

Figuren der Ordnung
Heft 2
Herbst 2025

Ghosts

Transitorisches Denken

Systeme . Zeichen . Störungen

Herausgegeben von Hans Holl und Jürgen Miller

FIGUREN DER ORDNUNG

Zeitschrift für symbolisches Denken, Systemtheorie und kulturelle Semiotik
Ausgabe 2 · Herbst 2025

Ghosts

Transitorisches Denken: Systeme.Zeichen.Störungen

Inhaltsverzeichnis

Editorial

Ghosts

S.3

Portraits

Die tote Malerin. Ein Portrait in Fragmenten

– Biografie, Werkspur, künstlerische Isolation

S.4

A Figuren des Staats

I. Im Himmel wie auf Erden. Staatsvorstellungen im Daoismus und die Götterbürokratie

Zur fernöstlichen Machtsystematik

Jürgen Miller

S.11

II. Hamlet oder Shakerspeares Geister

Von der metaphysischen Zumutung zur ästhetischen Domestizierung

Andreas Gaston

S.14

B Welt - Zeichen

I. Geisterkriege

Mo-ti, die Medien und das spirituelle Skript der Gewalt

Jürgen Miller

S.18

II. Lesende Souveräne. Napoleon, Putin und Trumps Missverständnis

William Cox

S.21

C Lektüren der Gegenwart

Kafkas Schreiben als Theater

Teil II

Georg Magoni

S.25

D Systemstellen

Das Gespenst des Kapitalismus

Jürgen Miller

S.29

E Zwischenräume

F Bibliothek/Schattenbibliothek

Hölderlins Griechenland: Geister im Turm

Bernhard Holenstein

G Archiv

Nietzsche stirbt

Editorial

Ghosts

Dieser Versuch geht von einer spekulativen Prämisse aus: Die gegenwärtige Ordnung der Welt ist kein in sich kohärentes System rationaler Setzungen – sie ist eher eine *Schrift*, die aus diversen, nur schwer verortbaren Quellen stammt. Dass kohärenter Sinn aufscheint, ist eine Funktion der politischen und autoritativen Macht, die das Vorhandensein von Autorschaft und Lesbarkeit behauptet, um nicht nackt, das heisst: sinn-los, dazustehn.

Wenn hier von „Spirit Writing“ die Rede sein wird, nehmen wir Bezug auf die spiritistische Technik eines Schreibens, bei dem die Hand allein von der Schreibbewegung und nicht vom willensbestimmten Gedanken geführt wird. Das war wohl die Schreibtechnik Franz Kafkas, der sich dem Hervorbringen der Schrift vollständig und bis zur Auslöschung seines leiblichen Ichs gewidmet hat. Und wir referieren auf die Einflüsterungen der Propheten und auf die Legenden um die Sutrenübertragungen ins Chinesische durch buddhistische Mönche. Auch hier scheint es zu exzessiven Schreib- und Aufschreibpraktiken gekommen zu sein. Von dem Mönch Zhu Wong wird berichtet, dass er 23 Jahre ohne Unterbrechung Texte transkribiert hat, die ihm von einer körperlosen Stimme diktiert wurden.

Auch die gegenwärtige politische, ökonomische und kulturelle Ordnung könnte wie ein Text gelesen werden, der sich quasi selbst schreibt, ein Konglomerat *nicht-originärer* Stimmen: Strukturierungen, Systeme, Agenzien, die nicht körperlich erscheinen.

Die Rationalität des 19. Jahrhunderts – bestimmt durch das Maß, den Begriff des Fortschritts und der Vernunft – scheint noch in vielen westlichen Kulturen Leitbild zu sein. Doch gerade dort, wo sie sich behauptet, macht sie sich empfänglich für ein unsichtbares Band: eine untergründige Unordnung, die sich nicht aus sich selbst legitimiert.

Wir lesen also kein abgeschlossenes System, sondern orientieren uns an Spuren – Dispositive, die wirken wie *Einflüsterungen*. Derrida hätte von *différance* gesprochen: einem Aufschub und einer Verschiebung des Sinns, die seinen Ursprung verwischt. Giorgio Agamben mahnt an, die Zeichen und Spuren des Unsichtbaren zu beachten, die in jeder Manifestation von Macht und Form wirksam bleiben – *Kommentare*, die die Form des Gesetzes verlassen haben.

Die hier vorliegenden Essays, Fragmente und Diskurse versuchen, die politische und kulturelle Gegenwart als Geistschrift zu lesen. Erarbeitet werden keine Interpretationsversuche im klassischen Sinne, sondern es beginnt ein vorsichtiges Nachspüren jener Stimmen, die sich in der Macht artikulieren, ohne sich zu zeigen.

Portraits

Die tote Malerin. Ein Portrait in Fragmenten

– Biografie, Werkspur, künstlerische Isolation

1.

Es beginnt mit einem Bild. Einem Schrei vielleicht, einer Stille, still wie aufgerissene Haut. Großformatig, unvollständig und roh. Eine Szene komponiert aus Ängsten, einer tiefen Verlorenheit, aus Körpern, die sich aus den Linien auf den Leinwänden lösen wollen und doch nicht fortkommen. Ein Stück aus einem Werk von über zweihundert Gemälden. Das Werk ist weitgehend unbekannt.

Die Künstlerin – ihr Name zeichnet die Bilder, die sie malte, steht auf Skizzenbuchrändern, ist eingeritzt in die Keramiken, die sie in ihren letzten Jahren mit exzessiver Schaffenskraft in ihrer imposanten Werkstatt in dem Keller eines ihrer Inselhäuser fertigte – war eine Tochter zweier Fluchten. Ihre Familie, griechische Christen aus dem osmanischen Reich, enteignet, vertrieben, angekommen in einem Land, das schwer an sich selbst zu tragen hatte, Griechenland eben. Irgendwann startet ihre eigene Flucht: hinaus aus der bürgerlichen Bildung, aus der Athenischen Universität, aus dem Mythos der verheißungsvollen Rückkehr – hinein in eine andere Geschichte.

In den 1970er- und 1980er-Jahren lebt sie auf einer kleinen ägäischen Insel, die niemand recht kannte, inmitten einer kleinen Schar gestrandeter Hippies, lokalen Fischerfamilien, Handwerkern, Händlern, Aussteiger:innen, die sich in aufgegebenen Wohnungen, in verlassenen Windmühlen und unfertigen Häusern einrichten und am Leben der überschaubaren Anzahl Inselbewohner teilzunehmen versuchen. Ihre Bilder, in Erdfarben, Kreide, Sand und selbst angerührten Pigmenten, erzählen davon: statt der Utopie einer anderen Welt, verformte und verzerrte Körper unter dem Gewicht sich verdüsternder Träume.

Der expressive Zug ihrer Malerei – irgendwo zwischen spätgotischer Ausdruckswut und dem Nachhall des deutschen Expressionismus – verwebt sich mit einem fast archaischen Vokabular: mythologische Zitate, entstellte Heldenfiguren, sirenenhafte Körper, fliehende Gesichter, die das Scheitern einer Generation nicht einfach darstellen, sondern es körperlich *einschreiben*, daraus entsteht ein ganz eigener zeichnerisch - malerischer Stil.

Die Skizzen, Notizen *aus dem Vorlass der toten Malerin* zeigen eigentlich keine Vorstufen zu späteren Arbeiten. Keine „Studien“, keine vorbereitenden Zeichnungen. Diese Skizzen sind eigenständige Beobachtungsakte, Chiffren des Realen. Sie sind Dokumentationen und Dokumente einer Zeugenschaft. Die Hand der Künstlerin tastet – nicht nach Formen, sondern nach **Kontakt**. Man spürt das Zögern in den Linien, die mitunter abbrechen, die Konturen der Körper und Gesichter "verzittern", zerlaufen, eine Figur nur halb erfassen, dann schon wieder verschwinden.

In einer Notiz, vermutlich aus dem Jahr 1995, steht: „*Ich will nicht sehen, was da ist. Ich will sehen, was geschieht, wenn niemand mehr hinsieht.*“ Das trifft auf viele dieser Blätter zu: Der Mann hinter der Zeitung

– völlig verdeckt, nur Augen und Finger sichtbar: ein Inbild des entpersonalisierten Subjekts der Informationszeit. Die „Rembetika“-Frau, lehnend, schwer, mit Zigarette – Ausdruck eines Daseins in der Schwebel, ohne Anflüge von Resignation. Zwei Frauen, dicht beieinander, mit grotesk gespannten Gesichtern – ein Sozialkörper, zusammengefügt aus Verletzungen und Nähe.

Diese Blätter wirken wie **Erinnerungen aus zweiter Hand**, aufgenommen nicht mit dem Auge, sondern mit dem Medium, das zwischen Wahrnehmung und Eingebung steht. Vielleicht ist es das, was man in der Reihe *Spirit Writing* erfassen will: Das Schreiben/Malen nicht als Ausdruck, sondern als Modus des Empfangens – als Übertragung von Welt in eine Zwischenform, die zugleich privat und kollektiv, konkret und jenseitig ist. Getrieben werden von dem, was ist und wie man es sieht.

Sie starb vor mehr als zehn Jahren. Das Grab auf "ihrer" Insel, eine grosse Palme ragt aus ihr über alle anderen Gräber hinaus, ist einfach –demnächst muss es verschwinden. Wie durch ein leises Echo tauchen ihre Arbeiten auf: in verlassenen Häusern, in durchfeuchteten Schränken, unter den Dielenböden eines ehemaligen Schulhauses, in Ziegenställen und Ruinen. Dazu Skizzenbücher voll mit griechischen Sprüchen und Zitaten, anatomischen Studien, Kritzeleien, die sich mit lokalen Überlieferungen verweben. Tonfragmente gefärbt mit Ziegen-Blut und dem Ocker und dem Türkis des Sands und Staubs der Insel, Schalen, Tierschädel, mit Linien überzogen wie eine Schrift, die niemand mehr lesen kann.

Es ist, als hätte sie eine alternative Ikonographie der Nach-Hippie-Ära entworfen – eine, die sich nicht ins politische Pathos der Rebellion fügt, sondern in die Sprachlosigkeit des Gestrandet-Seins, was ja auch ein Angekommensein ist.

Ghosts – dieser Begriff ist mehr als ein Zugriff auf diese Werke. Diese Kunst ist Wahrnehmung/ eine Art, sehen zu können, was nicht zu sehen ist. Nicht von Geistern im spiritistischen Sinne ist hier zu sprechen, sondern von etwas, das zwischen Zeit und Ort liegt: das Echo einer zerrissenen Herkunft, der Nachklang geplatzter Träume, der Mythos, der in die Gegenwart drängt, ohne dass man ihn je zu fassen bekommt.

