



PERFORMANCE  
PHILOSOPHY

---

1 **DIE GLEICHSETZUNG VON THEATER UND PHILOSOPHIE:**  
2 **LARUELLE, BADIOU AND GESTEN DER AUTORITÄT IN DER**  
3 **PHILOSOPHIE DES THEATERS**

4 **LAURA CULL Ó MAOILEARCA** UNIVERSITY OF SURREY

5 Übersetzung vom Englischen ins Deutsche: Mirko Wittwar  
6

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

13 (Laruelle 2013a, 210)<sup>1</sup>  
14

15  
16 **Einleitung**

17 Francois Laruelles Non-Philosophie bzw. Non-standardgemäße Philosophie ist ein Projekt unter  
18 anderen im Bereich des zeitgenössischen Denkens, das sich darum bemüht, die Implikationen  
19 einer ‚radikalen Immanenz‘ für unser Verhältnis zum Denken und Wissen zu erforschen (Laruelle  
20 2013a, 2). Als eine uralte Idee—historisch mit der Theologie sowie der Frage nach dem Verhältnis  
21 zwischen dem Göttlichen und dem Weltlichen verbunden—hat die Immanenz erneut an  
22 Bedeutung und Wert in unserer angeblich „post-säkularen“ Welt gewonnen, als ein  
23 Schlüsselkonzept im Rahmen gemeinsamer, aber diverser Bemühungen um eine Alternative zum

24 repräsentationalistischen Paradigma, mit dem das Denken das Reale (*the real*) transzendiert. Das  
25 Konzept der Immanenz hat auch zu einer wichtigen neuen Weise des Nachdenkens über das  
26 Verhältnis zwischen der Philosophie und den Künsten geführt: zu einer Alternative zum „Zwei-  
27 Begriffe“-Modell (Cazeaux 2017, 5),<sup>2</sup> bei dem die Kunst ein Objekt darstellt, auf welches ein  
28 vorhandenes Modell der Philosophie Anwendung findet oder welches als Illustration bereits  
29 existierender philosophischer Vorstellungen fungiert. Und selbstverständlich betraf diese Debatte  
30 von Anfang an den Kern der Performance-Philosophie, insofern als viele Vertreter\_innen dieses  
31 Feldes die Notwendigkeit dafür verspürten, in unserer Annäherung an die Künste, einschließlich  
32 der Performance—als Theoretiker\_innen, Philosoph\_innen, Denker\_innen—„über die Anwendung  
33 hinaus zu gehen“, soweit nämlich akzeptiert wird, dass diese bereits über ihre eigene Art zu  
34 denken, ihre eigene Art des Philosophierens verfügen, die wiederum bestehende Definitionen der  
35 Philosophie und des Denkens verändern oder erweitern kann. Um Missverständnissen  
36 vorzubeugen: von einem „*eigenen* Denken“ zu sprechen soll nicht heißen, dass es sich dabei um  
37 irgendeine exklusive oder essentielle Bedingung handelt, die ausschließlich für etwas gilt, dass sich  
38 „Performance“ nennt und sich von der Philosophie unterscheidet (oder auch von Theater, Tanz,  
39 Musik oder einfach vom „Leben“). Tatsächlich soll die Vorstellung von einem „*eigenen* Denken der  
40 Performance“ dazu dienen, eine Reduzierung dieses Denkens auf irgendeine bereits existierende  
41 Norm oder eine rein quantitative Erweiterung der Kategorie des Denkens zu vermeiden, bei der  
42 Performance einbezogen würde, ohne dass die Kategorie selber überhaupt wirklich verändert  
43 würde (was sich wiederum sehr wohl als eben die Geste herausstellen könnte, der wir im Konzept  
44 der Praxis als Forschung begegnet sind).

45 In neueren Werken aus dem Bereich der „Philosophie des Theaters“—sowohl im Rahmen der  
46 analytischen als auch der kontinentaleuropäischen Traditionen<sup>3</sup>—zeigen manche Philosoph\_innen  
47 häufig eine Tendenz, sich in der Rolle des Türhüters darzustellen: als diejenigen, welche über die  
48 Autorität verfügen, die Kriterien zu bestimmen, an Hand derer bestimmte Praktiken als zum  
49 Theater gehörend identifiziert werden, Theater von anderen Kunstformen und von Nicht-Kunst  
50 unterschieden wird und beurteilt wird, welche Praktiken angemessener sind oder nicht bzw. mehr  
51 oder weniger repräsentative Beispiele für Theater im eigentlichen Sinne sind. „*Dies* ist (wahres,  
52 echtes, wirkliches) Theater“. Umgekehrt, insofern als zeitgenössische Philosophien des Theaters  
53 bereit sind, das Theater überhaupt als eine Denkweise anzuerkennen (was nicht alle tun), finden  
54 sich auch einige Philosoph\_innen, die den Versuch unternehmen, zu entscheiden, wann Theater  
55 denkt und wann nicht, und dies auf der Grundlage einer aufgezwungenen Norm dessen, was als  
56 echtes Denken gilt: eine Norm, die sich nur festlegen lässt, wenn der/die Philosoph\_in annimmt,  
57 dass er/sie (allein) eine transzendente Position einnimmt bzw. über den Blick Gottes verfügt, der  
58 ihm/ihr eine exklusive Macht über das Wissen verleiht.

