



PERFORMANCE
PHILOSOPHY

LARUELLE, IMMANENZ UND PERFORMANZ: WAS TUT DIE NON-PHILOSOPHIE?¹

JOHN Ó MAOILEARCA KINGSTON UNIVERSITY, LONDON

Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche: Mirko Wittwar

François Laruelles Non-Philosophie bemüht sich darum, die Demokratie *in* das Denken einzuführen. Als Philosoph einer ‚radikalen Immanenz‘ ist für ihn alles gleichwertig oder gleichgesetzt—kein Ding oder Gedanke steht über allem anderen. Doch selbstverständlich *erscheinen* nicht alle Dinge als gleichwertig. Und Laruelle argumentiert, dass es sich bei der Philosophie um diejenige Disziplin handelt, die sich selber als die Kraft ausgibt, auf höchstem Niveau zu denken—das Denken mit dem *höchsten Maß an Ungleichheit*. Obwohl es Anzeichen für das Gegenteil gibt, bleibt doch die Philosophie die für uns vorherrschende Form des Wissens, jedenfalls nach Laruelles Ansicht. Oder anders gesagt, sie stellt die *Form* dar, von welcher das Wissen beherrscht wird. Indem sie eine Vielzahl von Positionen einnimmt oder ‚Entscheidungen trifft‘, wie er es ausdrückt (Empirie, Rationalismus, Idealismus, Materialismus, Szientismus, sogar Anti-Philosophie), handelt es sich bei ihrer grundlegenden Haltung um eine Form des *exemplarischen* Denkens. Sie ist *das* Modell für jedes grundlegende Denken, selbst wenn diese Grundlagen differentiell oder anti-grundlegend sind (Multiplizität, Alterität, *differance* usw.). Wie Laruelle die Dinge sieht, „kommt die Philosophie nicht ohne Grund „zuerst“; sie ist das, was sich selber zum Ersten und Besitzenden erklärt [...]“ (Laruelle 2013c, 110)² Selbst in unserem heutigen szientistischen Zeitalter, *in epistemischen Verhältnissen*,

hat die Philosophie eine dominierende Stellung, jedenfalls im epistemischen Sinne, während die Wissenschaft die Rolle des Dominierten spielt. Im Positivismus oder

im Szientismus ist die Hierarchie genau umgekehrt; doch immer noch ist es die Philosophie, die in der Anti-Philosophie dominiert. Der vorrangige oder dominierende Platz wird immer von der Philosophie eingenommen [...]. (Laruelle 2013b, 43)

So handelt es sich sogar beim Szientismus ebenfalls um eine Philosophie (auch wenn sie sich selber hasst).

Laruelle andererseits glaubt, dass die Philosophie *kein* Monopol auf philosophisches Denken beanspruchen kann. In der Non-Philosophie haben alle Gedanken denselben Stellenwert. Allerdings ist diese Äquivalenz oder konzeptionelle Demokratie nicht *politisch* im philosophischen oder repräsentativen Sinn des Wortes (mit all den Problemen, die damit zusammenhängen). Es handelt sich nicht um eine *theoretische* Demokratie—die ausklammern würde, was als ‚Theorie‘ zählt—sondern um die ‚Demokratie der Theorie selbst‘. Eine solche nicht-repräsentative Demokratie zielt darauf ab, die traditionellen Hierarchien der Philosophie „mit der Erfahrung, den Künsten, der Ethik, der Technologie, dem Mystizismus, der Wissenschaft usw.“ (Laruelle 2013b, 49) zu versöhnen, indem sie gerade das mutieren lässt, was Denken und Theorie darstellen könnten—indem sie „das Denken über die Philosophie hinaus universalisiert“ (Laruelle 2013b, 49; Laruelle 2013c, 14).

Laruelle ist sicherlich ein seltsamer Denker, und dies gilt nicht weniger, wenn man ihn als einen Immanenzphilosophen oder Materialisten betrachtet. Denn, wenn er Materialist ist, dann nur insoweit, als er *die Philosophie selbst* als ein Material behandeln möchte, allerdings *ohne* sie auf irgendeine philosophische Vorstellung dessen zu reduzieren, was (die relevante) Materie ist (entlehnt aus, sagen wir einmal, der Physik oder der Neurologie). Die Vorstellungen der Philosophie sind nicht länger Positionen, die man diskutieren, kritisieren, akzeptieren oder unterstützen könnte, sondern ein Rohmaterial, das benutzt sein will: Für ihn geht es nicht um die Frage, in welcher Weise wir die Philosophie „philosophisch“ studieren sollten, sondern stattdessen darum, dass „*es einen Körper der Philosophie gibt, eine philosophische Materialität, ein konzeptionelles und gelebtes Material, und dass man die Philosophie als einen Teil der physikalischen Natur behandeln kann.*“ (Mackay und Laruelle 2012, 27)³ (Selbstverständlich definiert er nicht, was diese physikalische Natur *sein* könnte.)

Und im Streben nach diesem materiellen Umgang mit dem Denken und der Philosophie müssen wir zuvörderst die zirkuläre Methode vermeiden, welche „mit der Philosophie in *philosophischer* Weise umgeht“, und uns stattdessen um „ein Mittel [bemühen], mit dessen Hilfe es uns gelingt, das Denken in anderer Weise als der *philosophischen* wirken zu lassen.“ (Laruelle 2013c, 100) Wenn er über seine Arbeit spricht, beschreibt Laruelle sein laufendes Projekt als

die Behandlung der Philosophie als ein Material und somit ebenfalls als eine Materialität—ohne sich im Vorhinein mit den Zielen der Philosophie, mit ihrem hohen Stellenwert, ihren quasi-theologischen Zielsetzungen, ihren philosophischen Tugenden usw. zu belasten. (Laruelle 2013c, 29)

Er fügt hinzu: „was mich interessiert, ist die Philosophie als Ausgangsmaterial für die Kunst, an der Grenze, als Kunst.“ (Laruelle 2013c, 29)

Ein Teil meiner hier vorliegenden Arbeit besteht darin, Laruelles ungewöhnliche Vorstellung der „Non-Philosophie“⁴ darzulegen—allerdings ohne dabei auf die Referenzbegriffe zurückzugreifen, die sich in den Erklärungen der Philosophie finden, wie die *Philosoph_innen* sie liefern. Um uns die Non-Philosophie *im Geiste der Konsistenz* vorzustellen, müssen wir uns in *non-philosophischer* Weise mit ihr beschäftigen, das heißt, wir müssen die Wichtigkeit *außer-philosophischer* Materialien als Modelle für die Denkweisen der Non-Philosophie anerkennen—das, was Laruelle als „Schöpfungstechniken beschreibt, die piktorial, poetisch, musikalisch, architektonisch, informationell usw.“ sein können. Eine Umorientierung der Philosophie mit Hilfe des Materials der Kunst lässt sich auch in Laruelles Ruf nach einer ‚Non-Standard Ästhetik‘ identifizieren, die als „eine Installation [beschrieben wird], die aus einer Vielzahl gedachter Materialien besteht, die an der Schwelle zwischen Kunst und Philosophie entstanden sind“ (Laruelle 2012b, o.S.).

