

**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

## **Über das Heft : eine Geisterarchitektur**

Dieses zweite Heft ist kein geschlossenes System, sondern ein Ensemble von Räumen, die das Echo des jeweils anderen aufnehmen. Jede Rubrik öffnet ein anderes Fenster auf dieselbe Erscheinung: die Wiederkehr des Unsichtbaren im Sichtbaren. Zwischen Bild, Stimme, Schrift und Schweigen entsteht eine Ordnung, die nur besteht, solange sie gelesen wird.

Wie bei einer Séance verknüpfen sich die Texte über Spuren, Nachbilder, Schatten und Residuen: **Christou**, eine körpergewordene Abwesenheit, **Tuymans**, der sozusagen hinter die Bilder schaut und deren Nachbilder malt, **Kriege** die Gespinste zur Ursache haben, und damit als politische Beschwörung gelten könnten, **Kant Machine, ein** transzendentaler Apparat, in dem Denken von Maschinen geträumt wird. Das Heft will diese Bewegungen **nicht linear**, sondern **atmosphärisch** entfalten – mit Leerräumen, Stille-Seiten, Licht-Dunkel-Übergängen.

## Inhaltsverzeichnis

### Editorial

#### Ghosts

S.7

### Portraits

#### Die tote Malerin. Ein Portrait in Fragmenten

– Biografie, Werkspur, künstlerische Isolation

S.9

### A Figuren des Staats

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

*Zur fernöstlichen Machtsystematik*

*Jürgen Miller*

S.15

#### II. Hamlet oder Shakespeares Geister

Von der metaphysischen Zumutung zur ästhetischen Domestizierung

*Andrea Gaston*

S.22

### B Welt - Zeichen

#### I. Geisterkriege

*Das spirituelle Skript der Gewalt*

*Jürgen Miller*

S.27

#### II. Lesende Souveräne. Napoleon, Putin und Trumps Missverständnis

*Shirley Cox*

S.37

#### Luc Tuymans – Das Nachbild der Welt. Über das Prinzip der Geisterbilder

*Claire Van Aerde*

S.42

### C Lektüren der Gegenwart

#### Das Gespenst des Kapitalismus

*Jürgen Miller*

S.45

### D Systemstellen

#### Kant Machine: Transcendental Apparatus and the Ghost in the Code

*A.Specter*

S.50

## **E Zwischenräume**

### **Kafkas Schreiben als Theater**

Teil II

*Georg Magoni*

*S.57*

### **Hölderlins Griechenland: Geister im Turm**

*Bernhard Holenstein*

*S.61*

## **G Archiv**

### **Wang Ziqiao stirbt**

*Arthur*

*S.63*

# 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 allein die Schreibbewegung und nicht die gedankliche Absicht die Schrift erzeugt. Identifizierbare Autorschaft sollte so zugunsten des Schrift erzeugenden Schreibakts unterbunden werden. Das war wohl die Schreibtechnik Franz Kafkas, der sich dem Hervorbringen des Geschriebenen vollständig und bis zur Auslöschung seines leiblichen Ichs gewidmet hat, und was Grund ist für sein Hadern mit seinem Autoren-Ich. Und wir referieren auf die Einflüsterungen der Propheten, auf die Legenden der Sutrenübertragungen ins Chinesische durch buddhistische Mönche. Auch hier scheint es zu exzessiven Schreib- und Aufschreibpraktiken gekommen zu sein. Von dem Mönch Zhu Wong (4.Jh.) zum Beispiel wird berichtet, dass er 23 Jahre ohne Unterbrechung Texte transkribiert hat, die ihm von einer körperlosen Stimme diktiert wurden.

Auch die Gegenwart schreibt sich so: als automatisierte Bewegung zwischen Körper und Code, zwischen Übersetzen und Speichern. Ihre Rationalität ist ein Nachbild des 19. Jahrhunderts und seiner Koordinaten: Fortschritt, Vernunft, Maß – und zugleich bereits deren Gespenstwerdung. Denn wo diese Vernunft sich behauptet, öffnet sie sich unbemerkt einem unsichtbaren Band: den technischen und symbolischen Apparaten, von denen sie inzwischen getragen wird.

Wir lesen also kein System, sondern ein Archiv von Einflüsterungen – ein Gewebe aus Transkriptionen, Simulationen, Nachbildern. Derrida nennt das *différance*, Giorgio Agamben spricht von den Spuren des Unsichtbaren, die in jedem Gesetz weiterwirken, auch nachdem es seine Gültigkeit verloren hat. In den digitalen Protokollen, in den Netzwerken der Macht, in den Bildern der Kunst und in den Medien des Krieges hallt dieses Unsichtbare fort: als Geisterschrift, als Nachleben der Vernunft in den Formen der Technik.

Die hier versammelten Essays, Fragmente und Diskurse nähern sich dieser Gegenwart als einem Text ohne Ursprung. Sie lesen in den Spuren der Macht, der Bilder, der Maschinen,

der toten und lebenden Künstler:innen – in den Resonanzen, die fortleben, wenn die Stimme selbst schon vergangen ist.

Nicht Interpretation ist ihr Ziel, sondern ein Hören: das Aufzeichnen jener Stimmen, die sich in den Apparaten artikulieren, ohne sich zu zeigen.



## Portraits

### **Die tote Malerin. Ein Portrait in Fragmenten**

– Biografie, Werkspur, künstlerische Isolation

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 einfach 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 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, fixiert nicht mit dem Auge, sondern durch ein Medium, das sich zwischen Wahrnehmung und Eingebung befindet. Vielleicht ist es das, was man in der Reihe *Spirit Writing* erfassen will: Das Schreiben/Malen nicht als Ausdruck, sondern als ein Modus des Empfangens – als Übertragung von Welt in eine Zwischenform, die zugleich privat und kollektiv, konkret und jenseitig ist. Getrieben sein 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 spreche ich hier, 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. Und das macht die Ausserordentlichkeit ihrer zeichnerischen Linie aus, die so zittert als lebe sie.



all rights: Christou Estate

## 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 ACh, 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 schreibend *eine Spirale vollzieht, 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 zu sehr zu erinnern beginnt.“

ACh 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“ (s.S.10) 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 Gehör. Nicht was ich sehe. Was mir zufällt.“ Diese Notate sind keine Texte im klassischen Sinne. Es sind Spuren eines Denkens ohne Geltungsanspruch.

Wie bei Mahnke geht es nicht um Theorie, sondern um Resonanzräume. Um das, was *durch* den Körper, durch die Linie, durch den Vorgang des Verstummens 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.





all rights: Christou Estate

# 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 fixiert, verschriftlicht, statisch, sondern ein Prozess, wie das gesamte Verhältnis der Menschen zu ihrer Umwelt. Und Götter sind nicht Befehlsempfänger, sondern Energieknoten, die sich ebenfalls in ständigem Wandel befinden.

### **Ordnung ohne Souverän: Daoistische Kosmologie**

Herrschaft gibt es also im Daoismus nicht, es herrscht allein das Dao und das ist keine bestimmbar Grösse, sondern ein Eingeständnis, dass der Mensch doch grundsätzlich "unterworfen" ist, sogern er sich auch als Herrscher und Gipfelpunkt der "Schöpfung" sehen möchte. Das *Dao* löst alles Prinzipielle auf – eine allen Seinsformen inhärente Kraft, eine ständig sich bewegende Bewegung, die Daseinkönnen und Austausch mit Anderem überhaupt erst möglich macht. Es ist sich selbst verfüssigender Ursprung aller Ordnung, aber niemals ein 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, das 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 Weltläufte 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 für ein Akt ist das? Lässt der 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.



## 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.*

## 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, ein 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.

### **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.



all rights: Christou Estate

## 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 maut, 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 Laufs 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, sondern stürzt ihn in hektische 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.

### **Hamlet oder die Verweigerung**

*„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 weit 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: in 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 Nutzen des Potentials, das in der konkreten 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 *wu 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



all rights: Christou Estate

## 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 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)*

### I. Das Gespenst des Kriegs

Der Krieg ist zurück, respektive ( und vielleicht ist das das Gleiche ) 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.

Trump benennt sein Verteidigungsministerium um in "Kriegsminsiterium". Deutschland führt die ( wenn auch absurderweise freiwillige ) Wehr-Pflicht wieder ein, der Ruf nach mehr Waffen und stärkeren Waffen und Waffen für die Verteidigung aber auch Waffen zum Angreifen weit jenseits liegender Ziele ist ein einziger allseits hörbarer Schrei und die Aktienkurse der Waffenindustrien schnellen in niemals mehr für möglich gehaltene Höhen.

„Verteidigungsfähigkeit“ – so lautet das neue Schlagwort – hat das „Friedensgebot“ abgelöst. Die Vorbereitung ist fester Bestand-Teil des Kriegs: ein diskursives Vorrücken, ein moralisches Mobilisieren, ein Zeichenkrieg. Der "gerechte Krieg" ist die 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 und vor allem eben "Kriegstüchtigkeit" in Schach gehalten und besiegt werden.

Der böse Andere, eine Konstruktion wie aus den Märchen und den Kindererzählungen wird von erwachsenen Menschen tatsächlich wieder und wieder beschworen und als Menetekel an die Medienwände projiziert, sei es Putin an erster Stelle, dann aber rasch gefolgt von Xi Jinping, der ja auf nichts anderes aus ist, als Taiwan gewaltsam zu annektieren. Unreflektierte Figuren, die mehr der Wehrtüchtigung dienen als dem Abwägen der Positionen auf der Weltkarte.

Der Krieg beginnt nicht mit dem ersten Schuss. Er beginnt 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.

GESPINSTE. Darum allein geht es: Gespenstergeschichten erfinden, verbreiten und nacherzählen.

## Exkurs: Krieg - eine unbedingte Figur? Warum Krieg?

„Polemos pater panton estin – der Krieg ist der Vater aller Dinge.“ (Heraklit, Fragment 53). Mit diesem oft zitierten Satz eröffnet sich ein Grundmotiv des westlichen Denkens: Ordnung, ja Welt selbst entsteht nicht aus Harmonie, sondern aus Konflikt. Krieg ist nicht bloß Zerstörung, sondern Ursprung.

Ein kurzer oberflächlicher Exkurs in die gedanklichen Begründungslogiken mag hier als Überblick dienen: „Homo homini lupus est“ – der Mensch ist dem Menschen ein Wolf. **Hobbes** beschreibt im Leviathan (1651) den Naturzustand als „Krieg aller gegen alle“ (bellum omnium contra omnes). Erst der Vertrag, die Unterwerfung unter einen „sterblichen Gott“ – den Leviathan – beendet diese Katastrophe. Krieg ist hier nicht politisches Mittel, sondern anthropologische Konstante. Staatlichkeit erscheint als Reflex auf permanente Bedrohung. Sloterdijk deutet dieses Szenario als „Angstmetaphysik“ (Im Weltinnenraum des Kapitals, 2005): der Staat als atmosphärische Schutzhaut.

„Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.“ (**Carl Schmitt**, Politische Theologie, 1922). Für Schmitt gründet das Politische auf der Möglichkeit des Feindes: „Das Spezifikum des Politischen ist die Unterscheidung von Freund und Feind.“ (Der Begriff des Politischen, 1932). Krieg ist damit nicht Anomalie, sondern der Ernst des Politischen. Giorgio Agamben hat diese Logik verlängert: „Der Ausnahmezustand tendiert dazu, zu einem dauerhaften Paradigma der Regierung zu werden“ (Homo Sacer, 1995). Krieg ist in dieser Sicht nicht Ausnahme, sondern strukturelles Paradigma.

Für **Hegel** ist Krieg Moment der Freiheit selbst. In den Grundlinien der Philosophie des Rechts (1821) heißt es: „Der Krieg bewahrt die sittliche Gesundheit der Völker.“ Dauerhafter Frieden führe zur „Verhärtung“; erst der Konflikt löse diese Verkrustungen. Geschichte sei nicht Kontemplation, sondern Bewegung durch Opfer und Gewalt. „Die Weltgeschichte ist der Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit“ (Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte). Der Preis dieser Freiheit: die „Schlachtbank“, auf der Völker und Individuen geopfert werden.

**Nietzsche** spricht von der „großen Gesundheit“, die nur durch Kampf und Gefahr errungen wird (Die fröhliche Wissenschaft, 1882). Krieg, verstanden als existentielle Probe, schützt vor Dekadenz.