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

65 er/sie die Überlegenheit und Autorität seines/ihrer Denkens über dasjenige der anderen  
66 versichert. Diese autoritären Gesten wiederum werden zum wichtigsten Material für Laruelles  
67 Non-Standard Philosophie, nachdem sie erst einmal dieser Autorität bzw. „Hinlänglichkeit“  
68 (*sufficiency*), wie er es auch nennt, entkleidet sind. Im vorliegenden Artikel bemühe ich mich, eine  
69 parallele Operation zu vollziehen, und zwar anhand neuerer Beiträge aus dem Bereich der  
70 „Philosophie des Theaters“, in denen ich derartige autoritäre oder „philosophische“ Gesten am  
71 Werk sehe. Während der Wert von Laruelles Projekt für das in der Entstehung begriffene Feld der  
72 Performance-Philosophie von einer Reihe von Kolleg\_innen bereits erkannt worden ist (Fisher  
73 2015; Daddario 2015, Ó Maoilearca 2015), was ebenso für einige meiner früheren Schriften gilt  
74 (Cull 2012, 2014), habe ich die Hoffnung, dass der vorliegende Artikel dazu beitragen wird, die  
75 Diskussion voranzutreiben und unser Verständnis dieses Wertes bezüglich eines spezifischen  
76 Literaturkorpus zu erweitern. Während der vorliegende Artikel selber dafür kritisiert werden mag,  
77 dass er es bei der Kritik belässt anstatt eine sinnvolle Alternative vorzuschlagen (es handelt sich  
78 hierbei um einen frühen Teil eines umfangreicheren Projekts), so hoffe ich dennoch, dass er einen  
79 bescheidenen Beitrag zu unseren fortlaufenden Bemühungen leisten möge, ein alternatives  
80 Paradigma möglich zu machen: zu einer Performance-Philosophie an Stelle einer Philosophie der  
81 Performance; zu einem Denkstil, der sich einem beständigen Prozess befindet, sich selber neu zu  
82 denken, insofern als er eher *entlang* dem anstatt über das Denken der Performance denkt. Allzu  
83 oft scheint sich die Philosophie des Theaters zu ihrer Begegnung mit dem Bereich des Theaters  
84 und der Performance aufzumachen, in der sicheren Gewissheit, zu wissen, was es bedeutet, zu  
85 denken—philosophisch, bezüglich des Theaters, grundsätzlich—wodurch sie ihre eigene  
86 privilegierte Befähigung, das zu repräsentieren, was das Denken an sich ausmacht, mit Autorität  
87 versieht. Inspiriert, wenn auch in keiner Weise autorisiert durch Laruelle, könnte ein alternativer,  
88 immanentistischer und pluralistischer Ansatz von dem hypothetischen Gedanken ausgehen:  
89 „Wenn es sich bei Performance um Denken handelt, was bedeutet dies dann für mein Verständnis  
90 des Denkens?“ Zu sagen, dass es sich bei Performance um eine „eigene“ Art des Denkens handelt,  
91 bedeutet nicht, eine grundsätzliche Verschiedenheit zwischen dieser Art des Denkens und  
92 derjenigen der Philosophie zu behaupten—eine Identifikation, die nur möglich wäre, wenn man  
93 annähme, zu wissen, was die Philosophie zu dem macht, was sie ist. In der Begrifflichkeit des  
94 eigenen Denkens der Performance zu sprechen, stellt den Versuch dar, klarzustellen, dass es hier  
95 nicht um die Forderung geht, Performance zu einem Teil irgendeiner dominierenden Definition  
96 des Denkens zu machen, sie zum Maß zu machen für was auch immer in einer gegebenen Situation  
97 als Denken zählen mag, sondern um die Forderung nach einer wahren Demokratisierung der  
98 Kategorie des Denkens selber, danach, Performance als gleichberechtigten Teilnehmer einer  
99 beständigen Mutation und Multiplikation der Möglichkeiten des Denkens anzuerkennen.

100 Im vorliegenden Artikel, der im Zusammenhang mit einem umfangreicheren, derzeit laufenden  
101 Projekt entstand, möchte ich mich auf eine Kritik an Alain Badiou's Philosophie des Theaters  
102 konzentrieren. Während Badiou, der Philosophen-Autor, anfänglich deutlich großzügiger zu sein  
103 scheint, wenn es um das eigene Denken des Theaters geht, und er tatsächlich die Funktion der  
104 Philosophie bezüglich eines ontologischen Privilegs, das nun (von ihm) der mathematischen  
105 Mengenlehre zugesprochen wird, zurückzunehmen scheint, werden wir sehen, in welcher Weise  
106 dieses Wohlwollen (aus Laruelles Perspektive) lediglich eine andere Art des *philosophischen*

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

119 Eine derartige Iteration solcher Vorstellungen kann selbstverständlich mit eben der  
120 Anwendungslogik in Konflikt geraten, welche sie an Badiou's Ansatz gegenüber dem Theater  
121 kritisiert: Indem man nämlich Laruelles eigenes Denken auf eine „philosophische Entscheidung“  
122 reduziert—lediglich eine weitere Philosophie—die dann in autoritativer Weise dem Gegenstand  
123 des Theaters aufgezwungen wird, als ob es sich dabei um irgendeinen weiteren „nicht-  
124 philosophischen“ Gegenstand handele. In gleicher Weise kann die umfangreichere Frage nach  
125 dem, was das „Non-Theater“ konstituieren könnte, im Unterschied zur „Non-Philosophie“  
126 einschließlich eines non-philosophischen Ansatzes gegenüber der Philosophie des Theaters (bzw.  
127 einer non-philosophischen Verwendung philosophischer Materialien wie zum Beispiel Badiou's  
128 Werk zum Theater), im Rahmen des vorliegenden Textes nicht angesprochen werden.  
129 Nichtsdestotrotz dient aus meiner eigenen Perspektive die Beschäftigung mit Laruelle hier—wie  
130 sehr sie auch in ihren Anfängen stecken mag, wie kurz und oberflächlich sie auch sein mag in Bezug  
131 auf etwas, das einen höchst komplexen Korpus darstellt—einem doppelten Zweck: einerseits der  
132 Unterstützung einer Kritik an der „philosophischen Selbstgenügsamkeit“ in Badiou's Philosophie  
133 des Theaters, andererseits aber auch der Weiterentwicklung meines eigenen, umfangreicheren  
134 Projektes zum Zwecke der Entwicklung neuer Mittel, um sich dem Verhältnis von Theater und  
135 Philosophie anzunähern. Das heißt, das „Gegenmodell“ zu Badiou's Philosophie des Theaters  
136 scheint ein Mittel zu sein, durch das die Performance-Philosophie damit fortfahren kann, sich  
137 selbst gegenüber zu erklären (Laruelle 2013a, xxxix). Hieraus entsteht eine Unzahl weiterer Fragen:  
138 Braucht das Theater—und besonders das Theater als eine Vielzahl von Wissensformen—wirklich  
139 die Hilfe von Philosoph\_innen wie Badiou? Oder: Muss die Wissensform des Theaters tatsächlich  
140 gegen „die Gesetzgebung der Philosophen“ verteidigt werden (wie ich es hier scheinbar zu tun  
141 versuche) (Laruelle 2013a, 162)? Oder noch einmal anders: Lässt sich eine Linie der Performance-  
142 Philosophie entlang der Non-Philosophie modellieren, die darauf beruht, dass das Theater  
143 überhaupt nicht vor der Philosophie gerettet werden muss, sondern bereits gerettet worden ist  
144 und sich selber rettet, insofern als seine Praxis sich dem essentialisierenden Privileg widersetzt,  
145 welches Badiou (sowie andere zeitgenössische Philosoph\_innen des Theaters) ihm zuschreibt?  
146 Unsere Aufgabe bestünde dann weniger darin, das Theater gegen die Philosophie zu verteidigen,  
147 sondern vielleicht eher darin, eine Denkweise zu praktizieren, welche diejenige Transformation  
148 demonstriert, die das Theater der Philosophie auferlegt (Laruelle 2013a, 88).