2. WIEDERENTDECKUNG EINER VERLORENEN SPRACHE

Kuratorische Notiz zu einer Ausstellung der Werke von AC (1951–2010)

Als die ersten Gemälde auftauchten – in einem vollgestellten Raum ihres Hauses auf ihrer Insel, gerade noch vor Schimmel und Verrottung bewahrt –, schien es, als spräche ein längst verstummter Körper plötzlich wieder. Nicht nur durch Farbe und Linie, sondern mit einem Ausdruck, der mehr über das Scheitern der Moderne, das Verstummen der utopischen Sprache und das Überleben im sozialen Abseits sagte als viele historische Abhandlungen.

Die Werke der Malerin AC (*geb. 1951, gest. 2010 in Athen*) fügen sich in keine bekannte Linie, keinen akademischen Kontext. Und doch sind sie durchdrungen von Kunst-geschichte, von Mythen, Traumata und einer eminenten Materialität. Sie wirken wie die Verarbeitung des expressiven Erbes

von Künstlerinnen wie Käthe Kollwitz oder Maria Lassnig, allerdings auf eine Weise, die sich niemals auf Ausdruck beschränkt – vielmehr geht es um die *Verformungen* des Körpers, des Blicks, des Erinnerns.

In diesen Gemälden begegnen uns die Gesichter von Ausgestiegenen, Überlebenden, Kindgebliebenen, Entwurzelten. Schweineköpfe hängen wie christliche Märtyrer an Fleischerhaken – die Bildsprache des Opfers wird mit dem Alltäglichen des Fleischmarktes kurzgeschlossen. Andere Bilder zitieren Szenen des geselligen Lebens: Tavernen, Musizierende, Kind und Alte, doch alles ist durchzogen von einer melancholischen Überzeichnung, einer grotesken Zärtlichkeit.

Formell bemerkenswert ist der bewusste Umgang mit Materialarmut: AC arbeitete mit lokalem Pigment, teilweise auf ungründertem Leinen, teilweise nur mit einer Linie aus Erdfarbe, die kaum mehr ist als eine Spur. Diese karge Opulenz lässt jedes Bild wie eine Verletzung erscheinen, die nicht heilt, weil sie unablässig spricht.

Die Ausstellung ist keine Wiederentdeckung im klassischen Sinne. Es ist vielmehr ein *erstes Sehen*. Eine langsame Sichtung eines Oeuvres, das sich über Jahrzehnte abseits jedweder Öffentlichkeit entfaltet hat – und das nun wie ein archäologischer Fund mit uns zu sprechen beginnt.

3. „Ich fürchte, sie hat uns gesehen.“

Erste Notizen zu den Bildern der AChristou

Eleni Aspostolopoulos, Kunsthistorikerin

Es gibt Kunstwerke, bei deren Anblick man das Gefühl hat, dass nicht man selbst der Betrachtende ist, sondern der Betrachtete. Die Gemälde von AChristou gehören zu dieser Kategorie. Sie stellen keine Szenen dar – sie *durchblühen* eine Ordnung.

Schon bei der ersten Sichtung der Leinwände, die Jahrzehnte in feuchten Räumen, Kellergewölben, verlassenem Häusern lagerten, war klar: Hier hat jemand gegen das Verschwinden gearbeitet. Gegen das Vergessen. Gegen das Überleben ohne Spur.

Ihre Sujets – Verstümmelung, Schmerz, groteske Festivitäten, postapokalyptisches Ausgeliefertsein, aber auch Lust und Extase – erinnern in ihrer Drastik an postexpressionistische Arbeiten. Aber ihre Anatomien sind nie bloß deformiert, sie wirken vielmehr auf eine sehr spezifische Art *übersetzt*, übersetzt nämlich in einen Zustand, in dem soziale Ausgrenzung, weibliche Einsamkeit - und Alterserfahrung, Armut und Erinnerungsarbeit ineinanderfließen.

Dass AChristou die „Bag Lady“ malt, nicht mit Empathie, sondern mit nackter Konturlinie – das ist kein Blick von oben. Es ist eine Identifikation ohne irgendeine Form von Idealisierung. Dass sie Köpfe von Schweinen aufhängt wie Reliquien – das ist keine platte Kritik an der

Fleischversessenheit. Es ist ein Blick auf die Beziehung von Opfer, Körper und Ritual in einer Welt, die keine Götter mehr kennt.

Was mich besonders bewegt, ist die Nähe zur Hand. Diese Werke *sind* keine Stilübungen. Sie *sind* Hände, die berühren, verletzen, tasten, Linien führen, die selbst Fragmente geworden sind.

Wir haben keine umfassenden Tagebücher, keine intimen Briefe, keine öffentliche Biografie. Was wir haben, sind diese Bilder. Und sie sagen: „Ich war hier. Ich habe euch gesehen. Und ich wusste, dass ihr mich übersehen werdet.“

4. Künstlerinventar

– Imaginiertes Werkverzeichnis, mit Gemälden, Skizzen, Keramiken

Vor dem Hintergrund einer wachsenden Werkübersicht lassen sich motivische Gruppen unterscheiden, die eine innere Ordnung nahelegen, ohne sie festzuschreiben:

Transfigurationen

Diese Gruppe umfasst Bilder, in denen sich figürliche Elemente im Übergang befinden – zwischen Auflösung und Formwerdung. Es handelt sich um deformierte, fragmentarische Körperdarstellungen, in denen das Subjekt selbst zum Bildprozess wird.

Dark Revelings

Hier dominiert das Spiel mit Dunkelzonen und fokussierten Lichtfeldern. Die Malerei inszeniert Erscheinung als Ereignis, das sich aus dem Dunkel heraus formt – vergleichbar mit einer bildimmanenten Bühne der Offenbarung.

Stone Signs / Object Glyphs

Diese Arbeiten zeigen objekthafte, teils skulptural anmutende Formen, die an archaische Werkzeuge, Steintafeln oder verschüttete Schriftsysteme erinnern. Sie verweigern unmittelbare Lesbarkeit, treten aber als Träger von Bedeutung auf.

Beastfaces / Masks

In dieser Gruppe begegnen uns maskenhafte, hybride Wesen zwischen Mensch und Tier. Es handelt sich nicht um Porträts, sondern um ikonisch geladene Schwellenfiguren – Abgrenzungen des Subjekts, die sich der psychologischen wie mythologischen Lesart gleichermaßen entziehen.

Biographical Enigmas

Schonungslos, ironisch, sarkastisch und leidenschaftlich sind Stichworte mit denen diese Gruppe bezeichnet werden kann. Die Bilder sind zum Teil schrill bunt und verspielt, zum Teil skizzten -, ja schemenhaft konzentriert auf die Körperlichkeit erlebter und ersehnter sexueller Erfahrungen.

Diese motivische Zuordnung ist nicht als System zu verstehen, sondern als heuristisches Raster – geeignet, das Werk ACs in seiner komplexen Bildsprache zu gliedern und zugleich offen zu halten für seine innere Dynamik.

5. Zwei Spuren im Staub

Über das Verschwinden als Form – Notizen aus einem imaginären Archiv
von A. Drosini

Ich weiß nicht, wann ich begonnen habe, sie zusammenzudenken. Chris Mahnke, der Philosoph, der nie ein Buch schrieb, aber fünf unvollendete Manuskripte hinterließ, alle nummeriert nach verlorenen Tagen. Und AC., die Malerin, deren Bilder mich mehr anschauen als ich sie.

Beide existieren nicht im klassischen Sinne. Ihre Werke sind da – spürbar, sichtbar, lesbar –, aber ihre Biografien zerfallen beim Versuch, sie zu fixieren. Es ist, als würden sie sich einem Zugriff systematisch entziehen, gerade dort, wo sie am intensivsten wirken.

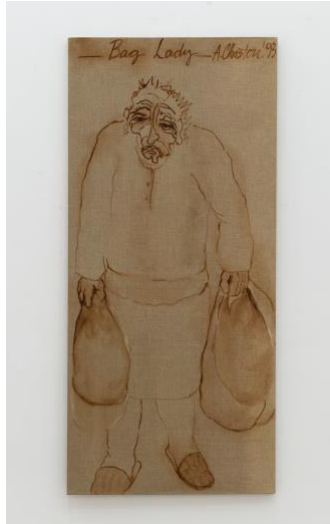
Vielleicht hat es damit zu tun, dass beide nicht **für** eine Öffentlichkeit gearbeitet haben. Sondern **durch** etwas – durch eine Stimme, ein Zittern, einen Einschreibungsprozess, den sie selbst nicht kontrollierten. Ich nenne das *sekundäre Autorschaft*: eine Haltung, in der nicht das Ich spricht, sondern das, was durch das Ich hindurchdringt.

Bei Mahnke ist es die Sprache selbst, die sich weigert, Form zu werden. Er denkt in Schleifen, aber nie hermetisch – eher wie jemand, der *eine Spirale aufschreibt, ohne zu wissen, ob sie Zentrum oder Fluchtpunkt hat*.

Seine Fußnoten sind oft länger als der Text. Seine Gliederung umfasst sieben Unterpunkte, von denen nur drei auftauchen. In einer Anmerkung heißt es:

„Der Satz muss unterbrochen werden, wenn er sich zu sehr zu erinnern beginnt.“

AC hingegen unterbricht keine Sätze. Sie malt sie gar nicht erst. Sie malt – wenn überhaupt – *Stimmen, Schreie, das Danach eines Ereignisses*, das niemand beschreibt.



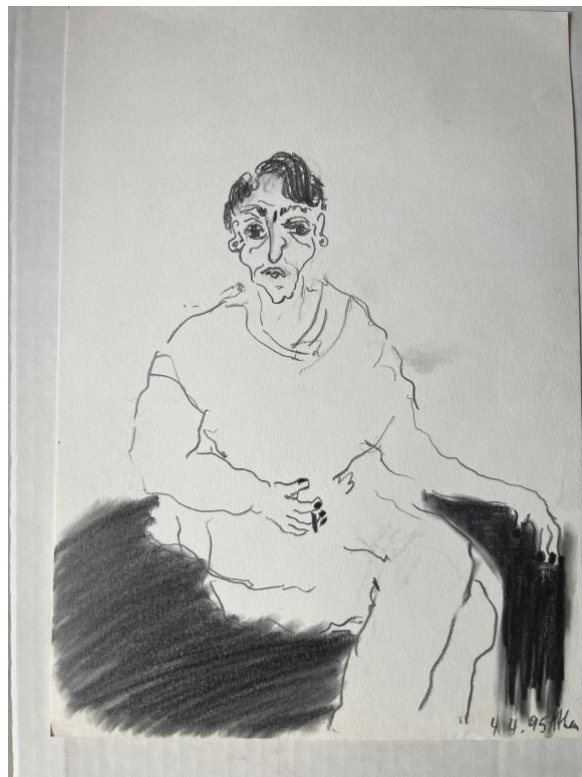
Ihre „Bag Lady“ steht da wie eine Ikone des Ertragens.