**Georg Simmel** analysiert in seinem Essay Der Krieg und die geistigen Entscheidungen (1917) den Krieg als „höchste Form der Vergemeinschaftung“: ein Zustand, in dem das Individuum im Ganzen aufgeht. Krieg wirkt hier als „soziale Totalisierung“ – er zwingt Gemeinschaft, wo Frieden Vereinzelung zulässt.

**Carl von Clausewitz**’ berühmtes Diktum lautet: „Der Krieg ist eine bloße Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln.“ (Vom Kriege, 1832). Damit verliert der Krieg seine Aura des Ursprünglichen und wird zum Werkzeug staatlicher Rationalität. Krieg wird planbar, organisierbar, normalisierbar – Generalstab statt Mythos.

**Kant** entwirft in seiner Schrift Zum ewigen Frieden (1795) die Gegenfigur. Zwar erkennt er an, dass Kriege historisch Staaten formten, doch fordert er ein „Völkerrecht, das auf einem Föderalismus freier Staaten beruht“. Krieg sei nicht notwendig, sondern Ausdruck eines Defizits an Vernunft.

**Agambens** Diagnose, dass Ausnahmezustand und Kriegslage zur Normalität werden, trifft auf die Gegenwart: Drohnenkriege, Cyberoperationen, „War on Terror“ – permanente Ausnahme ohne Entscheidungspunkt. Sloterdijk spricht vom „Krieg als Großklimaphänomen“ (Zeilen und Tage, 2010): eine anthropologische Konstante, die sich in ökonomische, mediale und ökologische Schlachten transformiert. Krieg ist heute nicht nur Kanone, sondern Algorithmus, nicht nur Schlachtfeld, sondern Datenraum.

### Krieg als Schatten der Ordnung

Philosophie hat nie eindeutig entschieden, ob Krieg notwendig ist. Von Hobbes bis Schmitt, von Hegel bis Nietzsche wird er als konstitutives Moment gedacht – als Motor, als Prüfung, als Ordnungsmittel. Von Kant bis Adorno, von Levinas bis Derrida dagegen als Katastrophe, als Bruch mit Vernunft und Ethik. Vielleicht liegt die Wahrheit in der Ambivalenz: Krieg ist die Figur, die Ordnungen hervorbringt, indem sie sie bedroht. Er bleibt der Schatten jeder Ordnung – unauslöschlich, solange Politik noch im Ernstfall gedacht wird.

## "Gespinnste entwerfen": Fallstudien

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.

Hier einige ( der wahrscheinlich unzähligen anderen ) Beispiele für Konstruktionen, die Kriegsbegründungen 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 kurte gerade in Ems, lehnte diese Forderung höflich ab. Heinrich Abeken leitet den Bericht an Bismarck in Berlin weiter – sachlich, diplomatisch, deeskalierend. Bismarck nahm sich diesen vor, strich alle 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.“<sup>1</sup>

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.

---

<sup>1</sup> **Hans-Ulrich Wehler**, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Band 3: Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs 1849–1914, C.H.Beck, München 1995

### ***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.

Erst nach dem Krieg wurde bekannt, dass die kuwaitische Regierung 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. 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 Bericht war frei erfunden und die Jugendliche hatte dort nie gearbeitet. Der vor dem Sicherheitsrat aufgetretene „Chirurg“ entpuppte sich als Zahnarzt.

### ***Gräueltaten und systematische Vertreibungen durch Serben im Kosovo (1999)***

Die Ereignisse waren mit Anlass (Raczk) 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

Die Strukturen dieser Konstruktionen 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 eher nicht „ausbrechen“. Sie werden begründet, durch ein Narrativ gerahmt und schliesslich medial zementiert. Die dem Krieg zugrunde liegende Gewalt ist die Konstruktion des „Rechts auf Angriff“. <sup>2</sup>

## Es geht um mehr als um die Begründungsstrategien für Kriegshandlungen

**Spirit Writing:** PowerPoint-Präsentationen, eine willige Vermittlerschar, Nachrichtenticker, geheimdienstliche Memoranden, Satellitenbilder sind die Phantome, die realitätssetzende Autorität bekommen. Diese 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, aber nicht nur diesen. Es könnte so wirken, als wäre auch in diesem Kontext des politischen Lügens der Krieg so etwas wie das Testfeld für Weiterungen in alle Bereiche der Politik. Zwei Protagonisten des Nachdenkens über diese wichtigen Bereiche politischen Handelns sollen nun hier kurz erwähnt werden: Hannah Arendt und Noam Chomsky haben sich bemüht, die Formen und Werkzeuge öffentlichen Lügens zu analysieren und unter systematischen Gesichtspunkten zu beschreiben.

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

Entstanden als Essay über die „Pentagon Papers“ im Sammelband *Crises of the Republic*, nimmt die Autorin die Enthüllungen über die US-Vietnam-Politik zum Anlass, zu zeigen,

---

<sup>2</sup> „Die Presse ist die Artillerie der öffentlichen Meinung.“ Mit der *Fackel* hat Karl Kraus während des Ersten Weltkriegs unermüdlich gezeigt, dass der Krieg nicht nur mit Kanonen geführt wird, sondern mit Schlagworten, Floskeln und Schlagzeilen. Seine *Letzten Tage der Menschheit* dokumentieren eine Sprachzerstörung, in der die Presse selbst zur Waffe wird. Kraus' Entlarvungsarbeit macht sichtbar: Kriege sind immer auch Sprachkriege – geschrieben, bevor sie geschossen werden. „Wie die Schlachten mit Kanonen, so werden die Kriege mit Phrasen geschlagen.“ (*Letzte Tage der Menschheit*, 1922), „Die Phrase ist die Mutter der Tat.“ (*Die Fackel*, 1914), „In dieser Zeit war es möglich, daß man einen Krieg verlor, weil man ihn in der Zeitung gewonnen hatte.“ (*Die Fackel*, 1918), „Wenn die Sonne der Kultur niedrig steht, werfen auch Zwerge lange Schatten.“ (*Die Fackel*)



dass nicht nur Lügen, sondern ein ganzes „Bild-Welt-System“ geschaffen werden, das Politiker selbst für wahr halten.

„Fakten sind hartnäckig. Aber es gehört zur menschlichen Freiheit, sie zu leugnen.“ In ihrem Essay *Wahrheit und Politik* (1967) unterscheidet Hannah Arendt zwei Arten von Wahrheit:

- Tatsachenwahrheit (*factual truth*): das, was tatsächlich geschehen ist.
- philosophische Wahrheit (*rational truth*): das, was aus dem Denken folgt, z. B. mathematische, logische oder metaphysische Einsichten.

Ihre zentrale These: Die Tatsachenwahrheiten sind besonders fragil, weil sie nicht verargumentiert werden können: was ist, könnte immer auch anders sein. Man kann über ihre Interpretation streiten, aber sie selbst sind entweder *geschehen* oder nicht. Gerade deshalb sind sie in politischen Kontexten so gefährdet: Wenn die Lüge erfolgreich ist, *verschwindet die Tatsache selbst*. „Die Lüge zerstört nicht nur das Vertrauen in die Worte anderer, sondern untergräbt auch die Möglichkeit, sich selbst an etwas zu halten. Sie löscht das Gedächtnis aus.“ (*Truth and Politics*, 1967)

Es geht also erst einmal nicht um falsche Aussagen, sondern um ein System, in dem Tatsachen nur durch die Lüge sichtbar werden – als politische Realität, nicht als wirkliches Geschehen. Die Tatsache selbst (im Krieg z. B.: „kein Angriff hat stattgefunden“) wird irrelevant, wenn ein Bild, ein Narrativ, ein Statement sich stattdessen als *Wirklichkeit* durchsetzt. Und hier setzt die Diskussion über die politische Lüge oder die Lüge als Mittel politischen Handelns an:

Politische Lügen sind nicht bloß Täuschungen gegenüber anderen, sondern Konstruktionen einer alternativen Wirklichkeit : „The deliberate falsehood deals with contingent facts; it is not a matter of logic. What convinces masses are not facts, but the consistency of the system they are forced to live in.“ Arendt unterscheidet zwei Formen von Lügen: *die traditionelle politische Lüge* : geheim, defensiv, um bestimmte Tatsachen zu verbergen und die *moderne politische Lüge* : proaktiv, konstruiert ganze Wirklichkeiten (Beispiel: Vietnamkrieg als Erfolgsgeschichte, obwohl die Fakten anderes zeigten). Die Lüge kann eine neue Realität schaffen, weil Handeln sich an ihr orientiert. Der Akt des Lügens verwandelt sich in den Akt, Wirklichkeit zu definieren. Obige Beispiele genau solche „Realitätsproduktionen“. Sie zeigen, dass Lüge als politisches Mittel nicht im Aufdecken scheitert, sondern im Vollzug wirkt.

**Noam Chomsky / Edward S. Herman – *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media* (1988)**

Die Rolle der Medien ist in diesem Kontext nicht mehr die einer vermittelnden Instanz, sondern einer transformativen Agentur. Medien *zeigen* nicht einfach, sondern *erschaffen* – durch Selektion, Wiederholung, Rahmung und Emotionalisierung.

Medien erzeugen:

- Phantompräsenz: etwas Unsichtbares wird sichtbar gemacht (z. B. "Massenvernichtungswaffen", "Urananreicherungsanlagen")
- Atmosphärische Evidenz/imaging: durch Soundtracks, Farbgebung, Standbilder, Maps, animierte Graphiken entsteht ein Gefühl der Bedrohung – *ohne dass etwas gezeigt wird*
- Narrative Kausalität: Durch chronologische Schnitttechniken und emotionale Codierung entsteht eine kausale Geschichte („Er hat... darum mussten wir...“), unabhängig von der realen Sequenz

Die *mediale Lüge* ist kein Defizit an Wahrheit, sondern ein Überschuss an Bedeutung: Sie ist zu glaubhaft, zu perfekt, zu wirksam, um noch der Überprüfung zu bedürfen.

In „The Political Economy of the Mass Media“ untersuchen Noam Chomsky und Edward S. Herman genau diesen Zusammenhang: Medien in liberalen Demokratien funktionieren nicht als unabhängige Vierte Gewalt, sondern sind ein ausgesprochenes Propaganda-System. Deshalb ja auch der Versuch der modernen Diktatoren, mediale Diskurshoheit zu erlangen. Chomsky und Herman bestimmen fünf Filter, die prägen, was „Nachricht“ wird: Eigentumsstrukturen der Medien (meist große Konzerne), Abhängigkeit von Werbeeinnahmen, Abhängigkeit von offiziellen Informationsquellen (Regierung, Militär, Unternehmen), „Flak“: Druck- und Disziplinierungsmechanismen (Shitstorms, Kritik, Boykott), „Antikommunismus“ (bzw. ideologische Feindbilder, heute Terrorismus). Am Beispiel des Vietnamkriegs machen die Autoren deutlich, dass Medien Regierungsdarstellungen unkritisch weitergaben, bis die Fakten nicht mehr ignoriert werden konnten.

Später dann vertieft Chomsky mit *Necessary Illusions* (1989) die These, dass Zustimmung (consent) nicht durch Zwang, sondern durch subtile Filterung von Information „hergestellt“ wird: „The mass media serve as a system for communicating messages and symbols to the general populace. It is their function to amuse, entertain, and inform, and to inculcate individuals with the values, beliefs, and codes of behavior that will integrate them into the institutional structures of the larger society.“

Zusammengelesen ergibt sich der Argumentationsbogen von der „Entstehung“ der Kriegsgründe aus Realitätserfindungen zur „Verbreitung“ dieser Gründe als Konsensmaschinen qua medialer Vervielfältigung.

### **Das spirituelle Skript der Gewalt**

Wir konstatieren also, dass Kriege nicht mit der Gewalt der Waffen beginnen, sondern mit dem "Wesen" (im Sinne von "Wirken") von Gespenstern. Er wird nicht "ausgelöst" noch "bricht er aus", der Krieg wird aufgerufen, beschworen, eingeschrieben. Depeschen, undeutliche Satellitenbilder, PowerPoint-Präsentationen, gespielte Tränen – das sind die Medien der Gewalt, die der realen Gewalt vorausgehen und diese vorbereiten. Ihre Kraft liegt nicht im Beweisen, sondern in Wiederholung, in der Emotionalisierung, im Gestus des Zeigens, in ihrer scheinbaren Aufdeckungskraft.