Eine Performance-Philosophie

Und damit kommen wir zur Performance als Modell für die Non-Philosophie.

Eine nicht-parmenidische Gleichung: Praxis = Denken [...] Um die Philosophie eindeutig abzugrenzen, werden wir sagen, dass *Praxis und Denken letzten Endes identisch sind* oder sogar, dass *die Praxis das Vorausgesetzte ist, welches das Denken bestimmt*. Dies ist das nicht-parmenidische Paradigma, und es muss dem Theoretizismus sowie dem Idealismus ein Ende machen, die beide das Ergebnis der Philosophierbarkeit sind. (Laruelle 2012a, 114–115)

Ein letztes Wort noch. Man sagt mir, ich sei ein Künstler ohne Kunst und ein Philosoph ohne Philosophie, dass ich die ‚Pose‘ eines Künstlers ohne künstlerische Praxis oder eines Philosophen ohne Doktrin einnehme—und ich selber würde noch die Pose eines Gläubigen ohne Religion hinzufügen. Diese Kritik wird mir durch das gerecht, was sie subtrahiert: Ich bin tatsächlich keiner dieser ehrlichen Lügner wie der Künstler, der Philosoph und der Gläubige es sind. (Laruelle und Ó Maiolearca 2014)

Es war Albert Camus, der Schauspieler als ehrliche Lügner („*l'acteur est un menteur sincère*“) bezeichnete. Ist auch Laruelle so jemand—so eine Art Poseur, Ironiker oder Heuchler? Oder tut er gerade das Gegenteil—posiert *und* praktiziert er, oder handelt es sich bei ihm um eine Art von Posieren, die Praxis *ist*? Das ‚Non-‘ der Non-Philosophie stellt eine Wette auf das dar, was als Denken gelten *könnte*: „Non-Philosophie stellt keineswegs ‚die höchste‘ Übung des Denkens dar; letztere hat keinerlei Bedeutung mehr für eine Non-Philosophie, welche die ‚höhere Form‘ des Denkens nicht kennt [...]“ (Laruelle 2013b, 197). Sie erweitert, oder besser *verwandelt* (*mutates*) die Philosophie eher, als dass sie diese negieren würde, und öffnet sie dadurch eher dem Realen, anstatt dass sie dieses (durch Sprache, Geschichte oder Kultur) zum Nichts relativiert. Sie entdefiniert (*in-defines*) ins Unendliche bzw. unter-bestimmt (*under-determines*) (Verb), nicht um

Unbestimmtheit um der Unbestimmtheit willen zu erzeugen (Nomen), sondern um so zu vereinfachen, dass weitschweifige, einander widersprechende Definitionen der Philosophie auf der materiellen Ebene In-Eins revidiert werden. Als solche ist sie immer eine Praxis, ein materielles Verhalten. Da wo die Parmenidische Gleichung besagt, dass „Denken gleich Sein ist“ (wie man sie in Badiou's Philosophie findet, um nur das jüngste Beispiel dieser höchsten Hinlänglichkeit zu nennen), präsentiert Laruelle die ‚nicht-parmenidische Gleichung‘: „Praxis = Denken“. Als Konsequenz wird der *Dualismus* von Praxis und Theorie aufgelöst:

Die Non-Philosophie wird tatsächlich von einem großen Missverständnis bedroht, dass sie nämlich spontan als eine Theorie oder sogar eine Praxis definiert wird. Selbstverständlich ist sie weder das eine noch das andere, weder praktische Theorie noch theoretische Praxis oder die Praxis ‚einer‘ Theorie, sondern *ein zukünftiges Denken oder Denken im letzten Augenblick, zur Bestimmung eines Subjektes für die (Nicht-)Beziehung von Theorie und Praxis*. (Laruelle 2012a, 148–149)

Die Praxis der Non-Philosophie ist an ihre performative Sprache gebunden, sodass die Antwort der Non-Philosophie „auf die sehr häufige Frage: was bedeutet Denken? lautet, dass denken nicht ‚das Denken‘ bedeutet, sondern das Aufführen, und dass aufführen bedeutet, die Welt ‚im-Realen‘ zu klonen“ (mehr zu diesem ‚Klonen‘ in Kürze). Die Non-Philosophie wird gleichermaßen beschrieben als „*transzendente Praxis*“, als „*immanente Pragmatik*“ (die sich „*aus dem Einen—aus simplem philosophischem Material*“ ergibt), oder auch als eine „*universale Pragmatik*“, die „sowohl für die normale Sprache als auch die Philosophie Gültigkeit hat“ (Laruelle 2012a, 148; Laruelle 2013a, 4,172):

In diesem Sinne lässt sich die non-philosophische Pragmatik definieren, indem man zum Beispiel sagt, *dass alle Sprache in sich performativ wird, allerdings in Form einer Performativität der Beschreibung. [...] [S]ie ist, was sie tut, sie tut, was sie sagt, indem sie es sagt*. (Laruelle 2013a, 168, Hervorhebungen vom Autor)

Laruelle besteht darauf, dass wir auf das sehen, „was-ich-durch-das-sagen-tue und nicht nur auf das, was ich sage“—denn letzteres ist einfach nur das, was passiert, wenn das Denken „wieder in den Griff der Philosophie gerät.“ (Laruelle 2014, 38) Indem sie diesem Zugriff widersteht, liefert die Non-Philosophie Neu-Beschreibungen der Philosophie, welche, *dadurch dass dies getan wird*, beeinflussen, wie philosophische Texte gesehen werden (Laruelle 1991, 40). Ob diese Auswirkungen immer *erwünscht* sind oder lediglich als ‚*Auswirkungen*‘ gesehen werden, so wie *jede* Beschreibung sie erzeugt (Missverständnis, Unglauben, Bestürzung, Langeweile) ist natürlich ein ständiges Thema für uns. Dementsprechend ist es bemerkenswert, dass Laruelle die Fokussierung auf die *Aktivität* im Konzept eines *Sprechaktes* kritisiert und stattdessen die „deskriptive Passivität“ betont, zu der die immanente Pragmatik verpflichtet; Aussagen, die „durch ihre simple Existenz [das manifestieren], was sie letzten Endes beschreiben müssen—Aussagen, die gleichermaßen deskriptiv und performativ sind.“ (Laruelle 2013a, 167) Mit anderen Worten, der Bereich der Philosophie des Sprechaktes bleibt für Laruelle dezisionistisch: Die philosophische Dezision ist „implizit, wenn sie das linguistische ‚Performativ‘ betrifft“ (Laruelle 2013b, 178).