150 Unterschiedlich charakterisiert als „Maschine der Immanenz“ (Laruelle 2013a, xxiv), als  
151 „Wissenschaft der Philosophie“ (xxiii), als „Quantentheorie der Philosophie“ (Laruelle 2013a, 157)  
152 entzieht sich Laruelles Non-Philosophie einer jeden eindeutigen Präsentation. Und tatsächlich legt  
153 die besondere Artikulation der Non-Philosophie als eines experimentellen „fortlaufenden  
154 Prozesses“ anstatt eines organisierten Systems (Laruelle 2013a, 29), als seines „Auswegs aus der  
155 Philosophie als etwas sich selbst Umfassendes“ durch die Erfindung eines „neuen Genres“ des  
156 Denkens (Laruelle 2013a, 44) eine notwendige Bescheidenheit nahe, wenn es um das präventive  
157 Selbstverständnis seiner Aufgabe geht: „Per definitionem wissen wir nicht wirklich, was wir von uns  
158 selbst erwarten“ (Laruelle 2013a, 61). Und dennoch, insofern als sie in bestimmten Kontexten nach  
159 wie vor relativ neu oder unbekannt ist, erscheint es als notwendig, zumindest einen kurzen  
160 Überblick über die Non-Philosophie zu geben und mit ihr nicht vertraute Leser\_innen auf einige  
161 hervorragende Kommentare hinzuweisen, die bereits die wichtige Arbeit geleistet haben, Laruelles  
162 komplexe Gedanken zum Zwecke ihrer Verwendung in künstlerischen und aktivistischen  
163 Kontexten zugänglich zu machen, ohne ihre Besonderheit aufzugeben.<sup>4</sup>

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

173 Bei Laruelle findet die radikale Immanenz ihren Ausdruck in der Vorstellung von einer „Demokratie  
174 des Denkens“ oder einer Gleichwertigkeit des Denkens, in welcher Philosophie und Theater—  
175 beispielsweise—als gleichwertige Wissensarten und gleichwertige Denkweisen angesehen werden  
176 müssen. Wenn es hier eine grundlegende Prämisse gibt, dann findet sie sich im Verzicht auf jede  
177 Grundlegung an sich zugunsten „der Multiplizität des Wissens“ (Laruelle 2013a, 101). Während die  
178 Philosophie häufig eine Sonderstellung für sich selbst unterstellt hat, wenn es um Identifikation  
179 und Klassifizierung anderer Wissensarten geht—eine privilegierte Macht der Unterscheidung und  
180 Hierarchisierung von Wissensarten, welche bereits in sich selbst die Unterstellung einer  
181 hierarchischen Position demonstriert—argumentiert die Non-Philosophie, dass „Wissensarten—  
182 einschließlich der Philosophie—gattungsmäßig gleichberechtigt sein müssen, unter Beibehaltung  
183 ihrer Unterschiede bezüglich der fachlichen Technik und Materialität“ (Laruelle 2013a, 104).  
184 Diesbezüglich handelt es sich bei der Non-Philosophie nicht um eine homogenisierende Geste. Die  
185 materiellen Operationen des Theaters und der Performance weisen beispielsweise eine Spezifität  
186 auf. Doch letztere als gleichberechtigt mit der Philosophie anzusehen, verweigert dieser eben die  
187 Macht, bereits im Vorhinein über die Natur und Grundlage der fachlichen Unterschiede zu  
188 entscheiden. Für mein eigenes umfassenderes Projekt ist es ebenfalls wichtig, auf Laruelles

189 Weigerung, dieser Gleichwertigkeit der Denk- und Wissensarten irgendwelche Spezies-Grenzen  
190 aufzuerlegen, zu verweisen: „Denken ist keine intrinsische Eigenschaft der Menschen, die dazu  
191 dienen müsste, ihr Wesen zu definieren, ein Wesen, das dann tatsächlich ‚örtlich‘ wäre; es stellt ein  
192 universales Milieu dar“ (Laruelle in Ó Maoilearca 2015, 34).<sup>5</sup> Laruelle lädt uns ein, mit folgender  
193 Hypothese zu experimentieren: dass alles Reale in gleicher Weise gedacht wird, und dass alle  
194 Gedanken in gleicher Weise Teil des Realen sind, anstatt mehr oder weniger wahrhafte  
195 Repräsentationen davon. Kein einzelner Gedanke, kein einzelner Teil des Denkens, kann für sich  
196 allein und dementsprechend für das Ganze stehen. Oder, wie John Ó Maoilearca vorschlägt—  
197 indem er die ethisch-politische Dimension dieser Haltung betont—wenn alle Gedanken gleich sind,  
198 dann können wir nicht die Natur dieser Gleichheit definieren, ohne die Gleichheit selber zu  
199 verraten (Ó Maoilearca 2015).

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



230 Laruelles Werk zielt darauf ab, das Verhältnis der Philosophie zu anderen Weisen des Denkens,  
231 einschließlich der Kunst, zu demokratisieren bzw. zu egalisieren. Sein Projekt—das er als Non-  
232 Standard oder Non-Philosophie bezeichnet—ist der Versuch, die Kategorie des Denkens qualitativ  
233 zu erweitern, ohne dass eine Art des Denkens sich als exemplarisch positionieren könnte und  
234 somit in die Lage versetzt würde, über die Inklusion oder Exklusion bzw. den relativen Status  
235 anderer Arten des Denkens innerhalb der Kategorie zu bestimmen. Die Disziplin der Philosophie  
236 hat häufig versucht, diese autoritative Rolle zu spielen, behauptet Laruelle. Für Laruelle ist die  
237 Standard-Philosophie mit einer Geste verbunden, durch welche sich das Denken aus der Welt  
238 zurückzieht, um ihr gegenüber eine Position der Autorität oder Macht einzunehmen. Oder wie er  
239 es formuliert: „Über X zu philosophieren bedeutet, sich von X zurückzuziehen; eine grundlegende  
240 Distanz von dem Begriff zu gewinnen, für den wir andere Begriffe setzen“ (Laruelle 2012a, 284). Im  
241 Gegensatz dazu, zum Beispiel in *Principles of Non-Philosophy*, fordert uns Laruelle auf, uns zu  
242 fragen, wie man Philosophie und Kunst „außerhalb einer jeden Hierarchie“ als gleichberechtigt  
243 ansehen könnte (Laruelle 2013b, 289). Laruelle argumentiert: „Wir müssen zunächst das ganze  
244 Konzept des Denkens verändern, sowohl bezüglich der Philosophie als auch bezüglich anderer  
245 Formen des Wissens“ (Laruelle 2012a, 232). Entsprechend dieser Demokratie des Denkens geht es  
246 nicht darum, „ohne Philosophie zu denken, sondern ohne die *Autorität* der Philosophie zu denken“  
247 (Laruelle 2006, o. S.).<sup>6</sup> Durch eine non-philosophische Vorgehensweise würden Philosophie und  
248 Theater wieder als gleichwertige, aber unterschiedliche Denkweisen in Übereinstimmung  
249 miteinander gebracht—eingebettet in das Ganze des Realen, wobei keinem von ihnen eine  
250 besondere Macht eingeräumt würde, die Natur des jeweils anderen oder des Ganzen, an welchem  
251 beide teilhaben, zu erschöpfen.<sup>7</sup>