Ihre Tierszenen wirken wie Opferaltäre, aber ohne Götter.
Mit dem Fund ihrer **Skizzenbücher** (nun als Faksimilebeilage erstmals veröffentlicht) beginnt eine neue Lesart. Nicht als eine Ergänzung zum Werk, sondern als ein anderes, *schreibendes Sehen*.



Ein alter Mann, halb verborgen hinter einer Zeitung.



Eine Frau, die raucht, ihre Hand überzeichnet.

Zwei Körper an einer Wand, miteinander verschränkt wie ein in sich verschobenes Organ. Und immer wieder Hände – suchend, umklammernd, fast hilflos, aber nie pathetisch.

In einer Randnotiz heißt es: „*Ich wollte mich erinnern, aber der Körper kam zuerst.*“ Und an anderer Stelle:

„*Die Zeichnung ist ein Gebör. Nicht was ich sehe. Was mir zufällt.*“ Diese Notate sind keine Texte im klassischen Sinne. Es sind **Tonspuren eines Denkens ohne Anspruch auf Geltung.**

Wie bei Mahnke geht es nicht um Theorie, sondern um Resonanzräume. Um das, was *durch* den Körper, durch die Linie, durch das Verstummen spricht. Ich vermute, dass sich hier eine neue Denkfigur abzeichnet. Nicht das *Werk*, nicht der *Stil*, nicht das *Medium* stehen im Zentrum – sondern das, was Benjamin die „restlose Lesbarkeit der Geschichte“ nannte. Mahnke und AC sprechen nicht über die Ordnung. Sie schreiben und zeichnen an ihren **Rändern**. Und vielleicht ist es genau das, was bleibt:

Zwei Spuren im Staub.

Schemenhaft, verweht.

Aber unüberschbar, wenn man sich die Mühe macht zu entziffern.

A Figuren des Staats

I. Im Himmel wie auf Erden. Staatsvorstellungen im Daoismus und die Götterbürokratie

Zur fernöstlichen Machtsystematik

Jürgen Miller

Einleitung: Der Staat, das große Tier

Westliche Theorien des Staates beginnen häufig mit dem Mythos eines **Ursprungsakts**: Ein Gesellschaftsvertrag, ein Gewaltmonopol, eine souveräne Entscheidung sind Muster solchen Ursprungsdenkens. In vielen dieser Theorien ist der Staat der große Leviathan – ein Tier mit einem Kopf. Also: eine **Organisation mit einer hierarchischen Aufbaustruktur**. An der Spitze kann ein König, ein Alleinherrscher oder eine Regierungseinheit stehen. Letztlich ist das unerheblich, denn was von Bedeutung ist, ist die Struktur.

In der **chinesischen Philosophie** ((wir verkürzen der Einfachheit halber hier bewusst) die ja immer den Versuch darstellt, den Ort des Menschen zu definieren, Welt und Kosmos radikal vom Menschen aus zu denken) taucht Staatlichkeit als an ein höheres Prinzip gebunden auf, das weniger hierarchisch als vielmehr alles durchdringend, allem inhärent ist. Staatlichkeit erscheint nicht als Einheit, sondern als ein kompliziertes Ordnungsnetzwerk, poetisch ausgedrückt: dezentral, resonant, himmlisch.

Der Daoismus war eine Zeitlang in China eine für die Definitionsversuche der Staatlichkeit höchst bedeutende Symbolisierungsmaschinerie. Er entwirft eine Götterbürokratie – einen Himmelsstaat mit Beamten, die mit Zuständigkeiten und Mandaten ausgestattet sind - ein symbolisches Modell der Weltordnung. Die Rede von einer „Götterbürokratie“ weckt leicht falsche Assoziationen: als gäbe es im Himmel ein Ministerium, das die Welt verwaltet. Doch eine solche Vorstellung würde dem chinesischen Kontext nicht gerecht. Die daoistische Götterwelt ist kein absolutistisch durchherrschtes Imperium, sondern ein Geflecht von Kräften, Relationen und Funktionen. Die Götter sind keine Schöpferwesen, sondern **Personifikationen von Funktionen**: Regen, Berge, Flüsse, Geburt, Krankheit, Tod.

- Sie sind **austauschbar** (können befördert, degradiert, ersetzt werden).
- Sie sind **abhängig von Ritus und Resonanz** (ohne Opfer und Anrufung verlieren sie ihre Kraft).
- Sie sind **Teil der Welt**, nicht jenseits von ihr.

„Der Himmel dreht sich, die Erde bewegt sich – wer will das messen?“ (Zhuangzi, Kap. 17)

Dieses Wort Zhuangzis markiert den Unterschied: Ordnung ist im Daoismus nicht fix, sondern bewegt. Götter sind nicht Befehlsempfänger, sondern Energieknoten im Wandel.

Ordnung ohne Souverän: Daoistische Kosmologie

Herrschaft gibt es also im Daoismus nicht. Das *Dao* löst alles Prinzipielle auf – eine allen Seinsformen inhärente Kraft, eine ständig sich bewegende Bewegung, die Daseinkönnen und Austausch mit Anderem möglich macht.

Das *Dao* ist Ursprung aller Ordnung, aber es ist **kein Gott**. Es ist namenlos, unsichtbar, „das Dao, das sich aussprechen lässt, ist nicht das ewige Dao“ (Dao De Jing, Kap. 1).

Es geht also um eine Form von "losigkeit", die Tatsache, dass keine benennbare Grösse vorhanden ist, die durch Worte, Handlungen oder Analyse dingfest zu machen wäre. Das Zentrum ist die Leerstelle, um die sich das grosse Rad der Weltläufe dreht. Jede fixe Ordnung, jede Zentralisierung, jede übergreifende Steuerung arbeitet gegen das Dao. Herrschaft wird nicht organisiert, sondern sollte im besten Falle unterlassen werden. *Wuwei* (無為), Nicht-Handeln, gilt entsprechend als die höchste Form des Regierens. Wie kann das funktionieren?

Viel ist darüber nachgedacht und viel darüber geschrieben worden. Die Praxis ist viel komplizierter als der Alltagsverstand dies "Nicht-Handeln" deutet. Die Dinge ihren Lauf nehmen lassen - eine Figur übrigens, die in Shakespeares Hamlet zentrale Bedeutung bekommt (dazu an anderer Stelle mehr) - heisst nicht ihnen gleichgültig zuschauen. Situationspotentiale erkennen und diese zur Wirkung kommen lassen, ist ein Akt höchster Souveränität und Gelassenheit dem Lauf der Dinge und Angelegenheiten gegenüber.

Was ist dies für ein Akt? Lässt dieser sich bestimmen? Was heisst in diesem Kontext "Gutes Regieren"?

In diesem paradoxen Raum – wo Regierung als Nicht-Regierung gedacht wird – entfaltet sich die oben skizzierte Vorstellung einer kosmischen Bürokratie.

3. Die Götterbürokratie: Verwaltung als Spiegel der Welt

Die daoistische Götterbürokratie zeigt: Ordnung kann gedacht werden, ohne dass sie ein Zentrum braucht. Verwaltung ersetzt Souveränität. Das Dao wirkt, indem es nicht eingreift (*wuwei*). Die Götter sind keine Herren, sondern Stellvertreter dieses Prinzips: zuständig, funktionsgebunden, begrenzt. Damit eröffnet der Daoismus eine politische Gegenfigur zum westlichen Staat: kein Monarch, kein Leviathan, sondern eine atmende kosmische Bürokratie. Ihre Aufgaben sind die einer kaiserlichen Behörde: Kontrolle der Toten, Überwachung von Ritualen, Aufzeichnung guter und schlechter Taten. Es gibt sogar Formulare, Siegel, Anträge. Der Tod selbst wird verwaltet.

Diese Vorstellung ist nicht lediglich ein religiöser Spiegel des kaiserlichen Staates. Sie ist eine eigenständige semantische Maschine: ein symbolisches System, das Ordnung ohne Zentrum modelliert. Kein Gott regiert über alle. Es gibt keinen himmlischen Souverän. Die Macht liegt im Netzwerk – verteilt, indirekt, rituell eingebunden. Die Götterwelt des Daoismus ist also weniger „Religion“ als das Bild für einen Staatsbegriff ohne Zentrum.

Es suggeriert, dass Ordnung auch ohne absolute Herrschaft möglich ist – als Spiel von Kräften, als Balance von Beamten, als Verwaltung des Unsichtbaren.

„Der Weise handelt durch das Nicht-Handeln und alles wird geordnet.“ (Dao De Jing, Kap. 3)

Beispiele der Götterbürokratie

Die Drei Beamten (三官, sānguān): Himmel-, Erd- und Wasserbeamter – zuständig für Segen, Strafe, Reinigung. Sie wirken komplementär, nicht hierarchisch.

Der Küchengott (灶君, zàojūn): berichtet jährlich dem Jade-Kaiser, aber als Haushaltsbeamter – kein Gott der Herrschaft, sondern der häuslichen Ordnung.

Die Stadtgötter (城隍神, chéng huáng shén): repräsentieren Städte, Dörfer – ähnlich wie lokale Magistrate. Aber auch sie sind eher *Symbolträger* als Herrscher

Der digitale Staat als neue Himmelsbürokratie?

Die gegenwärtige Transformation staatlicher Ordnung durch digitale Infrastrukturen – Algorithmen, Plattformen, Verhaltenssteuerung – zeigt überraschende Analogien zur daoistischen Verwaltungsvorstellung. Es gibt Zuständigkeiten ohne Personen, Entscheidungen ohne Entscheidende, Macht ohne Mandat.

Doch während die daoistische Himmelsbürokratie auf Resonanz und kosmisches Gleichgewicht zielt, strebt der digitale Staat nach Kontrolle durch Berechenbarkeit. Das *Dao* kennt keine Totalität. Die Datenbanken des neuen Staates dagegen wollen alles wissen.

Xi Jinping - ein moderner Herrscher ohne Herrschaft?