Im Gegensatz dazu wäre das, was Laruelle eine „Nicht-Performierte-Performance“ (*Performed-without-Performance*) nennt, eine Aktion des Realen oder des ‚In-Eins‘—philosophische Sprache gesehen als ein Performiertes, ohne dass *wir* diese oder irgendeine Sprache für das Performieren verwenden. Dieser komplexe Gedanke rechtfertigt einen genaueren Blick auf bestimmte Konzepte und Performance-Praktiken, die nicht explizit von der Philosophie herkommen (insbesondere jene von Allan Kaprow, Richard Schechner und Michael Kirby).

Jenseits der Illustration

Wenn es um die aktive Passivität von Laruelles Performance geht, müssen wir sorgfältig untersuchen, wie die Kategorie des ‚Aufführens‘ (*acting*) (und des nicht-Aufführens) ein Verhaltenskontinuum bildet, dessen zwei Vektoren zwischen Performance-Typen variieren, die vollständig passiv wirken, und anderen, die als voll ausgebildete Aufführung für die Theaterbühne oder den Film erscheinen. Alternativ dazu—und nun in Richtung auf universelle Performance—hat ein Ästhetiker, David Davies, argumentiert, dass *sämtliche* Kunst als Aufführung gesehen werden könne, indem er feststellte, dass es sich bei jedem einzelnen Kunstwerk um einen Schnappschuss einer Performance in Richtung auf ein mögliches Werk handele.⁵ Hier allerdings ist es die Spezifität von Kunst, die unter ein allgemeines Konzept der Performance subsumiert wird, das rein philosophisch ist und den Konzepten der Performance, die tatsächlich im Rahmen der Performance-Studies von Praktiker_innen und Theoretiker_innen entwickelt werden, wenig bis nichts verdankt. Obwohl eine Anzahl von Philosoph_innen in der letzten Zeit der Performancekunst und dem Theater im Besonderen verstärkte Aufmerksamkeit entgegengebracht hat—z. B. Samuel Webers *Theatricality as Medium*, Jacques Rancières *The Emancipated Spectator*, oder Alain Badious *Rhapsody For The Theatre*—so täuscht dies hinweg über das weiterhin bestehende ‚Anti-Theater-Vorurteil‘, selbst der eher sympathisierenden Haltungen, insofern als sie weiterhin philosophische Konzepte auf Theater und Performance *anwenden* (Weber 2004, Rancière 2011, Badiou 2015). Performance darf ausschließlich über die (scheinbar nicht-performative) Philosophie gedacht werden. Wie Laura Cull feststellt, bleibt „das Ausmaß, in dem Performance als eigenständige philosophische Aktivität gesehen werden könnte“, den meisten Philosoph_innen verschlossen (Cull 2014, 1; siehe auch 4–5).⁶ In der Tat bleibt die Vorstellung einer autonomen ‚Performance-Philosophie‘ (einer Philosophie, die nicht nur ihre anderen Bereiche illustriert oder anwendet) der Heilige Gral—obwohl sie feststellt, dass die *Non-Philosophie* unter Umständen das entsprechende Potential bereithält:

[...] besonders in der Vorstellung des zeitgenössischen französischen Denkers François Laruelle von einer ‚nicht-standardgemäßen Philosophie‘ finden wir ein Körnchen Hoffnung, dass die Performance-Philosophie in gleicher Weise als eine Möglichkeit zu einer Erneuerung der Philosophie akzeptiert werden könnte wie weite Bereiche der Theater- und Performance Studies; oder, falls das nicht zu hoch gegriffen ist, als eine Gelegenheit, die Frage, *was als philosophisches Denken gilt*, wieder aufzugreifen (Cull 2014, 15).⁷

Die Performance wird zu einer Philosophie für sich, so wie die Philosophie zu etwas anderem wird.

Was ist es, das uns erlaubt, Philosophie als Performance zu betrachten (oder auch Performance als Philosophie)? Laruelle möchte die Philosophie erweitern, allerdings eher durch ihre Veränderung als durch eine reine Erweiterung. Doch ist er nicht der einzige, der sich bemüht, ein ‚neues Genre‘ zu kreieren, wie er es häufig nennt, und er ist auch nicht der einzige, der zu einem eher allgemeinen (*generic*) Denken gelangt, das sich auch auf die Kunst erstrecken kann. Wie Allan Kaprow es formuliert, dadurch dass „Kunst weniger Kunst wird“ (das heißt, weniger offizielle ‚Kunst‘), „übernimmt sie die frühere Rolle der Philosophie als einer Kritik am Leben“ (Kaprow 1972, 292).⁸ Für Kaprow bestand die Rolle der Praktiker_innen darin, eine Kunst zu erfinden, „die sich von jedem anderen bekannten Genre (oder von jeder anderen Kombination von Genres) unterschied [...] um etwas zu entwickeln, das nicht nur wieder eine weitere Art des Malens, der Literatur, Musik, des Tanzes, Theaters, der Oper war.“ (Kaprow 2003, 195)⁹ In seinen *Essays on the Blurring of Art and Life* beschreibt Kaprow dies als einen Prozess der ‚Entkunstung‘ (*un-artisting*) oder des Herausnehmens der ‚Kunst aus der Kunst‘. Die Kunst wird in der Praxis und durch diese undefiniert oder zu dem, was er als einen „Akt oder Gedanken [bezeichnet], dessen Identität als Kunst ewig unbekannt bleiben muss.“ (Kaprow 2003, xxix) In seinen ‚Activities‘ beispielsweise werden alltägliche Handlungen wie der Blick in einen Spiegel oder das Öffnen und Schließen einer Tür in ‚Kunst‘ verwandelt, indem lediglich leichte Veränderungen vorgenommen werden (indem man auch den eigenen reflektierten Atem genauso wie den Blick betrachtet, indem man das Öffnen der Tür immer wieder aufs Neue wiederholt). Diese ‚Nicht-Kunst‘, schrieb Kaprow, „existiert nur flüchtig [...]. Tatsächlich wird jedes dieser Beispiele in dem Moment, in dem es öffentlich präsentiert wird, zu einer Kunstform“ (Kaprow 2003, 98). Dies öffentlich als ‚Kunst‘ zu bezeichnen, ist für ihn das Ergebnis einer ‚konzeptionellen Entscheidung‘; doch seine Möglichkeit, in dieser Weise zu ‚Kunst‘ zu werden, war bereits vorbestimmt durch die Praktiken, durch welche es aus dem Alltäglichen entwickelt wurde.¹⁰ Tatsächlich findet eine Bewegung statt, die gleichzeitig in zwei unterschiedliche Richtungen geht und durch die das Alltägliche zu Kunst und ‚Kunst‘ ‚entkunstet‘ wird.