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

267 Doch wir müssen uns daran erinnern, dass die Feststellung, Denken sei ein materieller Bestandteil  
268 des Realen, sowie die Feststellung, dass alle Gedanken gleich seien, nicht zu der Behauptung führt,  
269 man wisse, was Denken ist. Während für Laruelle die „Philosophie“ uns sagt, was Denken in seiner  
270 höchsten Form angeblich ist, handelt es sich bei der Non-Philosophie wiederum um „die Weise des

271 Denkens, die nicht a priori weiß, was Denken ist“ (Laruelle 2012b, 67). Die Übernahme dieses  
272 Gedankens eröffnet die Möglichkeit, neue Wege des Denkens oder der Verortung des Denkens an  
273 unerwarteten Orten zu finden. Es handelt sich hier nicht um eine weitere autoritäre philosophische  
274 Geste. Dass Gedanken gleichberechtigte, materielle Bestandteile des Realen sind, bedeutet, dass  
275 wir nicht im absoluten oder endgültigen Sinne wissen können, was Denken ist, da es sich beständig  
276 verändert, im Rahmen spezifischer Situationen oder performativer Ereignisse beständig neu  
277 produziert und ausdifferenziert wird. Allerdings macht auch dies das Denken nicht  
278 unbeschreibbar, sondern plural und prozessual—oder „unendlich beschreibbar“, wie Anthony Paul  
279 Smith es formuliert (Smith 2012, 21).<sup>8</sup> Wir sind immer Teil des Denkens, allerdings immer nur *ein*  
280 Teil—was wir niemals mit dem Ganzen verwechseln sollten (welches offen, unbestimmt, endlos  
281 neu bleibt), und auch nicht mit einer Position, von der aus wir etwa ein Bild des Ganzen gewinnen  
282 könnten (welches nicht abbildbar ist).

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

295 Wie bereits gesagt, hat Laruelle in einem Buch mit dem selbstbewusst „böartigen“ Titel *Anti-Badiou*  
296 (2013a) eine ausführliche Kritik an Badiou's Denken formuliert. Dort stellt Laruelle seinen  
297 „karikaturistischen“ Spott über seinen „Gegenspieler“ in die Tradition der Theaterparodien von  
298 Philosoph\_innen (auf die auch Badiou in seinen Schriften über das Theater Bezug nimmt), wie zum  
299 Beispiel die bekannte Sokrates-Parodie in Aristophanes' *Die Wolken* (Laruelle 2013a, xxxii). In  
300 diesem Sinne stellt *Anti-Badiou* teilweise eine „Kritik an einem Individuum“ dar (und tatsächlich am  
301 „Kult der Persönlichkeit“, den Badiou kultiviert): eine Kritik, welche aus der Art und Weise, in der  
302 Badiou's Erscheinung als eines „großen Philosophen“ in gleichem Maße eine Selbststilisierung  
303 darstellt wie sie zu einer lächerlichen Darstellung jener „Klischees antiker Philosophen“ wird  
304 (ibid.).<sup>9</sup> Doch letztendlich ist eine derartige anti-philosophische Parodie für Laruelle zu einfach (und  
305 enthält, wie er feststellt, seine eigene reziproke oder reaktive Positionierung als David gegen den  
306 Goliath Badiou sowie als Aristophanes gegen Badiou's Sokrates).<sup>10</sup> Und im Gegenzug betont  
307 Laruelle, dass „Wir nicht vor allem glauben sollten, dass der Charakter des Badiou der eigentliche  
308 Gegenstand der Kritik sei oder dass wir gar ‚seiner‘ Philosophie bestreiten wollten“ (Laruelle 2013a,  
309 xxxiii). Stattdessen ist das hauptsächliche Ziel dieses Werkes der Non-Philosophie „die Demontage  
310 der Einrichtungen, Prozeduren und Paradoxone einer jeden Philosophie“ (Laruelle 2013a, xxxii),  
311 wobei Badiou als „Paradigma und bevorzugtes Studienobjekt“ dient, wenn es um die „narzistische



312 Selbst-Glorifizierung [der Philosophie] sowie ihre dominante Verwendung des Denkens“ geht  
313 (Laruelle 2013a, xv). Laruelle betrachtet Badiou aus einer Art Anti-Theater-Perspektive, als „einen  
314 der konservativsten und regressivsten Philosophen, die man sich überhaupt vorstellen kann“,  
315 wenn auch als einen, der „sich in betrügerischer Weise das Gewand der Modernität überstreift“  
316 (Laruelle 2013a, 24).

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

339 Während die Non-Philosophie, jedenfalls soweit ich weiß, (noch) keine explizite oder substanzielle  
340 Betrachtung des Verhältnisses von Philosophie und Theater als eines ihrer „Objekt-Materialien“  
341 angestellt hat (wenn sie auch Philosophie und Kunst angesprochen hat), könnte man sich  
342 nichtsdestotrotz vorstellen, dass sie ein wichtiges Verhältnis zu jener „Bestimmungsregion der  
343 Erfahrung“ (Laruelle 2013a, 12) hat, welche man als Performance und Performativität, Theater und  
344 Theatralität bezeichnen könnte. Beispielsweise beschreibt Laruelle die Non-Philosophie als eine  
345 „Performation der Philosophie“ (ibid. xi) und sieht das Denken—sei es nun Badiou's oder das der  
346 Non-Philosophie—durchgängig als „einen Stil, eine Haltung“ (Laruelle 2013a, xxi), als Standpunkt  
347 (Laruelle 2013a, 85) oder als eine Frage des Verhaltens (Laruelle 2013a, 23). Doch eventuell  
348 genauso wichtig, besonders im Zusammenhang mit *Anti-Badiou*, ist Laruelles Verwendung einer  
349 Theater-Metapher, wenn er sich über die grundlegende „Entdeckung“ und den umstrittenen  
350 Anspruch der Philosophie auslässt: nämlich der Universalität dessen, was er das „Prinzip der  
351 Selbstgenügsamen Philosophie (PSP)“ nennt sowie wenn er erklärt, in welcher Weise dieses Prinzip  
352 bei Badiou zur Anwendung kommt. Zunächst stellt er fest: „Die Philosophie stellt im Grundsatz ein

