

Portraits

PREVIEW
Figuren der Ordnung
Heft 2
Herbst 2025
Ghosts
Transitorisches Denken
Systeme . Zeichen . Störungen

Herausgegeben von Hans Holl und Jürgen Miller

Portraits

FIGUREN DER ORDNUNG

Zeitschrift für symbolisches Denken, Systemtheorie und kulturelle Semiotik

Ausgabe 2 · Herbst 2025

Ghosts

Transitorisches Denken: Systeme.Zeichen.Störungen

Inhalt

Editorial

Ghosts

Ankündigung

Dieser Versuch geht von einer spekulativen Prämisse aus: Die gegenwärtige Ordnung der Welt ist kein in sich kohärentes System aus rationalen Setzungen – sie ist vielmehr 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, eingeflüstert von *nicht-originären* Stimmen: von Strukturierungen und Systemen, extrem starken Agenzien, die nicht körperlich oder personenhaft erscheinen.

Die Rationalität des 19. Jahrhunderts – bestimmt durch das Maß, den Begriff des Fortschritts und der Vernunft – scheint noch in vielen westlichen Kulturen leitend zu sein. Doch gerade dort, wo sie sich behauptet, macht sie sich empfänglich für ein unsichtbares Band: eine untergründige Un-Ordnung, 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.

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 sich körperlich *einschreiben*.

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, 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, lehndend, schwer, mit Zigarette – Ausdruck eines Daseins in der Schweben, 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, einfach – wird demnächst ausgehoben. 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 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 dem Schimmel 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 der Kunstgeschichte, 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 der Ausgestiegenen, der Überlebenden, der Kindgebliebenen, der Entwurzelten. Schweineköpfe hängen wie christliche Märtyrer an Fleischerhaken – die Bildsprache des Opfern 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, sondern 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 aller 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

von 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 *durchlöchern* eine Ordnung.

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

Ihre Sujets – Verstümmelung, Schmerz, groteske Festlichkeit, 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 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 vier 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.

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. Gegenüberstellung mit Chris Mahnke

– Parallele Denk- und Ausdrucksformen

→ *Diese Texte bilden eine in sich geschlossene Folge innerhalb der Rubrik Portraits, fast wie ein Heft im Heft*

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 unübersehbar, wenn man sich die Mühe macht zu entziffern.

A Figuren des Staats

Im Himmel wie auf Erden. Staatsvorstellungen im Daoismus und die Götterbürokratie *Zur fernöstlichen Machtsystematik*

Jürgen Miller

1. 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.

Der Staat ist in vielen dieser Theorien immer noch 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** (die ja immer den Versuch darstellt, den Ort des Menschen zu definieren) ist Staatlichkeit immer an ein höheres Prinzip gebunden. Die Metapher des Himmels ist dabei von entscheidender Bedeutung. Staatlichkeit erscheint nicht als Einheit, sondern als ein kompliziertes Ordnungsnetzwerk, poetisch ausgedrückt: dezentral, resonant, himmlisch.

Der Daoismus, die für die Definitionsversuche der Staatlichkeit in der chinesischen Gesellschaft einmal höchst bedeutende Symbolisierungsmaschinerie, schafft sich eine Götterbürokratie – einen Himmelsstaat mit Beamten, die mit Zuständigkeiten und Mandaten ausgestattet sind. Dies ist keine bloße Metapher, sondern ein symbolisches Modell der Weltordnung: nicht weil sie den Staat erklärt, sondern weil sie ihm quasi die Vorlage liefert, das Muster.

Im Daoismus herrscht niemand. Es wirkt das *Dao* – die allen Seinsformen inhärente Kraft zum Daseinkönnen und zum Austausch mit Anderem.

2. Ordnung ohne Souverän: Daoistische Kosmologie

Im Zentrum des Daoismus gibt es keine benennbare Grösse. Das Zentrum ist die Leerstelle, um die sich das grosse Rad der Weltläufe dreht. Das *Dao* ist keine Gottheit, kein Prinzip, es ist ein Antrieb, ein Motor: das *So-Sein*, das *Von-selbst-Geschehen* (*ziran*). 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, ist 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 zentral wird (dazu später 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 Vorstellung einer kosmischen Bürokratie. In daoistischen Texten und Praktiken erscheint der Himmel als riesiger Verwaltungsapparat: mit Registern, Verwaltern, Strafbeamten, Grenzprüfern, Jahresverant- wortlichen. Das Dao wirkt nicht direkt – es delegiert.

