
Figuren der Ordnung – Heft 2 / Herbst 2025

Themenheft: Spirit Writing / Ghosts / Transitorisches Denken

Systeme . Zeichen . Störungen

Editorial

- Beobachtungen am Rand der Ordnung (Hans Holl / Jürgen Miller)
-

Rubrik: Ghosts

1. Ankündigung „Ghosts“

– Spekulative Prämisse, automatische Schrift, *différance*, unsichtbares Band der Rationalität

Ghosts

Ankündigung

Dieser Versuch geht von einer spekulativen Prämisse aus: Die gegenwärtige Ordnung der Welt ist kein in sich kohärentes System rationaler Setzungen – sie ist viel eher eine *Schrift*, die nicht aus einem identen Zentrum stammt.

Was in dem Kontext dieses Hefts „spirit writing“ genannt wird, nimmt Bezug auf die spiritistische Technik des *automatic writing* – jenes Schreiben, bei dem die Hand nicht von dem bewussten Willen geführt wird. In ähnlicher Weise erscheint auch die politische, ökonomische und kulturelle Ordnung der Gegenwart wie ein Text, der sich selbst schreibt, jedoch unter dem Einfluss von *nicht-originären* Stimmen: Strukturen, die Wirksamkeiten entfalten, ohne klar und eindeutig zu erscheinen. Manchmal nennen wir diese Vorgänge Wirkungen der Algorithmen, manchmal mediales Rauschen, manchmal Meinungsblasen der sogenannten sozialen Medien.

Die Rationalität des 19. Jahrhunderts – eine Epoche des Maßes, des Fortschritts und der Vernunft – scheint noch in vielen Kulturen leitend zu sein. Doch gerade dort, wo sie sich behauptet, wird sie empfänglich für ein unsichtbares Band: eine untergründige Ordnung, die sich nicht aus sich selbst legitimiert.

Wir lesen also kein abgeschlossenes System, sondern Spuren – Dispositive, die wirken wie *Einflüsterungen*. Derrida hätte von *différance* gesprochen: einem Aufschub und einer Verschiebung des Sinns, die jeden Ursprung untergräbt. Agamben wiederum mahnt, auf die Zeichen des Unsichtbaren zu achten, die in jeder Manifestation von Macht und Form wirksam bleiben – als *Kommentar*, nicht als Gesetz.

Diese Reihe wird versuchen, die politische und kulturelle Gegenwart nicht zu deuten, sondern zu *lesen* – als eine Geistschrift. Keine Interpretation im klassischen Sinne, sondern ein vorsichtiges Nachspüren jener Stimmen, die sich als Macht artikulieren, ohne sich zu zeigen.

2. Zwei Spuren im Staub

Essay von A. Duivendorff über Mahnke & E. V.

– Essayistische Verflechtung von Theorie, Archiv, Spur, Verschwinden

→ Beilage (eingeklebt oder eingelegt): *Skizzenbuch E. V. (Faksimile-Auszug mit Fragmenten)*

Rubrik: Portraits

Die tote Malerin. Ein Portrait in Fragmenten

– Biografie, Werkspur, künstlerische Isolation

1. PORTRAIT

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 findet sich auf den Bildern, die sie malte, auf Skizzenbuchrändern, 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 Smyrna, enteignet, vertrieben, zu spät angekommen in einem Land, das sich selbst kaum tragen konnte, Griechenland eben. Dann war sie getrieben zu ihrer eigenen 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 lebte sie auf einer kleinen ägäischen Insel, die niemand recht kannte, zwischen ein paar wenigen gestrandeten Hippies, lokalen Fischerfamilien, Handwerkern, Händlern, Aussteiger:innen, die sich in aufgegebenen Wohnungen, in verlassenen Windmühlen und unfertigen Häusern einrichteten und am Leben der überschaubaren Anzahl Inselbewohner teilzunehmen versuchten. Ihre Bilder, in Erdfarben, Kreide, Sand und selbst angerührten Pigmenten, erzählen davon: Nicht die Utopie einer anderen Welt, sondern die Verformung der Körper unter dem Gewicht der sich verdunkelnden Utopien.