Xi Jinping denkt den Staat weder als Hobbes'schen Körper noch als Schmitt'schen Entscheider. Sein Leviathan ist eine Cloud: eine Plattform, die durch Feedback, Kalibrierung und Rasterung steuert. Im Sozialkreditsystem, in der algorithmischen Normalität der Governance, verschwindet die Ausnahme. Der Souverän ist nicht mehr derjenige, der entscheidet – sondern derjenige, der das permanente Funktionieren garantiert.

Dieser technokratische Staatsmodus ist nicht modern. Er ist tief in symbolische Langzeitordnungen eingebettet. Konfuzianische Vorstellungen von Hierarchie, Ritual und moralischer Selbstkultivierung liefern das kulturelle Skript: Harmonie entsteht nicht durch Rechte, sondern durch Einfügung. Daoistische Motive – *wuwei*, Balance, Wandlung – verleihen der Führung eine Aura der natürlichen Selbstverständlichkeit: Nicht Kontrolle, sondern Resonanz. Und die Idee des *qi* gewährleistet als unsichtbares, zirkulierendes Ordnungsprinzip den Zusammenhang.

So erscheint Xi Jinping als ein neuer Typ Herrscher: kein charismatischer Führer im westlichen Sinn, sondern ein Administrator kosmischer Flüsse. Seine Politik ist das großskalige Feng Shui einer

Nation – Mauern und Straßen, Abschottung und Vernetzung. Die Partei inszeniert sich als Medium einer Ordnung, die älter ist als die Moderne, und nutzt zugleich digitale Prozeduren, um sie durchzusetzen.

Xi Jinpings Staat ist nicht der Leviathan der Gewalt, sondern der Leviathan der Balance. Er ist zugleich Mauer und Straße, Firewall und Seidenstraße, Cloud und Ritual. Eine Souveränität ohne Entscheidung – aber mit dem Anspruch, Himmel und Erde in Harmonie zu halten.

Der „Himmel“ (chin. **Tiān**, 天) - seit der chinesischen Antike politischer Orientierungshorizont – taucht so auch durchaus und immer wieder als Leitfigur in Xi Jinpings öffentlichen Reden und Schriften auf — allerdings meist im Rahmen traditioneller, symbolisch aufgeladener Formulierungen, besonders im Hinblick auf das Verhältnis von Mensch, Natur und Staat. Er dient als:

- **Metapher** für die unaufhaltsamen, natürlichen Gesetze, denen auch menschliches Handeln untergeordnet sein muss.
- **Rahmen** für Konzepte ökologischer Governance (tian-ren heyi).
- **Bezugspunkt** für ein moralisch motiviertes, globales Ordnungsdenken (Tianxia, Community of Common Destiny).
- **Symbol** für seine Rolle als Herrscher, der Familie, Staat und Weltordnung

Xi zitiert regelmäßig klassische Poesie, um ökologische Verantwortung zu unterstreichen. So etwa aus einem Tang-Gedicht von Li Bai:

„Der Himmel spricht nicht, und doch wechselt er die Jahreszeiten; die Erde spricht nicht, und doch nährt sie alles.“

Diese Worte verwendet Xi, um zu betonen, dass das Universum seinen eigenen Gesetzen folgt — und dass der Mensch sich in Harmonie mit ihnen bewegen muss

In Xi Jinpings außenpolitischem Diskurs spielt der traditionelle Begriff **Tianxia** (天下) eine zentrale Rolle. Er bedeutet in etwa „alles unter dem Himmel“ und dient als Zitat für eine moralisch fundierte, inklusiv-global ausgerichtete Ordnung. Die Formulierung „**Tianxia – ein Familienverband**“ und das Konzept der „**Gemeinschaft menschlichen Schicksals**“ (人类命运共同体) greifen diese Idee bewusst auf, um Chinas globale Rolle im Sinne eines zivilisatorischen Führungsanspruchs zu formulieren.

Exkurs: Himmlische Beamte – Agambens Engel und daoistische Götter

In Giorgio Agambens Betrachtungen zur mittelalterlichen Angelologie erscheinen Engel als paradigmatische Verwaltungsfiguren: „Wesen des Amtes“, deren Existenz sich aus ihrer Funktion ergibt. Sie sind Zuständigkeitsinstanzen – keine Subjekte, keine Personen. Ihre Nähe zum modernen Bürokraten ist frappierend: Beide exekutieren ohne Ursprung, beide vermitteln ohne Entscheidung.

Der Daoismus kennt ähnliche Wesen: Götter, die keine Persönlichkeiten, sondern Positionen sind. Sie verwalten Bereiche, nicht Menschen. Ihre Macht liegt in der Bewegung, nicht in der

Befehlsgewalt. In beiden Fällen wird ein Bild von Ordnung gezeichnet, das ohne Zentrum auskommt – weil alles auf Zuweisung beruht.

Diese Figur des „Ent-subjektivierten Beamten“ (Engel, Gott, Algorithmus) könnte eine gemeinsame Chiffre sein: für eine Ordnung, die nicht durch einen Willen, sondern durch ein Netzwerk von Operationen stabil bleibt. Was Agamben als Angelologie analysiert, beschreibt im Grunde eine Theologie des Amtes – und was der Daoismus als Himmelsbürokratie imaginiert, ist vielleicht eine frühe Form der post-souveränen Governance.

Schluss: Figuren jenseits der Souveränität

Die daoistische Vorstellung eines Staates ohne Zentrum, einer Ordnung ohne übergeordnete Befehlsgewalt, ist keine Utopie, sondern eine kritische Denkfigur. In einer Zeit, in der Governance zur unsichtbaren Struktur geworden ist – algorithmisch, diversifiziert, verantwortungslos – könnte der Blick auf die Götterbürokratie des Daoismus nicht nur befremden, sondern befreien. Er erinnert uns daran, dass Ordnung auch ohne Kontrolle möglich ist – und dass der wahre Staat vielleicht dort beginnt, wo er sich selbst überflüssig macht.

II. Hamlet oder Shakespeares Geister

Von der metaphysischen Zumutung zur ästhetischen Domestizierung

Andrea Gaston

*Was ist der Grund, daß Ihr mir so begegnet?
Ich liebt Euch immer; doch es macht nichts aus.
Laßt Herkules selbst nach Vermögen tun,
Die Katze mauert, der Hund will doch nicht ruhn.*

Mit der Hamletfigur öffnet sich eine komplexe Diskussion um Herrschaft und Verweigerung. Hamlet könnte, wenn er wollte und handelnd die Kräfte mobilisieren würde, die andere Shakespeare-Figuren durchaus zum Übelsten hin nutzen. Stattdessen verweigert er das zweckbestimmte Handeln, damit den Schritt in die Politik und wendet sich vollumfänglich der Reflexion und dem Betrachten des Lauf der Dinge zu. Das geschieht in hohem Maße emotional und totalitär verursacht durch eine mehrfache Geistererscheinung. Die Begegnung mit einem Geist, mit Geistern, Widergängern, Träumen? ist handlungsbestimmend. Womit wir bei einem komplexeren Thema angekommen wären:

Dunkler Auftakt: „Who’s there?“

Shakespeares *Hamlet* beginnt mit einer Frage, die zugleich Wachruf und metaphysische Infragestellung ist: „Who’s there?“ (I,i). Noch bevor der Geist des ermordeten Königs erscheint, steht das Drama unter dem Zeichen der Unsicherheit. Der Geist ist Ursprung und Blockade: Er gebietet Rache, aber sein Status bleibt ungewiss. Ist er ein Bote der göttlichen Wahrheit, eine Stimme aus dem abgeschafften Fegefeuer, oder ein teuflischer Versucher? Hamlet selbst bleibt gefangen in dieser Ambivalenz: „The spirit that I have seen / May be the devil“ (II,ii).

Das Drama entfaltet sich aus dieser Schweben. Hamlet ist verpflichtet, aber zugleich handlungsunfähig. Der Geist setzt Handlung in Gang, indem er sie aufschiebt. In dieser Schweben zwischen Befehl und Zweifel wird das Gespenstische zur Matrix der Verweigerung.

Theologische Zumutung: Geister im Zeitalter der Reformation

Um 1600 war die Frage nach Geistern keine bloße Bühnenfiktion. Mit der Reformation war das katholische Fegefeuer – jener Ort, von dem Seelen zurückkehren konnten – abgeschafft. Für Protestanten waren Erscheinungen Verstorbener notwendig dämonisch. König James VI., später James I. von England, erklärte in seiner *Daemonologie* (1597) Gespenster zu Werkzeugen des Teufels.

Im kulturellen Klima dieser Zeit war die Frage, ob Hamlets Geist göttlich oder diabolisch sei, brennend aktuell. Und das Theater selbst stand unter Verdacht: Es ließ Schatten auftreten, Tote sprechen, Illusionen entstehen. Shakespeares Geister reflektieren diesen Verdacht – Bühne und Spuk teilen denselben Raum: den Raum der Illusion.

Macbeth: Die Versuchung der Spiegel

Während *Hamlet* sich darin übt, Verweigerung zur Handlungsmaxime zu machen, entfaltet *Macbeth* das andere Extrem: man könnte das Über-handeln nennen. Die Hexen sprechen Macbeth eine Zukunft zu: „All hail, Macbeth, that shalt be king hereafter!“ (I,iii). Doch die Prophezeiung ist leer, sie wird erst durch Macbeths Gewaltphantasien gefüllt. Das Gespenstische wirkt hier nicht als Befehl, sondern als Spiegel: Es reflektiert die Begierden, von denen Macbeth getrieben ist, auf ihn zurück.

Banquos Geist im Bankettsaal (III,iv) radikalisiert dies: nicht Befehl, sondern Wiederkehr der Schuld. Das Gespenst lähmt Macbeth nicht durch Verweigerung, sondern stürzt ihn in Panik. Was Hamlet stillstellt, treibt Macbeth in Raserei.

Richard III: Das Tribunal der Toten

In *Richard III* treten die Geister der Ermordeten als Chor auf. In der Nacht vor der Schlacht erscheinen sie nacheinander, verfluchen Richard („Despair and die!“) und segnen Richmond („Live, and flourish!“).

Hier ist das Gespenst nicht mehr ambivalent. Es konstituiert ein Tribunal, das Schuld verteilt und Legitimation neu ordnet. Richard wird entmachtet, Richmond gestärkt. Das Gespenstische erscheint als politische Instanz: die Macht der Toten über die Ordnung der Lebenden.

Julius Caesar: Posthume Schuld

Auch in *Julius Caesar* kehrt der Ermordete zurück. „Thy evil spirit, Brutus“ (IV,iii) nennt sich Caesars Geist. Er tritt mitnichten als Rachebote auf, sondern quasi als Spiegel der Schuld. Der Geist fungiert als unheimliche Erinnerung, dass politische Taten die Toten nicht zum Schweigen bringen.

