der Identifizierung, die Freud beobachtet hat, interpretiert er als eine Reaktion, nicht einfach des Genius auf das Schicksal, sondern der Angst auf das, was gewünscht, aber auch am meisten gefürchtet wird: das Bild eines Individuums, das wirklich unteilbar und allmächtig wäre – also des Urvaters. Das Über-Ich, das sagt: »Sei wie ich: Sei du selbst!« An die Stelle des Anderen als Ganzem zu treten bedeutet, das Ganze als Anderes abzuschaffen – und

damit auch die minimale Distanz und Differenz, die notwendig ist, um sich selbst als Ganzes zu konstruieren, indem man sich mit dem identifiziert, was man nicht ist. Den Platz des idealisierten Anderen einzunehmen, bedeutet tendenziell auch, die Distanz zu beseitigen, die diesen Anderen begehrenswert macht. Und so kommt es unbewusst zu einem Kompromiss in einer Identifikation, die man als »synekdochisch« bezeichnen könnte: pars pro toto. Der Kompromiss der Identifizierung mit dem »einzigen Zug« als Sinnbild des Ganzen.

Und so entwickelt der Polizeichef, etwa zur gleichen Zeit, da Lacan mit der Ausarbeitung seiner Theorie des Imaginären begann, das folgende Projekt:

DER POLIZEICHEF: Das letzte Projekt eines Images, das man mir vorgelegt hat... ich wage kaum, Ihnen davon zu sprechen.

DER RICHTER: War es so... gewagt?

DER POLIZEICHEF: Sehr. Zu sehr. Niemals würde ich mich trauen, es Ihnen zu sagen. (*Scheint sich plötzlich zu entscheiden*) Meine Herren, ich vertraue Ihrem Urteilsvermögen und Ihrer Loyalität.[...] Jetzt kommt's: Mir wurde geraten, in der Gestalt eines riesigen Phallus zu erscheinen!

DIE KÖNIGIN: Georges! Du?¹²

Der Polizeichef ist erfolgreich; der besiegte Revolutionär kommt auf Irmas Balkon, um die Rolle des Polizeichefs zu spielen, und kastriert sich dabei selbst. Der Polizeichef zelebriert seinen Sieg und seine höhere Weihe – politische Monotheologie –, indem er sich mit den folgenden Worten verabschiedet, die an das Publikum auf und vor der Bühne gerichtet sind:

DER POLIZEICHEF: Haben Sie gesehen? Haben Sie mich gesehen? Da, gerade eben, größer als groß, stärker als stark, toter als tot. Also, ich habe nichts mehr mit Ihnen zu tun. [...] Ich habe mir das Recht verdient, meinen Platz einzunehmen und zweitausend Jahre zu warten. (*Zu den Fotografen*)

Ihr, seht zu, wie ich lebe und sterbe. Für die Nachwelt: schießt!
(*Drei Magnesiumblitze, fast gleichzeitig*).
Gewonnen! (*Er geht rückwärts in die Grabkammer...*)¹³

Und seine letzten Worte lassen den Ausruf des Ödipus auf Kolonos und auch des Geists von König Hamlet anklingen: »Gedenket meiner!«

In dieser Charakterkomödie ist der »einzige Zug«, der allein die Aufnahme in das politisch-theologische Pantheon gewährleistet, der des riesigen Phallus, Symbol des ganzen Menschen, des Ganzen vor der geschlechtlichen Sexualität, des Ganzen als Repräsentanten der menschlichen Gattung: des »Menschen« als homogenem Wesen.

Im lacanschen Sinne ist die Identifizierung imaginär, wenn sie das einzelne Merkmal als Verkörperung des Ganzen auffasst. Sie ist, wie Benjamin zu Beginn seines Aufsatzes über *Schicksal und Charakter* andeutet, eine Logik des Signifikats, nicht des Signifikanten. Aber der Begriff des einzigen Zugs bleibt in seiner Singularität partiell, und er kann nie ganz in einer solchen Totalität aufgehen. Genauso wie das Ich – ob als freudsches Ich, Jakobsons Shifter oder Hölderlins dichterische Stimme – selbst nie einfach allein ist. Ob es uns gefällt oder nicht, es ist, ich bin, wir sind alle miteinander vernetzt. Und in dieser Tatsache besteht die Möglichkeit einer anderen Art von Politik, für die der einzige Zug etwas mehr und etwas anderes wäre als ein Moment in der Konsekration des unteilbaren Individuums. —

- 1) Auszug aus: Weber, Samuel: *Singularity. Politics and Poetics*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2021, S. 148–159
- 2) Benjamin, Walter: *Schicksal und Charakter*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. II.1, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, S. 178. Angaben in Kurzform zu Walter Benjamins Schriften sind im Folgenden in Klammern im Text vermerkt (Anm. d. Übers.).
- 3) Diese Verbindung gründet in der unvollkommenen »Lösung« und »Erlösung«, welche die Tragödie bewirkt. Sie endet mit einem »non liquet«, mit der Aussetzung des Urteils, egal ob dieses ein rechtliches ist oder nicht (GS I.1, 296). Entscheidend ist hier, dass Benjamin die »komische« Antwort oder Vorbereitung der Tragödie mit einem »Elan« assoziiert, d.h. mit einer Bewegung, die sich ihrer unmittelbaren Manifestation entzieht. Kurz gesagt, mit einem Zug. Die Komödie *zieht*, und zwar, wie wir darlegen werden, auf höchst singuläre Weise.
- 4) Agamben, Giorgio: *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, 2005, S. 7
- 5) Agamben, *Profanations*, S. 12
- 6) Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, Stuttgart 1953, S. 65–66. Die Hervorhebung aus Samuel Webers Übersetzung ins Englische wurde beibehalten (Anm. d. Übers.).

- 7) Mono-theologisches Identitätsparadigma: vgl. Fußnote 1 (Anm. d. Übers.)
- 8) Freud, Sigmund: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, in: Ders.: *Studienausgabe* Bd. IX, Frankfurt a. M., Fischer, 1974, S. 98
- 9) Lacan, Jacques: *Seminar IX »L'identification«* (21. Februar 1962), online:
<http://staferla.free.fr/S./S.S8:LS8?IDENTIFICATION.pdf>
 [03.06.2022], S. 67–68
- 10) Ebd., S. 68
- 11) Genet, Jean: *Œuvres complètes*, Bd. IV, Paris, Gallimard, 1968, S. 116
- 12) Ebd., S. 116–117
- 13) Ebd., S. 133–134