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

370 Selbstverständlich blickt die Verwendung der Theater-Metapher als eines Mittels zum Verständnis  
371 der Natur der Realität, des Denkens und der Philosophie auf eine lange Geschichte zurück—  
372 Metaphern, die natürlich in sehr unterschiedlicher Weise Verwendung finden, je nachdem wie  
373 „Theater“ oder Theatralität mit ihrer Hilfe konstruiert werden. Hier, so scheint es, stellt die  
374 Philosophie ein Theater dar, insofern als sie für Laruelle etwas „Doppeltes“ (Laruelle 2013a, xxvii)  
375 darstellt; was Philosophie und Theater gemeinsam haben, ist die Geste der Transzendenz und des  
376 Rückzugs, welche er als „Entscheidung“ bezeichnet. Und tatsächlich, wie wir sehen werden, handelt  
377 es sich bei Badius Philosophie des Theaters in diesem Sinne um eine theatralische Philosophie:  
378 eine Philosophie, die eine transzendente Position einnimmt, von der aus sie „einen dogmatischen  
379 unilateralen Schnitt zwischen zwei Begriffen“ (Laruelle 2013a, 71) vornehmen kann, und indem sie  
380 dies tut eine Ungleichheit zwischen philosophischen und theatralischen Wissensformen  
381 wiedereinführt. Insofern als Laruelle die Philosophie als Theater beschreibt, mag es sein, dass er  
382 das Theater—wie auch die Mathematik—nicht als fähig ansieht, die Philosophie zu transformieren  
383 und vice versa. Und tatsächlich verstehen wir eventuell diese Art gegenseitiger Verstärkung als  
384 unzureichend innerhalb der strukturellen Ähnlichkeit, die zwischen Theater und Philosophie von  
385 denjenigen festgestellt wird, welche beide als Licht auf die Realität hinter der Erscheinung werfend  
386 (Krasner und Saltz 2006, 5)<sup>11</sup> konstruieren. Doch als eine spezifisch materielle Operation anstatt  
387 als Metapher gibt es eindeutig auch Theater, die sich selber als solche verstehen und sich darum  
388 bemühen, ihre Produktionsprozesse sichtbar zu machen, sowie als „Theater der Immanenz“, die  
389 sich keinen Spiegel der Philosophie vorhalten (als Spiegel der Welt) und sich daher als kompatibler  
390 mit dem non-philosophischen Projekt erweisen.

391

393 Jedes Theater ist Ideentheater.  
394 (Badiou 2015, 63)

395 Badiou's Enthusiasmus für das Theater kommt in den Titeln seiner in jüngerer Zeit erschienen  
396 Bücher: *In Praise of Theatre* (franz. 2013, engl. 2015) und *Rhapsodie für das Theater* (engl. 2013, neue  
397 franz. Ausgabe mit einem Vorwort des Autors 2014, deutsch 2015) überschwänglich zum  
398 Ausdruck—von manchen als „Badiou's Meisterwerk der Theatertheorie“ (Bielski in Badiou und  
399 Truong 2015, viii)<sup>12</sup> beschrieben, handelt es sich bei Letzterem um eine Kompilation von Badiou's  
400 Gedanken zum Theater aus den 1990ern und 2000ern.<sup>13</sup> Ausgehend von diesem Enthusiasmus  
401 dürfen wir anfänglich darauf hoffen, dass Badiou's Beschäftigung mit dem Bereich des Theaters  
402 vielleicht ohne philosophischen Autoritarismus auskommt. Schließlich ist er derjenige, der als das  
403 erste Prinzip seiner „Theses on Theater“ die Notwendigkeit darlegt, festzustellen „dass das Theater  
404 denkt“ (Badiou 2009, 121). Hier beschreibt er bekanntermaßen das Theater als „ein Ereignis des  
405 Denkens“ und als Ereignis, das „die Ideen direkt hervorbringt“ (ibid.). In gleicher Weise stellt er in  
406 der *Rhapsodie* fest: „Ich bin überzeugt, dass das Theater in und durch sich selbst, mit Hilfe seiner  
407 eigenen Ressourcen, eine besonders aktive Form des Denkens darstellt, einen Akt des Denkens.  
408 Es stellt, wie Mallarmé zu sagen pflegte, eine ‚höhere‘ Kunstform dar“ (Badiou 2015, 67). Und doch,  
409 wie wir sehen werden, positioniert sich Badiou schließlich als die Autorität bezüglich der Art und  
410 Weise des Denkens, welche das Theater darstellt (zum Beispiel als ein Wahrheitsverfahren),  
411 bezüglich der Natur des Verhältnisses zwischen Denken und Philosophie sowie als denjenigen, der  
412 das Recht hat, der Mathematik die Ehre zuzusprechen, das Paradebeispiel für Denken „in seiner  
413 höchsten Form“ zu sein.

414 Hier ein kurzer Überblick: Badiou beschreibt die Philosophie als durch vier Non-philosophische  
415 Formen des Denkens bzw. „generische Wahrheitsverfahren“ bedingt: Kunst, Politik, Wissenschaft  
416 und Liebe. In ihren wahren oder eigentlichen Formen—die nach Badiou's Ansicht  
417 unvermeidlicherweise selten sind—ist jede dieser Prozeduren mit der Herstellung von Wahrheiten  
418 sowie der Ko-Erzeugung von „Ereignissen“ und „Subjekten“ verbunden. Nach Badiou ist es nicht  
419 die Philosophie selber, welche Wahrheit erzeugt, dies ist einzig die Aufgabe der genannten vier  
420 Prozeduren. Im Gegensatz dazu hat die Philosophie die ausschließliche Funktion, die von den sie  
421 bedingenden Bereichen erzeugten Wahrheiten zu „subtrahieren“ oder zu „ergreifen“, wie zum  
422 Beispiel das Theater. Die einzigartige Rolle der Philosophie—nach Badiou—besteht darin, die von  
423 den vier Bereichen erzeugten Wahrheiten zusammenzubringen. Diese Bereiche identifiziert er als  
424 die „Bedingungen“ der Philosophie: Kunst (einschließlich Theater), Wissenschaft (besonders  
425 Mathematik), Politik und Liebe. In *Bedingungen* bezeichnet Badiou dieses Verhältnis von  
426 Philosophie und Wahrheit als ein „Ergreifen“: „Mit Ergreifen meine ich Erfassen, Festhalten und  
427 auch Besitzergreifung, Staunen, Verwunderung. Die Philosophie ist jener Ort des Denkens, an dem  
428 (nicht-philosophische) Wahrheiten uns ergreifen und als solche ergriffen werden“ (Badiou 2008,  
429 13).<sup>14</sup> Hier wiederholt Badiou die Unterscheidung zwischen Wahrheit und Wissen, indem er das  
430 Ausmaß betont, in dem die Fähigkeit der Philosophie, die Wahrheit zu erfassen, davon abhängt,  
431 von dieser erfasst zu werden, von ihr überrascht zu werden in einer Weise, welche die Herstellung