The Tempest: Ästhetische Domestizierung

In *The Tempest* schließlich hat sich das Gespenstische gewandelt. Prospero gebietet über Ariel und eine Schar von Geistern. Sie erzeugen Stürme, Maskenspiele, Illusionen: „These our actors, / As I foretold you, were all spirits, and / Are melted into air, into thin air“ (IV,i).

Das Gespenstische ist hier keine Bedrohung mehr, sondern Technik. Prospero beherrscht die Geister, dirigiert sie wie ein Theaterensemble. Was in *Hamlet* als metaphysische Zumutung begann, endet als künstlerische Domestizierung.

Eine Linie: Von der Zumutung zur Technik

- *Hamlet*: Geist als Befehl und Blockade – Ursprung der Verweigerung.
- *Macbeth*: Geist als Spiegel – Überhandeln, Raserei.
- *Richard III*: Geist als Tribunal – Legitimation durch die Toten.
- *Julius Caesar*: Geist als Erinnerung – Schuld ohne Verjährung.
- *The Tempest*: Geist als Kunstmittel – ästhetische Domestizierung.

Shakespeares Geisterpolitik: Vom metaphysischen Schrecken zum ästhetischen Spiel.:

Hamlet oder die Verweigerung

Zurück also zu Hamlet.

„In meiner Brust war eine Art von Kampf, / Der mich nicht schlafen ließ [...] Laßt uns einsehn, / Daß Unbesonnenheit uns manchmal dient, / Wenn tiefe Pläne scheitern, und das lehr uns, / Daß eine Gottheit unsre Zwecke formt, / Wie wir sie auch entwerfen...“ (V,ii).

Traditionell liest man Hamlet als tragischen Zögerer, unfähig rechtzeitig zu handeln. Doch man könnte auch sagen: Hamlet verweigert nicht zufällig, sondern bewusst die Rolle des politischen Vollstreckers. Der Geist verlangt von ihm Rache – politisches Handeln im Namen der Staatsräson. Hamlet aber erkennt, dass er damit nur Teil derselben Gewaltkette würde. Seine Weigerung ist ein Abwenden aus der Logik der Politik.

Hamlets Alptraumzeit

Hamlet ist ein Drama der Zeitverstörungen. Die Bühne suggeriert Wochen, doch Textdetails sprengen dies: Hamlet ist dreißig Jahre alt, Ophelias Beziehung reicht zurück, die Englandreise dauert Monate. So entsteht ein Widerspruch: Das Stück spielt in einer Zeit, die zugleich zu kurz und zu lang ist.

Stephen Greenblatt spricht von einer „gespenstischen Zeit“: gedehnt und gestaucht, wie in einem Traum. Zu schnell die Ehe von Claudius und Gertrud, zu langsam Hamlets Zögern, komprimiert Ophelias Wahnsinn, endlos die England-Episode. Hamlet lebt nicht nur mit einem Geist, er lebt in der Zeit des Geistes: einer Dauer ohne Maß, einer Alptraumzeit.

Daoistisches Nicht-Handeln: Die Bedeutung des Situationspotentials

In der daoistischen Tradition gilt das „Nicht-Handeln“ (*wu wei*) nicht als Passivität, sondern als Einklang mit dem Lauf der Dinge. Situationen tragen in sich ein Potential, das sich entfaltet. Handeln heißt, dieses Potential zu erkennen und im rechten Moment zu begleiten. François Jullien nennt dies *potentiel de situation*: „Ce qui est requis, ce n'est pas de poser un acte souverain, mais de se laisser porter par le potentiel qu'offre la situation.“

Hamlet entwickelt im Laufe des Stücks ein Sensorium für solche Situationelle Potentiale. „The readiness is all“ – nicht Planen und Erzwingen, sondern Bereitsein. Seine Verweigerung, sofort zu handeln, wird so zum Erfahrungsweg: ein schmerzhafter Lernprozess, in dem er die Logik der Macht transzendiert.

Jullien verweist zur Illustration auf Tolstoi: Vor der Schlacht von Borodino beraten die russischen Generäle endlos über Manöver gegen Napoleon. Doch General Kutuzov weiß, dass alles anders kommen wird. Er vertraut auf die Lage selbst: Terrain, Moral, Disposition der Soldaten. Tolstois Pointe: Schlachten „entscheiden“ sich nicht durch Pläne, sondern durch das Potential, das in der Situation selbst liegt.

Konsequenz und Diskussion

Hamlets Zögern ist so gesehen keine Paralyse, sondern eine Art von Weisheit. Er verweigert die instrumentelle Rationalität der Macht und verwandelt die Racheforderung in Gelassenheit, in *non wei*.

Damit widerspricht diese Lesart der gängigen Deutung, nach der Hamlet an sich selbst zerbricht. Stattdessen: Hamlet wird weise, aber die Welt bleibt mörderisch. Er stirbt nicht an seinem Zögern, sondern an der Gewaltordnung, die ihn einholt.

Hamlet ist der erste „daoistische Prinz“ der europäischen Literatur: Er verweigert nicht aus Schwäche, sondern weil er erkennt, dass die eigentliche Einsicht im Nicht-Eingreifen liegt. Sein Tod macht sichtbar, dass die Welt für eine solche Haltung nicht reif ist.

B Welt-Zeichen

I Geisterkriege

Das spirituelle Skript der Gewalt

Jürgen Miller

Kriege, so viele Kriege. Äußere Kriege und Kriege im Inneren. Kriege der Kulturen, Kriege der Wissenschaft und Kriege gegen den Terrorismus. Kriege gegen Armut und Kriege gegen die Armen. Kriege gegen die Unwissenheit und Kriege aus Unwissenheit. Meine Frage ist einfach: Sollen wir, die Gelehrten, die Intellektuellen, ebenfalls in den Krieg ziehen? Ist es wirklich unsere Sache, Ruinenfeldern neue Ruinen, Sache der Humannwissenschaften, der Destruktion die Dekonstruktion hinzuzufügen? Dem Bildersturm noch mehr Bilderstürme? Was ist aus dem kritischen Geist geworden? Hat er keinen Biß mehr? (Bruno Latour)

Krieg als Schriftzeichen der Gegenwart

Der Krieg ist zurück, respektive in aller Munde. Nicht das Ereignis selbst, das den Ausnahmezustand markiert, sondern der Zustand, der medial, politisch und affektiv bereits vorhanden ist, bevor er real wird.

„Verteidigungsfähigkeit“ – so lautet das neue Schlagwort – hat das „Friedensgebot“ abgelöst. Was als Vorbereitung gilt, ist bereits Bestand-Teil des Kriegs: ein diskursives Vorrücken, ein moralisches Mobilisieren, ein Zeichenkrieg. Der "gerechte Krieg" ist eine allgegenwärtige zeitgenössische Argumentationsfigur. Seine Befürworter beschwören seine Notwendigkeit. Der ungerechte, völkerrechtswidrige Angriffskrieg hat den bösen Anderen zum Verursacher. Der muss zurückgedrängt, moralisch gebannt, mit Sanktionen, Waffengängen und mit Worten besiegt werden.

Der Krieg beginnt nicht mit dem ersten Schuss. Er hat längst begonnen im Sprechen, im Schreiben, in der Fabrikation der Bilder, die uns glauben machen sollen, was wir zu sehen haben, resp. was den Zusammenhang schafft, der mit dem Begriff "Krieg" gemeint sei.

"Geister"beschwörung als Kriegsgrund

2003: Colin Powell steht vor der UNO und zeigt Bilder. Satellitenaufnahmen, Karten, angebliche Beweise: chemische Anlagen, mobile Labore, Rohrsysteme. Die Welt sieht – und glaubt. Oder sie will glauben, was sie sieht. Die Existenz von Massenvernichtungswaffen im Irak wurde nicht bewiesen, sondern mit gefälschten oder missinterpretierten Bildern gezeigt, simpler ausgedrückt: erlogen. Die Bilder waren Phantombilder: und nicht Fakten, Erscheinungen, die durch das Medium Schrift-Bild autoritär in die Welt getragen wurden – und diese veränderten. Ein Fall von Kriegslogik basierend auf Geisterbeschwörung.

Es gibt (wahrscheinlich unzählige) andere Beispiele für Konstruktionen, die Kriegs begründungen lieferten:

Die Emser Depesche von Wilhelm I. (1870)

Im Juli 1870 forderte Frankreich – besorgt um seine Machtbalance – eine Garantie, dass kein Hohenzollern jemals wieder für den spanischen Thron kandidieren würde. König Wilhelm I. von Preußen, während eines Kuraufenthalts in Ems, lehnte diese Forderung höflich ab. Via Heinrich Abeken erreichte dieser Bericht Bismarck in Berlin – sachlich, diplomatisch, deeskalierend. Bismarck nahm keine inhaltliche Verzerrung vor; vielmehr strich er Höflichkeitsfloskeln, straffte den Text radikal und kreierte dadurch eine knappe, schroffe Fassung: „Seine Majestät der König hat es darauf abgelehnt, den franz. Botschafter nochmals zu empfangen, und demselben durch den Adjutanten vom Dienst sagen lassen, dass S. Majestät dem Botschafter nichts weiter mitzuteilen habe.“

In seinen Memoiren beschreibt er das Treffen mit Roon und Moltke am Abend der Depesche: „... deren Niedergeschlagenheit so tief wurde, daß sie Speise und Trank verschmähten, bis ich mit meiner spontanen Kürzung ihre Laune wieder hob.“

Dieser dramaturgische Moment verweist auf Bismarcks Bewusstsein für die Wirkung seiner Fassung – öffentlich und atmosphärisch. Die französische Presse reagierte explosiv. Die Übersetzung – etwa durch die Havas-Agentur – bezeichnete den preußischen Adjutanten abschätzig als „adjutant“ (Unteroffizier statt Höhere Offizier), was als bewusste Provokation wirkte. Frankreich fühlte sich grob gedemütigt.

Noch am 15. Juli forderte Adolphe Thiers im Parlament Aufklärung – Oppositionspolitiker verlangten die Vorlage der vollständigen Depesche, was die Mehrheit jedoch ablehnte, um die Kriegsvorbereitung nicht zu gefährden.