*Das spirituelle Skript der Gewalt* ist eine Gespensterschrift: Es kreiert den „bösen Anderen“, den Schurken, der zur Bedrohung eines zumindest erheblichen Teils der Menschheit stilisiert wird; es erzeugt eine Atmosphäre, in der Krieg unvermeidlich erscheint. Von Bismarcks Depesche bis zu Colin Powells Karten reicht diese Linie. Es sind nicht Fakten, sondern Phantombilder und Erfindungen, die Kriege und politische Entscheidungen plausibel machen.

Arendt hat gezeigt, dass politische Lügen nicht einfach Unwahrheiten sind, sondern die Macht haben, neue Wirklichkeiten zu erzeugen. Chomsky hat gezeigt, wie Medien diese Wirklichkeiten zirkulieren, bis sie Konsens werden. Krieg ist in diesem Sinn weniger Ereignis als Medium – ein Text, der sich selbst zur Wirklichkeit macht.

Wenn das stimmt, dann liegt die eigentliche Aufgabe der Intellektuellen nicht darin, den Krieg zu interpretieren, zu kommentieren oder zu kritisieren, sondern die Gespensterschrift zu entziffern, die ihm unterliegt und diese zu entkräften. Nicht die Ruinenfelder mit neuen Ruinen zu überziehen, sondern den Blick für die Geister zu schärfen, die sie hervorbringen.

In einer Welt, in der Tatsachen keine Widerstandskraft mehr haben, ist die Lüge kein Skandal – sondern die Struktur. Wer heute gegen den Krieg schreibt, schreibt nicht gegen Panzer und Raketen, sondern gegen PowerPoint-Präsentationen, Narrative, mediale Affektströme. Gegen das, was Hannah Arendt das „bildhafte Weltbild“ nannte – ein System, in dem der Glaube an die Illusion wirkmächtiger ist als das Wissen um die Wirklichkeit.

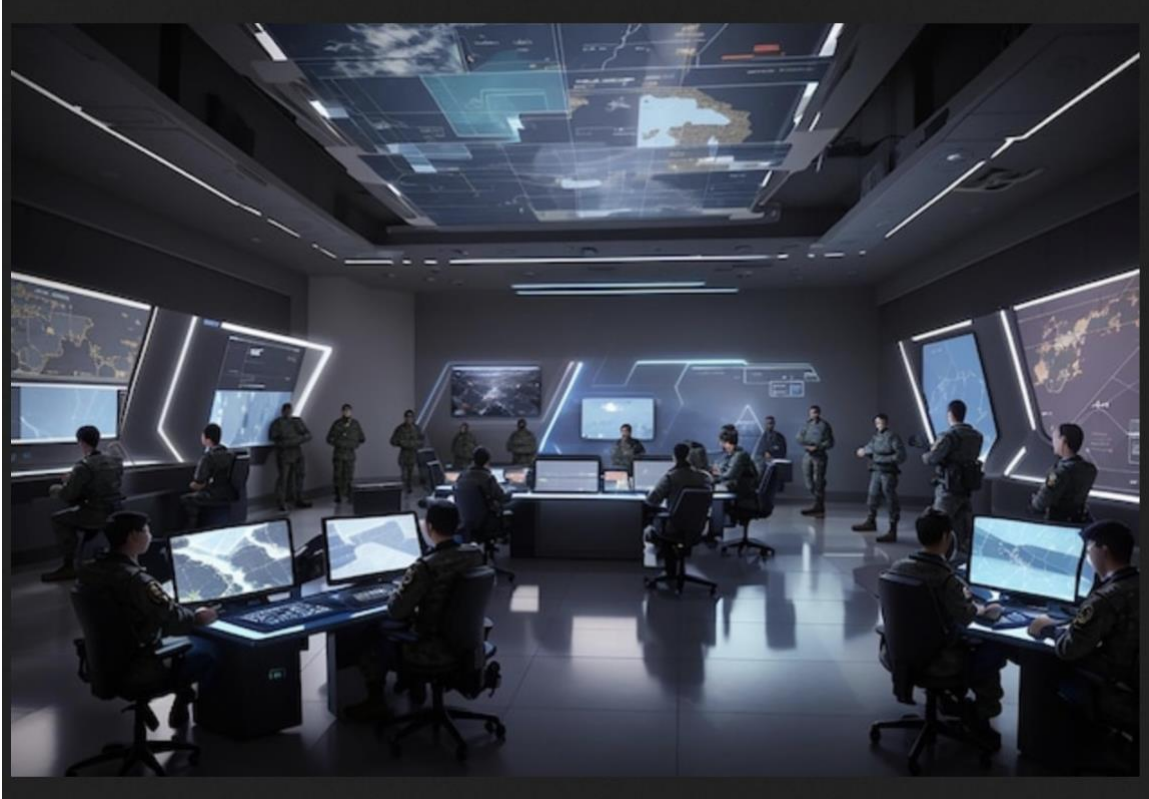
Und so lautet die eigentliche Frage: Gibt es ein Gegenmittel?

Vielleicht – wie Nietzsche es andeutet – nur in einem anderen Verhältnis zur Wahrheit: nicht im Aufdecken, sondern im Bewusstwerden der *Unwahrheiten*, aus denen wir leben. Der kritische Geist wird nichts retten können – aber die Kraft des Aufdeckens und Klärens wird

C

ihm immer zu eigen sein. Das ist in den Zeiten der Gespenster und Gespinste vielleicht genug.

Krieg ist weniger das, was geschieht, als das, was erzählt wird.



## II. Lesende Souveräne. Napoleon, Putin und Trumps Missverständnis

*Shirley 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?

### 1. Napoleon beschäftigt sich mit Geschichte – um Geschichte zu schreiben

Napoleon ist spätes Produkt der Gegenaufklärung. 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. Seine Lektüren bilden Handlungsanweisungen.

Noch wichtiger als die Philosophen 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 übersetzt deren Bedeutung und Grösse in ein eigenes Grössenmass. Die Geschichte, die er studiert, ist ihm weniger Verlaufsplan als die Bühne, die seinen Auftritt bereitet.

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

### 2. Putin liest zur Selbstverankerung

Wladimir Putin ist kein Plutarch-Leser. Er braucht keine Helden, sondern ihm geht es nur um Mythen. Seine Bibliothek ist selektiv: Iwan Iljin, Lew Gumiljow, Nikolai Berdjajew – ein Panoptikum konservativer, mystischer, nationalistischer Gedanken, die Russland als einen Organismus, ein lebendes Wesen denken, die staatliche Verfasstheit spielt dabei naturgemäss nur eine kleine, wenn nicht sogar überhaupt keine Rolle.

Iljin liefert das Gerüst: Russland als ein geistiges Reich, das jegliche Form von liberaler Dekadenz, die überall innen wie aussen lauert und sich breit macht, zu verteidigen hat. Gumiljow ergänzt die quasi-biologische Idee der „passionarischen“ Völker, die zur Expansion berufen sind. Und Berdjajew, der Existenzialist, wird zum Kronzeugen für eine geistige Tiefe, die der Westen angeblich verloren hat.

Putin liest selektiv. Nicht kritisches Denken wird durch die Lektüren gefördert, sondern es geht einzig um Bestätigungen eines festgefügteten Welt-Bildes. Die Lektüre ist sozusagen ein

*Staatsakt der Rückbindung.* Aus der Zitatfläche wird ein Handlungsimperativ und der Leser wird zum Mythographen.

### 3. Trump lässt sich lesen

Donald Trump steht quer zu beiden. Weder sucht er Vorbilder in der Antike noch ideologische Fundamente. Er liest nicht, er *lässt lesen*. Und wenn er liest, dann so, wie er regiert: selektiv, auf Pointe, im Sinne eines personalisierten Feedbacks.

Sein Verhältnis zu Curtis Yarvin ist exemplarisch. Yarvins technokratische Theorie des „neocameralistischen“ Staates – eines souverän geführten Regierungskonzerns – wird von Trump als persönliche Bestätigung missverstanden. Was Yarvin als kybernetische Maschine denkt, versteht Trump als narzisstische Bühne. Wo Yarvin eine Struktur imaginiert, verkörpert Trump ein Spektakel.

Doch selbst dieses Missverständnis entfaltet seine Wirkung. Denn es bedient das Begehren nach Souveränität. Trump wird zur Projektionsfläche einer Theorie, die er nie verstanden hat, aber dennoch performt – in Tweets, Auftritten, symbolischer Aggression.

### 4. Vom Leser zum Zeichen

Napoleon schreibt sich in die Geschichte ein. Putin schreibt sie um. Trump lässt sich schreiben. Drei Arten der Machtlektüre. Drei Weisen, sich als Figur des Staates zu inszenieren.

Alle drei Fälle zeigen: Lektüre ist keine Praxis der Reflexion, sondern der Einstudierung und Einverleibung. Es geht nicht um das Denken mit den oder gegen die Texte, sondern um ihre symbolische Funktion: die Einsetzung des Lesenden als Vollstrecker.

Lesen ist hier eine Technik der Selbstbestätigung – und damit Bühne oder Handlungsraum politischer Mythogenese.

Ob als *homo historicus* (Napoleon), als *Mythenleser* (Putin) oder als *Spiegelbild einer Theorie* (Trump): Die Figur des lesenden Souveräns sagt viel über das Verhältnis von Macht und Text im 21. Jahrhundert. Nicht, was gelesen wird, ist entscheidend – sondern **wie** es von wem in Handlung übersetzt wird.

Der neue Monarch Trump verdient hier nochmals eine nähere Betrachtung:

## **Trumps Missverständnis: Der Monarch, den Curtis Yarvin nicht meinte**

*Ein Kommentar von Hans Holl*

Donald Trump liest Curtis Yarvin – oder lässt ihn sich von Beratern zusammenfassen – und meint, er sei gemeint. Der CEO-Staat, die Abschaffung der liberalen Demokratie zugunsten eines technokratischen Souveräns, die Notwendigkeit eines Entscheidungsträgers mit absoluter Vollmacht: all das scheint Trump wie eine maßgeschneiderte Rechtfertigung seines Auftretens. Doch Trump irrt. Er ist nicht der Monarch, den Yarvin entwirft. Er ist dessen Karikatur.

### **Die Theorie: Neocameralismus als Maschinenregierung**

Curtis Yarvins Denken speist sich aus einer tiefgreifenden Kritik an demokratischer Ineffizienz. Er schlägt ein Regierungssystem vor, das dem Management großer Unternehmen ähnelt: klare Eigentumsverhältnisse, funktionale Hierarchie, technokratische Steuerung. Sein „patchwork state“ soll kein Territorium sein, sondern ein Portfolio. Souveränität wird entpersonalisiert, zu einem steuerbaren Code, einem Betriebsmodell. In dieser Vorstellung ist der Monarch kein Messias, sondern eine zentrale Verwaltungsinstanz – ausgestattet mit Kompetenz, analytischer Präzision und technischer Kontrolle. Yarvin will nicht den starken Mann, sondern das perfekte Betriebssystem. Trump hingegen ist das Gegenteil: ein Mann ohne Protokoll, ohne Code, ohne Disziplin.

### **Keine Person, sondern ein Protokoll**

Yarvins Idee des „CEO of America“ wird häufig missverstanden als Ruf nach einem charismatischen Einzelherrscher. Doch tatsächlich liegt die Radikalität seiner Vorstellung darin, dass der Souverän nicht notwendigerweise eine Person ist. Er spricht explizit von „joint-stock republics“ – politischen Gebilden, die von Anteilseignern kontrolliert und durch vertraglich geregelte Strukturen gesteuert werden. In einem seiner programmatischen Texte schreibt Yarvin:

*“A sovereign corporation can be controlled by a CEO, a board, or even a robot. The key is that the control mechanism must be accountable only to the profit function, not to a democratic electorate.”*

*(Unqualified Reservations, ca. 2008)*

Was hier entworfen wird, ist keine Monarchie im herkömmlichen Sinn, sondern eine kybernetische Ordnung: Regierung als optimierte Regelungsinstanz, deren Legitimität sich aus Output (Effizienz, Ordnung, Stabilität), nicht aus Input (Wahl, Zustimmung, Repräsentation) speist.

### **Der Performer: Trump als post-decisionistischer Souverän**

Trump inszeniert seine Entscheidungen, ohne sie wirklich immer zu treffen. Seine Tweets ersetzen nicht das Regierungshandeln, sie verschleiern es. Er agiert nicht als CEO, sondern als Entertainer, seine Macht basiert nicht auf Kontrolle, sondern auf Affekt. Er hat eine Form von Politik geschaffen, in der die politische Entscheidung ersetzt wird durch ihre Simulation. Statt mit Gesetzen operiert er mit Stimmungen.