Die Affinität zwischen Kaprows Projekt der Nicht-Kunst und Laruelles Projekt der Non-Philosophie ist evident, besonders bezüglich des durch Ersteren stattfindenden ‚Klonens‘ des Alltäglichen, um dieses in Kunst zu verwandeln, indem er das Alltägliche als Rohmaterial verwendet, wodurch auch die Entscheidung darüber, was als Kunst gilt, destabilisiert wird. Der Unterschied besteht darin, dass Laruelle, während er die Möglichkeit schafft, dass Praktiken der Kunst (wie auch vieles andere) Formen des Denkens sein können, die denen der Philosophie gleichwertig sind, seine Bemühungen darauf konzentriert, die Philosophie als sein eigenes künstlerisches Material zu *verwenden* bzw. sie durch die Non-Philosophie zu entphilosophieren. Letztere Strategie holt die Philosophie von ihrem selbsterrichteten Podest, während erstere die Kunst über ihren rein illustrativen oder angewandten Status hinaus erhöht, und zwar *qua Denken*. Beide Bewegungen laufen zusammen in Richtung eines ‚flachen‘ Denkens (*flat thought*). Diese Parallele wird noch eindeutiger, wenn man bedenkt, dass für Kaprow die Nicht-Kunst das Bewusstsein des ‚Kunst‘-Establishments für die Aktivität des Entkunstens wachhalten muss, um „diejenigen Unsicherheiten anzustoßen, ohne welche ihre [der Nicht-Künstler_innen] Akte keinerlei Bedeutung hätten“ (Kaprow 2003, 98). Ganz ähnlich erinnert die Praxis oder Performance des/der Non-Philosoph_in

die Philosophie beständig daran, dass *nicht alles philosophierbar ist* und dass es auch andere Weisen des Denkens oder ‚Philosophierens‘ gibt als diejenigen der Philosophie.

Indem er die Performance vom Theater her angeht anstatt von den visuellen Künsten, bietet Richard Schechner ein Alternativmodell der Performance, welches aufgrund seines Konzepts des ‚wiederhergestellten Verhaltens‘ eine entscheidende Analogie zur Non-Philosophie aufweist. Seit den 1970ern hat sich Schechner um eine „Breitbandtheorie“ der Performance bemüht, da eine solche die ganze Bandbreite menschlicher Aktivitäten in Rechnung stellt: „Performance muss als ein ‚Breitbandspektrum‘ oder ‚Kontinuum‘ menschlicher Handlungen konstruiert werden, welches von Ritual, Spiel, Sport, populärer Unterhaltung, den darstellenden Künsten (Theater, Tanz, Musik) und den Aufführungen des alltäglichen Lebens bis zur Ausführung (*enactment*) sozialer, professioneller, Geschlechter-, Rassen- und Klassenrollen reicht sowie bis zu Heilpraktiken (vom Schamanismus bis zur Chirurgie), den Medien- und Internetaktivitäten.“ Aus dieser Perspektive „ist jede Handlung, die innerhalb eines bestimmten Rahmens stattfindet, aufgeführt, betont oder zur Schau gestellt wird, eine Performance“ (Schechner 2002, 1–2).¹¹ Anstatt dass diese offene Definition auf einen semantischen Relativismus basiert wäre, handelt es sich eher um eine ‚sehen als‘-Handlung, die ihrerseits auf der Praxis beruht. Grundlegend für die Praxis ist der Begriff des wiederhergestellten Verhaltens (*restored behavior*). In seinem Text *Between Theater and Anthropology* aus dem Jahre 1985 schreibt Schechner:

Wiederhergestelltes Verhalten ist ein lebendiges Verhalten, das so behandelt wird, wie ein/e Filmregisseur_in mit einem Filmstreifen umgeht. Diese Verhaltensstreifen lassen sich neu arrangieren bzw. rekonstruieren; sie sind unabhängig von den kausalen Systemen (sozialer, psychologischer, technologischer Art), denen sie ihre Existenz verdanken. Sie führen ein Eigenleben. Die ursprüngliche ‚Wahrheit‘ oder ‚Quelle‘ des Verhaltens kann selbst dann verlorengehen, ignoriert werden oder auf Widerspruch stoßen, wenn diese Wahrheit oder Quelle scheinbar in Ehren gehalten und beachtet wird. Wie der Verhaltensstreifen hergestellt, gefunden oder entwickelt wurde, mag unbekannt sein, verborgen; überarbeitet; verzerrt durch Mythos und Tradition. Aus dem Prozess hervorgegangen, im Prozess des Probens dazu benutzt, einen neuen Prozess, eine Performance, zu erzeugen, sind doch diese Verhaltensstreifen nicht selber Prozess, sondern Dinge, Gegenstände, ‚Material‘. Wiederhergestelltes Verhalten kann eine lange Lebensdauer haben, wie es bei manchen Dramen und Ritualen der Fall ist, oder es ist von kurzer Dauer, wie bei manchen Gesten, Tänzen und Mantras. Wiederhergestelltes Verhalten findet Anwendung für alle Arten der Performance, von Schamanismus und Exorzismus, von poetischem Tanz und Theater, von Initiationsriten bis zu sozialen Dramen und Analysen, sowie beim Psychodrama und der Transaktionsanalyse. Tatsächlich ist das wiederhergestellte Verhalten das hauptsächliche Charaktermerkmal der Performance. (Schechner 1985, 35)¹²

So wie Schechner die Dinge sieht, besteht die Performance daraus, alle Arten von Verhalten, Verhaltensschnipseln oder -streifen als ‚Material‘ wiederzuverwenden, die durch diese Wiederverwendung—oder durch das, was er als ‚zweimal vollzogenes Verhalten‘ bezeichnet—gleichzeitig wiederhergestellt und ‚neu aktualisiert‘ werden. Wie allerdings Peter Eckersall feststellt,

handelt es sich dabei nicht um einen Akt der Konservierung—wiederhergestelltes Verhalten beinhaltet „Mutation, Transformation, Agitation“ (Eckersall 2011, 119).¹³ Bei diesem Klonen handelt es sich sozusagen nicht einfach um eine Kopie, sondern um eine Verstümmelung, indem das Material so zusammengeschnitten wird, wie ein/e Regisseur_in es mit bereits vorhandenem Material tun würde.

