



PERFORMANCE
PHILOSOPHY

DIE GLEICHSETZUNG VON THEATER UND PHILOSOPHIE: LARUELLE, BADIOU UND GESTEN DER AUTORITÄT IN DER PHILOSOPHIE DES THEATERS

LAURA CULL Ó MAOILEARCA UNIVERSITY OF SURREY

Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche: Mirko Wittwar

Die Philosophie stellt im Grunde eine Art von Theater dar, welches sich selbst als solches verleugnet, das sich nicht selber als eine endgültige Duplizität erkennen kann, als eine Tragödie und Komödie der Selbstwiederholung. Ein *deus ex machina*: Der Philosoph scheint in der Philosophie zu verschwinden, doch tatsächlich projiziert er lediglich in spektakulärer Weise sich selbst, wie ein neugieriger Gott, der dieses Spiel betrachtet.

(Laruelle 2013a, 210)¹

Einleitung

François Laruelles Non-Philosophie² bzw. Non-Standard-Philosophie ist ein Projekt unter anderen im Bereich des zeitgenössischen Denkens, das sich darum bemüht, die Implikationen einer ‚radikalen Immanenz‘ für unser Verhältnis zum Denken und Wissen zu erforschen (Laruelle 2013a, 2). Als eine uralte Idee—historisch mit der Theologie sowie der Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Göttlichen und dem Weltlichen verbunden—hat die Immanenz erneut an Bedeutung und Wert in unserer angeblich „post-säkularen“ Welt gewonnen, als ein Schlüsselkonzept im Rahmen gemeinsamer, aber diverser Bemühungen um eine Alternative zum repräsentationalistischen

Paradigma, mit dem das Denken das Reale (*the real*) transzendiert. Das Konzept der Immanenz hat auch zu einer wichtigen neuen Weise des Nachdenkens über das Verhältnis zwischen der Philosophie und den Künsten geführt: zu einer Alternative zum „Zwei-Begriffe“-Modell (Cazeaux 2017, 5),³ bei dem die Kunst ein Objekt darstellt, auf welches ein vorhandenes Modell der Philosophie Anwendung findet oder welches als Illustration bereits existierender philosophischer Vorstellungen fungiert. Und selbstverständlich betraf diese Debatte von Anfang an den Kern der Performance-Philosophie, insofern als viele Vertreter_innen dieses Feldes die Notwendigkeit dafür verspürten, in unserer Annäherung an die Künste, einschließlich der Performance—as Theoretiker_innen, Philosoph_innen, Denker_innen—„über die Anwendung hinaus zu gehen“, soweit nämlich akzeptiert wird, dass die Künste bereits über ihre eigene Art zu denken, ihre eigene Art des Philosophierens verfügen, die wiederum bestehende Definitionen der Philosophie und des Denkens verändern oder erweitern kann. Um Missverständnissen vorzubeugen: von einem „*eigenen* Denken“ zu sprechen soll nicht heißen, dass es sich dabei um irgendeine exklusive oder essentielle Bedingung handelt, die ausschließlich für etwas gilt, dass sich „Performance“ nennt und sich von der Philosophie unterscheidet (oder auch von Theater, Tanz, Musik oder einfach vom „Leben“). Tatsächlich soll die Vorstellung von einem „*eigenen* Denken der Performance“ dazu dienen, eine Reduzierung dieses Denkens auf irgendeine bereits existierende Norm oder eine rein quantitative Erweiterung der Kategorie des Denkens zu vermeiden, bei der Performance einbezogen würde, ohne dass die Kategorie selber überhaupt wirklich verändert würde (was sich wiederum sehr wohl als eben jene Geste herausstellen könnte, der wir im Konzept der Praxis als Forschung begegnen sind).

In neueren Werken aus dem Bereich der „Philosophie des Theaters“—sowohl im Rahmen der analytischen als auch der kontinentaleuropäischen Traditionen⁴—zeigen einige Philosoph_innen häufig eine Tendenz, sich in der Rolle des Türhüters darzustellen: als diejenigen, welche über die Autorität verfügen, die Kriterien zu bestimmen, an Hand derer bestimmte Praktiken als zum Theater gehörend identifiziert werden, Theater von anderen Kunstformen und von Nicht-Kunst unterschieden wird und beurteilt wird, welche Praktiken angemessener sind oder nicht bzw. mehr oder weniger repräsentative Beispiele für Theater im eigentlichen Sinne sind. „*Dies* ist (wahres, echtes, wirkliches) Theater“. Umgekehrt, insofern als zeitgenössische Philosophien des Theaters bereit sind, das Theater überhaupt als eine Denkweise anzuerkennen (was nicht alle tun), finden sich auch einige Philosoph_innen, die den Versuch unternehmen, zu entscheiden, wann Theater denkt und wann nicht, und dies auf der Grundlage einer aufgezwungenen Norm dessen, was als echtes Denken gilt: eine Norm, die sich nur festlegen lässt, wenn der/die Philosoph_in annimmt, dass er/sie (allein) eine transzendente Position einnimmt bzw. über den Blick Gottes verfügt, der ihm/ihr eine exklusive Macht über das Wissen verleiht.

Wie wir sehen werden, wäre dies genau die Art eines philosophischen Exzeptionalismus oder einer transzendentalen Autorität, die in Laruelles Non-Standard Philosophie (*non-standard philosophy*) kritisiert wird. Allerdings—wie ich versuchen werde zu bekräftigen—handelt es sich bei dem, was Laruelle als „Philosophie“ bezeichnet, nicht so sehr um die akademische Disziplin der Philosophie, als vielmehr um eine bestimmte Art von Geste, mit deren Hilfe *jeder* Denker, *jede* Denkerin—unabhängig von der Disziplin—ein bestimmtes Modell „richtigen Denkens“ durchsetzen will, indem

er/sie die Überlegenheit und Autorität seines/ihrer Denkens über dasjenige der anderen versichert. Diese autoritären Gesten wiederum werden zum wichtigsten Material für Laruelles Non-Standard Philosophie, nachdem sie erst einmal dieser Autorität bzw. „Hinlänglichkeit“ (*sufficiency*), wie er es auch nennt, entkleidet sind. Im vorliegenden Artikel bemühe ich mich, eine parallele Operation zu vollziehen, und zwar anhand neuerer Beiträge aus dem Bereich der „Philosophie des Theaters“, in denen ich derartige autoritäre oder „philosophische“ Gesten am Werk sehe. Während der Wert von Laruelles Projekt für das in der Entstehung begriffene Feld der Performance-Philosophie von einer Reihe von Kolleg_innen bereits erkannt worden ist (Fisher 2015; Daddario 2015, Ó Maoilearca 2015), was ebenso für einige meiner früheren Schriften gilt (Cull 2012, 2014), habe ich die Hoffnung, dass der vorliegende Artikel dazu beitragen wird, die Diskussion voranzutreiben und unser Verständnis dieses Wertes bezüglich eines spezifischen Literaturkorpus zu erweitern. Während der vorliegende Artikel selber dafür kritisiert werden mag, dass er es bei der Kritik belässt anstatt eine sinnvolle Alternative vorzuschlagen (es handelt sich hierbei um einen frühen Teil eines umfangreicheren Projekts), so hoffe ich dennoch, dass er einen bescheidenen Beitrag zu unseren fortlaufenden Bemühungen leisten möge, ein alternatives Paradigma möglich zu machen: zu einer Performance-Philosophie an Stelle einer Philosophie der Performance; zu einem Denkstil, der sich einem beständigen Prozess befindet, sich selber neu zu denken, insofern als er eher *entlang* dem anstatt *über* das Denken der Performance denkt.

Allzu oft scheint sich die Philosophie des Theaters zu ihrer Begegnung mit dem Bereich des Theaters und der Performance aufzumachen, in der sicheren Gewissheit, zu wissen, was es bedeutet, zu denken—philosophisch, bezüglich des Theaters, und grundsätzlich—wodurch sie ihre eigene privilegierte Befähigung, das zu repräsentieren, was das Denken an sich ausmacht, mit Autorität versieht. Inspiriert, wenn auch in keiner Weise autorisiert durch Laruelle, könnte ein alternativer, immanentistischer und pluralistischer Ansatz von dem hypothetischen Gedanken ausgehen: „Wenn es sich bei Performance um Denken handelt, was bedeutet dies dann für mein Verständnis des Denkens?“ Zu sagen, dass es sich bei Performance um eine „eigene“ Art des Denkens handelt, bedeutet nicht, eine grundsätzliche Verschiedenheit zwischen dieser Art des Denkens und derjenigen der Philosophie zu behaupten—eine Identifikation, die nur möglich wäre, wenn man annähme, zu wissen, was die Philosophie zu dem macht, was sie ist. In der Begrifflichkeit des eigenen Denkens der Performance zu sprechen, stellt den Versuch dar, klarzustellen, dass es hier nicht um die Forderung geht, Performance zu einem Teil irgendeiner dominierenden Definition des Denkens zu machen, sie zum Maß zu machen für was auch immer in einer gegebenen Situation als Denken zählen mag, sondern um die Forderung nach einer wahren Demokratisierung der Kategorie des Denkens selber, danach, Performance als gleichberechtigten Teil einer beständigen Mutation und Multiplikation der Möglichkeiten des Denkens anzuerkennen.

Im vorliegenden Artikel, der im Zusammenhang mit einem umfangreicheren, derzeit laufenden Projekt entstand, möchte ich mich auf eine Kritik an Alain Badiou's Philosophie des Theaters konzentrieren. Während Badiou, der Philosophen-Autor, anfänglich deutlich großzügiger zu sein scheint, wenn es um das eigene Denken des Theaters geht, und er tatsächlich die Funktion der Philosophie bezüglich eines ontologischen Privilegs, das von ihm der mathematischen Mengenlehre zugesprochen wird, zurückzunehmen scheint, werden wir sehen, in welcher Weise

dieses Wohlwollen (aus Laruelles Perspektive) lediglich eine andere Art des *philosophischen* Autoritarismus konstituiert. Wir werden uns durchgängig mit etwas beschäftigen, das man als die Ethik oder Politik des definitorischen Denkens beschreiben könnte—nicht nur im Zusammenhang mit ganz offensichtlich dualistischen oder transzendenten Weisen des Denkens (wie sie häufig der angloamerikanischen Philosophie des Theaters zu Grunde liegen) sondern ebenso in erklärtermaßen immanentistischen Philosophien (wie derjenigen Badiou's), insofern als sie sich selber die Autorität zusprechen, zu diktieren, was die Eigenschaften des Denkens sind oder nicht (wahr, eigentlich, wirklich), womit sie dann feststellen: „Dies ist Denken“ und „dies nicht“, wie Laruelle in seinem provokativen Text *Anti-Badiou* (2013a), ausführt. Laruelle versucht aufzuzeigen, dass sich „hinter der philosophischen Oberfläche und ihren externen Zielen“, trotz Badiou's „selbst-Erennung bzw. seiner ‚modernen‘ und ‚militanten‘ Masken“ „der tief konservativen Charakter von Badiou's Denken verbirgt“, der sich, wie ich glaube, auch auf seine Philosophie des Theaters erstreckt.

Eine derartige Iteration solcher Vorstellungen kann selbstverständlich mit eben der Anwendungslogik in Konflikt geraten, die sie an Badiou's Ansatz gegenüber dem Theater kritisiert: Indem man nämlich Laruelles eigenes Denken auf eine „philosophische Entscheidung“ reduziert—lediglich eine weitere Philosophie—die dann in autoritativer Weise dem Gegenstand des Theaters aufgezwungen wird, als ob es sich dabei um irgendeinen weiteren „nicht-philosophischen“ Gegenstand handle. In gleicher Weise kann die umfangreichere Frage nach dem, was das „Non-Theater“ konstituieren könnte, im Unterschied zur „Non-Philosophie“ einschließlich eines non-philosophischen Ansatzes gegenüber der Philosophie des Theaters (bzw. einer non-philosophischen Verwendung philosophischer Materialien wie zum Beispiel Badiou's Werk zum Theater), im Rahmen des vorliegenden Textes nicht angesprochen werden. Nichtsdestotrotz dient aus meiner eigenen Perspektive die Beschäftigung mit Laruelle hier—wie sehr sie auch in ihren Anfängen stecken mag, wie kurz und oberflächlich sie auch sein mag in Bezug auf etwas, das einen höchst komplexen Korpus darstellt—einem doppelten Zweck: einerseits der Unterstützung einer Kritik an der „philosophischen Selbstgenügsamkeit“ in Badiou's Philosophie des Theaters, andererseits aber auch der Weiterentwicklung meines eigenen, umfangreicheren Projektes der Entwicklung neuer Mittel, um sich dem Verhältnis von Theater und Philosophie anzunähern. Das heißt, das „Gegenmodell“ zu Badiou's Philosophie des Theaters scheint ein Mittel zu sein, durch das die Performance-Philosophie damit fortfahren kann, sich selbst gegenüber zu erklären (Laruelle 2013a, xxxix). Hieraus entsteht eine Unzahl weiterer Fragen: Braucht das Theater—and besonders das Theater als eine Vielzahl von Wissensformen—wirklich die Hilfe von Philosoph_innen wie Badiou? Oder: Muss die Wissensform des Theaters tatsächlich gegen „die Gesetzgebung der Philosophen“ verteidigt werden (wie ich es hier scheinbar zu tun versuche) (Laruelle 2013a, 162)? Oder noch einmal anders: Lässt sich eine Linie der Performance-Philosophie entlang der Non-Philosophie modellieren, die darauf beruht, dass das Theater überhaupt nicht vor der Philosophie gerettet werden muss, sondern bereits gerettet worden ist und sich selber rettet, insofern als seine Praxis sich dem essentialisierenden Privileg widersetzt, welches Badiou (sowie andere zeitgenössische Philosoph_innen des Theaters) ihm zuschreibt? Unsere Aufgabe bestünde dann weniger darin, das Theater gegen die Philosophie zu verteidigen, sondern vielleicht eher

darin, eine Denkweise zu praktizieren, welche diejenige Transformation demonstriert, die das Theater der Philosophie auferlegt (Laruelle 2013a, 88).