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

440 In diesem Zusammenhang argumentiert Badiou, dass das Theater in seiner eigentlichen Form ein  
441 Theater der Ideen ist, aber „sich nicht auf die Philosophie zurückführen lässt“ (Badiou 2009, 21).  
442 Für Badiou denkt das Theater also, doch es denkt nicht *philosophisch*. Stattdessen beharrt er  
443 darauf, dass es sich bei dem, was das Theater produziert, ganz entschieden um „*Theater-Ideen*“  
444 (*theatre-ideas*) handelt: Gedanken, die „nirgendwo anders und durch nichts anderes entstehen“  
445 (Badiou 2009, 121) können, auch nicht von der Philosophie, sowie Gedanken, die nicht existieren  
446 vor ihrer Inszenierung als Theaterereignis. Für Badiou ist das Theater „die Vorbedingung für die  
447 Möglichkeit einer Art von Wahrheit, zu der wir anderenfalls keinen Zugang hätten“ (Reinhard 2013,  
448 xxv).<sup>15</sup> Diese Unterscheidung ist eine notwendige Konsequenz von Badiou's Definition der  
449 Philosophie als etwas Bedingtem—wie im vorangegangenen Abschnitt dargelegt—insofern als für  
450 Badiou die Fähigkeit der vier Wahrheitsverfahren, den radikalen Bruch mit bestehendem Wissen  
451 zu vollziehen, nur in dem Maße möglich ist, in dem sie als heterogen und nicht zur Philosophie  
452 gehörend verstanden werden. Das Theater kann die Philosophie nur zum Denken bringen, wenn  
453 sein eigenes Denken das darstellt, was die Philosophie im Rahmen ihrer existierenden Schemata  
454 nicht erkennen kann—ein Gedanke, der an Deleuze' Begriff der Begegnung erinnert. Und  
455 umgekehrt, um die spezifisch Badiou'sche Dimension dieser Aussage zu bekräftigen: wenn das  
456 Theater denkt, dann handelt es sich bei dem, was es produziert (wenn auch häufig unwissentlich  
457 nach Badiou), um Wahrheitsereignisse, welche davon abhängig sind, dass der/die Philosoph\_in sie  
458 ergreift und von ihnen ergriffen wird, ebenso wie von anderen Subjekten (Publikum, andere  
459 Theatermacher\_innen), die in dem Maße als solche produziert werden, in dem sie gewissenhaft  
460 den Implikationen der Ereignisse nachspüren, deren Zeuge\_innen sie geworden sind. Dies macht  
461 das eigentliche Theater zu einer anspruchsvollen anstatt einer notwendigerweise erfreulichen  
462 Erfahrung: „Die Menschen gehen ins Theater, um *frappiert* zu werden. Von den Theater-Ideen. Sie  
463 kommen aus dem Theater nicht gebildeter heraus, sondern sie sind unbesonnen, müde (denk-  
464 müde), nachdenklich. Sie stoßen dabei auf nichts, was sie befriedigt, nicht einmal, wenn es sehr  
465 zum Lachen war. Sie stoßen auf Ideen, gegen deren Existenz sie keinen Argwohn hegen.“ (Badiou  
466 2009, 128)

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

473 Hersteller von Wahrheiten ist“ und „umgekehrt keinen Anspruch darauf erhebt, diese zu einem  
474 Objekt der Philosophie zu machen“ (Toscano und Power 2003, xxvii).<sup>16</sup> In ebenso  
475 vielversprechender Weise ist klar, dass Badiou sich die Philosophie nicht als einen autonomen,  
476 kontemplativen Diskurs vorstellen möchte. Im Gegenteil, wie Justin Clemens sagt, begreift Badiou  
477 die Philosophie als „vollkommen abhängig von ihren Bedingungen. Die Philosophie denkt nicht  
478 durch sich selbst und kann dies auch nicht“ (Clemens 2010, 26);<sup>17</sup> stattdessen wird sie verspätet in  
479 einen Denkmodus gezwungen, der initiiert und eingeschränkt wird durch die anderen Arten des  
480 Denkens, die bereits in und als Kunst, Politik, Wissenschaft und Liebe stattfinden. Philosophie als  
481 solche, so können wir schlussfolgern, ist für Badiou kein Synonym für das Denken *per se*.  
482 Philosophie ist charakterisiert als „die Disziplin des Denkens, die von der Überzeugung ausgeht,  
483 dass es Wahrheiten gibt.“ (Badiou und Tarby 2012, 143); aber sie ist nur eine Disziplin unter  
484 anderen, anstatt deren Essenz oder paradigmatisches Beispiel (Clemens 2010, 25).<sup>18</sup>

485 Derartige Feststellungen lassen Badiou als einen Verbündeten im Bestreben nach einer  
486 Demokratie des Denkens erscheinen, welche auch die Bereiche Philosophie und Theater umfasst.  
487 Und in der Tat haben manche seiner Kommentatoren, wie zum Beispiel Reinhard, seine Arbeit als  
488 eine Umkehrung der üblichen Hierarchie dieser beiden gelesen: „Für Badiou fungiert das Theater  
489 als eine Art Laboratorium für die experimentelle Produktion und Untersuchung neuer  
490 Subjektivitäten, neuer Ideen und neuer Zeitlichkeiten. Als solches kann es Auswirkungen auf die  
491 Philosophie haben, die von ihm lernen kann ... doch handelt es sich nicht um ein reziprokes  
492 Verhältnis—Experimentieren im Bereich des Theaters führt zu Ergebnissen, von denen die  
493 Philosophie noch nicht einmal träumen kann, die im Gegenzug nur wenig anzubieten hat“  
494 (Reinhard 2013, xxiv).<sup>19</sup> Und dennoch, Badiou's Charakterisierung der Philosophie als etwas  
495 Bedingtem besteht auch grundsätzlich darauf, dass die Kunst außerhalb der Philosophie steht—  
496 eine Sicht der Dinge, die nur möglich ist, wenn man bezüglich des Wissens über das Denken an  
497 sich von einer privilegierten Position ausgeht.