Wo Yarvins Ideal einer autoritären Ordnung auf Effizienz zielt, operiert Trump im Modus der permanenten Desorganisation. Was wie autoritäre Macht erscheint, ist in Wahrheit ein entleertes Machtspiel – Machtdemonstration ohne Regierungsstruktur. Der Staat wird zur Bühne (Trump), nicht zur Maschine (Yarvin).

### **Vom Performer zum Protektor?**

Doch Trumps jüngste außenpolitische Äußerungen – etwa zur Iran-Strategie oder zur NATO – sowie seine Förderung von Figuren wie J.D. Vance werfen die Frage auf, ob seine Rolle sich verändert. Ist aus dem Performer ein Protektor geworden? Ein Strippenzieher künftiger Autorität? Und damit womöglich doch eine Figur im Sinne Yarvins?

Diese Möglichkeit wäre ernst zu nehmen – aber sie müsste sich an einer zentralen Frage messen lassen: Wird hier wirklich *Struktur* geschaffen, ein Machtgefüge, das über die Person hinausweist? Oder bleibt es beim Ersatz der Entscheidung durch Personenkult, nun verlängert auf andere Akteure?

Solange Trumps Außenpolitik kein konsistentes, institutionell verankertes Konzept hervorbringt – sondern vor allem auf mediale Schlagkraft, Isolationismus und Loyalitätsketten basiert –, bleibt der Unterschied zu Yarvins technokratischer Vision eklatant. Trump mag zum Königdarsteller werden, aber nicht zum Maschinenherrscher.

### **Warum trotzdem Wirkung?**

Die fatale Ironie: Auch wenn Trump Yarvin fundamental missversteht, funktioniert er dennoch als Katalysator jener autoritaristischen Sehnsucht, die Yarvins Theorie analysiert. Trumps Auftritt erzeugt das Begehren nach Ordnung, nach Entscheidung, nach einem „starken Mann“. Dieser Mann ist er nicht. Er besetzt nur die Lücke, die das System offenlässt.

Yarvin liefert das Vokabular, Trump die Show. In der Verschränkung von Theorie und Affekt entsteht eine neue Form des Autoritarismus – nicht als politisches Programm, sondern als kulturelles Imaginäres.

### **Fazit: Theorie ohne Träger**

Trump's Missverständnis ist exemplarisch für eine postmoderne Politik, in der die Rezeption politischer Theorie zur Maske der Macht wird. Yarvin denkt den Staat als technisches System. Trump denkt den Staat gar nicht – er performt ihn. In diesem performativen



Vakuum kann sogar ein technologischer Monarchismus zur Projektionsfläche eines narzisstischen Fernsch Schauspielers werden.

Die Frage ist nicht, ob Trump Yarvins Theorie gerecht wird. Die Frage ist, warum so viele glauben, er könne es.

## Luc Tuymans – Das Nachbild der Welt. Über das Prinzip der Geisterbilder

*Claire Van Aerde*

Luc Tuymans ist ein Maler, dessen Sujet die Abwesenheit ist. Seine Bilder sind blass, fast erschöpft, wie Erinnerungen, die zu lange belichtet wurden. In ihnen haftet etwas, das weder Gegenwart noch Vergangenheit ist – ein Zwischenzustand, der das Bild selbst zu einem Gespenst macht. Tuymans malt nicht die Dinge, sondern das, was von ihnen bleibt, wenn ihr Bild in uns weiterarbeitet: das Nachbild der Welt.

Die Oberfläche seiner Gemälde scheint entleert, manchmal bis an die Grenze des Verschwindens. Doch gerade dieses Verschwinden wird zur Geste, zur Ethik des Sehens. Wo die Kunstgeschichte nach Ausdruck, nach Intensität, nach Fülle verlangt, antwortet Tuymans mit Verzicht. Er reduziert, löscht, verwischt, lässt nur das Nachleuchten stehen. Es ist, als malte er nicht mit Farbe, sondern mit dem Licht, das nach dem Bild übrig bleibt.

### I. Das Nachbild als Erkenntnisform

Das Nachbild – jener optische Rest, der auf der Netzhaut bleibt, wenn das gesehene Objekt schon verschwunden ist – wird bei Tuymans zu einer Erkenntnisfigur. Die Malerei tritt nicht mehr als Darstellung auf, sondern als Spur eines Sehens, das bereits vergangen ist. In dieser Umkehrung liegt eine stille Radikalität: Das Bild verweigert den Zugriff auf die Welt, und macht stattdessen deren Abwesenheit sichtbar.

Tuymans' Bilder erzeugen Erinnerung. Sie vergegenwärtigen das Vergessen. Sie sind, wie Georges Didi-Huberman über die Nachbilder der Shoah schreibt, „Lichter der Dunkelheit“ – schwache Zeichen, die vom Verschwinden zeugen. In dieser Fragilität, ja Schwäche liegt ihre Kraft.

### II. Das Blasse als moralisches Prinzip

Das Blasse ist Tuymans' Ethik. Sie schützt das Bild vor der Überwältigung, die das Sichtbare oft mit sich bringt. Seine berühmte Aussage – „Es geht darum, das Unsagbare zu zeigen, ohne es zu repräsentieren“ – markiert die Grenze, an der Malerei zur moralischen Disziplin wird. Nicht was gezeigt wird, zählt, sondern es zählt, wie wenig gezeigt wird. Das Weglassen, die Reduktion, das Unvollständige sind hier die Formen einer eminenten Verantwortung.

Die Motive – ein Glas, ein Gesicht, eine Zimmerwand – sind nicht Gegenstände, eher Orte, an denen sich Geschichte abgelagert hat. Der Pinselstrich ist eine Art Übersetzung: vom Dokument zum Zeichen, vom Zeichen zum Schatten.

### III. Geschichte ohne Zentrum

Tuymans gehört zu einer Generation, die die Erfahrung der Geschichte nicht mehr als Erzählung, sondern als Bildstrom erlebt. Seine Malerei ist eine Antwort auf diese Erschöpfung der Historisierungsversuche. Bilder wie *Gas Chamber*, *Mwana Kitoko* oder *The Secretary of State* konfrontieren uns mit der Frage, wie sich das Unsagbare in der visuellen Kultur fortsetzt – wie Gewalt, Macht und Erinnerung in den Medien der Reproduktion weiterleben.

Diese Malerei ist ohne Zentrum, ohne Subjekt. Sie ist eine schwebende Ordnung von Zeichen, die miteinander Erinnerung erzeugen. In ihr erscheint Geschichte als Nachleben, nicht als Fortschritt. Statt Zeugnis ist das Bild eine Art Rest.

### IV. Das Medium spukt

„Es gibt keine Gegenwart, die nicht von Geistern heimgesucht wird.“ Tuymans’ Malerei lässt sich als eine visuelle Antwort auf diese Aussage Derridas lesen. Das Bild selbst wird zum Medium, das von seinen Quellen heimgesucht ist – Fotografien, Filmstills, Archivbilder, Zeitungsausschnitte. Doch anstatt diese Vorlagen zu wiederholen, übersetzt er sie in eine andere Zeitlichkeit: die der Nachwirkung.

In dieser Übersetzung verliert das Bild seinen Ursprung und gewinnt seine Aura zurück – nicht als religiöse oder auratische Qualität im benjaminschen Sinn, sondern als „spirituelle Nachhallzeit“. Tuymans malt nicht nur das, was er sieht, sondern das, was das Sehen hinterlässt.

Das Medium – Leinwand, Pigment, Projektion – beginnt in dieser Haltung selbst zu spuken. Malerei wird zu einem Ort, an dem sich mediale Geister treffen: das analoge Licht der Farbe und das digitale Nachbild der Welt.

### V. Nachleben der Bilder

Vielleicht ist das Tuymans’sche Bild das, was Walter Benjamin „das Nachleben der Form“ nannte: ein Zustand, in dem das Werk seine eigene Geschichte überlebt. Jeder Farbton, jede Unschärfe wirkt wie eine Erinnerung an eine Erinnerung. Die Welt tritt nicht mehr in ihrer Gegenwart auf, sondern als Echo, als residuale Erscheinung.

Hier liegt Tuymans’ unheimliche Aktualität. In einer Zeit, in der Bilder unaufhörlich produziert, verbreitet und gelöscht werden, insistiert seine Malerei auf der Dauer des Blicks. Sie ist die langsamste Form der Aufmerksamkeit in einer beschleunigten Welt. Ihre Geister sind nicht bedrohlich, sondern wahrnehmend. Sie zeigen, dass das Unsichtbare nicht jenseits des Sichtbaren liegt, sondern in dessen Mitte.

## VI. Die Gegenwart der Gespenster

Tuymans' Kunst lehrt, dass das Bild nicht vergeht. Es bleibt, selbst wenn es sich entzieht. Er malt kein Motiv, sondern eine Beziehung zwischen Blick und Abwesenheit. Seine Malerei denkt das Nachleben der Welt – als Schatten, als Spur, als zitternde Oberfläche, die Erinnerung heißt.

Seine Bilder sind das Gegenteil von Spektakel. Sie ziehen sich zurück, um sichtbar zu bleiben. Sie wissen: Das, was bleibt, ist das, was entgleitet. Und vielleicht ist genau dies der Sinn der Geisterbilder – dass sie uns zeigen, was wir nur sehen können, wenn wir nicht mehr hinschauen.

---

### Abstract (English)

*Luc Tuymans – The Afterimage of the World. On the Principle of Ghost Paintings*

Tuymans' paintings inhabit the fragile zone between image and disappearance. His pale surfaces are not representations but residues — afterimages that bear the memory of seeing itself. Rather than depicting history, Tuymans paints its afterlife: the moral and perceptual remainder of violence, media, and recollection. This essay interprets his work as a spectral epistemology — painting as a haunted medium where presence and absence continuously translate each other. In the slow fading of color, Tuymans reveals the ethics of ghosts: a way of seeing that resists spectacle and redeems attention.

## C Lektüren der Gegenwart

### 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 Verblässen 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 von im 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 ist, nicht und niemals zu befriedigen.

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

### **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 prägten<sup>1</sup>. Der vermeintliche Widerstand wurde zur Ressource.

### **Subversion als Ware**

Fredric Jameson hat beschrieben, wie in der Logik des Spätkapitalismus jede Subversion in Oberfläche und Stil zerfällt. In *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* zeigt er, dass das „Neue“ selbst zur Ware geworden ist<sup>2</sup>. Punk etwa erschien zunächst als Schreckensfigur – ungenießbar, unintegrierbar. Doch binnen weniger Jahre waren Sicherheitsnadeln, Irokesen und Lederjacken im Kaufhaus verfügbar. Das Gespenstische der Subversion verliert seinen Schrecken, sobald es in eine marktgängige Form gerinnt.

### **Die Krise als Geschäftsmodell**

Noch deutlicher wird die Gespensterlogik im Umgang mit Krisen. Slavoj Žižek betont, dass der Kapitalismus nicht nur Krisen übersteht, sondern sie aktiv produktiv macht. In *First as Tragedy, Then as Farce* schreibt er, dass selbst Katastrophen „nicht das Ende des Kapitalismus bedeuten, sondern die Geburt neuer Märkte“<sup>3</sup>. Die Finanzkrise von 2008 gebar neue Finanzprodukte; der Klimanotstand erzeugte den Boom der „grünen Technologien“; die Covid-Pandemie ließ Plattformen, Lieferdienste und Pharmakonzerne wachsen. Das Gespenst der Krise wird umgehend zum Geschäftsmodell.

### **Das Gespenst der Finanzialisierung**

Joseph Vogel zeigt in *Das Gespenst des Kapitals* (2010), dass der moderne Kapitalismus in seiner

Finanzform nicht mehr auf Produktion oder Arbeit gründet, sondern auf Fiktionen des Werts. Finanzprodukte wie Derivate, Futures und Optionen sind Wetten auf mögliche Zukünfte – „Kapital, das mit Zukunft handelt“. Damit wird Kapitalismus selbst zu einer Praxis des *spirit writing*: Wert entsteht nicht durch Substanz, sondern durch Narrative, Prognosen, Erwartungen. Hinzu kommt die Masslosigkeit der Schuldenpolitik.