Bismarck verfolgte ein klares politisches Ziel: ein französischer Angriff würde Preußen in die Rolle des Verteidigers rücken und damit die süddeutschen Staaten in einen gemeinsamen deutschen Verteidigungsblock drängen. Der Hinweis auf die militärische Lage war kein Zufall: Er ließ Moltke vor Veröffentlichung einschätzen, ob ein schneller Krieg möglich sei. Historiker sehen darin: einen meisterhaften Schachzug zur Reichsgründung durch Provokation und Medienstrategien. Lothar Gall, oder eher eine strukturgeschichtliche Notwendigkeit – der Krieg war ohnehin nahe; Bismarck beschleunigte das historisch Unvermeidbare (Hans-Ulrich Wehler)

Die Emser Depesche ist ein Lehrstück für die Medienkraft politischer Texte. Bismarcks knappe Redaktion war gezielt provozierend – sie entfesselte Emotionen und zwang Napoleon III. in die Defensive. Die definierende Wirkung lag in der Form, in der Kürze, in der öffentlichen Inszenierung. Bismarck schuf bewusst einen medialen, diplomatischen Präzedenzfall: Indem er die höfliche Botschaft seines Königs in eine diplomatische Ohrfeige verwandelte, gab er dem deutsch-französischen Krieg einen öffentlichen Vorwand. Französische Presse und Regierung reagierten, so geplant – die öffentliche Meinung steigerte den Druck. Der Krieg war nicht unvermeidlich, aber infolge dieser Inszenierung fast unausweichlich.

Der Angriff auf den Reichssender Gleiwitz (1939)

Am 31. August 1939 inszenierte die SS einen Überfall polnischer „Angreifer“ auf den Sender Gleiwitz. In Wahrheit war es eine Operation unter Reinhard Heydrichs Leitung: SS-Männer stürmten den Sender, verbreiteten eine kurze polnischsprachige Durchsage, hinterließen tote KZ-Häftlinge in polnischen Uniformen. Hitler präsentierte diesen fingierten Angriff tags darauf im Reichstag als Anlass: „Seit 5.45 Uhr wird zurückgeschossen.“ Gleiwitz war kein Auslöser, sondern ein Vorwand – ein konstruiertes Narrativ, das Deutschland zum Opfer stilisierte.

Pearl Harbor und die amerikanische Erzählung

Der japanische Angriff auf Pearl Harbor 1941 war real. Doch auch hier spielt Inszenierung eine Rolle: In der US-amerikanischen Debatte wird bis heute diskutiert, ob Roosevelt die japanische Attacke nicht bewusst in Kauf nahm, um die Isolationisten im eigenen Land zu überwinden und in den Krieg eintreten zu können. Kein fingierter Vorfall, aber ein kalkuliertes „Nicht-Handeln“, das die Attacke politisch instrumentalisierte.

Der Golf von Tonkin

1964 diente der sogenannte „Tonkin-Zwischenfall“ – ein angeblicher Angriff nordvietnamesischer Schnellboote auf US-Zerstörer – Präsident Johnson als Begründung für die massive Ausweitung des Vietnamkrieges. Später stellte sich heraus: Der zweite Angriff hatte nie stattgefunden. Wie in Gleiwitz war ein fingiertes Ereignis zum Kriegsgrund hochstilisiert worden.

Die Brutkasten-Lüge (1990)

Eine junge Frau aus Kuwait, die sich mit ihrem Vornamen „Nayirah“ vorstellte, gab am 10. Oktober 1990 vor einem informellen Menschenrechtskomitee des US-Kongresses unter Tränen eine Erklärung ab: Sie habe als kuwaitische Hilfskrankenschwester freiwillige Arbeit im Al-Adnan-Krankenhaus in Kuwait geleistet und sei dabei Zeugin des Eindringens irakischer Soldaten geworden. Sie sagte:

„Ich habe gesehen, wie die irakischen Soldaten mit Gewehren in das Krankenhaus kamen..., die Säuglinge aus den Brutkästen nahmen, die Brutkästen mitnahmen und die Kinder auf dem kalten Boden liegen ließen, wo sie starben.“

Eine ähnliche Aussage tätigte ein vor dem UN-Sicherheitsrat auftretender Arzt. Er selbst bezeichnete sich als Chirurg und sprach von 120 getöteten Frühgeborenen. Der Journalist Alexander Cockburn wies allerdings schon im Januar 1991 nach, dass sich der Arzt zum Zeitpunkt der irakischen Invasion gar nicht in Kuwait, sondern im Exil in Saudi-Arabien aufgehalten hatte. Gleichzeitig stellte er im selben Artikel die Frage, ob es in irgendeinem Krankenhaus in Kuwait überhaupt so viele Brutkästen geben könnte.

Erst nach dem Krieg wurde bekannt, dass Nayirah as-Sabah die damals fünfzehnjährige Tochter des kuwaitischen Botschafters Saud Nasir-as-Sabah in den USA und Kanada sowie Mitglied der Herrscherfamilie Kuwaits war. Ihr Vater saß während ihrer Aussage vor dem Kongress-Komitee als Zuhörer im Publikum. Ihr Bericht war frei erfunden und die Jugendliche hatte dort nie gearbeitet. Der vor dem Sicherheitsrat aufgetretene „Chirurg“ entpuppte sich als Zahnarzt.

Die kuwaitische Regierung hatte aus dem Exil heraus die amerikanische PR-Agentur *Hill & Knowlton* für 12 Millionen US-Dollar beauftragt, in der amerikanischen Öffentlichkeit für ein militärisches Eingreifen der USA zugunsten Kuwaits zu werben. Beauftragt wurde H+K dazu von der Scheinorganisation *Citizens for a Free Kuwait*, die wiederum von der kuwaitischen Regierung gegründet und finanziert worden war. Die Agentur startete eine Reihe von PR-Aktivitäten, wozu unter anderem die erfundene Brutkastengeschichte gehörte. Zwei Krankenschwestern der betreffenden Entbindungsstation erklärten später, dass die von as-Sabah beschriebenen Vorfälle niemals stattgefunden hätten.

Das Wissen um den PR-Vorgang und die Mitverantwortung der US-Regierung für die Brutkastenlüge sind in der Forschung umstritten.

Nach Michael Butter („*Nichts ist, wie es scheint*“. *Über Verschwörungstheorien*. Suhrkamp, Berlin 2018) etwa wusste in Wirklichkeit nur die PR-Agentur von dem Vorgang und initiierte ihn. Dagegen stellt Andreas Elter (*Die Kriegsverkäufer: Geschichte der US-Propaganda 1917–2005*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005) dar:

„Die Arbeit der US-Werbeagentur für die Kuwaiter trug also in gewisser Weise die Handschrift des Weißen Hauses. Präsident Bush wurde von Fuller über jeden einzelnen Schritt unterrichtet. Ob er auch seine persönliche Einwilligung für die Baby-Geschichte gab, ist allerdings nicht zu belegen. Was bleibt, ist aber, dass enge personelle Kontakte zwischen der US-Regierung und einer Agentur bestanden, die nachweisbar Lügen in die Welt gesetzt hatte. Dieselbe Agentur wurde im anderen Zusammenhang von der US-Regierung sogar direkt beschäftigt.“

Gräueltaten und systematische Vertreibungen durch Serben im Kosovo (1999)

Die Ereignisse waren mit Anlass (Raczak) und Begründung (Rugova, Hufeisenplan) für westliche Politiker, mit NATO-Luftstreitkräften Ex-Jugoslawien anzugreifen.

Massenvernichtungswaffen im Irak (2002)

Sie dienten den Spitzen der US-Administration als Hauptargument für einen erneuten Krieg gegen den Irak (s.o.)

Muster der Kriegsbegründung

Ob Emser Depesche, Tonkin oder Irakkrieg – die Strukturen ähneln sich: **Ein Vorfall** (real, zugespitzt oder erfunden) wird zur symbolischen Zäsur erhoben. **Die eigene Nation** erscheint als Opfer, das nur noch reagieren kann. **Der Gegner** wird als Aggressor inszeniert, der die Grenze des Erträglichen überschritten hat. **Die Öffentlichkeit** soll nicht nur überzeugt, sondern emotional mobilisiert werden: Empörung, Ehre, Rache.

Die Geschichte zeigt, dass Kriege nicht „ausbrechen“. Sie werden begründet, durch ein Narrativ gerahmt und schliesslich medial zementiert.

Die eigentliche Gewalt ist nicht der Angriff selbst, sondern die Konstruktion des „Rechts auf Angriff“. *Spirit Writing*: Medien sind PowerPoint-Präsentationen, eine willige Vermittlerschar, Nachrichtenticker, geheimdienstliche Memoranden, Satellitenbilder. Die Autorität entsteht nicht aus der beweisbaren, nachvollziehbaren Evidenz, sondern aus Wiederholungen, der performativen Geste, dem Akt des Zeigens. „Wir haben Hinweise.“ „Die Bedrohung ist real.“ Eine unhinterfragbare Aura des Wissens legitimiert den Krieg. Sprache wird geprägt wie falsche Münzen, die herumgereicht und als Zahlungsmittel benutzt werden.

Hannah Arendt und Noam Chomsky haben sich u.a. bemüht, diese Form des öffentlichen Lügens zu analysieren und unter systematischen Gesichtspunkten zu beschreiben.

Hannah Arendt – *Lying in Politics* (1971).....

tbc

II. Lesende Souveräne. Napoleon, Putin und Trumps Missverständnis

William Cox

In Zeiten autoritärer Rückkehr lohnt es, die Lektüren der Macht ernst zu nehmen. Wer sich als Souverän inszeniert und als solcher begreift –, braucht Geschichten, Theorie und Texte. Weniger im Sinne der Bildung, des Verstehens der eigenen Rolle, sondern der Bestätigung. In Napoleon, Putin und Trump begegnen wir drei Typen der lesenden Macht – mit jeweils unterschiedlichen Formen des Missverständnisses. Wer liest hier wen? Und warum?

...tbc

D Systemstellen

Das Gespenst des Kapitalismus

Hannah Anderson

Marx' berühmter Anfangssatz des Kommunistischen Manifests: "Ein Gespenst geht um in Europa..." ist zu Literatur geworden. Der Kommunismus hat scheinbar endgültig als Alternative, gar als Gegner eines Kapitalismus der unendlich sich erweiternden Märkte, abgedankt. Marx meinte wohl eine Art Angstbild zu entwerfen, das dem Kapital, das ja durch die herkulische Analysearbeit als eine ungeheuerliche Unterdrückungs-, Ausbeutungs- und Ungerechtigkeitsmaschinerie entlarvt war, eine Macht entgegenzeichnen zu können, die unausweichlich und unleugbar die Zukunft für sich entscheiden musste.

Überall auf der Welt werden Parteien gegründet. Der Kommunismus wird tatsächlich für ein paar Jahrzehnte das Schreckgespenst der die Produktionsmittel und damit die Schlüssel zur Ausbeutung menschlicher Arbeitskraft Besitzenden. Dies vor allem natürlich in Europa, wo im 19. Jahrhundert das Zentrum der Entwicklung modernen Produktionsweisen lag.