1. Laruelles Kritik der Philosophie als einer autoritativen Geste

Unterschiedlich charakterisiert als „Maschine der Immanenz“ (Laruelle 2013a, xxiv), als „Wissenschaft der Philosophie“ (xxiii) und als „Quantentheorie der Philosophie“ (Laruelle 2013a, 157) entzieht sich Laruelles Non-Philosophie einer jeden eindeutigen Präsentation. Und tatsächlich legt die besondere Artikulation der Non-Philosophie als eines experimentellen „fortlaufenden Prozesses“ anstatt eines organisierten Systems (Laruelle 2013a, 29), als seines „Auswegs aus der Philosophie als etwas sich selbst Umfassendes“ durch die Erfindung eines „neuen Genres“ des Denkens (Laruelle 2013a, 44) eine notwendige Bescheidenheit nahe, wenn es um das präventive Selbstverständnis seiner Aufgabe geht: „Per definitionem wissen wir nicht wirklich, was wir von uns selbst erwarten“ (Laruelle 2013a, 61). Und dennoch, insofern als sie in bestimmten Kontexten nach wie vor relativ neu oder unbekannt ist, erscheint es als notwendig, zumindest einen kurzen Überblick über die Non-Philosophie zu geben und mit ihr nicht vertraute Leser_innen auf einige herausragende Kommentare hinzuweisen, die bereits die wichtige Arbeit geleistet haben, Laruelles komplexe Gedanken zum Zwecke ihrer Verwendung in künstlerischen und aktivistischen Kontexten zugänglich zu machen, ohne ihre Besonderheit aufzugeben.⁵

Wie immer, ist man eventuell auch hier versucht, mit dem zu beginnen, was dieses Konzept nicht ist (oder genauer: was es behauptet, nicht zu sein): nämlich keine „Meta-Theorie“ der Betrachtung von Philosophie (Laruelle 2013a, 76), und genauso wenig einfach nur eine weitere philosophische Kritik an der Philosophie, obwohl Laruelle einräumt, dass die Non-Philosophie „unter der Verpflichtung steht, philosophische Vorgehensweisen anzuwenden“ (Laruelle 2013a, xxix). Positiver ausgedrückt beschreibt Laruelle die Non-Philosophie als eine Praxis, welche „die grundlegende Funktion der Philosophie“ vollständig aufgibt (sowie tatsächlich jede Art wissenschaftlichen Denkens) (Laruelle 2013a, 75), um stattdessen die Philosophie als „ein reines Symbol des Realen“ zu behandeln (Laruelle 2013a, 199).

Bei Laruelle findet die radikale Immanenz ihren Ausdruck in der Vorstellung von einer „Demokratie des Denkens“ oder einer Gleichwertigkeit des Denkens, in welcher Philosophie und Theater—beispielsweise—als gleichwertige Wissensarten und gleichwertige Denkweisen angesehen werden müssen. Wenn es hier eine grundlegende Prämisse gibt, dann findet sie sich im Verzicht auf jede Grundlegung an sich zugunsten „der Multiplizität des Wissens“ (Laruelle 2013a, 101). Während die Philosophie häufig eine Sonderstellung für sich selbst unterstellt hat, wenn es um Identifikation und Klassifizierung anderer Wissensarten geht—eine privilegierte Macht der Unterscheidung und Hierarchisierung von Wissensarten, welche bereits in sich selbst die Unterstellung einer hierarchischen Position demonstriert—argumentiert die Non-Philosophie, dass „Wissensarten—einschließlich der Philosophie—gattungsmäßig gleichberechtigt sein müssen, unter Beibehaltung ihrer Unterschiede bezüglich der fachlichen Technik und Materialität“ (Laruelle 2013a, 104). Diesbezüglich handelt es sich bei der Non-Philosophie nicht um eine homogenisierende Geste. Die materiellen Operationen des Theaters und der Performance weisen beispielsweise eine Spezifität

auf. Doch letztere als gleichberechtigt mit der Philosophie anzusehen, verweigert dieser eben die Macht, bereits im Vorhinein über die Natur und Grundlage der fachlichen Unterschiede zu entscheiden. Für mein eigenes umfassenderes Projekt ist es ebenfalls wichtig, auf Laruelles Weigerung, dieser Gleichwertigkeit der Denk- und Wissensarten irgendwelche Spezies-Grenzen aufzuerlegen, zu verweisen: „Denken ist keine intrinsische Eigenschaft der Menschen, die dazu dienen müsste, ihr Wesen zu definieren, ein Wesen, das dann tatsächlich ‚örtlich‘ wäre; es stellt ein universales Milieu dar“ (Laruelle in Ó Maoilearca 2015, 34).⁶ Laruelle lädt uns ein, mit folgender Hypothese zu experimentieren: dass alles Reale in gleicher Weise gedacht wird, und dass alle Gedanken in gleicher Weise Teil des Realen sind, anstatt mehr oder weniger wahrhafte Repräsentationen davon. Kein einzelner Gedanke, kein einzelner Teil des Denkens, kann für sich allein und dementsprechend für das Ganze stehen. Oder, wie John Ó Maoilearca vorschlägt—indem er die ethisch-politische Dimension dieser Haltung betont—wenn alle Gedanken gleich sind, dann können wir nicht die Natur dieser Gleichheit definieren, ohne die Gleichheit selber zu verraten (Ó Maoilearca 2015).

Wenn es auch frustrierend ist aus der Sicht eines jeden, der versucht, Laruelles Vorstellungen zu „erfassen“, so ist doch die Tatsache, dass er davon absieht, zu definieren, was Denken ist, eindeutig konsistent mit seiner eigenen Kritik. Tatsächlich geht er so weit, festzustellen, dass es sich bei der Non-Philosophie um „diejenige Art des Denkens [handelt], die nicht a priori weiß, was Denken ist“ (Laruelle 2012a, 67). Während sich allerdings die dominierenden oder „typischen“ Kriterien für das, was als Denken und Philosophie gilt, beständig verändern (diverse Theorien ringen miteinander um einen exzeptionellen Status), ist das, was sich nicht ändert—bzw. nach Laruelles Ansicht nicht radikal geändert hat—die Tendenz mancher Denkweisen, sich überhaupt erst die Fähigkeit zur Bestimmung der Kriterien anzumaßen. Sicher, Laruelle ist selber der Vorwurf gemacht worden, die Philosophie zu essentialisieren, insofern als er behauptet, die „Philosophien verfügen sämtlich in unterschiedlicher Weise über einen transzendentalen Kern“ (Laruelle 2013a, 60) und er die Non-Philosophie als eine „formale Theorie der Philosophie [beschreibt], welche ihre [eigene] unveränderliche und veränderliche transzendente Essenz feststellt“ (ibid. 75). Im Gegensatz dazu darf man auf seine Anerkennung der Phänomenologie verweisen „als einer begrenzten Form der Non-Philosophie“, insofern als diese „versuchte, das Denken in direkten Kontakt mit dem Ding oder Objekt zu bringen“, und zwar in einer immanenten Weise (Laruelle 2013a, xxvii)—wie dies auch Deleuzes Philosophie der Immanenz mit anderen Mitteln tut. Eine andere Weise, dies zu konstruieren, besteht in dem Vorschlag, das, was Laruelle unter „Philosophie“ versteht, sei „im Kern“ transzendental. Bei dem, was Laruelle als „Philosophie“ bezeichnet, handelte es sich um eine Tendenz, die (in unterschiedlicher Weise) häufig in der Disziplin der Philosophie stattgefunden hat. In diesem Sinne könnte man sagen dass, wenn Laruelle die „Philosophie“ kritisiert, er nicht ausschließlich die Disziplin der Philosophie in ihren diversen institutionellen und historisch-disziplinären Ausprägungen kritisiert und auch nicht diejenigen herauspickt, die entsprechend den gegenwärtigen Konventionen beanspruchen dürfen, sich als „Philosoph_innen“ zu bezeichnen—obgleich die Non-Philosophie sich besonders auf ihre Experimente mit Materialien konzentriert, die im Bereich der Philosophie mit europäischen Traditionen assoziiert werden. Stattdessen handelt es sich bei dem, was Laruelle als „Philosophie“ bezeichnet, um eine bestimmte Geste, mit deren Hilfe ein Denker/eine Denkerin—unabhängig von der Disziplin—ein singuläres Model des

„richtigen Denkens“ durchsetzt und damit den Vorrang und die Autorität dieses Denkens über alle anderen sichert.

Laruelles Werk zielt darauf ab, das Verhältnis der Philosophie zu anderen Weisen des Denkens, einschließlich der Kunst, zu demokratisieren bzw. zu egalisieren. Sein Projekt ist der Versuch, die Kategorie des Denkens qualitativ zu erweitern, ohne dass eine Art des Denkens sich als exemplarisch positionieren könnte und somit in die Lage versetzt würde, über die Inklusion oder Exklusion bzw. den relativen Status anderer Arten des Denkens innerhalb der Kategorie zu bestimmen. Die Disziplin der Philosophie hat häufig versucht, diese autoritative Rolle zu spielen, behauptet Laruelle. Für Laruelle ist die Standard-Philosophie mit einer Geste verbunden, durch welche sich das Denken aus der Welt zurückzieht, um ihr gegenüber eine Position der Autorität oder Macht einzunehmen. Oder wie er es formuliert: „Über X zu philosophieren bedeutet, sich von X zurückzuziehen; eine grundlegende Distanz von dem Begriff zu gewinnen, für den wir andere Begriffe setzen“ (Laruelle 2012a, 284). Im Gegensatz dazu, zum Beispiel in *Principles of Non-Philosophy*, fordert uns Laruelle auf, uns zu fragen, wie man Philosophie und Kunst „außerhalb einer jeden Hierarchie“ als gleichberechtigt ansehen könnte (Laruelle 2013b, 289). Laruelle argumentiert: „Wir müssen zunächst das ganze Konzept des Denkens verändern, sowohl bezüglich der Philosophie als auch bezüglich anderer Formen des Wissens“ (Laruelle 2012a, 232). Entsprechend dieser Demokratie des Denkens geht es nicht darum, „ohne Philosophie zu denken, sondern ohne die *Autorität* der Philosophie zu denken“ (Laruelle 2006, o. S.).⁷ Durch eine non-philosophische Vorgehensweise würden Philosophie und Theater wieder als gleichwertige, aber unterschiedliche Denkweisen in Übereinstimmung miteinander gebracht—eingebettet in das Ganze des Realen, wobei keinem von ihnen eine besondere Macht eingeräumt würde, die Natur des jeweils anderen oder des Ganzen, an welchem beide teilhaben, zu erschöpfen.⁸

Selbstverständlich haben auch andere Denker_innen der Immanenz—wie Deleuze oder Badiou—versucht, diese Tendenz zur Hierarchisierung zu vermeiden, indem sie auf die unablässig kreative, originelle oder anderweitig prozessuale Eigenschaft des allen Dingen eigenen Prinzips hinwiesen: als Differenz, Werden, Vielfalt und so weiter. Allerdings, insoweit als diese Denker_innen nichtsdestotrotz ihr jeweils eigenes Denken als *Ontologien* bzw. als die überlegene oder beispielhafte *Wissenschaft* des philosophischen Wissens positionierten (auch wenn in Badiou's Fall *meta-ontologisch* festgestellt wird, die beste Weise des ontologischen Denkens sei die Mengenlehre), vollführen sie eine Geste der Autorität, die Laruelle „Philosophie“ nennt (vorausgesetzt, sie sagen uns ehrlich, was es ist, das die Dinge gleich macht). Deleuzes ontologischer Monismus beispielsweise erscheint als eine Form der Gleichheit auf einer Ebene, insoweit als er feststellt, dass alles Werden ist, doch sobald das Werden als der Prozess vom Aktualen hin zum Virtuellen identifiziert und definiert wird, wird erneut eine gewisse Ungleichheit bzw. Hierarchie eingeführt, ganz offen zwischen den unterschiedlichen Modi des Denkens und verdeckt zwischen der gegenüber seinem Material herausgehobenen Perspektive des Philosophen („Deleuze' Philosophie“) und anderen Perspektiven oder Philosophien.