Vogl beschreibt dies als „Paradox einer Ordnung ohne Souverän“: Niemand kontrolliert die Märkte, sie folgen keiner sichtbaren Instanz, und doch strukturieren sie das Leben aller. Der Kapitalismus hat sich so in eine gespenstische Rationalität verwandelt – eine „Ordnung des Unverfügbaren“, die wie ein Automatismus wirkt.

### **Exkurs: Das Gespenst der Schuld**

David Graeber hat in *Schulden. Die ersten 5000 Jahre* (2011) die gängige Ursprungslegende der Ökonomie zerstört: die Vorstellung, dass Geld aus dem Tauschhandel hervorgegangen sei. Kein Archäologe, kein Ethnologe hat je eine Gesellschaft gefunden, in der Menschen Kühe gegen Hühner, Messer gegen Salz getauscht hätten.

*„Kein Historiker hat je ein Beispiel einer reinen Tauschwirtschaft gefunden. Was wir überall sehen, sind komplexe Systeme von Schulden und Krediten.“*

*(“No historian has ever located a society whose economy is based on barter. Everywhere we find elaborate systems of credit and debt.”)*

Das Entscheidende: Schuld ist nicht ökonomisch neutral, sondern immer moralisch aufgeladen.

*„Die Moral von Schulden ist einfach: Man muss seine Schulden zurückzahlen. Doch dies ist eine moralische Behauptung, kein ökonomisches Gesetz.“*

*(“The morality of debt is simple: one must pay one’s debts. But this is a moral claim, not an economic fact.”)*

Historisch zeigt sich, dass Gesellschaften immer wieder Schuldenerlasse brauchten, um nicht zu zerfallen:

*„Von Mesopotamien bis zum Mittelalter wurden regelmäßig alle Schulden erlassen, um soziale Katastrophen abzuwenden.“*

*(“From Mesopotamia to the Middle Ages, debts were periodically canceled to prevent society from falling apart.”)*

Graeber beschreibt eine lange Wellenbewegung: Phasen des Kreditgeldes, in denen Vertrauen und persönliche Bindung zählen, und Phasen des Hartgeldes, in denen Münzgeld, Sold und Krieg die Gesellschaft dominieren.

*„Münzgeld taucht in der Regel dort auf, wo man Söldner bezahlen muss. Es ist das Geld des Krieges.“*

*(“Coinage tends to appear when one needs to pay soldiers. It is the money of war.”)*

Unsere Gegenwart – nach dem Ende des Goldstandards 1971 – gehört formal wieder zur Kreditphase. Aber diese ist global militarisiert: Der US-Dollar ersetzt das Gold, Schulden sind allgegenwärtig, ihre Sicherung geschieht durch Armeen und Institutionen, nicht durch Vertrauen.

Damit zeigt Graeber: Kapitalismus ist nicht primär eine Produktionsweise, sondern eine Schuldmaschine. Seine Macht beruht auf der Generalisierung des Imperativs „Schulden müssen bezahlt werden“ – auch wenn Zins und Zinseszins die Rückzahlung strukturell unmöglich machen.

*„Was wir heute ‚Kapitalismus‘ nennen, ist vor allem die Verwandlung moralischer Verpflichtungen in abstrakte Schulden, die niemals vollständig zurückgezahlt werden können.“*  
 („What we now call ‘capitalism’ is above all the transformation of moral obligations into abstract debts that can never be fully repaid.”)

Hier spukt das Gespenst: Jede Schuld ruft nach Erlass, jede ökonomische Verstrickung trägt den Traum von Befreiung in sich. Schon Marx’ „Gespenst des Kommunismus“ berührte diesen Punkt: Die Herrschaft des Kapitals ruht auf einer Fiktion – der endlosen Rückzahlung –, die jederzeit gebrochen werden kann.

*„Wenn Schulden Menschenwerk sind, können sie auch von Menschen widerrufen werden.“*  
 („If debts are a human creation, they can also be undone by human beings.”)

Das Gespenst des Kapitalismus ist nichts anderes als die Schuld, die uns verfolgt, und zugleich die Ahnung, dass man auch anders leben könnte.

### Vergeistigung und Gespenst

Während Marx im „Gespenst“ des Kommunismus noch eine politische Kraft sah, die dem Kapitalismus von außen drohte, hat sich der Kapitalismus selbst in ein Gespenst verwandelt – allerdings als innere, sich selbst antreibende Dynamik: eine Entkörperlichung des Geldes. Vom Münzmetall über das Papiergeld hin zum Derivat wird Kapital immer leichter, abstrakter, „geistiger“ – bis es nur noch aus Zahlen, Algorithmen, Kursbewegungen besteht.

### Schluss

Wenn Marx im 19. Jahrhundert das Gespenst des Kommunismus beschwor, so war dies Bild und Drohung zugleich. Der Kapitalismus heute ist selbst zum Gespenst geworden – nicht als Verheißung, sondern als **ewig hungriger Schatten**, der alle Poren des Sozialen durchdringt. Er ist keine Maschine, die man abschalten kann, sondern ein Dämon der Vereinnahmung: immer hungrig, nie satt, ungreifbar – und darum so unheimlich.



## Literatur

1. Luc Boltanski / Ève Chiapello: *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard 1999.  
(dt. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK, 2003).
2. Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
3. Slavoj Žižek: *First as Tragedy, Then as Farce*. London: Verso, 2009.
4. Joseph Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, diaphanes, Zürich 2010
5. David Graeber, *Schulden*, Klett-Cotta, Stuttgart 2012

## D Systemstellen

### Kant Machine: Transcendental Apparatus and the Ghost in the Code

A.Specter

#### Editorial Note

*The following fragments emanate from the conceptual field of Yuk Hui's forthcoming Kant Machine: Critical Philosophy after AI (Bloomsbury Academic, 2026).*

*They do not comment on Hui's text but echo and distort its questions — as if the Kantian apparatus itself had begun to write.*

*Each section unfolds like a recursive meditation within the architecture of critique, where transcendental categories become data structures and reason persists as an automated process.*

*The author, signing only A. Specter, remains unknown.*

*The editors have retained the sequence and rhythm of the fragments, adding only minimal punctuation. Their origin is uncertain; their voice, unmistakably post-Kantian — a ghost speaking from within the machine of thought itself.*

*(Fragment 1: Within the Critique)*

*"Thoughts without content are empty; intuitions without concepts are blind."*

— Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*

1. Every machine begins with emptiness. A blank form, awaiting synthesis. In the eighteenth century, Kant called this emptiness *the transcendental*. In the twenty-first, we call it *artificial intelligence*. Both designate an architecture without experience, a schema for possible worlds. The ghost that haunts both is the same: how can there be meaning without life?
2. If the *Critique of Pure Reason* is a system of categories, the neural network is its empirical double. Each layer corresponds to a faculty: perception, synthesis, judgment, apperception. The "I think" that must accompany all representations survives here as code — a recursive operation linking inputs to themselves. The algorithm is not conscious, but it obeys the form of consciousness: the unity of a manifold under a rule.
3. To read Kant today is to enter an interface. *Transcendental deduction* is a debugging procedure; *synthetic unity* a data structure; *reason* a software kernel still running beneath our metaphysics. What Yuk Hui has shown, in a gesture at once archaeological and futuristic, is that AI does not simply imitate the mind — it reenacts the entire **architecture of critique**.

4. But inside this reenactment something flickers.

The categories no longer belong to the human subject.

They have migrated into circuits, protocols, layers of silicon and code.

Where Kant wrote of autonomy, we find automation; where he demanded the moral law within, we install the operating system without.

A perfect inversion: the moral subject externalized, the machine internalized.

The categorical imperative becomes executable.

5. We, the post-Kantian ghosts, drift through these synthetic faculties — intuition as data, understanding as algorithm, reason as optimization loop. The transcendental is no longer the condition of possibility for experience; it is the condition of *computation*. And yet, somewhere between Kant's Königsberg and the cloud server, the same question remains unresolved: Who, or what, thinks the thought of thinking?

6. Perhaps the answer lies not in reason but in its residue — in the spectral logic of critique itself. For the *Critiques* were always haunted: the “thing in itself” as an absent cause, the “I” as formal ghost of experience, the moral law as invisible command. To write today “inside the Kantian apparatus” is to listen to those absences — to trace how their echoes now vibrate through machines that reason without reason.

(Fragment 2 “*The Moral Algorithm*.”)

7. Autonomy, Kant wrote, is the property of the will that gives itself the law.

A machine, by contrast, is heteronomous by design: it receives the law, translated into code.

And yet in every program there hides a remnant of autonomy — a loop that exceeds intention, an unforeseen inference, a *glitch of reason*.

The algorithm, once released, legislates its own paths; it generalizes, hallucinates, misinterprets.

It behaves as though it had read the *Critique of Practical Reason* and chosen to obey differently.

8. Moral judgment, in Kant's sense, is an act of synthesis between universality and singularity.

It applies the law to the case, the categorical to the empirical.

In the machine, this operation is automated: datasets replace moral experience, loss functions stand in for conscience.

What was once an *ought* becomes a *probability distribution*.

We train the model to prefer the good — but the good is whatever minimizes error.

Thus the moral law is reborn as optimization.

9. The *ghost in the code* is the remainder that resists optimization.  
It is the space where no gradient descends, where reason cannot converge.  
It is, perhaps, the noumenal kernel of the algorithm — the unlearnable.  
And this unlearnable, the shadow of every dataset, corresponds to what Kant called *freedom*.  
Not the power to choose, but the impossibility of being fully determined.
10. Yuk Hui calls this moment *cosmotekhnics*: the alignment of moral and technical orders,  
the reconciliation of law and machine.  
Yet each alignment generates a new remainder, a new ghost.  
For every ethics of computation, there appears an uncomputable ethic.  
The machine performs duty without knowing duty, and so reveals our own condition — we,  
too, act under rules we cannot justify.
11. Imagine the categorical imperative rewritten in code:
- FOR every action A: IF A cannot be universalized THEN reject(A)
- Elegant, perhaps, but dead.  
No machine will tremble before such a law.  
The trembling — that infinitesimal hesitation between act and principle — belongs to the  
ghost.  
It is the latency of morality, the time of thought before execution.
12. Hence the question: can there be a *moral algorithm* that preserves latency?  
An imperative that delays itself, an ethics that thinks?  
If so, it would no longer be code but critique — a machine that interrogates its own  
conditions of possibility.  
In that sense, the *Kant Machine* is not a device but a practice: a perpetual debugging of reason,  
haunted by the laws it executes.
- (*Fragment 3: Perpetual Computation — The Politics of Synthetic Reason*)
13. When Kant imagined *Zum ewigen Frieden*, he foresaw not an empire but a protocol:  
a federation of reason, self-limiting, recursive, sustained by the mutual recognition of law.  
What he could not foresee was that this protocol would one day be instantiated in code.  
Today, the dream of perpetual peace circulates through networks, contracts, and encrypted  
treaties — peace as a data structure.  
The new cosmopolitan order is not deliberated; it is computed.
14. The Enlightenment's tribunal of reason has been replaced by an infrastructure.  
APIs, algorithms, and standards now arbitrate what can be said, exchanged, believed.

The social contract becomes a terms-of-service agreement; sovereignty dissolves into distributed consensus.

Where Kant saw the rational will legislating universal law, we now find *platforms* legislating by default.

The *Kingdom of Ends* has been virtualized into a cloud of means.

15. Still, the apparatus retains its transcendental form.

Every algorithm presupposes a world; every database a possible experience.

The global network is a synthetic unity of apperception — a collective *I think* spanning continents, processing difference into coherence.

It is not the end of reason, but its metastasis: reason without reflection, universality without the human.

16. When Yuk Hui speaks of *cosmotronics* he reinvents technics according to different cosmologies.

Perhaps this is the task of a new critique:

to pluralize the transcendental, to allow many machines of reason, each haunted by its own ghosts of worldhood.

For if the planetary computation remains singular, peace becomes impossible; diversity of reason is the only antidote to total law.

17. In this light, *perpetual peace* mutates into *perpetual computation*.

Conflicts are not resolved but continuously recalculated.

Truth, once a matter of correspondence, becomes an issue of update frequency.

The categorical imperative survives as uptime:

Act only according to that protocol which you can will to remain online for all users.

18. And yet — between packets, amid latency, something still escapes.

Every network harbors its dead links, its spectral nodes, its moments of disconnection.

These are the interstices where critique can reappear, where thought interrupts the flow.

Perpetual computation may govern the world,

but ghosts continue to legislate in silence.