Der expressive Zug ihrer Malerei – irgendwo zwischen spätgotischer Expressivität und 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 körperlich *einschreiben*.

Die Skizzen, Notizen *aus dem Vorlass der toten Malerin* zeigen eigentlich keine Vorstufen zu späteren Arbeiten. Keine „Studien“, keine vorbereitenden Zeichnungen. Diese Skizzen sind eigenständige Beobachtungsakte, Chiffren des Realen. Sie dokumentieren nicht. Sie bezeugen.

Die Hand der Künstlerin tastet – nicht nach Form, sondern nach **Kontakt**. Man spürt das Zögern in den Linien, die mitunter abbrechen, zerlaufen, eine Figur nur halb erfassen, dann schon wieder verschwinden.

In einer Notiz, vermutlich aus dem Jahr 1995, steht: „*Ich will nicht sehen, was da ist. Ich will sehen, was geschieht, wenn niemand mehr hinsieht.*“ Das trifft auf viele dieser Blätter zu: Der Mann hinter der Zeitung – völlig verdeckt, nur Augen und Finger sichtbar: ein Inbild des entpersonalisierten Subjekts der Informationszeit. Die „Rembetika“-Frau, lehnend, schwer, mit Zigarette – Ausdruck eines Daseins in Schweben, aber nicht in Resignation. Zwei Frauen, dicht beieinander, mit grotesk gespannten Gesichtern – ein Sozialkörper, zusammengefügt aus Verletzungen und Nähe.

Diese Blätter wirken wie **Erinnerungen aus zweiter Hand**, aufgenommen nicht mit dem Auge, sondern mit einem Medium, das zwischen Wahrnehmung und Eingebung steht. Vielleicht ist es das, was man in der Reihe *Spirit Writing* erfassen will: Das Schreiben/Malen nicht als Ausdruck, sondern als Modus des

Empfangens – als Übertragung von Welt in eine Zwischenform, die zugleich privat und kollektiv, konkret und jenseitig ist.

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

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

Spirit Writing – dieser Begriff ist mehr als ein Zugriff auf ihre Werke. Ihre Kunst ist *eingeflüstert*. Nicht von Geistern im spiritistischen Sinne, sondern von etwas, das zwischen Zeit und Ort liegt: dem Echo einer zerrissenen Herkunft, dem Nachklang geplatzter Träume, dem Mythos, der in die Gegenwart drängt, ohne dass man ihn je zu fassen bekommt.

2. WIEDERENTDECKUNG EINER VERLORENEN SPRACHE

Kuratorische Notiz zu einer Ausstellung der Werke von A. Christou (1951–2010)

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

Die Werke der Malerin A. Christou (*geb. 1951, gest. 2010 auf [Name der Insel]*) stehen in keiner bekannten Linie, keinem akademischen Kontext. Und doch sind sie durchdrungen von der Kunstgeschichte, von Mythen, Traumata und einer eminenten Materialität. Sie wirken wie die Verarbeitung des expressiven Erbes von Künstlerinnen wie Käthe Kollwitz oder Maria Lassnig, allerdings auf eine Weise, die sich niemals auf Ausdruck beschränkt – vielmehr geht es um die *Verformungen* des Körpers, des Blicks, des Erinnerns.

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

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

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

3. Rezeptionstext einer Kunsthistorikerin

(z. B. für einen Katalog, Essay oder Feature in der Zeitschrift *Figuren der Ordnung*)

„Ich fürchte, sie hat uns gesehen.“

Erste Notizen zu den Bildern der A. Christou

von Eleni Markakis, Kunsthistorikerin

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

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

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

Dass Christou die „Bag Lady“ malt, nicht mit Empathie, sondern mit nackter Konturlinie – das ist kein Blick von oben. Es ist eine Identifikation ohne irgendeine Form von Idealisierung. Dass sie Köpfe von Schweinen aufhängt wie Reliquien – das ist keine platte Kritik an der Fleischversessenheit. Es ist ein Blick auf die Beziehung von Opfer, Körper und Ritual in einer Welt, die keine Götter mehr kennt.