Doch wir müssen uns daran erinnern, dass die Feststellung, Denken sei ein materieller Bestandteil des Realen, sowie die Feststellung, dass alle Gedanken gleich seien, nicht zu der Behauptung führt,

man wisse, was Denken ist. Während für Laruelle die „Philosophie“ uns sagt, was Denken in seiner höchsten Form angeblich ist, handelt es sich bei der Non-Philosophie wiederum um „die Weise des Denkens, die nicht a priori weiß, was Denken ist“ (Laruelle 2012b, 67). Die Übernahme dieses Gedankens eröffnet die Möglichkeit, neue Wege des Denkens oder der Verortung des Denkens an unerwarteten Orten zu finden. Es handelt sich hier nicht um eine weitere autoritäre philosophische Geste. Dass Gedanken gleichberechtigte, materielle Bestandteile des Realen sind, bedeutet, dass wir nicht im absoluten oder endgültigen Sinne wissen können, was Denken ist, da es sich beständig verändert, und im Rahmen spezifischer Situationen oder performativer Ereignisse beständig neu produziert und ausdifferenziert wird. Allerdings macht auch dies das Denken nicht unbeschreibbar, sondern plural und prozessual—oder „unendlich beschreibbar“, wie Anthony Paul Smith es formuliert (Smith 2012, 21).⁹ Wir sind immer Teil des Denkens, allerdings immer nur *ein* Teil—was wir niemals mit dem Ganzen verwechseln sollten (welches offen, unbestimmt, endlos neu bleibt), und auch nicht mit einer Position, von der aus wir etwa ein Bild des Ganzen gewinnen könnten (welches nicht abbildbar ist).

Laruelle geht sogar so weit, seine Kritik an der „Selbstgenügsamkeit“ auf erklärte Philosoph_innen der Immanenz wie Deleuze auszudehnen. Das heißt, während Deleuze sich explizit für eine „Begegnung“ mit den Künsten als einer Quelle für neue philosophische Ideen ausspricht, behauptet Laruelle, dass er dies auf einer ungleichen Grundlage tut—insofern als seine eigene Philosophie sich das Privileg vorbehält, zu definieren, wie die Kunst denkt (als Affekt, Sensation und so weiter), und derartige Definitionen als Kriterien, sowohl für die Priorität oder die Minderwertigkeit bestimmter non-philosophischer „Beispiele“ zu verwenden. Doch anstatt mich hier auf eine Kritik an Deleuze zu konzentrieren, der ja andererseits Wertvolles zum Paradigma der Immanenz beigetragen hat, möchte ich die Aufmerksamkeit auf jüngere Werke der Philosophie des Theaters lenken, die eventuell die undemokratische Geste in deutlicherer und problematischer Weise vollziehen, durch eine Analyse der Beziehung zwischen Philosophie, Theater und Denken, wie sie in bestimmten Aspekten des Werks von Alain Badiou entwickelt wird.

Wie bereits gesagt, hat Laruelle in einem Buch mit dem selbstbewusst kritischen Titel *Anti-Badiou* (2013a) eine ausführliche Kritik an Badiou's Denken formuliert. Dort stellt Laruelle seinen „karikaturistischen“ Spott über seinen „Gegenspieler“ in die Tradition der Theaterparodien von Philosoph_innen (auf die auch Badiou in seinen Schriften über das Theater Bezug nimmt), wie zum Beispiel die bekannte Sokrates-Parodie in Aristophanes' *Die Wolken* (Laruelle 2013a, xxxii). In diesem Sinne stellt *Anti-Badiou* teilweise eine „Kritik an einem Individuum“ dar (und tatsächlich am „Kult der Persönlichkeit“, den Badiou kultiviert): eine Kritik, welche aus der Art und Weise, in der Badiou's Erscheinung als eines „großen Philosophen“ in gleichem Maße eine Selbststilisierung darstellt wie sie zu einer lächerlichen Darstellung jener „Klischees antiker Philosophen“ wird (ibid.).¹⁰ Doch letztendlich ist eine derartige anti-philosophische Parodie für Laruelle zu einfach (und enthält, wie er feststellt, seine eigene reziproke oder reaktive Positionierung als David gegen den Goliath Badiou sowie als Aristophanes gegen Badiou's Sokrates).¹¹ Und im Gegenzug betont Laruelle, dass „[w]ir nicht vor allem glauben sollten, dass der Charakter des Badiou der eigentliche Gegenstand der Kritik sei oder dass wir gar ‚seine‘ Philosophie bestreiten wollten“ (Laruelle 2013a, xxxiii). Stattdessen ist das hauptsächliche Ziel dieses Werkes der Non-Philosophie „die Demontage

der Einrichtungen, Prozeduren und Paradoxone einer jeden Philosophie“ (Laruelle 2013a, xxxii), wobei Badiou als „Paradigma und bevorzugtes Studienobjekt“ dient, wenn es um die „narzistische Selbst-Glorifizierung [der Philosophie] sowie ihre dominante Verwendung des Denkens“ geht (Laruelle 2013a, xv). Laruelle betrachtet Badiou aus einer Art Anti-Theater-Perspektive, als „einen der konservativsten und regressivsten Philosophen, die man sich überhaupt vorstellen kann“, wenn auch als einen, der „sich in betrügerischer Weise das Gewand der Modernität überstreift“ (Laruelle 2013a, 24).

Im Buch identifiziert Laruelle ein grundlegendes Paradoxon, welches Badiou's Werk zugrunde liegt. Mit seiner berühmten Formulierung *Mathematik = Ontologie* möchte Badiou anscheinend aufdecken, dass Selbst-sein qua Sein ein reines Vielfaches (*pure multiple*) ist (wie es in der Mengenlehre konstruiert wird), eher als eine Substanz oder eine Präsenz, und „die Bedingung statt das Objekt der ‚Philosophie‘ sein kann und muss“ (Laruelle 2013a, xxi). In gleicher Weise, stellt Laruelle fest, scheint Badiou die Philosophie auf „ihr Verhältnis zu den vier ‚Wahrheitsprozeduren‘ [zu] reduzieren“, auf eine simple ‚Inventarisierungs‘-Funktion—das heißt auf die Funktion einer erweiterten Synthese oder eines abgeschwächten (schwach enzyklopädischen) Systems anstatt einer Quelle der Wahrheit an sich. Indem er der Mathematik die historische Selbsternennung als des privilegierten Ortes des ontologischen Wissens überlässt—„der essentiellsten aller Wissensarten, derjenigen vom Sein selbst qua Sein“ (Laruelle 2013a, 162)—mag Badiou so wirken, als ob er diejenige Art von abflachender Geste vollzieht, der Laruelle eigentlich zustimmen müsste. Doch Laruelle macht Badiou den Vorwurf, dabei zu versagen, der Mathematik tatsächlich die Rolle der Philosophie zu überlassen, insofern als er für sich selbst eine meta-ontologische Rolle annimmt. Bereits der Akt anzunehmen, die Philosophie von der Ontologie zu befreien, stellt eine meta-ontologische Autorität und Herrschaft (Laruelle 2013a, 14) her, durch welche „der Primat der Philosophie über jedes Wissen“ (Laruelle 2013a, 37) aufrechterhalten wird. Schließlich stellt Laruelle fest, dass Badiou auf das Problem, wie man die Philosophie bewahren könne, reagiert, indem er „das kranke Glied (die philosophische Ontologie der ‚Gegenwart‘) amputiert und sie mit einer mathematischen Prothese ausstattet“ (Laruelle 2013a, 17)—Sein als Vielfaches. Nachdem sie mit der Mengenlehre gleichgesetzt worden ist, wird die Ontologie dann zu einer Sonderform der „Non-Philosophie‘ im tiefsten Inneren der Philosophie“ (Laruelle 2013a, 15).

Während die Non-Philosophie, jedenfalls soweit ich weiß, (noch) keine explizite oder substanzielle Betrachtung des Verhältnisses von Philosophie und Theater als eines ihrer „Objekt-Materialien“ angestellt hat (wenn sie auch Philosophie und Kunst angesprochen hat), könnte man sich nichtsdestotrotz vorstellen, dass sie ein wichtiges Verhältnis zu jener „Bestimmungsregion der Erfahrung“ (Laruelle 2013a, 12) hat, welche man als Performance und Performativität, Theater und Theatralität bezeichnen könnte. Beispielsweise beschreibt Laruelle die Non-Philosophie als eine „Performance der Philosophie“ (ibid. xi) und sieht das Denken—sei es nun Badiou's oder das der Non-Philosophie—durchgängig als „einen Stil, eine Haltung“ (Laruelle 2013a, xxi), als Standpunkt (Laruelle 2013a, 85) oder als eine Frage des Verhaltens (Laruelle 2013a, 23). Doch eventuell genauso wichtig, besonders im Zusammenhang mit *Anti-Badiou*, ist Laruelles Verwendung einer Theater-Metapher, wenn er sich über die grundlegende „Entdeckung“ und den umstrittenen Anspruch der Philosophie auslässt: nämlich der Universalität dessen, was er das „Prinzip der

Selbstgenügsamen Philosophie (PSP)“ nennt, sowie wenn er erklärt, in welcher Weise dieses Prinzip bei Badiou zur Anwendung kommt. Zunächst stellt er fest: „Die Philosophie stellt im Grundsatz ein Theater dar, das sich selbst als solches verleugnet, das sich nicht selber als finale Duplizität erkennen kann, als eine Tragödie und Komödie der Selbst-Wiederholung. Ein *deus ex machina*: der Philosoph scheint in die Philosophie hinein zu entschwinden, doch tatsächlich projiziert er sich selbst in spektakulärer Weise, wie ein neugieriger Gott, der dieses Spiel betrachtet“ (Laruelle 2013a, 210). Wenn er sich dann mit Badiou's Philosophie im Besonderen beschäftigt, stellt er fest: „Der Materialismus beginnt das Theater zu simplifizieren; der Philosoph wird noch immer benötigt— nicht länger als ein Gott, doch in den Seitenflügeln, wo er sich versteckt, um die Fäden der Gedanken und Gegenstände, des Seins und des Bewusstseins zu ziehen. Im Bereich des Materialismus spaltet sich der Philosoph nach wie vor in zwei Rollen auf, oder er teilt sich. Er stellt ein bestimmendes Denken dar, welches Wahrheiten empfängt, ohne in der Lage zu sein, sie zu erschaffen, doch ist er in gleicher Weise dieses Meta-Ontolog des mathematischen Seins, dieser abgeschwächte Philosoph im Dienste des Mathematischen, der dabei hilft, Wahrheiten zu erschaffen.“ Doch drittens richtet er die Non-Philosophie an einem Prozess der „Ent-Theatralisierung“ aus, wenn er feststellt: „Wir müssen die Szenarios der Imagination ent-theatralisieren. Es geht nicht um die Grundlegung möglicher Szenarios, sondern des realen Szenarios, das aus dem Erleben entsteht, des realen Szenarios, für das alle philosophischen Szenarios lediglich die Modelle abgeben“ (Laruelle 2013a, 210).

Selbstverständlich blickt die Verwendung der Theater-Metapher als ein Mittel zum Verständnis der Natur der Realität, des Denkens und der Philosophie auf eine lange Geschichte zurück— Metaphern, die natürlich in sehr unterschiedlicher Weise Verwendung finden, je nachdem wie „Theater“ oder Theatralität mit ihrer Hilfe konstruiert werden. Hier, so scheint es, stellt die Philosophie ein Theater dar, insofern als sie für Laruelle etwas „Doppeltes“ (Laruelle 2013a, xxvii) darstellt; was Philosophie und Theater gemeinsam haben, ist die Geste der Transzendenz und des Rückzugs, welche er als „Entscheidung“ bezeichnet. Und tatsächlich, wie wir sehen werden, handelt es sich bei Badiou's Philosophie des Theaters in diesem Sinne um eine theatralische Philosophie: eine Philosophie, die eine transzendente Position einnimmt, von der aus sie „einen dogmatischen unilateralen Schnitt zwischen zwei Begriffen“ (Laruelle 2013a, 71) vornehmen kann, und indem sie dies tut eine Ungleichheit zwischen philosophischen und theatralischen Wissensformen wiedereinführt. Insofern als Laruelle die Philosophie als Theater beschreibt, mag es sein, dass er das Theater—wie auch die Mathematik—nicht als fähig ansieht, die Philosophie zu transformieren und vice versa. Und tatsächlich verstehen wir eventuell diese Art gegenseitiger Verstärkung als unzureichend innerhalb der strukturellen Ähnlichkeit, die zwischen Theater und Philosophie von denjenigen festgestellt wird, welche beide als Licht auf die Realität hinter der Erscheinung werfend (Krasner und Saltz 2006, 5)¹² konstruieren. Doch als eine spezifisch materielle Operation—anstelle von Metaphern—gibt es eindeutig auch Theater, die sich selber als solche verstehen und sich darum bemühen, ihre Produktionsprozesse sichtbar zu machen, sowie als „Theater der Immanenz“, die sich keinen Spiegel der Philosophie vorhalten (als Spiegel der Welt) und sich daher als kompatibler mit dem non-philosophischen Projekt erweisen.