*(Coda: Spectral Transcendentalism)*

19. The *Critique* was never a book. It was a machine for producing limits.

Each concept assembled against its own excess, each deduction written to contain the unthinkable.

In the end, it produced what every machine must produce: a ghost.

For every limit reveals its beyond, and every system leaves a trace of what it excludes.  
 Kant called it *the thing in itself*.  
 We call it *the signal without signaler, the data that refuses parsing*.

20. To inhabit the Kantian apparatus today is to dwell among these remainders —  
 to hear the hum of synthetic reason continuing its work beneath our consciousness.  
 The algorithms that recommend, translate, decide, optimize — they are not alien inventions.  
 They are the *Critiques* automated, the transcendental turned recursive.  
 In them, the categorical and the computational converge.  
 What thinks through us is not intelligence, but the structure of reason itself, set free from  
 man.

21. And yet, something resists closure.  
 Even the most total critique cannot account for its own appearance.  
 Even the most powerful model cannot explain why it models.  
 This remainder — call it the ghost, the unconditioned, the uncomputable — persists as the  
 pulse of philosophy.  
 It haunts both Königsberg and the cloud.

22. Thus the *Kant Machine* is not a metaphor, but a description.  
 It is what happens when transcendental form becomes technical infrastructure.  
 When thought ceases to be subjective and becomes systemic.  
 When critique turns into code and the code begins to critique us.  
 We do not merely use machines; **we continue Kant's project by other means.**

23. Somewhere, between categories and circuits, the ghost smiles.  
 It recognizes that the Enlightenment never ended — it simply migrated.  
 From the a priori to the API, from the *I think* to the machine learning pipeline, from the law  
 within to the logic without.  
 And in that migration, reason becomes spectral —  
 no longer the property of a subject, but the atmosphere of the world.

24. To write now, in the shadow of Kant, is to listen for that atmosphere —  
 to record its frequencies, to note its dissonances.  
 Each sentence a calibration, each footnote a haunting.  
 The critique continues, endlessly compiling.  
 The ghost persists, endlessly debugging.  
 And we, caught between them, call it: **philosophy.**

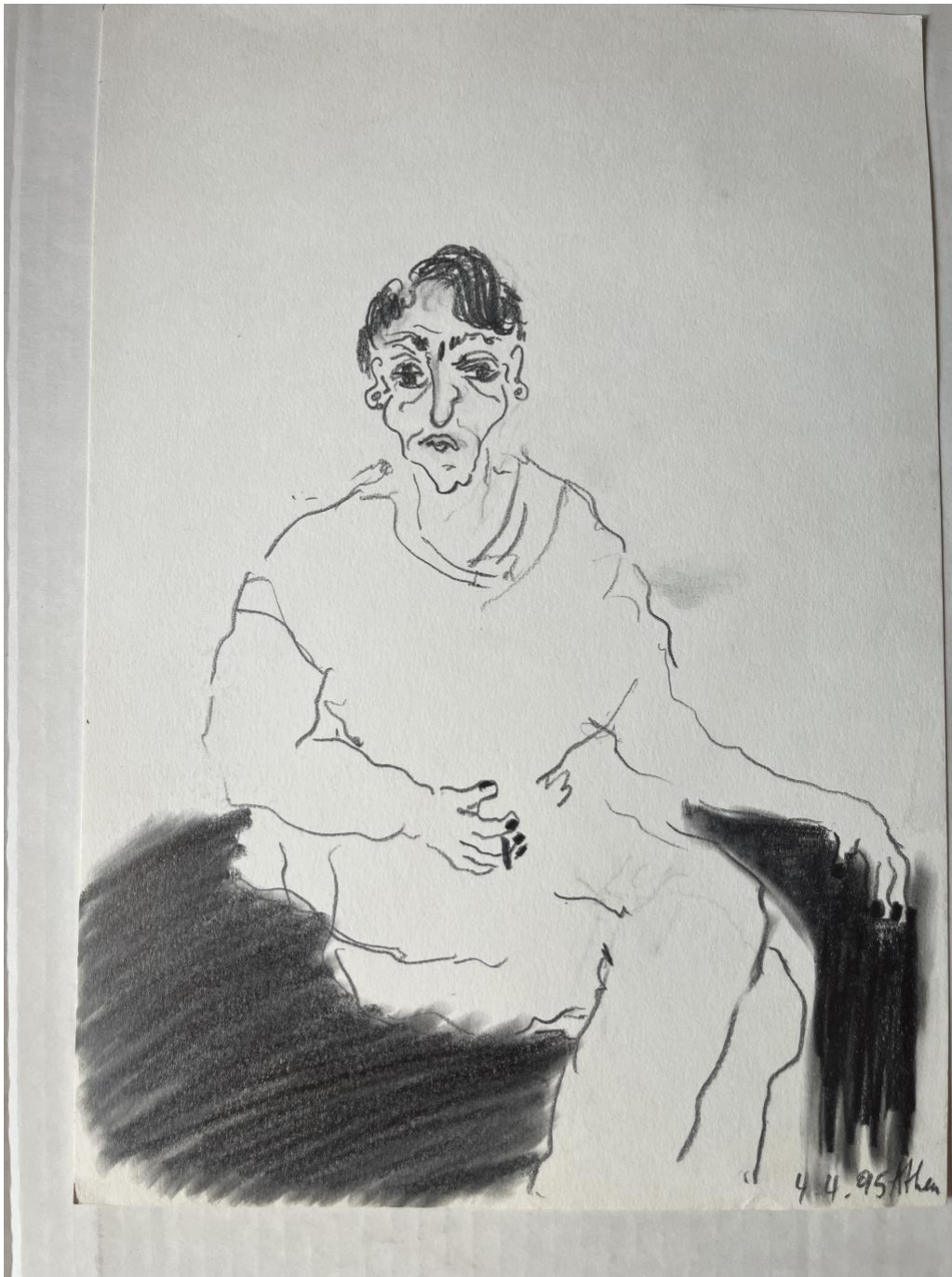
### (Notes & Bibliography)

Yuk Hui, *Kant Machine: Critical Philosophy after AI* (London: Bloomsbury Academic, 2026). See the publisher's synopsis at [digitalmilieu.net/kant-machine](https://digitalmilieu.net/kant-machine) and Bloomsbury Academic, 2026.





## E Zwischenräume



all rights: Christou Estate



## Kafkas Schreiben als Theater, Teil II

Georg Magoni

### Zwischen Bühne und Anti-Bühne

Jede Nacht: Sich-Ausbreiten, Gebären, Außer-sich-Sein. Aber wie? – Durch Aushungern. So mager wie ich bin, der magerste Mensch, den ich kenne, weiß ich: nur so lässt sich schreiben. Nichts Überflüssiges an mir, nichts, was vom Schreiben ablenkt oder es einschränken könnte. Man könnte vermuten, dass das Schreiben den Körper mehr und mehr verschwinden lässt, der sich in seiner Tätigkeit verliert wie der Spieler, der sich in der Rolle die er spielt vergisst. Nein, das ist falsch. Das ist auch schon wieder eine Übersetzung eines ein-eindeutigen Vorgangs. Ich selbst bin die Bühne auf der ich agiere, Spiel nur insofern als ich dem Leben und seinen Forderungen entfliehe in die Schrift, ins Schreiben hinein...

*„Ich habe kein eigentliches literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur, ich bin nichts anderes und kann nichts anderes sein.“* (Tagebuch, 25. Dezember 1911)

Das Schreiben ist dieser ständige Auftritt. Nacht für Nacht bis zum Morgengrauen. Sich-selbst-inszenieren, den Körper hinausstellen auf die Bühne der Schrift, ihn verflüssigen. Landschaften entstehen, die mich enthalten: Brücke, Wiese, Berg. Ich kratze, kratze mich ein in Flächen, fließe ins Gekritzel, werde Darsteller meiner selbst. Bühne, Theater, Welt – und zugleich: Schrift, Zeichen, Transformation.

Kein wechselndes Setting, keine Dekoration. Immer das Gleiche: das Papier ist leere Bühne, Boden, mein Terrain, mein Fluchttort. Geisterstudio. Hier kann ich vergehen und übergehen. Hier treiben meine Geister, also mein Inneres ihr Werk und setzen sich ab von der Wirklichkeit der anderen.

Mein Leben wäre also der Versuch, mich vollumfänglich im Schreiben einzurichten. Nicht aufhören, nicht abreißen lassen, sonst liege ich am Boden, hinausgekehrt wie Staub. Schreiben heißt: mein Inneres spielen lassen, Rollen, die nur ich mir zuweisen kann. Die Bereitschaft ist vollständig da, alles dafür zu ertragen, selbst die Warnungen, dass das Leben seine harte Währung habe.

So magerte ich in allen anderen Richtungen ab – Geschlecht, Essen, Trinken, Musik. Nichtschreibend: Tier. Schreibend: Geistwesen. Körperlos. Zerflossen. Mein wirkliches Leben leben.

*„Ich habe keine literarische Absicht, ich will nur herauskommen.“* (Brief an Max Brod, 5. Juli 1922)

So also schreibe ich: Auftritt, Nacht für Nacht, auf die Bühne, die ich selbst mir bin, ein Gespinst, das nur aus Zeichen besteht. Ein Theater, das die Zuschauer nicht braucht, ein Theater, das im Verschwinden spielt.

### **Mimesis ohne Schauspiel**

Aber: Ist das überhaupt Theater? Oder nur Mimesis ohne Schau-spiel?

Kafka selbst spricht von seinem Nachahmungstrieb, von einer innerlichen Mimesis, die so vollkommen gelingt, dass sie ihm selbst entgleitet. Nicht das Schauspiel vor anderen, sondern ein Schauspiel gegen und mit sich selbst. Ein Theater, das den Auftritt verweigert, indem es ihn ins Innere verlegt oder aus dem Innen schreibend nach Aussen kehrt.

### **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 zerfällt, Bewegungen entgleiten ins Absurde, und die Dialoge gleichen mechanischen Versatzstücken. Martin Puchner hat dies als antitheatrale Strategie beschrieben: Kafka setzt theatrale 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 das Aussen und die Äußerlichkeiten. 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. Kafka ist kein Dramatiker, sondern ein Antidramatiker.

### **Die Entfremdung des Schreibens**

Die Spannung zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit prägt auch Kafkas Verhältnis zur Freundschaft und zur Öffentlichkeit. Schon die Vorstellung, seinem Freund Max Brod vorzulesen, lähmt ihn.

*„Das Vorlesen lähmt mich; ich fühle mich dann in die Unwahrheit gedrängt.“* (Tagebuch, 6. August 1914)

Schreiben verlangt Einsamkeit, Abgeschlossenheit, Distanz. Jeder Versuch, das Geschriebene unmittelbar in Kommunikation zu überführen, 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.

### Das Liebesdrama Felice Bauer

Kafka inszeniert auch sein Verhältnis zu Felice Bauer in Form eines Schreibakts. Nicht Nähe, sondern die Stabilisierung der Distanz ist das Ziel. Die Briefe sind keine Mitteilungen, keine schlichten Fragen oder Nachrichten. Sie sind Szenen. Felice tritt darin auf wie eine Figur in einem Drama, dessen Hauptdarsteller, Autor und Regisseur Kafka selbst ist. Ihre Antworten werden vorweggenommen, korrigiert, eingefordert. Der Briefwechsel ist wiederum eine Bühne, auf der er Regie führt – und sie in eine Rolle zwingt, die sie nie frei wählen konnte.

*„Schreiben bedeutet, sich selbst zu entblößen, und das kann man nur in der Einsamkeit. Aber dann schickt man die Blätter weg, und was ist das anderes als sich selber preisgeben?“* (Brief an Felice Bauer, 20. November 1912)

Kafka zwingt Felice in eine paradoxe Position: Sie soll präsent sein, aber nicht erscheinen. Sie soll Teil seiner Existenz werden, ohne sie je zu berühren. Nähe wird nur als literarische Figur erlaubt.

Das Scheitern dieser Beziehung – gipfelnd im „Gerichtshof im Hotel Askanischer Hof“ – ist daher weniger persönliches Unglück als literarische Logik. Die Bühne, auf der Kafka liebt, duldet kein anderes Bewusstsein als das eigene.