Michael Kirbys Arbeit könnte hier hilfreich sein. Wie Eelka Lampe feststellt, ist Schechners Vorstellung von der ‚Wiederherstellung des Verhaltens‘ (*restoration of behavior*) nicht weit entfernt von Kirbys Vorstellung des ‚Aufführens‘ bzw. ‚nicht-Aufführens‘ (*acting* und *not-acting*, siehe Lampe 2002, 299). Tatsächlich bildet Kirby eine interessante Triade mit den anderen Kontinuisten, da er doch Mitte der 1960er Kaprows frühere ‚Happenings‘, die ihrerseits ein wichtiger Einfluss für Schechners ‚New Orleans Gruppe‘ waren, dokumentiert hat (woran Kirby uns in seinem grundlegenden Aufsatz *On Acting and Not-Acting* aus dem Jahre 1972 erinnert). Die Frage, was *nicht-Schauspielern* und gleichzeitig doch eine Aufführung (*performance*) sei, ist grundlegend für das Hauptargument dieses Aufsatzes und könnte uns neue Orientierung innerhalb des performativen Spektrums bieten. Wie Kirby feststellt, „neigten die Aufführenden in ‚Happenings‘ generell dazu, niemand bzw. niemand anderer als sie selbst zu ‚sein‘; genauso wenig repräsentierten sie bzw. gaben sie vor, sich an einem anderen Ort oder in einer anderen Zeit zu befinden als der/die Zuschauer_innen.“ (Kirby 1972, 3)¹⁴ Sie ‚verhielten‘ sich einfach—indem sie gingen, rannten, sprachen, sangen, Geschirr spülten, wischten und so weiter. Sie bringen einfach Handlungen als solche zur Aufführung, als ganz normale Männer und Frauen, ohne irgendjemanden oder irgendetwas anderes zu verkörpern. Dies erlaubt es Kirby, das Konzept einer Bandbreite von Verhaltensstilen entlang eines Kontinuums von Schauspielereien (*actings*) vorzuschlagen:

Bei einer Aufführung wissen wir üblicherweise, wann jemand schauspielert und wann nicht. Doch es gibt eine Skala oder ein Kontinuum des darin enthaltenen Verhaltens, und die Unterschiede zwischen Schauspielern und nicht-Schauspielern können recht gering sein. In diesen Fällen kann es sein, dass eine Kategorisierung nicht einfach ist. Vielleicht sagt der eine oder andere, dass dies unwichtig ist, doch tatsächlich sind es gerade diese Grenzfälle, die zu Einsichten in die Theorie der Schauspielerei und die Natur dieser Kunst verhelfen können. (Kirby 1972, 3)

Dieses Kontinuum reicht vom nicht-Schauspielern (auch Aufführung ‚ohne Matrix‘ genannt) über ‚einfache Schauspielerei‘ und dann bis zur ‚komplexen‘ Schauspielerei (wenn man zum Beispiel den Hamlet spielt und dafür die ganze Bandbreite schauspielerischer Techniken einsetzt). Dies ist allerdings eine quantitative Skala, die kein Werturteil darüber enthält, was *qua* Schauspielern besser oder schlechter wird. Es geht nur darum, *wieviel* Schauspielerei zur Anwendung kommt, während es im Sinne einer Bewertung darum geht, ob nun mehr oder weniger Schauspielerei angebracht ist (selbst wenn man den Hamlet spielt).

Schauspielerei ‚ohne Matrix‘ kennt drei Arten. Die erste ist die ‚*Performance* ohne Matrix‘, wie sie bei den Bühnenhelfern des Kabuki-Theaters zu finden ist, welche die Requisiten auf die Bühne bringen und von der Bühne bringen, die bei Kostümwechseln helfen oder sogar den Schauspielern Tee servieren—alles auf der Bühne. Bezeichnenderweise (zumindest für Kirby) tun diese

Aufführenden „*nichts*“, um ihre Identifizierung als nicht-Schauspieler „zu verstärken“. Mit anderen Worten, so jemand ist „sozusagen nicht in eine Matrix einer vorgetäuschten oder repräsentierten Figur, einer Situation, eines Ortes oder einer Zeit eingebettet, ich nenne so jemanden ‚matrixlos‘.“ (Kirby 1972, 4) Der zweite Typus ist eine ‚matrixlose *Repräsentation*‘, so als ob „der Performer/die Performerin nicht spielt und dennoch sein/ihr Kostüm irgendetwas oder irgendjemanden repräsentiert“ (zum Beispiel, wenn man einem ‚Weihnachtsmann‘ außer Dienst begegnet, der Anfang Dezember im Einkaufszentrum seine Mittagspause macht) (Kirby 1972, 4). Würden wir stattdessen diese/n Schauspieler_in auf der Bühne und in einer angemessenen rustikalen Szenerie sehen (ein Aspekt der Matrix), dann läge die Fiktion, dass wir ‚den Weihnachtsmann‘ vor uns haben, weitaus näher, selbst wenn der/die Darsteller_in noch *nicht* begonnen hätte, zu spielen: „[W]enn die Matrizes stark sind, durchgängig und sich gegenseitig verstärkend, dann sehen wir eine/n Darsteller_in, egal wie normal sein/ihr Verhalten ist. Diese Bedingung, den nächsten Schritt in Richtung auf ‚wahres Schauspielern‘ in unserem Kontinuum, können wir als ‚empfangenes Schauspielern‘ bezeichnen“ (Kirby 1972, 4). Dieses Verhalten kann als Schauspielern ‚angesehen werden‘, auch wenn dieser Weihnachtsmann überhaupt nichts tut. Dies ist die dritte der Aufführungen ohne Matrix.

NOT-ACTING				ACTING
Non-Matrixed	Non-Matrixed	“Received”	Simple	Complex
Performing	Representation	Acting	Acting	Acting

Fig. 1: Michael Kirbys Kontinuum des nicht-Schauspielerns und Schauspielerns (Kirby 1972, 8).

Das vierte Stadium in Kirbys Kontinuum und das letzte vor dem wirklichen Schauspielern ist insofern entscheidend für uns, als es wieder zu Schechners wiederhergestelltem Verhalten zurückführt. Hier analysiert Kirby die Arbeit der Avantgarde-Gruppe ‚The Living Theatre‘:

Schauspielern allerdings besteht eher in einem emotionalen als in einem rein physikalischen Sinn. Sagen wir einmal, dass wir zum Beispiel bei einer Vorstellung des Stückes *Paradise Now* von Living Theatre sind. Es handelt sich um die bekannte Stelle, wenn die Aufführenden jeder einzeln durch das Auditorium gehen und die Zuschauer_innen unmittelbar ansprechen. ‚Ich darf ohne Pass nicht reisen‘, sagen sie. ‚Ich darf kein Marihuana rauchen!‘ ‚Ich darf meine Kleidung nicht ausziehen!‘ Sie wirken ernsthaft, verstört und verärgert. (Kirby 1972, 6)

Die Frage ist, ob sie Schauspielern. Trotz der Tatsache, dass sie Aufführende sind, ‚spielen‘ sie nur sich selbst und stellen keine Figuren dar. Sie befinden sich auch in einem Theater, doch selbst das Theatergebäude ist sozusagen ‚es selbst‘ anstatt ein ‚imaginärer oder dargestellter Ort‘. Und alles, was die Aufführenden sagen, ist tatsächlich. Dieser unendliche Verhaltensstil—weder vollkommen matrixlos noch wirkliches Schauspielern (Fiktionalisierung (*fictioning*))—heißt bei Kirby ‚einfaches Schauspielern‘. Hier entsteht das Schauspielern aus der *Nutzung* des Verhaltens, besonders des emotionalen Verhaltens, das für das Publikum ‚aufgemotzt‘ wird. Es ist diese Nutzung und