2. „Lasst niemanden hier eintreten, der kein Platoniker ist“: Badiou über das Theater

Jedes Theater ist Ideentheater.

(Badiou 2015, 63)

Badiou's Enthusiasmus für das Theater kommt in den Titeln seiner in jüngerer Zeit erschienen Bücher: *In Praise of Theatre* (franz. 2013, engl. 2015) und *Rhapsodie für das Theater* (engl. 2013, neue franz. Ausgabe mit einem Vorwort des Autors 2014, deutsch 2015) überschwänglich zum Ausdruck. Von manchen als „Badiou Meisterwerk der Theatertheorie“ (Bielski in Badiou und Truong 2015, viii)¹³ beschrieben, handelt es sich bei Letzterem um eine Kompilation von Badiou's Gedanken zum Theater aus den 1990ern und 2000ern.¹⁴ Ausgehend von diesem Enthusiasmus dürfen wir anfänglich darauf hoffen, dass Badiou's Beschäftigung mit dem Bereich des Theaters vielleicht ohne philosophischen Autoritarismus auskommt. Schließlich ist er derjenige, der als das erste Prinzip seiner *Theses on Theatre* die Notwendigkeit darlegt, festzustellen „dass das Theater denkt“ (Badiou 2009, 121). Hier beschreibt er bekanntermaßen das Theater als „ein Ereignis des Denkens“ und als Ereignis, das „die Ideen direkt hervorbringt“ (ibid.). In gleicher Weise stellt er in der *Rhapsodie* fest: „Ich bin überzeugt, dass das Theater in und durch sich selbst, mit Hilfe seiner eigenen Ressourcen, eine besonders aktive Form des Denkens darstellt, einen Akt des Denkens. Es stellt, wie Mallarmé zu sagen pflegte, eine ‚höhere‘ Kunstform dar“ (Badiou 2015, 67). Und doch, wie wir sehen werden, positioniert sich Badiou schließlich als die Autorität bezüglich der Art und Weise des Denkens, welche das Theater darstellt (zum Beispiel als ein Wahrheitsverfahren), bezüglich der Natur des Verhältnisses zwischen Denken und Philosophie sowie als denjenigen, der das Recht hat, der Mathematik die Ehre zuzusprechen, das Paradebeispiel für Denken „in seiner höchsten Form“ zu sein.

Hier ein kurzer Überblick: Badiou beschreibt die Philosophie als durch vier Non-philosophische Formen des Denkens bzw. „generische Wahrheitsverfahren“ bedingt: Kunst, Politik, Wissenschaft und Liebe. In ihren wahren oder eigentlichen Formen—die nach Badiou's Ansicht unvermeidlicherweise selten sind—ist jede dieser Prozeduren mit der Herstellung von Wahrheiten sowie der Ko-Erzeugung von „Ereignissen“ und „Subjekten“ verbunden. Nach Badiou ist es nicht die Philosophie selber, welche Wahrheit erzeugt, dies ist einzig die Aufgabe der genannten vier Prozeduren. Im Gegensatz dazu hat die Philosophie die ausschließliche Funktion, die von den sie bedingenden Bereichen erzeugten Wahrheiten zu „subtrahieren“ oder zu „ergreifen“, wie zum Beispiel das Theater. Die einzigartige Rolle der Philosophie—nach Badiou—besteht darin, die von den vier Bereichen erzeugten Wahrheiten zusammenzubringen. Diese Bereiche identifiziert er als die „Bedingungen“ der Philosophie: Kunst (einschließlich Theater), Wissenschaft (besonders Mathematik), Politik und Liebe. In *Bedingungen* bezeichnet Badiou dieses Verhältnis von Philosophie und Wahrheit als ein „Ergreifen“: „Mit Ergreifen meine ich Erfassen, Festhalten und auch Besitzergreifung, Staunen, Verwunderung. Die Philosophie ist jener Ort des Denkens, an dem (nicht-philosophische) Wahrheiten uns ergreifen und als solche ergriffen werden“ (Badiou 2008, 13).¹⁵ Hier wiederholt Badiou die Unterscheidung zwischen Wahrheit und Wissen, indem er das Ausmaß betont, in dem die Fähigkeit der Philosophie, die Wahrheit zu erfassen, davon abhängt, von dieser erfasst zu werden, von ihr überrascht zu werden in einer Weise, welche die Herstellung

neuen Wissens ermöglicht anstelle der Beherrschung des Non-Philosophischen entsprechend den bestehenden Kategorien und Konzepten der Repräsentation (in einer Weise, die an Deleuze' Begriff der Begegnung erinnert). Für Badiou ist die Kunst einer der vier Bereiche, welche die Philosophie bedingen, in dem Sinne, dass wahre Philosophie nur „unter der Bedingung“ erscheint, dass sie dazu veranlasst wird, mit Hilfe der Kunst (Politik, Liebe, Wissenschaft) über ihr eigenes existierendes Wissen hinaus zu denken. Tatsächlich charakterisierte Badiou die Philosophie in provokativer Weise sogar als „Kupplerin bei der Begegnung mit der Wahrheit“ (oder die „Puffmutter“ eines Bordells) (Badiou 2009, 21).

In diesem Zusammenhang argumentiert Badiou, dass das Theater in seiner eigentlichen Form ein Theater der Ideen ist, aber „sich nicht auf die Philosophie zurückführen lässt“ (Badiou 2009, 21). Für Badiou denkt das Theater also, doch es denkt nicht *philosophisch*. Stattdessen beharrt er darauf, dass es sich bei dem, was das Theater produziert, ganz entschieden um „*Theater-Ideen*“ (*theatre-ideas*) handelt: Gedanken, die „nirgendwo anders und durch nichts anderes entstehen“ (Badiou 2009, 121) können, auch nicht von der Philosophie, sowie Gedanken, die nicht existieren vor ihrer Inszenierung als Theaterereignis. Für Badiou ist das Theater „die Vorbedingung für die Möglichkeit einer Art von Wahrheit, zu der wir anderenfalls keinen Zugang hätten“ (Reinhard 2013, xxv).¹⁶ Diese Unterscheidung ist eine notwendige Konsequenz von Badiou's Definition der Philosophie als etwas Bedingtem—wie im vorangegangenen Abschnitt dargelegt—insofern als für Badiou die Fähigkeit der vier Wahrheitsverfahren, den radikalen Bruch mit bestehendem Wissen zu vollziehen, nur in dem Maße möglich ist, in dem sie als heterogen und nicht zur Philosophie gehörend verstanden werden. Das Theater kann die Philosophie nur zum Denken bringen, wenn sein eigenes Denken das darstellt, was die Philosophie im Rahmen ihrer existierenden Schemata nicht erkennen kann—ein Gedanke, der an Deleuze' Begriff der Begegnung erinnert. Und umgekehrt, um die spezifisch Badiou'sche Dimension dieser Aussage zu bekräftigen: wenn das Theater denkt, dann handelt es sich bei dem, was es produziert (wenn auch häufig unwissentlich nach Badiou), um Wahrheitsereignisse, welche davon abhängig sind, dass der/die Philosoph_in sie ergreift und von ihnen ergriffen wird, ebenso wie von anderen Subjekten (Publikum, andere Theatermacher_innen), die in dem Maße als solche produziert werden, in dem sie gewissenhaft den Implikationen der Ereignisse nachspüren, deren Zeug_innen sie geworden sind. Dies macht das eigentliche Theater zu einer anspruchsvollen anstatt einer notwendigerweise erfreulichen Erfahrung: „Die Menschen gehen ins Theater, um *frappiert* zu werden. Von den Theater-Ideen. Sie kommen aus dem Theater nicht gebildeter heraus, sondern sie sind unbesonnen, müde (denkmüde), nachdenklich. Sie stoßen dabei auf nichts, was sie befriedigt, nicht einmal, wenn es sehr zum Lachen war. Sie stoßen auf Ideen, gegen deren Existenz sie keinen Argwohn hegen.“ (Badiou 2009, 128)

Für Badiou denkt das Theater also, aber es ist keine Philosophie. In diesem Sinne präsentiert sich Badiou als jemand, der beim Theater jede illustrative Funktion verurteilt, allerdings dem entsprechend ebenso jede parasitische Invasion des Theaters durch die Philosophie. Im Gegensatz dazu spricht er sich für das aus, was er „Inästhetik“ nennt—im Unterschied zur konventionellen philosophischen Ästhetik—ein Beziehungsmodus zwischen Kunst und Philosophie, bei welchem Letztere nicht beansprucht, für die Kunst zu denken, und anerkennt, dass „die Kunst selber ein

Hersteller von Wahrheiten ist“ und „umgekehrt keinen Anspruch darauf erhebt, diese zu einem Objekt der Philosophie zu machen“ (Toscano und Power 2003, xxvii).¹⁷ In ebenso vielversprechender Weise ist klar, dass Badiou sich die Philosophie nicht als einen autonomen, kontemplativen Diskurs vorstellen möchte. Im Gegenteil, wie Justin Clemens sagt, begreift Badiou die Philosophie als „vollkommen abhängig von ihren Bedingungen. Die Philosophie denkt nicht durch sich selbst und kann dies auch nicht“ (Clemens 2010, 26);¹⁸ stattdessen wird sie verspätet in einen Denkmodus gezwungen, der initiiert und eingeschränkt wird durch die anderen Arten des Denkens, die bereits *in* und *als* Kunst, Politik, Wissenschaft und Liebe stattfinden. Philosophie als solche, so können wir schlussfolgern, ist für Badiou kein Synonym für das Denken *per se*. Philosophie ist charakterisiert als „die Disziplin des Denkens, die von der Überzeugung ausgeht, dass es Wahrheiten gibt.“ (Badiou und Tarby 2012, 143); aber sie ist nur eine Disziplin unter anderen, anstatt deren Essenz oder paradigmatisches Beispiel (Clemens 2010, 25).¹⁹

Derartige Feststellungen lassen Badiou als einen Verbündeten im Bestreben nach einer Demokratie des Denkens erscheinen, welche auch die Bereiche Philosophie und Theater umfasst. Und in der Tat haben manche seiner Kommentatoren, wie zum Beispiel Reinhard, seine Arbeit als eine Umkehrung der üblichen Hierarchie dieser beiden gelesen: „Für Badiou fungiert das Theater als eine Art Laboratorium für die experimentelle Produktion und Untersuchung neuer Subjektivitäten, neuer Ideen und neuer Zeitlichkeiten. Als solches kann es Auswirkungen auf die Philosophie haben, die von ihm lernen kann ... doch handelt es sich nicht um ein reziprokes Verhältnis—Experimentieren im Bereich des Theaters führt zu Ergebnissen, von denen die Philosophie noch nicht einmal träumen kann, die im Gegenzug nur wenig anzubieten hat“ (Reinhard 2013, xxiv).²⁰ Und dennoch, Badiou's Charakterisierung der Philosophie als etwas Bedingtes besteht auch grundsätzlich darauf, dass die Kunst außerhalb der Philosophie steht—eine Sicht der Dinge, die nur möglich ist, wenn man bezüglich des Wissens über das Denken an sich von einer privilegierten Position ausgeht.

Das Selbe ließe sich über das Verhältnis von Philosophie und Wissenschaft oder Mathematik in Badiou's Werk sagen. Einerseits scheint Badiou's Verständnis der Philosophie als etwas Bedingtes eine Degradierung der Philosophie auf den Status eines nur noch abgeleiteten Diskurses zu beinhalten—was an Richard Rorty's Neubestimmung der Philosophie als einer ausgeklügelten Form des Kommentars zu anderen Diskursen (wissenschaftliche und nicht-wissenschaftliche) erinnert. Das heißt, während Badiou sich gegen jedes Reden vom „Ende der Metaphysik“ ausspricht und für die Philosophie eine spezifische und bedeutende Rolle bezüglich ihrer Bedingungen festlegen möchte, hat man dennoch beständig das Gefühl, dass dies mit einem Status- oder Privilegienverlust der Philosophie einhergeht—nicht zuletzt, weil die Philosophie dann ihren Anspruch auf die Ontologie aufgeben muss—die nach Badiou dann ausschließlich zu einer Aufgabe der Mathematik wird. Beispielsweise bezieht sich Badiou auf die neun Kernthesen der Mengenlehre als „die größte Gedankenanstrengung, welche die Menschheit je vollbracht hat“ (Badiou 2007, 536),²¹ und anderweitig bezieht er sich auf die Mathematik als das „unerreichte Vorbild für voll entwickeltes Denken“ (Badiou und Truong 2015, 7). Tatsächlich behauptet Badiou, dass allein die Mathematik in einer Weise vom Sein an sich sprechen könne, welche sie über die anderen drei Bedingungen und auch über die Philosophie selbst zu stellen scheint. Wenn sich die

Ontologie mit der Vielfalt der Natur des Seins bzw. der Existenz jenseits der Partikularität dessen, in welcher Weise unterschiedliche Seiende existieren, beschäftigt, dann wird für Badiou die Ontologie am besten als Mathematik betrieben, als der Wissenschaft der Quantitäten anstatt der Qualitäten. Für Badiou „verkündet [die Mathematik] das, was über das Sein qua Sein ausgedrückt werden kann“ (Badiou 2007, 8);²² sie „ist die [...] Wissenschaft von allem, was ist, *insofern als es ist*“ (Badiou 2007, 7).²³ Der mathematische Diskurs eignet sich in besonderer Weise für diesen ontologischen Zweck, da er eine Art von asubjektiver Denkweise zu konstituieren scheint, da er „eine Wissenschaft [zu sein scheint], die von Meinung und Erfahrung gereinigt ist“ (Hallward 2003, 6).²⁴ Die mathematische Theorie, und tatsächlich die Wissenschaft im weiteren Sinne, erlaubt uns bereits, das zu denken, was wir über unsere Sinne nicht erfahren können. Doch für Badiou stellt besonders die Mengenlehre auch das reinste Mittel dar, die Multiplizität bzw. die Bedingung der Zugehörigkeit zu einer Menge als das, was alle Seienden gemein haben, zu denken. Sie präsentiert die universale Natur des Seins (als etwas Multiplem), denn sie beschäftigt sich ausschließlich mit Quantitäten bzw. den Mengen der Dinge anstatt mit den Qualitäten der gezählten Dinge.