498 Das Selbe ließe sich über das Verhältnis von Philosophie und Wissenschaft oder Mathematik in  
499 Badiou's Werk sagen. Einerseits scheint Badiou's Verständnis der Philosophie als etwas Bedingtes  
500 eine Degradierung der Philosophie auf den Status eines nur noch abgeleiteten Diskurses zu  
501 beinhalten—was an Richard Rorty's Neubestimmung der Philosophie als einer ausgeklügelten  
502 Form des Kommentars zu anderen Diskursen (wissenschaftliche und nicht-wissenschaftliche)  
503 erinnert. Das heißt, während Badiou sich gegen jedes Reden vom „Ende der Metaphysik“  
504 ausspricht und für die Philosophie eine spezifische und bedeutende Rolle bezüglich ihrer  
505 Bedingungen festlegen möchte, hat man dennoch beständig das Gefühl, dass dies mit einem  
506 Status- oder Privilegienverlust der Philosophie einhergeht—nicht zuletzt, weil die Philosophie dann  
507 ihren Anspruch auf die Ontologie aufgeben muss—die nach Badiou dann ausschließlich zu einer  
508 Aufgabe der Mathematik wird. Beispielsweise bezieht sich Badiou auf die neun Kernhypothesen  
509 der Mengenlehre als „die größte Gedankenanstrengung, welche die Menschheit je vollbracht hat“  
510 (Badiou 2007, 536),<sup>20</sup> und anderweitig bezieht er sich auf die Mathematik als das „unerreichte  
511 Vorbild für voll entwickeltes Denken“ (Badiou und Truong 2015, 7). Tatsächlich behauptet Badiou,  
512 dass allein die Mathematik in einer Weise vom Sein an sich sprechen könne, welche sie über die  
513 anderen drei Bedingungen und auch über die Philosophie selbst stelle. Wenn sich die Ontologie



514 mit der Vielfalt der Natur des Seins bzw. der Existenz jenseits der Partikularität dessen, in welcher  
515 Weise unterschiedliche Seiende existieren, beschäftigt, dann wird für Badiou die Ontologie am  
516 besten als Mathematik betrieben, als der Wissenschaft der Quantitäten anstatt der Qualitäten. Für  
517 Badiou „verkündet [die Mathematik] das, was über das Sein qua Sein ausgedrückt werden kann“  
518 (Badiou 2007, 8);<sup>21</sup> sie „ist die [...] Wissenschaft von allem, was ist, *insofern als es ist*“ (Badiou 2007,  
519 7).<sup>22</sup> Der mathematische Diskurs eignet sich in besonderer Weise für diesen ontologischen Zweck,  
520 da er eine Art von asubjektiver Denkweise zu konstituieren scheint, da er „eine Wissenschaft [zu  
521 sein scheint], die von Meinung und Erfahrung gereinigt ist“ (Hallward 2003, 6).<sup>23</sup> Die  
522 mathematische Theorie, und tatsächlich die Wissenschaft im weiteren Sinne, erlaubt uns bereits,  
523 das zu denken, was wir über unsere Sinne nicht erfahren können. Doch für Badiou stellt besonders  
524 die Mengenlehre auch das reinste Mittel dar, die Multiplizität bzw. die Bedingung der Zugehörigkeit  
525 zu einer Menge als das, was alle Seienden gemein haben, zu denken. Sie präsentiert die universale  
526 Natur des Seins (als etwas Multiplem), denn sie beschäftigt sich ausschließlich mit Quantitäten bzw.  
527 den Mengen der Dinge anstatt mit den Qualitäten der gezählten Dinge.

528 Doch verbrigt diese scheinbare Degradierung der Philosophie nicht bloß ihre Autorität?  
529 Unterminiert bereits die Einnahme der Position desjenigen, der degradiert oder befördert, die  
530 angeblich demokratisierende Natur der Behauptungen selber? John Ó Maoilearca tendiert dazu,  
531 diese scheinbare Degradierung als eine Art von „falscher Bescheidenheit“ anzusehen, durch  
532 welche man sowohl der Kunst als auch der Mathematik schmeichelt, in dem man sie grundsätzlich  
533 als gleichwertige, wenn nicht sogar höherrangige Denkweisen anerkennt, während sie in der Praxis  
534 nichtsdestotrotz immer noch den Erklärungen der Philosophie bezüglich der Natur eben dieses  
535 Denkens unterworfen bleiben, und zwar in einer Weise, die (während man dies gleichzeitig leugnet)  
536 zu ihrer Unterwerfung unter die allumfassende Epistemologie der Philosophie führt.  
537 Beispielsweise zitiert Badiou, wenn es um die Mathematik geht, häufig die Inschrift, die über dem  
538 Eingang zu Platons Akademie gestanden haben soll: „*Lasst niemanden hier eintreten, der kein*  
539 *Geometer ist*“ (siehe Badiou 2004, 4, 68; Badiou 2010, 17).<sup>24</sup> Dieser Eingang markiert die Grenze  
540 zwischen eigentlichem Denken und seinen Gegenstücken, und der/die Philosoph\_in ist der/die  
541 Autor\_in derjenigen Inschrift, welche die Bedingungen festlegt, unter denen man die Schwelle  
542 überschreiten darf. In gleicher Weise, indem er in die Rolle eines zeitgenössischen Platon schlüpft,  
543 verortet Badiou sein eigenes bestimmtes Denken als Zentrum der Werte, wenn er ein Pantheon  
544 der Mathematik-Philosoph\_innen errichtet und wenn er, in einer scheinbar bescheidenen Geste,  
545 die Mathematiker\_innen zu Praktiker\_innen des Denkens in seiner höchsten Form<sup>25</sup> tauft. In  
546 gleicher Weise versucht Badiou auch, den Türhüter des Theaters zu spielen, womit wir uns im  
547 Folgenden beschäftigen wollen.