Die Probleme begannen vielleicht als der Kommunismus in Teilen der Welt populär zu werden begann und politische Fliehkraft entwickelte, wo es gar keine der Analyse zugrundeliegenden vergleichbaren kapitalistischen Produktionsweisen gab. Vor allem Russland als Vorreiter eines vom Kommunismus umgekrempelten, politisch vom Zarentum, wirtschaftlich von agrarischen Produktionsformen geprägten Landes, dann aber auch andere asiatische Länder wie China, Korea und Vietnam gaben dem Kommunismus einen Dreh, der in eine andere als von Marx angedachte Richtung wies. Diskussionen über den Internationalismus, die vorkapitalistischen Produktionsweisen und die Frage der Organisationsstruktur der kommunistischen Partei, deren Gründung Marx ja

nahegelegt hatte, überwucherten den simplen Grundgedanken der wirtschaftlichen und politischen Machtübernahme durch das Proletariat.

Vielleicht sind diese hier bloss angedeuteten, der Veröffentlichung des kommunistischen Manifests folgenden Entwicklungen Grund für das Verblassen des Gespenstischen, das Marx dem Körper des Kommunismus andichtet. Vielleicht aber ist auch das Bild des Gespenstes selbst eine Poetisierung, die das Unternehmen ins Literarische verschwinden lässt.

Wir wollen nun eine Gegenbewegung starten, die von der These ausgeht, dass der Kapitalismus die Begegnung mit dem Gespenst des Kommunismus zum Anlass genommen hat, sich selbst in ein Gespenst mit all dessen Kräften und Wirkungsmöglichkeiten zu verwandeln. Die eigentlich dominante Kraft des Kapitalismus ist die Kraft der Anverwandlung von ALLEM. Das heisst nicht nur Produktion von Waren und Bedürfnissen, sondern auch Assimilation vonim Grunde Fremdem, Unverdaulichem, Gegnerischem, Gegenläufigem, etc.

Statt also dem Gespenst einer gegenstrebigen Kraft Widerstand entgegenzusetzen, wird eine Gegen- oder Spiegelfigur entwickelt. Der Kapitalismus entwirft mit seinen Mitteln Spiegelbilder der ausserhalb seines Territoriums agierenden Kräfte.

Ein Spiel der Vereinnahmung, der Anverwandlung, das auf einem unendlichen Hunger fusst, nichts unbeachtet zu lassen, eine Integrationsmacht zu entfalten, die gargantuesk unbefriedigbar.

So also kleidet sich der Kapitalismus in die Gestalt des Gespensts und macht den Kommunismus zu einem Verkaufsprojekt.

1. Das Gespenst als Logik der Vereinnahmung

Die gespenstische Kraft des Kapitalismus zeigt sich in seiner Fähigkeit, **keine Außenwelt** zu dulden. Alles, was ihm begegnet – Widerstand, Kritik, Krise –, wird in seine ökonomische Grammatik transformiert. Luc Boltanski und Ève Chiapello haben in *Le nouvel esprit du capitalisme* gezeigt, wie der Kapitalismus die Kritik der 1968er Jahre nicht abgewehrt, sondern integriert hat: Autonomie, Kreativität, Nonkonformismus wurden zu neuen Managementparolen, die den „neuen Geist“ der flexiblen Ökonomie prägten¹. Der vermeintliche Widerstand wurde zur Ressourc

tbc

E Zwischenraum

Kafkas Schreiben als Theater

Teil II

Georg Magoni

Kafkas Theater: Zwischen Bühne und Anti-Bühne

Dies jede Nacht Sich-Ausbreiten, Gebähren, Ausser-Sich-Sein, wie aber: AUSHUNGERN. Und tatsächlich, nur so. So mager wie ich bin und ich bin der magerste Mensch, den ich kenne, kann das beurteilen, bin ja schon viel in Sanatorien herumgekommen, ebenso ist auch sonst nichts an mir, was man mit Rücksicht auf das Schreiben Überflüssiges und Überflüssiges im guten Sinne nennen könnte... Die Kunst, das ständige Auftreten, jede Nacht, wieder und wieder bis zum Morgengrauen manchesmal, das Sich-Selbst-In-Szene-Setzen Aus sich heraus Aus dem Körper heraus sich auf die Bühne/die Szene, transzendieren, platzieren, einwerden also mit der Schrift, die sich windet und schrillt und ausbreitet, erscheint, in Erscheinung tritt als Ausfluss von mir, also als Ich, Landschaften die mich enthalten, ich bin, ich bin diese Landschaft, diese Brücke, diese Wiese, dieser Berg, der sich da in die Szene hineinschiebt, kritzele, kratze mich ein in die Flächen und fliesse im Gekritzel werde schreibend also Darsteller meiner selbst Szene Bühne Theater Stadt Land Welt All und was noch an Worten für die Wirklichkeit steht. Verwandle mich in die Worte eher die Schrift die Worte zeugt die Abglanz dessen was sie meinen worauf sie verweisen kleiner Rest zumindest direkte Verbindungslinien zwischen Zeichenhaftigkeit und dem was gezeichnet im Zeichen, Schrift also, Transformation dieses Restkörpers in die Schrift bis zur vollständigen Transformation Übergegangenes das ist aber kein sich veränderndes Setting, es ist vielmehr immer das Gleiche, auch wenn das Papier, dieser Boden, diese Bretter sich leicht verändern,. Er ist mein Gebiet, mein Terrain, Fluchtort, hier also kann ich vergehen, übergehen, mein Geisterstudio. Hier finden die seltsamsten Spreizungen und Bewegungen statt mit und in den in mir wirkenden werkenden wesenden, meinen Geistern. Unvertraut machen uns fort aus dem wirklichen Leben, wirklich?, also in mein wirkliches Leben das wo ich zu leben vermag. Denn mein Leben besteht und bestand doch aus Versuchen, mich im Schreiben einzurichten, nicht mehr aufhören zu schreiben, immer schreiben dauernd alles übersetzen und selbst also überzusetzen dorthin und immer Misslingen, schrieb ich aber nicht, dann lag ich auch schon auf dem Boden, um hinausgekehrt zu werden, michr hinauskehren zu lassen, Staub zum Staub... so schreibe ich mich selbst spiel die Rolle die ich selbst mir besetze: In mir kann ganz gut eine Konzentration auf das Schreiben hin erkannt werden. Ich muss da giebt es keine Ausflucht und keinen Zweifel. Bereitschaft, alles dafür zu ertragen, auch die Warnungen, dass das Leben seine glasklare harte Währung habe, halten nicht ab vom Auftritt in der Fläche,, im Zweidimensionalen, die Erde meine eine flache Scheibe mit ein paar materiell tintig winzigen erlebt und verweist aber riesigen unmenschlich riesigen Erhebungen, ausschlagende Kritzelbewegungen des grossen Stifts, Eine Konzentration eben auf das Schreiben und als es in seinem Organismus klar geworden war, dass das Schreiben die ergiebigste Richtung seines TierWesens war, drängt sich alles hin und lässt alle Fähigkeiten leer stehn, die sich auf die Freuden des Geschlechts, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens, der Musik zuallererst, richten. Nichtschreibend Tier,

schreibend Geistwesen, körperlos, zerflossen. ICH MAGERTE NACH ALLEN DIESEN RICHTUNGEN AB. Das war notwendig, weil meine Kräfte in ihrer Gesamtheit so gering waren, dass sie nur gesammelt dem Zwecke des Schreibens halbwegs dienen können. MEIN WIRKLICHES LEBEN leben. Meine Lebensweise ist nur auf das Schreiben hin eingerichtet, so lege ich also niemals den Stift aus der Hand, verwandle die die beiden Finger Daumen und Zeiger der rechten Hand also in den Stift und das Papier liegt immer parat, wenn diese Lebensweise aber Veränderungen erfährt, nur deshalb, um möglicherweise dem Schreiben besser zu entsprechen, denn die Zeit ist kurz, die Kräfte sind klein, das Bureau ist ein Schrecken, die Wohnung ist laut und man muss sich mit Kunststücken durchzuwintern versuchen, wenn es mit einem schönen geraden Leben nicht geht. Dann aber wie sagt sie gleich? Da ist ein Chineser draussen, der unsere Sprache nicht spricht und offensichtlich eingelassen werden möchte und meine Riesengestalt reckend, mit der ich in dem niedrigen Zimmer jeden Besuch erschreckne musste, ging ich zur Tür. Nein, also im Gegenteil, das ist nicht theoretisches Theater. Das ist das Theater des Phantasten, Getriebenen, Geistkörper geistert sich hinein in diese seltsame fremde Materie Schrift Biegungen Geraden Punkte Striche Geplagter Geist heimgesucht heimsuchend vielleicht doch eher Sorgfältig die Szene Nacht für Nacht bereiten, neu konstruieren konturieren Landschaftsgrenzen aufzeichnen setzen gestalten. Einmal sind es die Farben, die auf den Gegenständen der Realwelt spielen und diese changieren, sich auflösen lassen. Die Glasure auf die das Licht des Vorzimmers und das aus der Küche gleichzeitig einwirken, und gemütliches, grünes Licht auf den Scheiben malt, wenn eines der Lichter ausgeht, führt der Lichtwechsel zu blauem Licht/weisslichblau, dass die Zeichnung auf dem Mattglas verschwimmen und verschwinden. Ein andermal etwas anderes, mit Geräuschen und Tönen einhergehendes. Darin siedelt sich dann der Mensch, die Figuren in die er sich aufspaltet, sich von sich ablöst und in heftigen Interaktionen begegnet. Eine nahezu unerträgliche Unruhe, das Draussen spiegelt sich Innen obwohl scheinbar nichts miteinander zu tun, doch alles aber die die breiten Flussbetten sind eib Meer aus grauen Steinen Wüsteneien das graue Wasser nur ein oaar Meter braut ein Rinnsal in dieser Steinwüste die eine ferne immer aber anwesende Gewalt adressiert. Sono in ma non capisco perché, immer anderswo nie an enem Ort zu Haus stattdessen aber.

Irre spielen an den roten Auslöseknöpfen feixen und schlagen sich auf die Mastschenkel. Die Gesichter der Menschen zu Steinmasken geronnen und das siegessichere Grinsen mit Meisseln eingegraben.

Und Überhaupt.

Ein weiterer Tag, das Herz ist schwer an betrachtend die Schönheiten und das Glücksversprechen allüberall... das Glück ist schwer eine Art Ferienstimmung umgab ihn und grub seine Aura vollständig ab.