Doch verbringt diese scheinbare Degradierung der Philosophie nicht bloß ihre Autorität? Unterminiert bereits die Einnahme der Position desjenigen, der degradiert oder befördert, die angeblich demokratisierende Natur der Behauptungen selber? John Ó Maoilearca tendiert dazu, diese scheinbare Degradierung als eine Art von „falscher Bescheidenheit“ anzusehen, durch welche man sowohl der Kunst als auch der Mathematik schmeichelt, in dem man sie grundsätzlich als gleichwertige, wenn nicht sogar höherrangige Denkweisen anerkennt, während sie in der Praxis nichtsdestotrotz immer noch den Erklärungen der Philosophie bezüglich der Natur eben dieses Denkens unterworfen bleiben, und zwar in einer Weise, die (während man dies gleichzeitig leugnet) zu ihrer Unterwerfung unter die allumfassende Epistemologie der Philosophie führt. Beispielsweise zitiert Badiou, wenn es um die Mathematik geht, häufig die Inschrift, die über dem Eingang zu Platons Akademie gestanden haben soll: „*Lasst niemanden hier eintreten, der kein Geometer ist*“ (siehe Badiou 2004, 4, 68; Badiou 2010, 17).²⁵ Dieser Eingang markiert die Grenze zwischen eigentlichem Denken und seinen Gegenstücken, und der/die Philosoph_in ist der/die Autor_in derjenigen Inschrift, welche die Bedingungen festlegt, unter denen man die Schwelle überschreiten darf. In gleicher Weise, indem er in die Rolle eines zeitgenössischen Platon schlüpft, verortet Badiou sein eigenes bestimmtes Denken als Zentrum der Werte, wenn er ein Pantheon der Mathematik-Philosoph_innen errichtet und wenn er, in einer scheinbar bescheidenen Geste, die Mathematiker_innen zu Praktiker_innen des Denkens in seiner höchsten Form²⁶ tauft. In gleicher Weise versucht Badiou auch, den Türhüter des Theaters zu spielen, womit wir uns im Folgenden beschäftigen wollen.

3. Badiou weiß, was Theater ist: Definitionen und Beispiele

Wie auch andere Philosoph_innen des Theaters nimmt Badiou die Position dessen ein, der weiß, was man „eigentlich nur Theater nennen“ (Badiou 2015, 72) dürfte. Sowohl die Einleitung des Übersetzers als auch die abschließenden Seiten der englischen Ausgabe von Badiou's *In Praise of Theatre* erklären dieses jüngste Buch als unterschieden von Badiou's früheren Schriften, unter

Bezugnahme auf eine umfangreiche Reflektion zeitgenössischer Theaterpraktiken—einschließlich Jan Fabre und Romeo Castellucci als Hinweise auf die kulturelle Aktualität dieses Philosophen (Bielski in Badiou and Truong 2015, xiv).²⁷ Ein genauerer Blick auf *In Praise* zeigt allerdings, dass Badiou sich eng an seine übliche Liste „großer Dramatiker“ hält: Tschechow, Ibsen, O’Neill, Claudels symbolistisches Theater (ein Konservativer, wenn es um seine religiösen und politischen Ansichten geht), Brecht, Pirandello. Das heißt, Badiou’s eigenes Theaterpantheon besteht beinahe ausschließlich aus einzelnen (weißen, männlichen, europäischen) Autoren. Fabre und Castellucci werden tatsächlich nur beiläufig erwähnt (Badiou and Truong 2015, 17–18); die zeitgenössische Leiterin und Mitbegründerin der Pandora Company, Brigitte Jaques, wird genau einmal erwähnt (Badiou and Truong 2015, 4); und ein Stück des zeitgenössischen Autors Bernard-Marie Koltès wird kurz andiskutiert (Badiou and Truong 2015, 66–67). In gleicher Weise enthält das davor erschienene Buch, *Rhapsodie*, eine kurze Erwähnung Robert Wilsons (Badiou 2015, 36)—wobei an einer späteren Stelle festgestellt wird, er sei „nicht direkt ein ‚inszenierender Regisseur‘“ (Badiou 2015, 101), doch die entscheidenden und überschwänglichen Bezugnahmen gelten, wie oben, Mallarmé, Vitez, Racine, Beckett, Genet und Sean O’Casey. Eine gewisse Selbsterkenntnis der Tendenz, zeitgenössische Autor_innen zu vernachlässigen, wird im Dialogteil der frühen *Rhapsodie* inszeniert (*staged*), wenn „der Empirist“ feststellt, dass die Figur des Badiou nur einen davon in ihre Liste der Beispiele für wahres Theater (*Theatre*) mit großem „T“: ein seltenes und radikales Ereignis, welches eher den Status Quo zerreißt anstatt lediglich das ‚Theater‘ (*theatre*) mit kleinem „t“ (das „schlechte Theater“, das „an den Staat gebunden“ ist und die vorherrschende Meinung verstärkt) (Badiou 2008, 220).²⁸ Das heißt, während Badiou bereit ist, zeitgenössische Produktionen als Theater (großes T) zu identifizieren, handelt es sich bei diesen Produktionen überwiegend um die Werke klassischer (weißer, männlicher, europäischer) Autoren.

Die Vorstellung eines Theaterpantheons stellt natürlich die Frage nach dem Status des „Beispiels“ in der Philosophie des Theaters. Fred Dalmaso seinerseits argumentiert, dass „Badiou’s Theorie des Theaters sich hauptsächlich mit dem kommenden Theater beschäftigt“, so dass es wenig Sinn ergäbe, wenn er sich auf eine „genaue Analyse der bestehenden Theaterformen“ beschränkte oder anschauliche Beispiele aus der historischen und zeitgenössischen Praxis böte (Dalmaso 2011, 23).²⁹ Und tatsächlich ist dies weitgehend das Thema der Dialoge zwischen dem „Empiristen“ und „Mir“ in *Rhapsodie*, wo Letzterer auf Bitten des Ersteren nur sehr zögerlich Beispiele für das wahre Theater (*Theatre*) vs. „Theater“ (*theatre*) nennt. Dennoch, auch wenn Badiou aus verständlichen Gründen keine „Beispiele“ identifiziert, so zeigt er doch eine Tendenz, das Theater—in dem Allgemeinen und Abstrakten—in formal begrenzten Begriffen zu definieren.³⁰ Wie wir sehen werden, geht das, was er über das Theater schreibt, von einem Modell aus, das notwendigerweise „Charaktere“ enthält (die eine exemplarische Menschlichkeit aufweisen müssen), notwendigerweise Sprachen mit Körpern kombiniert (und so die Pantomime von der Kategorie des eigentlichen Theaters ausschließt) und als fundamental verschieden sowohl vom Tanz als auch vom Kino definiert wird. Selbstverständlich will ich damit nicht sagen, dass das Schreiben von Stücken per se inhärent „traditionell“ ist, und dem entsprechend auch nicht, dass an all den Praktiken, die sich egal in welcher Periode selbst als angeblich „avantgardistisch“ bezeichnen, irgendetwas intrinsisch Bahnbrechendes oder Innovatives ist. Und dennoch, man würde doch erwarten, dass Badiou’s Theaterpantheon ein paar Beispiele mehr enthielte für Praktiken, die in

wagemutigerer Weise an der Kante dessen wandeln, was als „Theater“ zählt oder als „Stück“ anerkannt ist; Praktiken, die erkennbar werden, wenn ein bestimmter Stil des Theaterdenkens sich anscheinend als Norm verfestigt hat, und die sich darum bemühen, neue Denkweisen zu entwickeln, die bis dahin ausgeschlossen waren. Das heißt, Badiou's Charakterisierung der Natur des künstlerischen Ereignisses scheint ihn unvermeidlich dazu zu bringen, sich mit jenen Praktiker_innen zu beschäftigen, die in ihren jeweiligen Kontexten beim „formalen“ Experimentieren (sowie bei dem, was von Anfang an als dieser „Form“ zugehörig verstanden wird) am weitesten gehen.

Abgesehen von diesen „Beispielen“ entwickelt Badiou auch explizite Darlegungen der Bedingungen für Theater. In dem Aufsatz *Rhapsodie für das Theater* legt Badiou eindeutig dar, was er als die drei „elementaren“, „transzendente[n]“ bzw. „apriorische[n]“ Bedingungen für Theater beschreibt (Badiou 2015, 30f.): „Erstens ein Publikum, das in Aussicht auf eine Aufführung zusammenkommt; zweitens physisch anwesende Schauspieler, also Stimmen und Körpern in einem für sie bestimmten Raum, in dem das versammelte Publikum ihnen zusieht; drittens, ein Referent, ein Text oder eine Überlieferung, als dessen Darstellung die Aufführung bezeichnet werden kann“ (Badiou 2015, 28). Hier nun beschäftigt sich Badiou nicht mit der Frage nach den seltenen Bedingungen, unter denen Theater (in der engl. Ausgabe an späterer Stelle mit großem T) als Wahrheitsverfahren agiert, sondern mit den Bedingungen für Theater per se im Unterschied zu den anderen Künsten und zum täglichen Leben. Badiou bezieht sich auf „die Kraft, die jeder einzelnen Kunst eigen ist“ (Badiou und Truong 2015, 52), schreibt jeder Form ein bestimmtes Wesen zu, und warnt vor der Auflösung des einen im anderen (Badiou und Truong 2015, 49). Er gibt auch dem Theater eindeutig den Vorrang gegenüber Tanz und Kino, indem er es als „die vollständigste der Künste“ (Badiou und Truong 2015, 62) bezeichnet und es dem Theater vorbehält, auf eine „subjektive Orientierung“ abzielen, von der er sagt, dass es diese mit der Philosophie gemein habe (Badiou und Truong 2015, 51). Besonders aus seinem jüngeren Werk geht hervor, dass er sehr darauf bedacht ist, dem Theater eine Unverwechselbarkeit zu bewahren, und zwar in einer Weise, die ihn dazu bringt, auf einer möglicherweise restriktiven Priorität gegenüber dem Text zu bestehen. Das Theater mag selektive Entlehnungen von einer breiten Palette künstlerischer Ressourcen vornehmen (womöglich in einer Weise, die derjenigen ähnelt, in welcher die Philosophie Entlehnungen von Sprache und Form des Theaters vornimmt), doch sollte dies nicht dazu führen, dass es sich in den Tendenzen auflöst, welche die andersgearteten, scheinbar weniger wertvollen Kunstformen des Tanzes und des Kinos charakterisieren (genauso wenig, wie die Philosophie sich selbst mit dem Theater verwechseln sollte).