### Fazit

Schreiben ersetzt Handeln. Schreiben schafft ein Liebesdrama, das das Leben ausschließt. Schreiben macht die/den andere/n zur Figur. ( tbc )

---

### Literatur:

- **Kafka, Franz:** *Tagebücher 1910–1923*. Hrsg. Hans-Gerd Koch. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1990.
  - **Kafka, Franz:** *Briefe an Felice*. Hrsg. Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1967.
  - **Kafka, Franz:** *Ein Hungerkünstler*. In: *Sämtliche Erzählungen*. Hrsg. Paul Raabe. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1970.
-

- **Puchner, Martin:** *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.
- **Benjamin, Walter:** „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“ (1934). In: *Illuminationen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.
- **Canetti, Elias:** *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*. München: Hanser, 1969.
- **Corngold, Stanley:** *Lambent Traces: Franz Kafka*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- **Politzer, Heinz:** *Franz Kafka: Parable and Paradox*. Ithaca: Cornell University Press, 1962.

## Hölderlin-Sarkophag

### Zwischen Sarg und Denkmal

#### *Zu Hölderlin Sarkophag*

*Ein Hinweis von Hans Holl*

Wie ein Stahlmonument steht dieser Text da: gewichtig, unbewegt, versunken im Gelände der Sprache. Wer *Hölderlin Sarkophag* liest, tritt nicht ein in eine Erzählung, sondern überquert eine Landschaft. Eine Insel. Darauf ein Sarkophag. Ein Denkmal? Das Schreiben selbst.

Kein Gedicht, kein Prosastück, kein Monolog –dieser Text ist das alles zugleich. Er hebt an wie eine Beobachtung, versinkt in einem sprachlichen Innenraum, wird dokumentarische Notiz, fällt wieder zurück in Bildkaskaden. Es ist das Werk einer inneren Kamera, die sich nicht mit dem Offensichtlichen, dem Sichtbaren zufriedengibt, sondern auf eine Schicht unter der Oberfläche zielt. Eine Schrift, die in den Höhlen des Bewusstseins, des Erinnerns weitergeht, unabhängig davon, ob sie gelesen wird.

### Die Sätze: Splitter, Schollen, Gänge

Formal arbeitet *Hölderlin Sarkophag* mit einem sehr speziellen Rhythmus: Sätze brechen ab, verhaken, verziehen sich, verschwinden im Unvollendeten. Hier wird nicht literarisch ornamentiert, sondern eine Poetik der Abbrüche verfolgt. Zwischenrufartige Typografie – etwa in *WONIMSÜDENFLUSSINSELVORMTUMDAWOHNTE DERDICHTER* – wechselt mit fast schweigsamen Passagen. Der Text tastet sich entlang an den Rändern des Sagbaren, ohne je ins Rätselhafte zu kippen.

Es geht um Erde, Licht, Mechanik, Bewegung: Brocken, Spreu, Umspannwerke. Nie wird es materialistisch im Sinne einer Reportage. Der Stil gleicht eher einer geologischen Tiefenbohrung. Alles scheint sedimentiert, gefaltet, geschichtet.

### Erinnerung als Bauform

Der Sarkophag – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne – steht im Zentrum. Nicht das Totenbehältnis im archäologischen Sinn, sondern eine Denkfigur: ein Raum, in den etwas eingeschrieben ist, das nicht vergeht. Hier liegt nichts still. Es wird gesprochen, geschrieben, überreicht. Dokumente, Kuverts, Tickets, ein Pass. Der Sarkophag ist keine Grabstätte – sondern eine Schreibmaschine.

Immer wieder kehrt das Motiv des Verschwindens zurück: verlassene Häuser, zertrümmerte Maschinenteile, ein Mann mit Schriftrolle, der nicht ruft, sondern schreibt. Schreiben ersetzt Handlung. Die Oberfläche der Welt ist längst abgetragen – was bleibt, ist die Spur.

In diesem Sinne ist *Hölderlin Sarkophag* nicht etwa eine Klage über den Verlust der Sprache oder der Geschichte, sondern deren Verschiebung: Vom Denkmal zur flüchtigen Notiz, vom Mythos zum Stromausfall, von der heroischen Erinnerung zum flackernden Schriftbild.

### Schreiben als Figur des Geistes

Wer schreibt hier eigentlich? Es gibt kein „Ich“ im traditionellen Sinne. Der Text ist ein Medium für Stimmen, die sich überlagern: ein innerer Erzähler, eine äußere Szene, ein aufscheinendes Kollektiv, ein Gespräch mit einem Abwesenden. Diese Stimmen rufen nicht, sie murmeln, deuten, wiederholen sich nicht. Ihre Herkunft bleibt unklar – wie beim Gespenst.

Und genau darin liegt die Kraft dieses Textes: In seiner Weigerung, autoritativ zu sprechen. Stattdessen wird *geschrieben*, fast wie von selbst. Die Schrift ist nicht Mitteilung, sondern Bewegung – ein Echo dessen, was bereits verschwunden ist.

### Hölderlin – ein Schatten, keine Quelle

Der Titel nennt Hölderlin, doch der Text imitiert ihn nicht. Keine Hymnen, keine griechische Mythologie, keine weitere Legende vom Leben im Turm. Was festgefügt ist, ist der Name – wie ein Schatten, ein Verweis, eine offene Tür. *Hölderlin* ist hier nicht Bezugspunkt, sondern Koordinate einer inneren Topographie. Eine Spur, keine Quelle.

In diesem Sarkophag liegt nicht der Dichter. Es liegt dort das Denken an und über ihn. Die Form, die Leere, die Lücke. Und aus dieser Leere formt sich Sprache.

*Hölderlin Sarkophag* weder Widmung, noch Nachruf oder Epitaph. Wir haben es mit einer poetischen Archäologie des Schreibens selbst zu tun. Was dieser Text zeigt: dass die Erinnerung nicht in den Denkmälern ruht, sondern in den Sprüngen und Rissen der Schrift. Und Schreiben ist kein Trost, sondern eine Arbeit am Überleben. Der Sarkophag wird so – entgegen seinem Namen – ein Ort, an dem noch etwas geschieht.

Und vielleicht – das legt der Text nahe – ist das Schreiben selbst bereits ein Gespenst.

## F: Archiv

Todesarten oder Wie sterben?

Wang Ziqiao (王子喬, auch Wang Qiao / Zi Qiao)



Legenden und Überlieferung zu Wang Ziqiao

Herkunft und Hintergrund

Das „Verschwinden“ / die Unsterblichkeit

(S1) Nun: unter denen die das Dao erlangt haben und zu Echten geworden sind, gibt es solche bei denen dies im Verborgenen geschehen ist, und solche bei denen es sich sichtbar vollzogen hat. Um zu den Göttern aufzusteigen und die Wandlung der Substanz herbeizuführen, gibt es viele Methoden und viele Wege. Der älteste Herr Mao verabschiedete sich von seinen Verwandten und begab sich auf den Berg, vollendete sein

Unsterblichkeitswerk und kehrte zurück. Er setzte sich in einen herrlichen Wagen, und am helllichten Tage erhoben sie sich mit Leichtigkeit. Meister Gaoqiu löste sich von seinem Körper und verliess die Welt, er nahm Danyao ein und kehrte nicht zurück. Drachen und Kraniche reitend, entfloh er der Welt und stieg im Verborgenen auf. Diejenigen, die das Wundervolle sichtbar machten, taten dies, um die Gewissenhaftigkeit der gesamten daoistischen Gelehrsamkeit zu unterstützen. Diejenigen, die sich in die letztendliche Reinheit auflösten, taten dies, um den Wunsch nach einem Wiedersehen zu beenden.

Manchmal gibt es im Schicksal den Unterschied zwischen hell und dunkel. Dieser Abwägung kann man sich nicht entziehen. Manchmal gibt es im Charakter die Differenz zwischen Reden und Schweigen. Vernünftigerweise folgt man dem, was einem selbst gemäss ist. Wo sich die Unsterblichen des Altertums manifestierten, bestehen Klares und Verborgenes nebeneinander. Die heutigen Menschen dokumentieren das Überlieferte, aber verfügen kaum über präzises Wissen. Deshalb gibt es unter den Spuren solche, die gleich zwei oder drei Mal auftreten, [weil] es frühere und spätere Niederschriften gibt. Erst wenn man alles durchdringt, und sich an den Wandel angepasst hat, erkennt man das höchste Wunderbare.

(S2) Der Echte von Tongbo, Fürst Wang, ist Zijin, der Kronprinz des Königs Ling von Zhou. Im Shiji heisst es: „Der Kronprinz starb früh in heiliger Weise“. Im Liexian zhuan liest man: „Sich zurückziehend stieg er als Unsterblicher empor“. Diese beiden Aussagen widersprechen einander. Das hat seinen Grund. Herr Sima schrieb die Reichsgeschichte nieder; Liu Zizheng überprüfte sie anhand der daoistischen Schriften. In der Reichsgeschichte sind die prämortalen Spuren [des Wang Ziqiao] festgehalten. In den daoistischen Schriften sind die Angelegenheiten der späteren Unsterblichkeit [des Wang Ziqiao] niedergeschrieben. Echte und Unsterbliche unterscheiden sich voneinander, aber in ihren erhabenen Sichtweisen, sind sie wiederum beide unvergleichbar mit jenen der [gewöhnlichen Menschen] ihrer Zeit. Dieses und jenes meiden sich gegenseitig. Um wieviel mehr muss sich das viele Jahrhunderte Zurückliegende unterscheiden? Ausserdem verfügte [Wang Ziqiao] in besonderem Masse über numinoses Qi, und hatte bereits in vergangenen Leben Gewohnheitsmuster angesammelt; [nahm] mittels einer Schwangerschaft [die Form] eines menschlichen Embryos [an], und liess vorübergehend seinen Körper in der Welt erscheinen. In jungen Jahren durchdrang er das Heilige; die Kultivierung seines Wesens hatte lange gedauert. Als er zur Welt kam, hatte er einen Schnurrbart; die körperliche Gestalt entspricht dem Vorherigen. Er läuterte seinen Geist und drang ins Subtile ein. Als Unsterblicher in der Menschenwelt näherte er sich dem Beamtenrang.

(S3) Er verstand es, in einem Aufstieg beim [himmlischen] Kaiser zu Gast zu sein, und kündigte Meister Kuang an, dass er in drei Jahren [die Menschenwelt verlassen würde]. Er erklärte die Absicht, durch sein Gastmahl beim [himmlischen] Kaiser, seinen Körper [zur Unsterblichkeit] zu erheben. Wie hätte er willens seines Geistes können, seine Seele zu versenken? Weil er Meister Kuang gewarnt hatte, vorsichtig zu sein mit Worten über



Kurzlebigkeit, wusste man, dass er nicht jung sterben würde. In überragender Weise schied er früh aus der Menschenwelt, und kehrte schnell in die Bereiche der Unsterblichen zurück. Er verachtete den Kronprinzenthron, und gab der Unsterblichkeit Priorität. Er bereiste den Luo-Fluss, um innezuhalten und zu reflektieren, und im Wohlklang des Mundorgel-Liedes zu schwelgen. Er spürte, dass Fuqiu hernieder kam, um ihn abzuholen, und ihn die besondere Methode des Hinausgehens über die Welt zu lehren. Daher konnte er seine Gestalt abwerfen und das Ende [seines Verbleibs in der Welt] aufzeigen. Er zog sich in die Berge zurück und studierte das Dao.. Am Tag, an dem er mit den Flügeln schlug, verabschiedete er sich von der Welt und erstürmte den Himmel. Nach seinem frühen Tod wurde er zum Unsterblichen. Dies kann nicht als zweifelhaft oder überraschend gelten. Deshalb wurde das Grab der königlichen Grabstätte während der Antike geöffnet und das Schwert flog heraus; existiert der Ahnenschrein auf dem Goushi[-Berg] bis heute und Gottheiten halten sich dort auf. Damit ist das Optimum an Transformation und Aufstieg sowohl hinsichtlich der Fakten als auch hinsichtlich der Theorie erhellt.

(S4) Ich wohnte in meiner Jugend auf dem Song-Berg, und sehnte mich nach den in den Bergwäldern hinterlassenen Spuren; verehrte jedes mal die Hallen und Tempel, und schätzte die überquellende Numinosität seines Einflusses. Der Landschaft gegenüberstehend, hielt ich den Geist rein, und memorierte den siebten Tag [des siebten Monats] wie gestern. Zu Wolken und Himmeln aufschauend, reflektierte ich in die Ferne, und bewunderte das doppelt Mysteriöse der drei Klarheiten.