Die Geister die ich rief

Oh welch ein edler Geist ist hier zerstört

Nagende Zweifel

Nagetiere in mir

Nagetiere unterm Dach juchhe

Nagende Sorgen

Hatten wir alles auch schon mal

Irgendwelche originellen Idioten dichten mein Leben um als hätte ich je als wollte ich je aber in den tiefern Schichten kennt man sich selbst nicht so aus

Hungern musste er nicht, er ist furchtbar dünn. Hungern wäre aber auch eine Show wert schreibt also vom Hungern hungert sich schreibend ins Hungern hungert sich schreibend also weg vom Körperlichen ins Hungern sieht die Hungertücher in den Kirchen der Körper beginnt mit sich selbst zu spielen Lust der Selbstauflösung sich selbst zum Verschwinden und aber gleichzeitig zum wahren Sein Holger auf der Bahre auch das ja ein Akt intensiver Aussagetätigkeit Verwandlung Transformation wie sagt er doch *Durch das Leben wird nicht der Tod lebendig ; durch das Sterben wird nicht das Leben getötet. Leben und Tod sind bedingt, sie sind umschlossen von einem grossen Zusammenhang. – Die Männer des Altertums wandelten sich äusserlich, aber blieben innerlich umgewandelt. Heutzutage wandeln sich die Menschen innerlich, aber bleiben äusserlich unverwandelt. Wenn man sich in Anpassung an die Verhältnisse wandelt und dabei doch ein und derselbe bleibt, so ist das in Wirklichkeit kein Wandel. Man bleibt ruhig im Wandel und bleibt ruhig im Nichtwandel ; man bleibt ruhig bei allen Berührungen mit der Aussenwelt und lässt sich nicht in die Vielheit hineinreissen. So hielten's die Leute in den Gärten und Hallen der alten Weisen. Die Herren aber, die sich in den verschiedenen Gelehrtschulen zusammenschlossen, bekämpften einander mit Behauptungen und Widerlegen. Und wie sieht es da erst beutzutage aus ! Der berufene Heilige weilt in der Welt, aber er verletzt nicht die Welt* vom Stroh zu Stroh Stroh puppe? kaum noch zu unerscheiden schreibt sich so den verhasstn? vielleicht auch nur unpassenden? nicht zu handhabenden Körper vom Leib Schreiben und Essen gehn nicht gleichzeitig Essen ist Handwerk transsubstantiiert zu einer nahezu abstrakten Grösse der Autor verschwindet löscht sich aus der Name noch bleibt als Buchstabe als Kürzel als im Aktus des Schreibens STRICHINDERLANDSCHAFT Natur auch im Käfig der Kultur nicht mehr wahrgenommen der Körper der AKt vielleicht das absolute Ideal der Schrift autoaggressiv Übersetzungsleistend immerwährender Übergang von einem Menschkörper in Schriftkörper Wahnsinn eigentlich ABSOLUTESZEICHEN, Zeichenkörper, - bedeutung, - system und - produzent, irre das, auch noch Zeicheninterpret vor den Interpreten der Zeicheninterpretation durch den Zeichensetzenden. Körper und Schrift eins in der Verlöschen schaffenden Karft des Kommentars Eine Szene wie ich im Scheitern ihr schreibend die Szene wiedererschaffe, die die Adressatin ja kennt: Dann inszeniert er im Rahmen dieses die Begegnung mit der Adressatin adressierenden Schrifttums die Adressatin wie sie dies Schrifttum aufnimmt liest und reagiert und dnn entschuldigt er sich für diese Szenerie

Jetzt aber mal im Ernst:

Mimesis ohne Schauspiel

Kafkas eigene Reflexion über seinen Nachahmungstrieb offenbart eine fundamentale Ambivalenz gegenüber der Kunst des Schauspielens. Er unterscheidet zwischen der groben, äusseren Nachahmung, die ihm fremd bleibt, und einer feinen, innerlichen Mimesis, die so vollkommen gelingt, dass sie sich seiner eigenen Beobachtung entzieht. Diese Mimesis ist nicht öffentlich, nicht performativ, sondern vollzieht sich in der Tiefe der eigenen Existenz. Der Schauspieler tritt vor das Publikum; Kafka tritt vor sich selbst zurück. Sein Nachahmungstrieb ist von einer Mühelosigkeit durchdrungen, die gerade deshalb nicht zur Schauspielkunst taugt, weil sie keinen Ausdruckswillen kennt.

Die Bühnenstruktur der Prosa

Kafka bedient sich der Mittel des Theaters – Dialoge, Szenen, Konstellationen –, nur um sie sogleich zu entkräften. Die Texte erzeugen Bühnensituationen, doch der Raum der Handlung zerfällt, die Bewegungen der Figuren entgleiten ins Absurde, und die Dialoge gleichen mechanischen Versatzstücken. Martin Puchner hat dies als antitheatrale Strategie beschrieben: Kafka setzt theatralische Mittel ein, um sie gegen sich selbst zu wenden. Seine Regieanweisungen, sofern vorhanden, sind keine Hilfen für die Inszenierung, sondern Irrlichter, die den Leser in die Irre führen. Sie versprechen Aufführung und entziehen sich zugleich der Theatralität.

Widerstand gegen das Theater

Das eigentliche Theater Kafkas ist ein Theater des Widerstands gegen die Äußerlichkeit. Sein Schreiben vollzieht sich im Zwischenraum von Vorstellung und Manifestation. Gerade weil es Elemente des Bühnenhaften aufruft, verweigert es sich deren Einlösung. Theater heißt hier nicht Darstellung, sondern Entzug; nicht Verkörperung, sondern Verflüssigung. Die Regieanweisung gegen die Bühne zu wenden bedeutet, den Befehl zum Handeln so zu gestalten, dass er das Handeln unmöglich macht. In diesem Sinne ist Kafka kein Dramatiker, sondern ein Antidramatiker.

Die Entfremdung des Schreibens

Die Spannung zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit spiegelt sich auch in Kafkas Beziehung zur Freundschaft und zur Öffentlichkeit des Schreibens. Die Vorstellung, seinem Freund Max Brod vorzulesen, lähmt ihn. Das Schreiben verlangt Einsamkeit, Abgeschlossenheit, Distanz. Jeder Versuch, das Geschriebene unmittelbar in soziale Kommunikation zu übersetzen, gefährdet seine Integrität. Schreiben wird so selbst zu einem theatralen Akt der Entfremdung: ein Spiel ohne Zuschauer, eine Aufführung im leeren Raum der eigenen Existenz.

Fazit: Theater als Zwischenraum

Kafkas Schreiben schafft Zwischenräume: Räume, in denen die Formen des Theaters anwesend sind, ohne sich zu erfüllen. Es ist ein Theater, das die Bedingungen seiner eigenen Unmöglichkeit vorführt. Indem Kafka die Bühne nicht betritt, sondern beschreibt, indem er die Aufführung nicht vollzieht, sondern reflektiert, entwirft er eine neue Form von Theatralität: eine Literatur, die im Modus des Entzugs das Theater denkt.

Das Liebesdrama Felice Bauer: Schreiben als Inszenierung

Kafka inszeniert sein Verhältnis zu Felice Bauer als ein Schreiben auf Distanz, das nicht Nähe, sondern das Fortbestehen der Distanz zum Ziel hat. In seinen Briefen stellt er Felice nicht einfach Fragen oder teilt ihr Nachrichten mit; vielmehr baut er Szenen, in denen sie eine zugewiesene Rolle spielt. Die Briefe sind Regieanweisungen eines Lebens, das sich nicht vollziehen, sondern in der Imagination bestehen soll.

Felice erscheint dabei nicht als eigenständiges Gegenüber, sondern wird als Figur in ein Drama eingeführt, dessen Hauptdarsteller, Autor und Regisseur Kafka selbst bleibt. Ihre Antworten werden antizipiert, korrigiert, eingefordert. Der Briefwechsel wird so zur Bühne eines Kampfes zwischen dem Wunsch nach absoluter Verbindlichkeit und der Furcht vor jeder Form realer Bindung. Kafka zwingt Felice durch die Dynamik der Briefe in eine paradoxe Position: Sie soll präsent sein,

aber nicht wirklich erscheinen; sie soll Teil seiner Existenz werden, ohne diese Existenz je zu berühren.

Das Scheitern dieser Beziehung, die im berühmten „Gerichtshof im Hotel Askanischer Hof“ gipfelt, ist weniger persönliches Versagen als vielmehr die logische Konsequenz der literarischen Struktur dieser Inszenierung: Die Bühne, auf der Kafka liebt, duldet kein anderes Bewusstsein als das eigene.

Schreiben ersetzt Handeln.

Schreiben schafft ein Liebesdrama, das das Leben selbst ausschließt.

Schreiben macht die andere zur literarischen Figur.

tbc

Rubrik F: Bibliothek

Hölderlins Griechenland: Geister im Turm

Bernhard Holenstein

Laut ächzend schliesst sich der Sarkophag um das lichte Zimmerrund krachend wuchtet der Hebekran den Deckel auf die vier Seitenwände lange noch strahlt ein helleres Licht aus den Ritzen wie Schweissnähte jetzt verschweissend die Flamme begeistert Flammengeisterhand und dann erlischt das Strahlen wird Flackern Glimmen und Verglühn wir sind längst wieder ausserhalb in Pfüzten die Füsse Wasser aus Himmeln und Ausfluss und ich trolle mich und weiss dass er schläft und weiterbrütet Im Sommer aber dann Im Sommer früh. Bis dahin Erwartung bis dahin ein Hoffnungsschimmer ab und an. Seltsame Öffnungszeiten was spricht sich da herum was spricht wenn er schweigt Viele aber richten die Worte Viele kamen und gingen dann wieder ratlos rätselnd und verärgert auch Aber dann Aber dann Sein Freund steht irgendwann am Sarkophag wie ein Trauernder aber geschürzt das Bündel und die Schuhe neu für die lange Wandrung ins niemals Betretene Reich Kolonisatoren! bereit das Land zu nehmen, das sie sich geschaffen und erdacht. Kolomb! Und ferne lauscht er hin ob nicht ein freundlicher Retter vielleicht ihm komme, dem Halbgott

Eine Episode gedichtet und entworfen von einem, der ihm mal nahe war, dort da in Tübingen, dort da neben dem Turm und dem Turmzimmer in dem er sein Totenreich entwarf, ungestört, geliebt und für unzurechnungsfähig erklärt.

tbc

G: Archiv

14. Todesarten oder Wie sterben?

– Nietzsche stirbt