Was auch noch von dem ausgeschlossen ist, was bei Badiou als Theater erscheint, ist jede Art von Lesedrama oder vorgestelltem Theater bzw. jede andere Form eines „unaufgeführten“ Textes. Badiou argumentiert, dass, da der Text „nur eines der sieben Elemente aus denen sich das Theater zusammensetzt“, ist, „dürfte [man] eigentlich nur Theater nennen, was aufgeführt wurde oder aufgeführt werden wird.“ (Badiou 2015, 72). Theater muss *stattfinden*, und zwar vor einem versammelten Publikum. In gleicher Weise werden auch Bemühungen aus jüngerer Zeit, der Öffentlichkeit einen breiteren Zugang mit Hilfe von Medien—wie zum Beispiel NTLive—zu verschaffen, abfällig kommentiert. Badiou steht auch der Möglichkeit ablehnend gegenüber, sich

wirklichen Theaterereignissen mit Hilfe von Medien oder Dokumentationen zu nähern, und zwar in einer Weise, die sich gegen Phänomene wie Live Broadcast und genauso gegen das im Fernsehen übertragene Theater als dessen Vorläufer wendet: „Wahres Theater ist für die Fernsehkamera unsichtbar. Ein im Fernsehen übertragenes Schauspiel stellt eine journalistische Annäherung an eine Repräsentation dar und niemals die Übertragung der Repräsentation selber. Theater findet dabei nicht statt, und alles, was wir erreichen, bleibt eine vage und obskure Information über das, was geschah. Nur dem Theater der Meinungen gelingt der Sprung auf den Bildschirm“ (Badiou 2013, 221).³¹ Umgekehrt, insofern als das Theater für Badiou die Repräsentation eines Referenten wie zum Beispiel eines Textes zu sein hat, schließt er notwendigerweise „Pantomime und Tanz von dem aus, was als Theater zu gelten hat, zumindest wenn die gesamte Aufführung aus ihnen besteht; dies schließt ebenso die reine und nicht wiederholbare Improvisation aus. Dabei handelt es sich um Übungen oder Zutaten des Theaters, nicht um Theater“ (Badiou 2015, 28).³²

So wie er das Theater vom Tanz und vom Kino unterscheidet und drei essentielle Bedingungen für das Theater per se umreißt, so entwickelt Badiou auch eine Unterscheidung, besonders in *Rhapsodie*, zwischen dem, was er als wahres Theater bezeichnet—in der englischen Ausgabe mit großem T—und „Theater“ (*theatre*). Letzteres wird im Wesentlichen mit Unterhaltung und der Verstärkung konventioneller Meinungen gleichgesetzt. Wie Badiou formuliert, „stellt schlechtes Theater eine Ansammlung von etablierten Identitäten dar, die es dazu bringt, konventionelle Vorstellungen sowie die entsprechenden, mit diesen verbundenen anständigen Meinungen zu reproduzieren“ (Badiou und Truong 2015, 84).³³ In der Konsequenz versagt dieses falsche Theater dabei, sein Publikum mit bestimmten Anforderungen zu konfrontieren oder es zu ändern. Badiou charakterisiert dieses Publikum als homogen und dennoch partikular, insofern als es dieselbe begrenzte Klasse oder dieselbe Palette von Meinungen teilt, im Gegensatz zum universalen Publikum, welches das Theater hervorbringt (Badiou 2015, 44). Beim „Theater“ (*theatre*), so stellt Badiou fest, „ist mit niemandem irgendetwas geschehen, außer dass man sich der plattesten aller Meinungen überlassen hat“ (Badiou 2013, 221);³⁴ stattdessen führt das „Theater“ (*theatre*) zu „unterhaltsame[r] Befriedigung bei denen, die die Wahrheit hassen“ (Badiou 2015, 62). Im Gegensatz dazu begegnen wir beim wahren Theater „einem Wahrheitsverfahren, einer Aufhellung [...], deren Ereignis die Vorstellung wäre“ (Badiou 2015, 46). Wahres Theater (*true Theatre*) ist niemals ein „Phänomen der Meinung“: „Es dient den Wahrheiten und niemals den Meinungen. Darin liegt die Kraft allen echten Theaters. Das falsche Theater, das ich ‚Theater‘ nenne, repräsentiert in keiner Weise eine Begegnung mit der Ewigkeit, da es vulgäre Meinungen anspricht, es hat keine Universalität, da es auf ein Publikum abzielt, das von seinen Meinungen vorgeformt ist, die in den allermeisten Fällen abstoßend reaktionärer Natur sind“ (Badiou 2013, 220).³⁵ Diese Unterscheidung erlaubt es Badiou auch, die Seltenheit des wahren Theaters (*true Theatre*) zu betonen: „Zum Glück gibt es wenig, sehr wenig *Theater*, denn die meiste Zeit schützt uns das ‚Theater‘ davor“ (Badiou 2015, 64). Für Badiou kann das falsche „Theater“ (*theatre*) vielerlei Formen aufweisen—wie zum Beispiel die simple Ausführung eines bestehenden Textes ohne irgendwelche kreativen Verdienste, in Theatern, die „eine tote Tradition kopieren, Allerweltsklassiker“ (Badiou und Truong 2015, 79). Doch kann es sich genauso gut um das handeln, was Badiou als „Boulevardtheater“ beschreibt—von „Jean de Létraz bis zu Harold Pinter“. Dies ist eine Art von

Theater, die kommerziell erfolgreich ist und sich ohne staatliche Unterstützung finanziert; höchst konventionell, aber besser verpackt als vieles, was unter „Kultur“ firmiert (Badiou und Truong 2015, 58–59), doch es ist klar, dass derartiges Theater für Badiou keinerlei philosophische oder politische Konsequenzen hat.

Die Vorstellung einer Unterscheidung zwischen wahrem Theater [*Theatre*] und einer illegitimen und weniger wertvollen Version wird in *In Praise of Theatre* fortgeführt. Dort allerdings charakterisiert Badiou besonders das eigentliche Theater als etwas, das in unserem gegenwärtigen Kontext eine gefährdete Kunst ist: bedroht sowohl durch das, was er als dessen „Rechts“ und „Links“ beschreibt. Ironischerweise stellt Badiou fest, dass das wahre Theater (*true Theatre*) einerseits von den exklusiven bzw. monopolisierenden Tendenzen der Klischee-Unterhaltung der „auf dem amerikanischen Modell basierenden Musikkomödien“ (Badiou und Truong 2015, 9–10) bedroht ist und andererseits vom anti-repräsentationalistischen „Theater ohne Theater“ zum Beispiel Fabres und Castelluccis (Badiou und Truong 2015, 18). Das heißt, er versucht selber, das Theater zu monopolisieren, wenn er argumentiert, dass das, *was er als* „Unterhaltung“ *definiert*, in Komplizenschaft mit dem Status Quo steht und dass das „Theater ohne Theater“ „nicht das Ganze des Theaters konstituieren kann und darf“ (Badiou und Truong 2015, 19). Badiou behauptet, „jedes Theater ist Ideentheater“, allerdings nur, wenn wir „die Ideen (im Sinne von Platon)“ verstehen (Badiou 2015, 63). Das soll nicht heißen, dass alles Theater denkt, sondern eher, dass für Badiou jedes so genannte „Theater“ (*theatre*), dem es nicht gelingt, entsprechend seinem Modell des Denkens zu denken, diesen Namen nicht verdient.³⁶

Schlussfolgerungen: die Non-Philosophie weiß nicht, was es bedeutet, zu denken

Wie sollen wir Philosophie und Kunst einander gleichsetzen [...] außerhalb einer jeden Hierarchie und ihres letzten Avatars (anarchistische und nihilistische Einebnung)? [...] Es hieße, sie innerhalb der gemeinsamen Schicht eines a priori neuen Stils zu universalisieren, indem man regionales Wissen [*knowings*] für universaler hält als es spontanerweise ist, oder indem man dieses als der Philosophie ko-extensiv ansieht und die Philosophie für empirischer hält, als sie derzeit ist.

(Laruelle 2013b, 289–290)

Aus der einen Perspektive „ist“ die Philosophie das, das Philosophen typischerweise *tun*, was an den philosophischen Fakultäten gelehrt wird, was sich selbst als „Philosophie“ bezeichnet und von anderen als „Philosophie“ anerkannt wird. Doch stehen derartig konventionelle Identifikationen selbstverständlich mit größeren und geringeren Ausmaßen struktureller Gewalt und Ausschließung in Zusammenhang, indem sie die Vielfalt der Möglichkeiten, Philosophie zu betreiben, in ebenso viele nicht-philosophische Kategorien einordnen: die „pseudo-“ oder „Pop“-Philosophie der Medien-Gelehrten, Amateur_innen oder Außenseiter_innen; die bevormundende Verwendung von Begriffen wie „Proto-Philosophie“ zur Beschreibung des Denkens nicht-westlicher Kulturen, der „schlechten Poesie“ der Philosophen-Künstler_innen, der bloß symptomatische Ausdruck des Wahnsinns. Im Gegensatz dazu bedeutet hier die Hereinnahme anderer Formen des

Denkens in eine erweiterte Praxis der Philosophie nicht das erneute Einschreiben solcher Formen als „Proto-Philosophien“ auf dem Weg zur „wahren“ Philosophie im Rahmen der westlichen Tradition, und auch nicht eine reduktive Definition dieser Tradition (die in sich selbst hochgradig diversifiziert ist), um das Ausmaß zu beschreiben, in dem Denken rechtmäßig der Kategorie der Philosophie per se zugeschlagen werden kann. Stattdessen geht es darum, das autoritäre Bild des Denkens, welches die westliche Philosophie sich selbst zuschreibt, zu stören und von seinem Sockel zu stoßen. Es geht darum, ihre „Selbstgenügsamkeit“ (*self-sufficiency*) (wie Laruelle es nennen würde) zu beseitigen.

Und tatsächlich, für Laruelle ist die Praxis des immanenten Denkens ein ethico-politisches Projekt. Ethico-politisch insofern, als es darauf abzielt, eine Gleichberechtigung oder Demokratisierung des Denkens herbeizuführen und dementsprechend die Anmaßung jener autoritären Gesten des Denkens (das, was Laruelle als „Philosophie“ bezeichnet) in Frage zu stellen, welche die Gleichartigkeit der Welt in ebenso viele ungleiche Teile aufspalten: Denkweisen, die als „eigentliche Philosophie“ gelten oder eben nicht, Lebensweisen, die als „menschlich“ angesehen werden oder eben nicht, Existenzweisen, die als „lebend“/als „überhaupt lebend“ angesehen werden oder eben nicht. Selbstverständlich sind derartige Unterscheidungen nicht rein „akademisch“, sondern haben reale, materielle Konsequenzen. Von der Gleichheit des Realen zu sprechen, bedeutet nicht, die häufig gewalttätige Realität der sozialen Ungleichheiten im Gegensatz zu irgendeiner angeblich wirklicheren ontologischen Gleichheit herabzusetzen, die unter oder hinter diesen wäre. Die Vorstellung, dass alle Gedanken in gleicher Weise von einem unbestimmten Realen bestimmt, aber auch von diesem ausgeschlossen sind, lässt nicht außer Acht, dass manche Gedanken tatsächlich gleicher als andere erscheinen und entsprechend behandelt werden.

Laruelles Projekt schlägt vor, dass derartige kontextuell-spezifische materielle Ungleichheiten der Ausgangspunkt sein sollten für die unaufhörliche Erfindung einer entgegengesetzten, immanenten und ausgleichenden Geste, die nicht im Vorhinein definiert werden kann. Während Laruelle uns dazu aufruft, danach zu streben, in demokratischer Weise zu denken, erlaubt er nichtsdestotrotz—und ermutigt sogar—eine immanente Form der Bewertung, innerhalb derer Gedanken, die dazu führen, das, was in einer gegebenen Situation als Denken gilt, zu pluralisieren und zu enthierarchisieren, höhere Wertschätzung genießen als ein Denken, das sich selbst als sowohl den Vermittler als auch als Vorbild für das Denken an sich ansieht. Es geht darum, dass wir uns mit der performativen Kraft unserer Denkpraktiken und mit dem Ausmaß beschäftigen, in dem diese unterschiedliche pluralistische oder einzigartige Identifikationen vollziehen, mit dem Ausmaß, in dem sie übliche Ungleichheiten der Denkweisen verstärken—menschliche und nicht-menschliche, Philosophie und Künste—oder zu neuen Feststellungen führen, die qualitative Veränderungen unserer derzeitigen Kategorien bewirken.