‚Projektion‘ des Verhaltens, welche nicht-Schauspielern vom Schauspielern unterscheidet, das erste und mindeste Eindringen der Matrix (siehe Kirby 1972, 7). Die Ähnlichkeit des reinen Schauspielers mit dem wiederhergestellten Verhalten (wenn auch nun der Vektor Schauspielern/nicht-Schauspielern im Kontinuum der Aufführung abgebildet ist) geht noch weiter. Indem er die ‚Spiegelübung‘ beschreibt, die bei der Ausbildung von Schauspieler_innen Anwendung findet (zwei Leute stehen sich gegenüber, und der eine kopiert die Bewegungen der anderen—übrigens ein alter Gag der Marx Brothers), argumentiert Kirby, dass man dieses ‚rudimentäre Schauspielern‘ entweder als die rein mechanische Reproduktion ‚abstrakter Bewegungen‘ sehen kann *oder* als Schauspielern:

Auch abstrakte Bewegungen können durch die Haltung des Aufführenden personifiziert und in eine Figur verwandelt werden. Wenn er anzudeuten scheint ‚ich bin dieses Ding‘ anstatt lediglich ‚ich mache diese Bewegungen‘, dann akzeptieren wir ihn als dieses ‚Ding‘: Er schauspielert. Andererseits akzeptieren wir den ‚Spiegel‘ nicht als Schauspielern, obwohl er doch eine ‚Repräsentation‘ der ersteren Person ist. Ihm fehlt die psychische Energie, welche die Abstraktion zu einer Personifikation machen würde. Wenn allerdings eine Attitüde des ‚ich imitiere dich‘ projiziert wird—wenn es sich um bewusste Verzerrung oder ‚Meinungsäußerung‘ handelt anstatt um die neutrale Attitüde des exakten Kopierens—dann wird der Spiegel zum Schauspieler, auch wenn die ursprünglichen Bewegungen abstrakt sind. (Kirby 1972, 7)

Die ‚Attitüde des Performers/der Performerin‘ (*attitudine*, Tauglichkeit, Haltung) enthält eine Verzerrung, ein ‚Ausdrücken‘ der Bewegung; oder (um es mit Schechner zu sagen) die Wiederherstellung des Verhaltens als Schnitte; oder (um es mit Laruelle zu sagen) das Klonen des Verhaltens mit der Mutation, ein Kopieren mit ‚Fehlern‘. Als eine Art der Performance-Kunst können wir nun die Non-Philosophie als einen Typus des reinen Schauspielers und des wiederhergestellten Verhaltens (der Philosophie) ansehen, der bei dieser Gelegenheit auch seinen Gegenstand entphilosophiert. Ich möchte noch etwas zu dem bereits erwähnten ‚Klonen‘ feststellen.

In *Principles of Non-Philosophy* spricht Laruelle von philosophischer ‚Bauchrednerei‘ des Realen. Allerdings lässt sich sein eigener, quasi-mimetischer Philosophie-Ansatz ebenfalls als ein bauchrednerischer Akt ansehen, der das philosophische Material (in immanenter Weise) zum Wiederhallen bringt (Laruelle 2013b, 217; siehe auch Brassier 2007, 134). Wir könnten in diesem Zusammenhang die performative Haltung der *Non-Philosophie* als diejenige einer ‚Strohfigur‘ sehen, welche die Sprache der Philosophie nachplappert. Dies ist auch eine andere Möglichkeit, zu verstehen, was Laruelle meint, wenn er sagt, dass die Non-Philosophie die Philosophie ‚klont‘. Diese Klone „sind keine Doubles oder exakte Reproduktionen der Philosophie“, sondern in gewisser Weise Neuauflagen—Mutanten (Laruelle 2014, 52). Eine passendere Analogie für dieses Klonen finden wir eventuell im philosophischen ‚Positionsspiel‘: dem non-philosophischen *Scharadenspiel*. Scharade ist ein ‚Gesellschaftsspiel‘, bei dem die Spieler_innen versuchen, einen gegebenen Film, ein Buch oder ein Stück zu erraten, das nur mimisch dargestellt wird. Es gibt grundsätzlich vier Möglichkeiten, Scharade zu spielen, die sich mit der Philosophie und der Non-

Philosophie vergleichen lassen. Die erste und häufigste ist, dass ein Spieler den Titel des Films, Buches oder Stückes darstellt, indem er ihn in seine Bestandteile zerlegt—in Worte oder, auf höherem Niveau, in Silben. Diese Worte oder Silben werden dann den anderen Spieler_innen mimisch vermittelt; das heißt, man macht den Versuch, zu zeigen, worauf sich diese einzelnen Worte in der Welt beziehen, so dass die Spieler_innen den Titel erraten können. Das Problem bei dieser Methode ist allzu oft, dass der Spieler, der als erster korrekt rät, dazu in der Lage ist, weil er das Verhältnis zwischen dem, der mimisch ausdrückt, und den gemimten Worten *bereits kennt* (meist weil er mit der Person, welche das Wort mimt, hinreichend vertraut ist, um zu wissen, was in ihm oder ihr vorgeht, das heißt, er kennt die Assoziationen, welche die betreffende Person in der von ihr geteilten Welt üblicherweise vornimmt). Diese Methode ist zirkular: Man bringt den betreffenden Titel zum Ausdruck, indem man eine Welt von Worten mimisch ausdrückt, die man *bereits* mit anderen teilt, nicht aber indem man den Film, das Buch oder das Stück *selber* mimisch ausdrückt.

Eine zweite, ähnliche Strategie besteht darin, den Titel der Films völlig zu ignorieren und eines seiner typischen Bilder mimisch zum Ausdruck zu bringen (zum Beispiel eine Haifischflosse für *Jaws*). Auch hier allerdings beruht jeder in dieser Weise erreichte Erfolg auf einer Reihe geteilter kultureller Assoziationen (dass ‚Haifischflosse‘ für ‚Hai‘ steht, gilt vor allem für Inlandbewohner_innen). Die dritte und häufigste Strategie besteht darin, einzelne Worte oder Silben des Filmtitels zu nehmen und diese analog zu anderen Worten zu vermitteln, denen sie klanglich ähneln und die leichter mimisch auszudrücken sind, unter Umständen weil es sich um Ausdrücke aus konkreter fassbaren Bereichen handelt (wie des Biologischen und des Physischen). Dies wäre allerdings ein reduktiver Ansatz, bei dem man nur gewinnen kann, indem man die verbale Analogie anstatt den Titel des Werkes zum Zweck macht—z. B. wenn man ein physikalisches Phänomen mimisch ausdrückt.