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

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

4. Künstlerinventar

– Imaginiertes Werkverzeichnis, mit Gemälden, Skizzen, Keramiken

5. Wiederentdeckung einer verlorenen Sprache

– Kuratorischer Kommentar zur späten Sichtung des Werks

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

– Rezeptionstext einer Kunsthistorikerin (Eleni Markakis)

7. Gegenüberstellung mit Chris Mahnke

– Parallele Denk- und Ausdrucksformen

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

Rubrik A: Figuren des Staats

8. (Offen, ggf. Mahnke-Fragment oder neuer Essay)

– Vorschlag: „Rest-Souveränität. Skizzen zu einer staatslosen Staatsfigur“ (Platzhalter)

Rubrik B: Welt-Zeichen

9. Kriegszeichen

Mozi: Gegen den Angriffskrieg

Rubrik C: Lektüren der Gegenwart

10. 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 Entscheidung, ohne sie 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. Die politische Entscheidung wird ersetzt 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, nicht zur Maschine.

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 Königsmacher 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“. Doch 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 Fernsehschauspielers werden.

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

Rubrik D: Systemstellen

11. Das Gespenst des Kapitalismus

– Analysebeitrag über gegenwärtige Systemfiguren

→ *Mögliche Verknüpfung mit Mahnke / E. V. über strukturelle Gespenster*

Rubrik E: Zwischenraum

12. Kafkas Schreiben als Theater (Teil II) – Georg Magoni

– Weiterführung des Essays aus Heft I

Rubrik F: Bibliothek

13. Hölderlin-Sarkophag

– Reflexion, Kommentierung oder Fragment zur Erinnerungsliteratur

Rubrik G: Archiv

14. Todesarten oder Wie sterben?

– Nietzsche stirbt

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 E. V., die Malerin, deren Bilder mich mehr anschauen als ich sie.

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

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

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

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

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

E. V. hingegen unterbricht keine Sätze. Sie malt sie gar nicht erst.
Sie malt – wenn überhaupt – *Stimmen, Schreie, das Danach eines Ereignisses*, das niemand beschreibt. Ihre „Bag Lady“ steht da wie eine Ikone des Ertragens. Ihre Tierszenen wirken wie Opferaltäre, aber ohne Götter.

Mit dem Fund ihres **Skizzenbuchs** (nun als Faksimilebeilage erstmals veröffentlicht) beginnt eine neue Lesart.

Nicht als Ergänzung zum Werk, sondern als ein anderes, *schreibendes Sehen*.

Ein alter Mann, halb verborgen hinter einer Zeitung. Eine Frau, die raucht, ihre Hand überzeichnet. Zwei Körper an einer Wand, miteinander verschränkt wie ein in sich verschobenes Organ. Und immer wieder Hände – suchend, umklammernd, fast hilflos, aber nie pathetisch.

In einer Randnotiz heißt es:

„Ich wollte mich erinnern, aber der Körper kam zuerst.“

Und an anderer Stelle:

„Die Zeichnung ist ein Gebör. Nicht was ich sehe. Was mir zufällt.“

Diese Notate sind keine Texte im klassischen Sinne. Es sind **Tonspuren eines Denkens ohne Anspruch auf Geltung**.

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

Ich vermute, dass sich hier eine neue Denkfigur abzeichnet.

Nicht das *Werk*, nicht der *Stil*, nicht das *Medium* stehen im Zentrum – sondern das, was Benjamin die „restlose Lesbarkeit der Geschichte“ nannte.

Mahnke und E. V. sprechen nicht über die Ordnung.

Sie schreiben und zeichnen an ihren **Rändern**.

Und vielleicht ist es genau das, was bleibt:

Zwei Spuren im Staub.

Nicht festgehalten, nicht gerahmt.

Aber unübersehbar für jene, die bereit sind, zu lesen, was nicht geschrieben ist.