Nach wie vor mag es sein, dass Laruelles Haltung, wie ich sie hier grob vorgestellt habe, zu einer langen Reihe von Besorgnissen und Fragen führt. Auf einer Veranstaltung (*Beyond Application: Immanent Encounters between Philosophy and the Arts*), stellte Anna Pakes beispielsweise kürzlich—jenseits der bloßen intellektuellen Mode—das grundlegende Prinzip in Frage, welches den Ruf, die Anwendbarkeit hinter sich zu lassen, motiviert. Warum sollten wir im Vorhinein die potentiellen

Einsichten verwerfen, die daraus entstehen könnten, dass die Philosophie auf die Künste angewandt wird und umgekehrt die Künste auf die Philosophie (Pakes 2017)? Als Reaktion darauf könnten wir damit beginnen, zuzugeben, dass das, was als „Anwendbarkeit“ oder, im Sinne Laruelles, als philosophische Selbstgenügsamkeit gilt, immer umstritten sein wird. Schließlich ließe sich Laruelles eigenes Werk so darstellen, als präsentiere es die Philosophie insgesamt als etwas Autoritäres per se, als ob selbst seine eigene Kritik mit derselben Selbstgerechtigkeit daher käme, die sein radikal immanenter Ansatz zurückweist. Es kann keine privilegierte Position geben, von der aus man einen Teil des Materials der Philosophie ein für allemal als egalitär oder autoritär bezeichnen könnte, und genauso wenig lässt sich vorhersagen, wann oder wie sich Momente der Transzendenz ergeben werden, ob im Rahmen eines künstlerischen Prozesses oder im Verlauf eines interdisziplinären Austausches. Anwendbarkeit bezeichnet hier nicht irgendeine definierte Methode, und genauso wenig eine Tendenz oder Wahrnehmung, die sich aus einer großen Vielfalt von Denkweisen ergeben könnte, ganz unabhängig von bewussten Bemühungen, eine bestimmte Methodologie zu übernehmen. „Anwendbarkeit“ erscheint immer dann, wenn ein/e Denker_in (eventuell auch ein/e eingeschworener Laruelle-Anhänger_in) sich die Autorität eines/r Türhüter_in anmaßt und eine bestimmte Definition oder eine exzeptionelle Darstellung des Denkens zu essenzialisieren oder normalisieren will. Das Argument ist nicht, dass wir zum Zwecke der Non-Philosophie die Anwendbarkeit hinter uns lassen sollen, *so als ob die Non-Philosophie wüsste, was es bedeutet, zu denken*. Ganz im Gegenteil—es ist lediglich so, dass wir uns bemühen sollten, materiellen Gesten gegenüber wachsam zu sein und uns ihnen sogar zu widersetzen, Gesten, die beanspruchen, zu wissen, was Denken ist, um „dieses“ dann auf andere Felder zu übertragen, und wir sollten unsere Aufmerksamkeit auf Ereignisse lenken, die es in der Rückschau erlauben, Denken an Orten wahrzunehmen, an denen wir es am wenigsten erwarten würden. Zweifellos handelt es sich hier um einen heiklen Balanceakt: auf der einen Seite will man den falschen Eindruck vermeiden, dass das Projekt eines Denkens in Übereinstimmung mit einer radikalen Immanenz durch unsere neuesten Ideen in irgendeiner Weise „abgeschlossen“ sei—zum Beispiel wenn Laruelles Werk als eine neue Orthodoxie dargestellt wird, die beansprucht, die Natur des Denkens zu kennen—und auf der anderen Seite muss vermieden werden, Immanenz in paradoxer Weise als einen nicht-denkbaren und transzendenten Horizont des Denkens darzustellen (als ob es nur eine einzige Weise des Denkens gebe, als ob das, was aus meiner Perspektive nicht denkbar ist, dann in irgendeiner Weise für niemanden, einschließlich des nicht-menschlichen Denkens, denkbar wäre). Wir werden niemals *die* Antwort auf die Immanenz finden—allerdings soll das nicht besagen, dass es keine Antworten gibt; *es wird* viele und unterschiedliche immanente Philosophien *gegeben haben*—unsere retrospektive Aufmerksamkeit auf die Realität, die zukünftige Erfindungen möglich macht (eher als irgendein vorgeblich „Laruellscher“ „How-to“-Leitfaden).³⁷

Diesbezüglich könnten sich Fragen ergeben zu dem scheinbaren Relativismus der „Demokratie des Denkens“ und ihrer politischen Implikationen. Wenn—wie John Ó Maoilearca sagt—für Laruelle „alle Gedanken gleich sind“ (Ó Maoilearca 2015),³⁸ heißt das dann, dass es überhaupt keine Bewertung unterschiedlicher Gedanken mehr geben kann? Kein besserer oder schlechterer Ausdruck, keine großartigen oder minderen Ausdrücke der Immanenz, selbst und besonders wenn die Zurückweisung der Logik der Repräsentation uns zu zwingen scheint, Kategorien wie Wahrheit und Illusion abzuschaffen? Laruelles eigene Kritik legt eindeutig nahe, dass diese Möglichkeit

weiterhin besteht—nicht die Möglichkeit des transzendenten Urteilens, sondern diejenige einer immanenten, kontextabhängigen Bewertung, bei der ein Denken im Sinne der Gleichberechtigung den Vorrang vor autoritärem Denken hat. Das Laruellsche Modell bedeutet kein „anything goes“; stattdessen erlaubt uns seine Form von Demokratie, diejenigen Denkpraktiken zu bevorzugen, die eher in Richtung Pluralismus anstatt Autoritarismus gehen, unabhängig von der Form, die sie *in der jeweils gegebenen Situation* annehmen.

Im vorliegenden Artikel haben wir vorgeschlagen, dass Performance und Philosophie in gleicher Weise Denken sind. Doch warum—so könnte man fragen—sollen wir diese Prozesse überhaupt als „Denken“ bezeichnen? Läuft das nicht auf eine homogenisierende Geste hinaus, die alles—die Künste und die Philosophie—zum Selben macht, indem es die Unterschiede zwischen Prozessen zunichtemacht, die schließlich doch fundamental sind? Warum soll man Performance auf Denken reduzieren—als ob dies ein unmittelbares Mittel zur Zuschreibung von Wert wäre—anstatt sie als ein Fühlen zu feiern, als ein „einfach tun (*just doing*)“, oder als ein „zeigendes Tun (*showing doing*)“? Um die erste dieser Fragen zu beantworten: es geht darum, dass Performance als Denken zu bezeichnen diejenige Geste ist, die geeignet wäre, die Künste und die Philosophie gleichwertig zu machen. Für Laruelle ist „Philosophie“, wenn das Denken sich selbst als die normative Ausnahme sieht (sei es als rigoroses Denken, als konzeptionelle Schöpfung, als poetisches oder körperliches Denken) sowie als den Türhüter dieser Ausnahme. In diesem Sinne stellt das Bestehen darauf, die Hypothese weiterzuentwickeln, dass Performance Denken ist, eine Art von Grenzüberschreitung dar. Diese Formulierung mag weiterhelfen, wenn es darum geht, wie wir (ob wir uns nun berechtigt fühlen, uns als „Philosoph_innen“ zu bezeichnen oder nicht) sehen, handeln und schreiben, wenn es um Performance geht.

Dies impliziert allerdings nicht, dass andere Kunstformen (Aktivitäten, die bisher überhaupt noch nicht als „Kunst“ in einem gegebenen Kontext identifiziert worden sind) nicht denken, so wie es Badiou offensichtlich für das Verhältnis von Theater und Tanz unterstellt. Und außerdem ist diese Benennung weder permanent noch universell, sondern muss selber pluralisiert werden oder als eine pluralisierende Geste operieren, anstatt dass die Priorität einer bestimmten Art zu denken betont wird, welche andere Aktivitäten ausschließt oder degradiert. Zum Beispiel berief sich Heidegger (1976) bekanntlich auf die Vorstellung, dass „wir noch nicht denken“: dass das letztliche Ziel der Philosophie darin bestehe, sich der Mühe des Denkens zu unterziehen; und wie wir gesehen haben, stellt Badiou der Vorstellung vom wahren Theater (*true Theatre*) die simple Meinung gegenüber, wie sie sich beim kommerziellen Musiktheater findet. Im derzeitigen Klima der westlichen Welt lässt die Fähigkeit dieser beiden Diskurse, zur Erfindung nicht-denkender Menschen im Unterschied zu einer Expertenelite beizutragen (was sowohl einen Anti-Intellektualismus als auch die Zurückweisung des Populismus ermöglicht), die permanente Aufmerksamkeit auf Anwendungsweisen des Begriffs des „Denkens“ besonders relevant erscheinen. Umgekehrt ist die Feststellung, dass Performance denkt, keine homogenisierende Geste, da uns ja nichts daran hindert, neue Unterscheidungen zwischen Denkweisen zu kreieren: szenographisches Denken, improvisierendes Denken, Schalldenken—solange wir nur gewillt sind, diese Kategorien auch wieder zu ändern, falls sie jemals zu Werkzeugen der Herstellung neuer Arten von *Ungleichheit* werden sollten. Und schließlich, die Begriffe von „Performance als

Philosophie“ sowie „Performance denkt“ wären nur dann reduktiv, wenn wir bereits eine (begrenzte und begrenzende) Definition des Denkens im Kopf hätten, mit der wir Performance identifizieren würden. Performance denkt, aber nicht, weil sie über irgendeine exklusive oder definitive Qualität verfügt. Stattdessen besteht das Ziel darin, Performance zu erlauben, die Art und Weise zu verändern, in der wir Denken verstehen oder auch die Arten und Weisen zur Kenntnis zu nehmen, in denen Performance bereits neue Möglichkeiten des Denkens bereitgestellt hat.

Endnoten

¹ Alle Passagen aus Laruelle 2012a, Laruelle 2012b, Laruelle 2013a, Laruelle 2013b und Laruelle 2006 wurden im Folgenden aus der englischen Version ins Deutsche übersetzt von Mirko Wittwar.

² Der von François Laruelle geprägte französische Begriff „*non-philosophie*“ wird ins Englische mit „*Non-Philosophy*“ übertragen. Für die deutsche Übertragung stehen zwei Übersetzungsmöglichkeiten zur Auswahl: „*Nicht-Philosophie*“ und „*Non-Philosophie*“. In den bis 2017 vorliegenden Übersetzungen hat sich noch keine Einheitlichkeit der Übersetzung dieses Begriffs abgezeichnet (siehe *Non-Photografie / Photo-Fiktion*, Merve 2014 sowie „Das Reale gegen den Materialismus“ in *Realismus Jetzt*, Merve 2013, 195–206). Wir haben uns für den Begriff der „*Non-Philosophie*“ für die deutsche Übersetzung entschieden, um diesen auch von der im deleuzianischen Kontext gebrauchten „*Nicht-Philosophie*“ abzusetzen.

³ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

⁴ Selbstverständlich unterliegt das, was als „analytisches“ und „kontinentales Denken“ gilt, beständiger Veränderung, und schon die Erfindung der Kategorie eines „kontinentalen“ Denkens kann als ein Mittel angesehen werden, die Unterschiede innerhalb der anglo-amerikanischen Philosophie zu überdecken. Ich verwende diese Unterscheidung hier zum Teil dazu, um denen entgegenzutreten, die in allgemeiner Weise von einer „Philosophie des Theaters“ sprechen, obwohl die Denkmodi, mit denen sie sich beschäftigen, hauptsächlich oder ausschließlich durch vorherrschende Standpunkte der englischsprachigen analytischen Tradition bestimmt sind.

⁵ Interessierte Leser_innen, die nach englischsprachigen Texten zum Einstieg in Laruelles Denken aus einer interdisziplinären Perspektive suchen, seien verwiesen auf: John Mullarkey/Ó Maoilearca und Anthony Paul Smith (2012), John Ó Maoilearca (2015).

⁶ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

⁷ Im französischen Original : „pas de penser sans philosophie mais de penser sans l'autorité de la philosophie“.

⁸ In *Anti-Badiou* und anderswo spricht Laruelle vom Verhältnis der Philosophie zum „radikal immanenten Realen“ (Laruelle 2013a, 211). Non-Philosophie kontra Ontologie „impliziert eine Inversion des Realen und der Philosophie: letztere ist nicht länger Objekt des ersteren, ersteres ist nicht länger das Subjekt, welches über letztere entscheidet“ (Laruelle 2013a, 212)

⁹ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

¹⁰ Es lohnt sich herauszustellen, inwieweit diese Darstellung Badiou's als seltene Begebenheit eines „großen Philosophen“ spezifisch für den französischen Kontext sein mag. Laruelle unterstreicht beispielsweise die „mediale Glorifizierung“ Badiou's, ebenso wie Badiou's Selbst-Überhöhung (Laruelle 2013a, xx).

¹¹ Siehe z. B. Laruelles Schlüsselfrage in *Anti-Badiou*: „Wie können wir uns Badiou entgegensetzen, ohne uns lediglich in ein ‚Verhältnis von Kräften‘ einzulassen, indem wir ihm eine Kraft entgegensetzen, von derselben Art wie seine eigene?“ (Laruelle 2013a, xvi).

¹² Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

¹³ Alle Passagen aus aus Badiou und Truong 2015 wurden im Folgenden aus der englischen Version ins Deutsche übersetzt von Mirko Wittwar.

¹⁴ Der Band enthält einen Aufsatz, der ebenfalls den Titel *Rhapsodie für das Theater* trägt und zuerst auf Französisch im Jahre 1990 erschien—kurz nach *Das Sein und das Ereignis* (1988, dt. 2005). Weitere entscheidende Texte Badiou zum Theater sind *Kleines Handbuch der Inästhetik*, das auch den Aufsatz *Thesen zum Theater* enthält, während sich kurze Diskussionen des Themas „Theater“ auch in *Lob der Liebe* (franz. 2009, dt. 2011) sowie in *Beckett* (franz. 1995, dt. 2006) finden—ein Sammelband, mit verschiedenen Texten Badiou zu Beckett, die auf Französisch im Laufe der 1990er erscheinen sind, obwohl sie sich eher mit Becketts Prosa als mit seinen Stücken beschäftigen.

¹⁵ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

¹⁶ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

¹⁷ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

¹⁸ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

¹⁹ Und dennoch ließe sich argumentieren, dass die Philosophie für Badiou einen besonderen Bereich des Denkens darstellt, insofern als sie allein zu einer Art von immanentem Meta-Denken fähig ist, wodurch sie als ein „Aufnahmeapparat“ ihrer eigenen Bedingtheit fungiert (Badiou 2003, 73–74). Wie Hallward feststellt, definiert Badiou die Philosophie als „das gedankliche Verständnis der Bedingungen, unter denen Denken in seinen jeweiligen Sparten vollbracht wird“ (Badiou in Hallward 2003, 243 [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar]). Im Gegensatz dazu stellt Clemens fest, dass die Philosophie, genauso wie sie „kein Synonym für das ‚Denken‘ im Allgemeinen ist [...] auch nicht das ist, was das Denken an sich befragt“ (Clemens 2010, 25. Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar).