Die Non-Philosophie greift allerdings zum vierten, seltensten und ‚abstraktesten‘ Ansatz. Sie versucht, den Film, das Buch oder das Stück *durch eine einzige Geste, aus sich selbst und als Ganzes (nicht über den Namen)* mimisch auszudrücken. Wenn die Philosophie als Ganzes der in Frage stehende Gegenstand wäre, dann würde die Non-Philosophie die Philosophie In-Eins *mimisch* zum Ausdruck bringen, das heißt durch Eine Geste und als Teil des ‚Realen-Eins‘ (*Real-One*):

Das Eine als Klon ist ihr Wesen [die ‚Überbleibsel‘ der Philosophie] sowie, und nur in dieser Weise, das Wesen der Philosophie nicht *als* Philosophie, sondern als *Identität der Philosophie*. Es bestimmt die Philosophie als Non-Philosophie, was bedeutet, diese als Material in die Non-Philosophie einzubringen, was die Identität der Philosophie ausmacht. (Laruelle 2013b, 125)

Die Philosophie wird nicht auf die Begriffe reduziert, aus denen sie besteht, so als ob *einer* davon für das Ganze der Philosophie stehen könnte: das Aristotelische Staunen, der Cartesianische Zweifel, die Hegelsche Dialektik, das Heideggersche Infragestellen oder, weniger personalisiert, sondern eher ‚ikonisch‘, reines Argument, reine Analyse, Logik usw. Dies funktioniert nur bei denen, die *schon* der Überzeugung sind, dass *alle* Philosophie wesenhaft—das heißt, sofern sie ‚angemessen‘ oder ‚wahr‘ ist—diejenige Heideggers, Hegels, der analytischen Tradition oder

wessen auch sonst ist. Genauso wenig wird Philosophie vermittelt, indem man sie auf ein *anderes* Feld reduziert wie zum Beispiel Physik, Neurowissenschaft oder Linguistik. Dies wiederum würde einfach unterstellen, dass dieser jeweilige reduktive Bereich bereits mit Philosophie gleichgesetzt *wird*, woraus sich die Frage ergeben würde, welchem Zweck die Philosophie eigentlich dient (worum es bei dieser bestimmten Scharade ja von Anfang an ging—darum, die Philosophie als Ganzes mimisch darzustellen).

So beschreibt Laruelle zum Beispiel im *Anti-Badiou* dessen Denken als eine „Affirmation, einen Stil, eine Haltung, eine Statue, die sich um eine Art kreisförmige Leere bildet, in deren Kraftfeld dann wiederum die jungen Badiou-Anhänger_innen gefangen sind.“ (Laruelle 2013c, xxi) Der Badiouismus (im Gegensatz zu Badiou) ist eine Leere der Kreisläufe. Wenn man mit Badiou's Denken in dieser Weise umgeht (durch ‚Ausübung einer Philofiktion‘), dann macht man es zu „einem Körper oder Teil der Natur, zu einem neuen Gegenstand der Philosophie, an dem man ein Experiment durchführen oder mit dessen Hilfe man eine Reaktion provozieren könnte.“ (Laruelle 2013c, 61–62) Doch, wie Laruelle fortfährt, die „typischen, gefeierten und grundlegenden Gesten“ anderer Philosophien lassen sich ebenso in verbale Gegenstände transformieren: „gründen, reduzieren, subtrahieren, entziehen, vermuten, kritisieren, vorwegnehmen/hinauszögern, überwinden, meditieren, erhellen, analysieren, synthetisieren, dekonstruieren und konstruieren usw.“ (Laruelle 2013c, xxi, 112–113)¹⁵

Micheal Kirby erwähnt übrigens sogar das Scharaden-Spiel als eine Art des einfachen Schauspielerns, obwohl es auch komplexer bzw. sogar voll entwickelt sein kann, wenn die Gesten detaillierter werden (schon im Falle von ‚eine Jacke anziehen‘ vs. eine Jacke anziehen und darstellen, wie sich der „Widerstand des Materials, die Konfektionsgröße, das Gewicht der Jacke“ usw. anfühlt) (Kirby 1972, 8–9).

Schlussfolgerungen

Im *Anti-Badiou* schreibt Laruelle von einem „Prozess des quasi-Transfers“, der das Reale als eine Überlagerung ansieht, das heißt, als etwas, bei dem es sich um „ein nicht-Schauspielern handelt, das die Befähigung dazu besitzt, in nicht-mechanischer Weise zu ‚schauspielern‘, und zwar in Form einer simplen Unter-Potenzialisierung oder Unter-Bestimmung der Transzendenz.“ Während Badiou in Begriffen von Mangel und ‚Leere‘ denkt, denkt die Non-Philosophie in Begriffen des „*radikal* passiven (das heißt, des nicht-kontemplativen) Effekts, der durch eine zufällige Ursache oder unilaterale Komplementarität erzeugt oder aufs Neue kreiert wird.“ (Laruelle 2013c, 220–221) Daher beruht die passive Performance bzw. die immanente Pragmatik, falls sie in Begriffen der Performance-Kunst gedacht werden kann (wie wir es hier versuchen), dennoch *nicht* auf dem willentlichen menschlichen Subjekt (das entweder heroisch agiert oder der Handlung entbehrt—als Tier oder Opfer). Es gibt eine nicht-menschliche Matrix, die eine radikale Passivität der Performance *gegenüber* dem Menschen und dem Realen erzeugt, wobei ersterer lediglich letzteres in seinem radikalen, immanenten Verhalten ‚performiert‘, das heißt, indem er das Reale *nicht* repräsentiert. *Wenn* die Matrix eine Bedingung der Repräsentation ist, dann ist sie nicht selber eine Repräsentation und kann nicht repräsentiert werden. Dabei arbeitet Laruelle nicht mit

Bedingungen: Die Matrix, das Reale oder das In-Einem, agiert über die Non-Philosophie, da sie die Philosophie klont und entphilosophiert (die Scharade oder ‚Vortäuschung‘, welche im In-Einem zum Ausdruck gebracht wird). Hier ist nicht nur die Imagination am Werk, eine Fiktionalisierung (der Philosophie), die weniger real wäre. Die nicht-philosophische Haltung wird zum ‚fiktionalen‘ Aufführen (*fictionale acting*): weniger eine ‚ehrliche Lüge‘ (um sich auf Laruelles Referenz auf den ‚Künstler, Philosophen oder Gläubigen‘ zu beziehen) als die Entlarvung der Lüge der Autorität; eine willkommene Verhöhnung der absurden Vortäuschung der Macht des (philosophischen) *Subjekts*. Macht besteht nicht *im Denken des Subjekts*, sondern *in der philosophischen Position, die im Denken eingenommen wird*. Non-Philosophie ist der Versuch, eine andere Haltung einzunehmen, die die *Gleichheit* des Denkens performiert.

Endnoten

¹ Dieses Essay ist eine Verdichtung und Erweiterung von Argumenten, wie sie bereits in Ó Maoilearca (2015) entwickelt wurden.

² Passagen aus Laruelle 1991, Laruelle 2012a, Laruelle 2012b, Laruelle 2013a, Laruelle 2013b, Laruelle 2013c und Laruelle 2014 wurden aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

³ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

⁴ 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.