3. Die Götterbürokratie: Verwaltung als Spiegel der Welt

Die Götter des Daoismus sind keine autonomen Entitäten, sondern Funktionsträger: Himmelsbeamte mit spezifischen Zuständigkeiten. 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.

4. Zhuangzi und die Ironie der Verwaltung

Im *Zhuangzi*, einem der großen daoistischen Texte, erscheint diese Ordnung oft durch ihre Negation: Der Weise regiert nicht, weil er das Dao kennt. Der gute Herrscher tut nichts – und alles geschieht. Die Bürokratie des Himmels wird damit doppelt lesbar: als ironisches Spiegelbild der realen Verwaltung – und als subversives Modell eines anderen Regierens.

Ein berühmter Abschnitt beschreibt, wie der Weise den Staat regiert, ohne einzugreifen: Er „lässt die Dinge geschehen“, indem er sich zurückzieht, indem er nicht stört, indem er nicht das Zentrum zu sein versucht. Das funktioniert, weil jeder einzelne Staatsbürger genau weiss, welche Rolle er in dem System spielt. Dieser Aspekt wird allzuoft vernachlässigt bei der Schilderung dieses idealtypischen Funktionssystems, das keinen obersten Maschinisten benötigt. Die Götterbürokratie ist somit auch ein Denkbild für eine post-souveräne Ordnung: nicht anarchisch, aber dezentriert.

5. 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 Entscheider, 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.

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 Persönlichkeit, sondern Position 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 Amts – und was der Daoismus als Himmelsbürokratie imaginiert, ist vielleicht eine frühe Form der post-souveränen Governance.

6. Schluss: Figuren jenseits der Souveränität

Die daoistische Vorstellung eines Staates ohne Zentrum, einer Ordnung ohne Oberbefehl, ist keine Utopie, sondern eine kritische Denkfigur. In einer Zeit, in der Governance zur unsichtbaren Struktur geworden ist – algorithmisch, verteilt, unverantwortlich – 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.

B Weltzeichen

Geisterkriege

Mozj, die Medien und das spirituelle Skript der Gewalt

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 Humanwissenschaften, der Destruktion die Dekonstruktion hinzuzufügen? Dem Bildersturm noch mehr Bilderstürme? Was ist aus dem kritischen Geist geworden? Hat er keinen Biß mehr? (Bruno Latour)

1. Krieg als Schriftzeichen der Gegenwart

.....

C Lektüren der Gegenwart

Lesende Souveräne. Napoleon, Putin und Trumps Missverständnis

Hans Holl

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?

1. Napoleon liest Geschichte – um sie zu schreiben

Napoleon ist kein Antiaufklärer. Er ist ihr spätes Produkt. In Rousseaus *Gesellschaftsvertrag* findet er die Formel des allgemeinen Willens, in Montesquieus *Esprit des lois* das Gleichgewicht der Gewalten – bis er beschließt, dieses Gleichgewicht selbst zu verkörpern. Napoleon liest, um zu handeln.

Wichtiger als die Philosophen aber sind ihm die Historiker. Plutarchs *Viten* liefern das Modell: große Männer, große Entscheidungen, große Systeme. Alexander, Hannibal, Cäsar – sie alle sind nicht einfach Vorbilder, sondern Kontraste. Napoleon wird ihre Fortsetzung. Er liest Geschichte nicht als Verlauf, sondern als Bühne, auf der er auftreten wird.

Auf St. Helena wird der Kaiser dann selbst zum Autor. In seinen *Mémoires* vollzieht sich die letzte Transformation: Der Souverän wird Leser seiner selbst, Autor seines Mythos. Geschichte als Autolektüre.

2. Putin liest, um sich selbst zu bestätigen

Wladimir Putin ist kein Plutarch-Leser. Er braucht keine Helden, sondern Mythen. Seine Bibliothek ist selektiv: Iwan Iljin, Lew Gumiljow, Nikolai Berdjajew – ein Panoptikum konservativer, mystischer, nationaler Gedanken, die Russland als Organismus denken, nicht als Verfassungsstaat.

.....

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 manchmal, 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, kritzle, 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