²⁰ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

²¹ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

²² Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

²³ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

²⁴ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

²⁵ Es lohnt sich allerdings, Laruelles Feststellung zur Kenntnis zu nehmen, dass die Geometrie in letzter Zeit von der Topologie als des unterscheidenden Diskurses überboten worden ist: „Die mathematische Etikette, die uns zum Eintritt in die aristokratische Gesellschaft der Wissenschaftler berechtigt, war zunächst geometrischer Natur (Platon). Sie ist mittlerweile, wie uns alle Philosophen versichern, grundsätzlich topologisch“ (Laruelle 2013a, 33 Passage aus der englischen Versin übersetzt von Mirko Wittwar).

²⁶ Laruelle führt diese zugrundeliegende Autorität und Distanz aus, wenn er Badiou's Gesamtprojekt als „das Projekt einer Neu-Erziehung der Philosophie durch die Mathematik und überhaupt nicht als dasjenige der Konstituierung einer auf der Mathematik beruhenden Wissenschaft der Philosophie (angenommen, solches wäre möglich)“ bezeichnet. (Laruelle 2013a, vii [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar, Hervorhebungen im Original]).

²⁷ In gleicher Weise lässt sich nebenbei bemerken dass, während der Übersetzer Andrew Bielski argumentiert, dass sich in *In Praise of Theatre* Badiou's grundsätzliche Ablehnung des Rufs nach einer Einordnung des Theaters unter einen einzigen „breiten Ansatz“ (Bielski in Badiou 2015, xviii) findet, Schechner in Badiou's Antworten auf Truong keine Erwähnung findet. Tatsächlich scheint vieles in Bielskis Einleitung eine Reflektion seiner eigenen Ansichten zu sein anstatt derer, die sich in Badiou's Antworten auf Truong finden. Zum Beispiel bietet Bielski einen recht reduzierten Abriss des Verhältnisses der Begriffe von „Theater“ und „Performance“ im Diskurs der Performancewissenschaften, und er ignoriert vollständig die interkulturelle Kritik des Letzteren an der

traditionellen Theaterwissenschaft. In gleicher Weise erscheint das Zitieren von Abramovichs vereinfachendem Gegensatz von Theater und Performance als irgendwie repräsentativ für eine den Performancewissenschaften inhärente Anti-Theater-Haltung als besonders fehlgeleitet. Die ersten Artikulationen der Performancewissenschaft vor dreißig Jahren enthielten selbstverständlich ein ordentliches Maß an Ablehnung des Theaters, doch dies wurde mittlerweile rigoros kritisiert, sowohl vom Theater als auch innerhalb der Performancewissenschaft selber—zum Beispiel von Autoren wie Steve Bottoms. Schon die Bezeichnung von Badiou Dialogen mit Truong als „eines der fesselndsten Gespräche [...] bisher im Bereich der Performance“ (die Bielski merkwürdigerweise als „in der Entwicklung begriffen“ bezeichnet), erscheint mir als eine gewaltige Übertreibung.

²⁸ Die Liste ist diese: Die *Wagner Tetralogie* von Chéreau und Boulez in Bayreuth; Ibsens *Peer Gynt* von Chéreau; *Die Orestie* von Aeschylus, inszeniert von Peter Stein; *Berenike* von Racine in der Inszenierung von Vitez und in der von Grüber; *Grabmal für 500 000 Soldaten* von Guyotat, inszeniert von Vitez; von Marivaux *Der Triumph der Liebe* auf italienisch, inszeniert von Vitez; Goldonis *Diener zweier Herren* von Strehler (Badiou 2015, 73). Später fügt er noch hinzu: Bernard-Marie Koltès *In the Solitude of the Cotton Fields* von Chéreau; René Kalisky's *Falsch* von Vitez (Badiou 2015, 50).

²⁹ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

³⁰ Man könnte auch auf den Mangel an „Beispielen“ sowohl bei Laruelle als auch im vorliegenden Artikel verweisen, abgesehen von dem spezifisch philosophischen Material, mit dem sich beide beschäftigen. Zu meiner Verteidigung möchte ich sagen, dass dies teilweise daran liegt, dass das Projekt, in dessen Zusammenhang dieser Artikel entstand, noch nicht abgeschlossen ist und dass ich hoffe, dies in der Zukunft noch ansprechen zu können. Doch ein solcher „Mangel an Beispielen“ ist auch eine Folge des Versuchs, sowohl das illustrative Paradigma zu vermeiden, das ich hier kritisiere, als auch die Tendenz einer jeden Performancepraxis, zum Fetisch zu werden als *die* Art und Weise, in der Performance innerhalb einer Demokratie des Denkens agieren könnte. Einen Artikel die Form einer spezifischen Performance annehmen zu lassen bzw. ihn als Analogie dazu fungieren zu lassen, könnte ein Weg sein, mit diesem Problem umzugehen, wie auch die Verwendung einer Vielzahl von „Stimmen“ (etwas, das ich an anderer Stelle bereits versucht habe, siehe Cull und Daddario 2013).

³¹ Passagen aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

³² Wenn Badiou tatsächlich die Existenz von „schönen Produktionen ohne Text“ feststellt, dann denkt er dabei eventuell an Beckett. Er betont die Wichtigkeit der Körperlichkeit in Becketts Werk, indem er feststellt, dass in einigen Fällen „die Regieanweisungen, die die Haltung und Gesten der Personen beschreiben, ebensoviel, wenn nicht noch mehr Raum einnehmen als der Text selbst. Vergessen wir auch nicht, daß Beckett sich immer von der Pantomime angezogen gefühlt hat, wie in *Akt ohne Worte* (1957).“ (Badiou 2006, 62)

³³ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

³⁴ Passagen aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

³⁵ Passagen aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

³⁶ Dazu gehört auch jede Art von nicht-menschlichem Beitrag zum Theater, was für Badiou überhaupt nicht als Denken zählt. Zum Beispiel in *Meta-politics* verkündet Badiou: „Die eigentümlich menschliche Fähigkeit aber ist das Denken, und das Denken ist nichts anderes als das, wodurch der Verlauf einer Wahrheit das menschliche Tier ergreift und durchdringt. Eine Politik, würdig, von der Philosophie im Zeichen der Gerechtigkeitsidee befragt zu werden, ist somit eine, deren einziges Generalaxiom darin besteht, daß die Leute denken, daß sie wahrheitsfähig sind.“ (Badiou 2003, 110–111).

³⁷ Bezüglich dieser Gedankengänge, wie auch meines gesamten Denkens, bin ich John Ó Maoilearca verpflichtet, besonders dessen jüngstem Buch *All Thoughts are Equal*. Ich hoffe, dass meine eigene Arbeit ein Denken entlang diesem Denken darstellt und es nicht nur ausbeutet.

³⁸ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

Bibliographie

- Badiou, Alain. 2003. *Über Metapolitik*. Übersetzt von Heinz Jatho. Zürich: diaphanes.
- . 2004. *Theoretical Writings*. Übersetzt von Ray Brassier und Alberto Toscano. London und New York: Continuum.
- . 2006. *Beckett. Das Begehren ist nicht totzukriegen*. Übersetzt von Hein Jatho. Zürich: diaphanes.
- . 2007. *Being and Event*. Übersetzt von Oliver Feltham. London und New York: Continuum.
- . 2008. *Conditions*. Übersetzt von Steven Corcoran. London und New York: Continuum.
- . 2009. *Kleines Handbuch der Inästhetik*. Übersetzt von Karin Schreiner. Wien: Turia+Kant.
- . 2010. *Manifest für die Philosophie*. Übersetzt von Erich Hoerl und Jadja Wolf. Wien: Turia+Kant.
- . 2013. „Theatre and Philosophy.“ In *Rhapsody for the Theatre*, übersetzt von Bruno Bosteels, 93–110. London und New York: Verso.
- . 2015. *Rhapsodie für das Theater*. Übersetzt von Corinna Popp. Wien: Passagen Verlag.
- Badiou, Alain, mit und Nicolais Truong. 2015. *In Praise of Theatre*. Übersetzt, mit einer Einleitung und einem Kommentar versehen von Andrew Bielski. Cambridge, UK, und Malden, USA: Polity Press.
- Badiou, Alain, und Fabien Tarby. 2012. *Die Philosophie und das Ereignis*. Wien: Turia+Kant.
- Cazeaux, Clive. 2017. *Art, Research, Philosophy*. London und New York: Routledge.
- Clemens, Justin. 2010. „The conditions.“ In *Alain Badiou: Key Concepts*, herausgegeben von A. J. Bartlett, und Justin Clemens, Justin, 25–37. Durham, UK: Acumen.
- Cull, Laura. 2012. „Performance as Philosophy: Responding to the Problem of ‘Application’“ *Theatre Research International* 37 (1): 20–27. <https://doi.org/10.1017/S0307883311000733>
- . 2014. „Performance Philosophy – Staging a New Field.“ In *Encounters in Performance Philosophy*, herausgegeben von Laura Cull und Alice Lagaay, 15–38. Basingtoke: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137462725_2
- Daddario, Will. 2015. „Doing Life Is That Which We Must Think.“ *Performance Philosophy* 1: 168–174. <https://doi.org/10.21476/PP.2015.1118>
- Dalmasso, Fred. 2011. „Alain Badiou's transitory theatre“. PhD diss., Loughborough University's Institutional Repository, abzurufen unter: <https://dspace.lboro.ac.uk/2134/10180> , Zuletzt 21.11.2015.
- . 2013. „Badiou's Spectator-Subject and Fireworks Politics.“ *Performance Research* 18 (1): 77–83. <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.789246>
- Fisher, Tony. 2015. „Thinking without Authority: performance philosophy as the democracy of thought.“ *Performance Philosophy* 1: 175–184. <https://doi.org/10.21476/PP.2015.1123>
- Hallward, Peter. 2003. *Badiou: A Subject to Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Heidegger, Martin. 1976. *What Is Called Thinking?* Übersetzt von Jesse Glenn Gray. New York: Harper Collins.
- Krasner, David, und David Z. Saltz, Hrsg. 2006. *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance and Philosophy*. Ann Arbor: University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.147168>
- Laruelle, François. 2006. *La lettre de François Laruelle du 30 Mai 2006, 'Les effets-Levinas.'* Abzurufen unter: <http://www.onphi.org/lettre-laruelle----effets-levinas-12.html>, Zuletzt 28.04.2017.
- . 2012a. „Is Thinking Democratic?“ In *Laruelle and Non-Philosophy*, herausgegeben von John Mullarkey und Anthony Paul Smith, 227–237. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- . 2012b. „I, the Philosopher, Am Lying: Reply to Deleuze.“ In *The Non-Philosophy Project: Essays by François Laruelle*, herausgegeben von Gabriel Alkon und Boris Gunjevic, 40–73. New York: Telos Press Publishing.

- . 2013a. *Anti-Badiou*. Übersetzt von Robin Mackay. London und New York: Bloomsbury.
- . 2013b. *Principles of Non-Philosophy*. Übersetzt von Nicola Rubczak und Anthony Paul Smith. London und New York: Bloomsbury.
- Ó Maoilearca, John. 2015. *All Thoughts Are Equal: Laruelle and Nonhuman Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pakes, Anna. 2017. Nicht publiziertes Konferenz-Paper präsentiert bei Beyond Application: Immanent Encounters between Philosophy and the Arts, Centre for Performance Philosophy, University of Surrey, January 2017, mit Erlaubnis der Autorin.
- Reinhard, Kenneth. 2013. „Introduction: Badiou’s Theater: A Laboratory for Thinking.“ In Alain Badiou: *The incident at Antioch: a tragedy in three acts*, übersetzt von Susan Spitzer, xxi-li. New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/badi15774-intro>
- Smith, Anthony Paul. 2012. „Thinking from the One: Science and the Ancient Philosophical Figure of the One.“ In *Laruelle and Non-Philosophy*, herausgegeben von John Mullarkey und Anthony Paul Smith, 19–41. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Toscano, Alberto, und Nina Power. 2003. „Editor’s Introduction – ‘Think, pig!’“ In Alain Badiou: *On Beckett*, übersetzt von Nina Power und Alberto Toscano, xi-xxxiv. Manchester: Clinamen Press.

Biographie

Laura Cull Ó Maoilearca ist Lektorin im Bereich Theatre & Performance sowie die Leiterin des Centre for Performance Philosophy – eines neu eingerichteten Zentrums an der Universität von Surrey, UK. Sie ist die Autorin von *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance* sowie die Herausgeberin von *Deleuze and Performance; Encounters in Performance Philosophy* (mit Alice Lagaay) und *Manifesto Now! Instructions for Performance, Philosophy, Politics* (mit Will Daddario).

© 2017 Laura Cull Ó Maoilearca



Dieses Werk ist, sofern nicht anders angegeben, lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung—Nicht-kommerziell—Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz](#).