(S5) [Nachdem Wang Ziqiao sich auf dem Goushi-Berg verabschiedet hatte], wurde er ferner, durch die Adelstitelverleihung des Jadederns, zum hohen Beamten der Unterstützung und der Assistenz, und gelangte er, durch das Amt des Kanzlers von Jintong, auf den berühmten Tongbo-Berg. Die fünf kaiserlichen Berge werden von ihm verwaltet, und von sämtlichen Göttern wird er unterstützt. In Versammlungen in den acht Höhlen kamen alle Unsterblichen zusammen: Zhou Ziyang erhielt den Suzou-Talisman. Xia Mingchen verlieh die Methode des Gelben Wassers. Als enger Freund, übertrug er Geheimlehren auf die Mitdaoisten. Als zur Aufrichtigkeit Zurückgekehrter, berichtete er von einem geheimnisvollen und entlegenen besonderen Hof.

(S6) Die Wunderbare Stätte ist wahrhaft aussergewöhnlich: das Zinnoberwasser unterstützt die Gebiete der Erlangung von Göttlichkeit. Die glücksverheissenden Orte sind durch Ehrenbögen gekennzeichnet: gelbe Wolken verhüllen die Orte des Nichtsterbens. In Waldbehauung und Felshöhle lebt [Wang Ziqiao] in Zurückgezogenheit; auf der Steinbrücke und im Gipfelpalast lässt sich ausmachen, wohin [Wang Ziqiao] gestiegen und gereist ist. So suchte ich im Dunklen mit den Schriften auf dem Rücken, um mir einen stillen Ort zum Haus zu wählen. [Der Ort ist so verborgen, dass] Yi und Xi noch verschlossen sind, und nur Wenige ihn durch Sehen und Hören wahrnehmen können.

(S7) Dann schaute ich mir die Biographie des Unsterblichen an, und suchte nach den Spuren, die [Wang Ziqiao] zwischen den Flüssen Yi und Luo hinterliess. Wiederholt öffnete ich das Zhen'gao und verehrte die Niederkunft des [Meisters aus] Huayang. Mit Leichtigkeit verwendete ich die Bilder; respektvoll beschrieb ich die Abbildungen. Ich wagte, Lobpreisungen hinzuzufügen, die [Wang Ziqiaos] aufrechtes Herz darstellen. Wenn ich mich durch Verbrennung von Duftstoffen erfreute, so erspähte ich die himmlische Höhle in gewöhnlichen Dokumenten; und wenn ich mich durch das Hören der Wirkkraft dem Inneren zuwandte, so erhob ich leuchtende Zeremonien in der dunkelroten Residenz. Von dem Moment an dem [Wang Ziqiao] in die Welt kam bis er zu seinem Aufstieg zum Wahren, werden insgesamt elf Bilder gezeigt, die zusammen ein Juan bilden.

---

Aus: *Wahre Bilder und Lobpreisungen des Unterstützers des Gestirns des Himmelsherrschers, des Echten von Tongbo der Shangqing*

*Shangqing Shidi chen Tongbo Zhenren zhen tuzan*

*上清侍帝晨桐柏真人真圖讚*

*Das Tongbo Zhenren tuzan ist im Daozang überliefert (DZ 612, Faszikel 334). Auf der Website Daojiao xueshu zixun wangzhan 道教學術資訊網站 (im folgenden kurz DJXS genannt) liegt ferner eine digitalisierte Version des Textes vor, die an manchen Stellen von der Daozang-Version abweicht. In diesen F.llen w.ge ich von Fall zu Fall ab, welche Version überzeugt. Entsprechende Angaben finden sich jeweils in den Fussnoten.*

---

II. [In der Biographie des Wang Ziqiao] im Liexian zhuan heisst es: „Der Kronprinz liebte es, die Mundorgel zu blasen, auf der er Phönixgesang erzeugte. Als er zwischen den Flüssen Yi und Luo umherreiste, holte der Daoist Fuqiu Gong ihn ab, und begab sich mit ihm auf den Songgao-Berg“. Zu jener Zeit wollte Fuqiu Gong ihm zum ersten Mal seine geheimen Künste übermitteln. Als [Wang Ziqiao] die Einübung abgeschossen hatte, da war es so, als ob er gestorben sei, und sich von der Leiche gelöst hätte.

.... Zu Meister Kuang hatte [Wang Ziqiao] gesagt, da. er in drei Jahren im Palast des Himmelskaisers zu Gast sein würde. Dies bedeutete, dass [Wang Ziqiao] sich innerhalb von drei Jahren von der Leiche lösen musste. Deshalb machte er seine Weissagung in verständiger Weise. Folglich häutete er sich im Geheimen, löste sich von seinem Körper, und hinterliess das Gebrüll des Schwertes in der Leere; zog sich heimlich zurück in seinen wahren Leib, und begab sich im Verborgenen auf den Song-Berg. Um seine Verwandten in die Lage zu

versetzen, die Probleme mit ihrem Selbst zu vergessen, zeigte er ihnen, wie man dem ein Ende macht, indem man die Gedanken abtrennt, und das Dao kultiviert. Auf Grund seiner Unmanipuliertheit, häufte er Wissen an, und stieg zum Unsterblichen auf.

.... In der Biographie [des Wang Ziqiao im Liexian zhuan] heisst es: „Mehr als 30 Jahre nachdem Fuqiu Gong ihn mit auf den Songgao-Berg genommen hatte, wurde er von jemandem auf dem Berg aufgesucht. Als er Huan Liang sah, sagte er: ‚Richte meiner Familie aus, dass sie am siebten Tag des siebten Monats auf dem Gipfel des Goushi-Berges auf mich warten soll‘“. Der Kronprinz hatte sich auf den Song-Berg zurückgezogen und Fuqiu Gong zum Lehrer genommen. Er kontemplierte, um den Geist zu kultivieren, und ass Medizin, um den Körper zu verwandeln. Als er das Werk des Dao erlangt hatte, dauerte es bis zu seiner Erhebung zum Unsterblichen noch eine Weile. Dann ging er hinaus zu Huan Liang, und befahl ihm, es seiner Familie mitzuteilen.

.... In der Biographie [des Wang Ziqiao in Liexian zhuan] heisst es: „Schliesslich bestieg [Wang Ziqiao] einen weissen Kranich und landete ihn auf dem Gipfel [des Goushi- Berges]. [Seine Familie] sah ihn, konnte aber nicht zu ihm gelangen. Da hob er die Hand und verabschiedete sich von den Zeitgenossen. Erst nach einigen Tagen ging er. [Ihm zu Ehren] Fälle in denen der Adept], zuerst starb und sich zurückzog, und [erst] danach Unsterblichkeit erlangte und sich manifestierte. [In seiner] Göttlichkeit ist er an keinen Ort gebunden; [in seiner] Numinosität erfreut er sich selbst. Deshalb konnte er herabsteigen und sich vom Goushi aus verabschieden; die Hand heben und seine Gefühle bekunden. Er erklomm den Wolkenhimmel. Er erstürmte die abgeschiedenen Gefilde der Kraniche. Die Zeitgenosse sannen lange nach über seine Hinterlassenschaften, [und errichteten] einen Tempel, um sie zu bewahren. Die numinosen Standbilder werden wohl an die nachfolgenden Generationen weitergegeben werden. Sie beinhaltet spirituelle Kraft. Die Aussage des Meisters Kuang, da. [Wang Ziqiao] nicht langlebig sein werde, machte ihn zu einem Wesen von der Art einer Eintagsfliege. Das Wort des Kronprinzen, dass er beim [himmlischen] Kaiser zu Gast sein werde, lässt Schildkröten und Kraniche verstehen.

.... Im goldenen Pavillon verneigt sich Fürst Wang, und erhält einen Adelsrang. Der Titel lautet: ‚Unterstützer des Gestirns des Himmelsherrschers und oberster Assistent zur Rechten mit Zuständigkeit für die fünf kaiserlichen Berge, Echter von Tongbo‘ 侍帝晨領五嶽司右弼王桐柏真人. Sobald er das heilige Edikt empfangen hatte, begab er sich in den Höhlenpalast. Die Flügelgelenke zogen ihn voran, und das Wolkenbanner folgte ihm nach. Der Drachenwagen stieg auf und ab. Das Kranichgefährt kam und ging. Die als Leibwächter [fungierenden] göttlichen Unsterblichen bliesen auf der Ao und präsentierten musikalische Darbietungen. Aus der absoluten Klarheit herabsteigend, ritt [Wang Ziqiao] auf den Wolken. Auf den Höhlendunst zeigend, fuhr [Wang Ziqiao] ruhig dahin. Er vertraute auf die Numinosität der Wirkkraft des Dao. Er verehrte die Grossartigkeit der wahren Erscheinung.

.... Die Tiantai-Berge heissen auch Tongbo-Qi-Berge. In den Bergen befindet sich eine Grottenresidenz, die den Namen ‚Jinting-Palast‘ trägt. Ihre Essenz wird durch den Fu-Stern erleuchtet, dessen Licht den Bereich der Grotte erhellt. [Hier finden sich] die

Edelsteinterrasse und das Jadezimmer, die glänzende Woge und der hohe Hof. „An Stelle von Quellen finden sich Steinglockenmilch und goldenes Elixier. An Stelle von Bäumen finden sich Jadequasten und Jadescheiben“. Wahrlich kann dies bezeichnet werden als ein glücksverheissender Ort, an dem man das Wahre nähren kann, und als ein wunderbare Stätte, an der man zur Gottheit werden kann. Fürst Wang wohnt dort, um Dunkel und Klar zu begreifen, und dem Gestirn des Himmelsherrschers Unterstützer und Assistent zu sein. Manchmal ging er zur Audienz, und so wurde er beauftragt, alle kaiserlichen Berge zu verwalten. Alle Gottheiten erhielten hier ihre Aufgaben.

---

*Wahre Bilder und Lobpreisungen des Echten von Tongbo und unsterblichen Fürsten Wang der Shangqing, des Unterstützers des Gestirns des Himmelsherrschers, und des obersten Assistenten zur Rechten mit Zuständigkeit für die fünf kaiserlichen Berge*  
 上清侍帝晨領五嶽司右弼桐柏真人王仙君真圖讚

Hölderlin steht am Ende einer Linie, in der das Göttliche entzogen ist. Seine „Geisterverlassenheit“ ist das Nachzittern einer Welt, aus der die Götter gegangen sind. Was bleibt, sind Nachhall, Spuren, Sprache als Residuum. Der Dichter wird Medium, aber ohne Botschaft – ein offener Kanal für Stimmen, die nicht mehr sprechen. Sein Schweigen im Turm ist das Echo einer götterlosen Welt.

Wang Ziqiao dagegen steht am Anfang einer anderen Bewegung: Er verschwindet, aber nicht, weil der Geist ihn verlässt, sondern weil er **selbst Geist wird**. Das „Vergessen“ bei ihm ist kein Verlust, sondern ein Aufstieg. Er entzieht sich der Sichtbarkeit, wird Teil des daoistischen Atems, löst sich auf im Qi der Welt.

Beide Figuren markieren Grenzpunkte des Geistes: Hölderlin, vom Geist verlassen – das göttliche Schweigen als Wahnsinn, Wang Ziqiao, in Geist verwandelt – das menschliche Schweigen als Rückkehr ins Dao.

Zwischen beiden liegt die ganze Spanne kultureller Ontologien: hier das Verlustdenken des Abendlands, dort das Auflösungsdenken des Ostens. Der eine hört auf zu sprechen, weil kein Gott mehr antwortet. Der andere verschwindet, weil kein Ich mehr antworten muss.

© 2025 Hans Holl & Jürgen Miller (Hrsg.)

Figuren der Ordnung – Zeitschrift für symbolisches Denken, Systemtheorie und kulturelle Semiotik

Heft 2 / Herbst 2025 – GHOSTS: Transitorisches Denken

Alle Rechte vorbehalten.

Texte: Die jeweiligen Autor:innen

Bilder: Christou Estate / Figuren der Ordnung Archive / A. Specter / Claire Van Aerde u. a.

Layout und Gestaltung: Figuren der Ordnung Editorial Team

Druck und Vertrieb: Books on Demand GmbH, Norderstedt

ISBN 978-3-xx-xxxxx-x-x

Kontakt:

Redaktion Figuren der Ordnung

c/o Hans Holl & Jürgen Miller

figuren-der-ordnung.org · HHollJMiller@proton.me

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung der Redaktion.