⁵ Siehe Davies (2004): „Ich argumentiere, dass Kunstwerke in den diversen Künsten nicht als die Ergebnisse (dekontextualisiert oder kontextualisiert) generativer Performance verstanden werden dürfen, sondern als diese Performance selbst. Vermeers *Kunst der Malerei* repräsentiert dann nicht eine mögliche Performance, aus der ein Werk entsteht, sondern einen Moment innerhalb der Entfaltung eines möglichen Werkes“ (x, Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar).

⁶ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

⁷ Sie fährt fort: „[...] aus einer non-philosophischen Perspektive würden Philosophie und Theater wieder als gleichwertige, aber unterschiedliche Weisen des Denkens gelten—eingebettet in das Ganze des Realen, wobei keinem der beiden eine besondere Macht zugestanden werden würde, die Natur des jeweils anderen oder die Natur des Ganzen, an dem sie teilhaben, zu erschöpfen“ (Cull 2014, 18, Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar).

⁸ Passagen aus Kaprow (1972) und Kaprow (2003) im Folgenden immer aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

⁹ Kaprow trifft diese Feststellung in Bezug auf sein früheres Werk über „Happenings“.

¹⁰ Siehe Cull (2012): „Statt eine konzeptionelle Dezision zu sein, stellt ‚Performing Life‘ einen Aspekt des Prozesses dessen dar, was Kaprow als ‚un-arding‘ bezeichnet: eine neue Weise des Forschens und der Entwicklung bei der Vorbereitung eines Werkes, die sich von der konventionellen Vorstellung des Künstlers oder der Künstlerin in seinem/ihrer Atelier unterscheidet—besonders wenn das Atelier ein Ort ist, der von den Alltagsroutinen des

Essens und Schlafens usw. abgetrennt ist. Kaprows Konzept des ‚performing everyday life‘ bezeichnet eine Forschungspraxis, mit welcher der/die nicht-Künstler_in sich beschäftigt, bevor er/sie zu einer Aktivität gelangt“ (174–175, Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar).

¹¹ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

¹² Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

¹³ Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

¹⁴ Passagen aus Kirby (1972) im Folgenden immer aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

¹⁵ Annette Baier nimmt in ihre Liste der ‚Geisteshaltungen‘ das „Wundern, Revidieren, Korrigieren, Zurückweisen, Ignorieren, Willkommenheißen, Bereuen, Vergeben, Erlösen“ auf (Baier 1985, 39).

Bibliographie

- Badiou, Alain. 2015. *Rhapsodie für das Theater*. Übersetzt von Corinna Popp. Wien: Passagen Verlag.
- Baier, Annette. 1985. *Postures of The Mind: Essays on Mind and Morals*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brassier, Ray. 2007. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
<https://doi.org/10.1057/9780230590823>
- Cull, Laura. 2012. *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- . 2014. „Performance Philosophy: Staging a New Field.“ In *Encounters in Performance Philosophy*, herausgegeben von Laura Cull und Alice Lagaay, 1–19. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
https://doi.org/10.1057/9781137462725_2
- Davies, David. 2004. *Art as Performance*. Oxford: Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9780470774922>
- Eckersall, Peter. 2011. „Australian Performance Studies Marginally O Centre.“ In *Rise of Performance Studies*, herausgegeben von James Harding und Cindy Rosenthal, 118–32. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
https://doi.org/10.1057/9780230306059_8
- Kaprow, Allan. 1972. „Manifesto.“ In *The Discontinuous Universe*, herausgegeben von Sallie Sears und Georgianna W. Lord, 291–92. New York: Basic Books.
- . 2003. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Erweiterte Auflage. Berkeley: University of California Press.
- Kirby, Michael. 1972. „On Acting and Not-Acting.“ *The Drama Review* 16 (1): 3–15. <https://doi.org/10.2307/1144724>
- Lampe, Eelka. 2002. „Rachel Rosenthal Creating Her Selves.“ In *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*, zweite Auflage, herausgegeben von Phillip B. Zarrilli, 291–304. London: Routledge.
- Laruelle, François. 1991. *En tant qu'un*. Paris: Aubier.
- . 2012a. *Struggle and Utopia at the End Times of Philosophy*. Übersetzt von Drew S. Burke und Anthony Paul Smith. Minneapolis: Univocal.
- . 2012b. „The Generic Orientation of Non-Standard Aesthetics.“ Paper präsentiert am Weisman Art Museum, University of Minneapolis, November 17, 2012. <http://univocalpublishing.com/blog/111-lecture-on-the-orientation-of-non-standard-aesthetics>.
- . 2013a. *Philosophy and Non-Philosophy*. Übersetzt von Taylor Adkins. Minneapolis: Univocal.

- . 2013b. *Principles of Non-Philosophy*. Übersetzt von Nicola Rubczak und Anthony Paul Smith. London: Bloomsbury.
- . 2013c. *Anti-Badiou*. Übersetzt von Robin Mackay. London: Bloomsbury.
- . 2014. *Intellectuals and Power: The Insurrection of the Victim. François Laruelle in Conversation with Philippe Petit*. Übersetzt von Anthony Paul Smith. Cambridge: Polity.
- Laruelle, François, und Ó Maoilearca, John. 2014. „Artistic Experiments with Philosophy: François Laruelle in Conversation with John Ó Maoilearca.“ In *Realism Materialism Art*, herausgegeben von Christoph Cox, Jenny Jaskey, und Suhail Malik, 177–183. Berlin: Sternberg/CCS Bard.
- Mackay, Robin, und Laruelle, François. 2012. „Introduction: Laruelle Undivided.“ In François Laruelle, *From Decision to Heresy: Experiments in Non-Standard Thought*, herausgegeben von Robin Mackay, 1–32. Falmouth: Urbanomic/Sequence Press.
- Ó Maoilearca, John. 2015. *All Thoughts Are Equal: Laruelle and Nonhuman Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rancière, Jacques. 2011. *The Emancipated Spectator*. Übersetzt von Gregory Elliott. London: Verso.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
<https://doi.org/10.9783/9780812200928>
- . 2002. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge.
- Weber, Samuel. 2004. *Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press.
<https://doi.org/10.5422/fso/9780823224159.001.0001>

Biographie

John Ó Maoilearca ist Professor für Film- und Fernsehstudien an der Kingston University, London. Er hat Philosophie und Filmtheorie an der University of Sunderland, England, und der University of Dundee, Schottland, gelehrt. Er hat mittlerweile zehn Bücher veröffentlicht, darunter (als Autor) *Bergson and Philosophy* (2000), *Post-Continental Philosophy: An Outline* (2006), *Philosophy and the Moving Image: Refractions of Reality* (2010) sowie (als Herausgeber) *Laruelle and Non-Philosophy* (2012) und *The Bloomsbury Companion to Continental Philosophy* (2013). Sein jüngstes Buch trägt den Titel *All Thoughts Are Equal: Laruelle and Nonhuman Philosophy* (University of Minnesota Press, 2015).

© 2017 John 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](#).