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

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



553 Bezugnahme auf eine umfangreiche Reflektion zeitgenössischer Theaterpraktiken—einschließlich  
554 Jan Fabre und Romeo Castellucci als Hinweise auf die kulturelle Aktualität dieses Philosophen  
555 (Bielski in Badiou and Truong 2015, xiv).<sup>26</sup> Ein genauerer Blick auf *In Praise* zeigt allerdings, dass  
556 Badiou sich eng an seine übliche Liste „großer Dramatiker“ hält: Tschechow, Ibsen, O’Neill, Claudels  
557 symbolistisches Theater (ein Konservativer, wenn es um seine religiösen und politischen Ansichten  
558 geht), Brecht, Pirandello. Das heißt, Badiou’s eigenes Theaterpantheon besteht beinahe  
559 ausschließlich aus einzelnen (weißen, männlichen, europäischen) Autoren. Fabre und Castellucci  
560 werden tatsächlich nur beiläufig erwähnt (Badiou and Truong 2015, 17–18); die zeitgenössische  
561 Leiterin und Mitbegründerin der Pandora Company, Brigitte Jaques, wird genau einmal erwähnt  
562 (Badiou and Truong 2015, 4); und ein Stück des zeitgenössischen Autors Bernard-Marie Koltès wird  
563 kurz andiskutiert (Badiou and Truong 2015, 66–67). In gleicher Weise enthält das davor  
564 erschienene Buch, *Rhapsodie*, eine kurze Erwähnung Robert Wilsons (Badiou 2015, 36)—wobei an  
565 einer späteren Stelle festgestellt wird, er sei „nicht direkt ein ‚inszenierender Regisseur‘“ (Badiou  
566 2015, 101), doch die entscheidenden und überschwänglichen Bezugnahmen gelten, wie oben,  
567 Mallarmé, Vitez, Racine, Beckett, Genet und Sean O’Casey. Eine gewisse Selbsterkenntnis der  
568 Tendenz, zeitgenössische Autor\_innen zu vernachlässigen, wird im Dialogteil der frühen *Rhapsodie*  
569 inszeniert (*staged*), wenn „der Empirist“ feststellt, dass die Figur des Badiou nur einen davon in ihre  
570 Liste der Beispiele für wahres Theater (mit großem „T“: ein seltenes und radikales Ereignis, welches  
571 eher den Status Quo zerreißt anstatt lediglich das ‚Theater‘ mit kleinem „t“ (das „schlechte Theater“,  
572 das „an den Staat gebunden“ ist und die vorherrschende Meinung verstärkt) (Badiou 2008, 220).<sup>27</sup>  
573 Das heißt, während Badiou bereit ist, zeitgenössische Produktionen als Theater (großes T) zu  
574 identifizieren, handelt es sich bei diesen Produktionen überwiegend um die Werke klassischer  
575 (weißer, männlicher, europäischer) Autoren.

576 Die Vorstellung eines Theaterpantheons stellt natürlich die Frage nach dem Status des „Beispiels“  
577 in der Philosophie des Theaters. Dalmaso seinerseits argumentiert, dass „Badiou’s Theorie des  
578 Theaters sich hauptsächlich mit dem kommenden Theater beschäftigt“, so dass es wenig Sinn  
579 ergäbe, wenn er sich auf eine „genaue Analyse der bestehenden Theaterformen“ beschränkte oder  
580 anschauliche Beispiele aus der historischen und zeitgenössischen Praxis böte (Dalmaso 2011,  
581 23).<sup>28</sup> Und tatsächlich ist dies weitgehend das Thema der Dialoge zwischen dem „Empiristen“ und  
582 „Mir“ in *Rhapsodie*, wo Letzterer auf Bitten des Ersteren nur sehr zögerlich Beispiele für das wahre  
583 Theater (*Theatre*) vs. „Theater“ (*theatre*) nennt. Und dennoch, auch wenn Badiou aus verständlichen  
584 Gründen keine „Beispiele“ identifiziert, so zeigt er doch eine Tendenz, das Theater—im  
585 Allgemeinen und Abstrakten—in formal begrenzten Begriffen zu definieren.<sup>29</sup> Wie wir sehen  
586 werden, geht das, was er über das Theater schreibt, von einem Modell aus, das notwendigerweise  
587 „Charaktere“ enthält (die eine exemplarische Menschlichkeit aufweisen müssen),  
588 notwendigerweise Sprachen mit Körpern kombiniert (und so die Pantomime von der Kategorie des  
589 eigentlichen Theaters ausschließt) und als fundamental verschieden sowohl vom Tanz als auch  
590 vom Kino definiert wird. Selbstverständlich will ich damit nicht sagen, dass das Schreiben von  
591 Stücken per se inhärent „traditionell“ ist, und dem entsprechend auch nicht, dass an all den  
592 Praktiken, die sich egal in welcher Periode selbst als angeblich „avantgardistisch“ bezeichnen,  
593 irgendetwas intrinsisch Bahnbrechendes oder Innovatives ist. Und dennoch, man würde doch  
594 erwarten, dass Badiou’s Theaterpantheon ein paar Beispiele mehr enthielte für Praktiken, die in

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

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

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

636 wirklichen Theaterereignissen mit Hilfe von Medien oder Dokumentationen zu nähern, und zwar  
637 in einer Weise, die sich gegen Phänomene wie NTLive und genauso gegen das im Fernsehen  
638 übertragene Theater als dessen Vorläufer wendet: „Wahres Theater ist für die Fernsehkamera  
639 unsichtbar. Ein im Fernsehen übertragenes Schauspiel stellt eine journalistische Annäherung an  
640 eine Repräsentation dar und niemals die Übertragung der Repräsentation selber. Theater findet  
641 dabei nicht statt, und alles, was wir erreichen, bleibt eine vage und obskure Information über das,  
642 was geschah. Nur dem Theater der Meinungen gelingt der Sprung auf den Bildschirm“ (Badiou  
643 2013, 221).<sup>30</sup> Umgekehrt, insofern als das Theater für Badiou die Repräsentation eines Referenten  
644 wie zum Beispiel eines Textes zu sein hat, schließt er notwendigerweise „Pantomime und Tanz von  
645 dem aus, was als Theater zu gelten hat, zumindest wenn die gesamte Aufführung aus ihnen  
646 besteht; dies schließt ebenso die reine und nicht wiederholbare Improvisation aus. Dabei handelt  
647 es sich um Übungen oder Zutaten des Theaters, nicht um Theater“ (Badiou 2015, 28).<sup>31</sup>

648 So wie er das Theater vom Tanz und vom Kino unterscheidet und drei essentielle Bedingungen für  
649 das Theater per se umreißt, so entwickelt Badiou auch eine Unterscheidung, besonders in  
650 *Rhapsodie*, zwischen dem, was er als wahres Theater bezeichnet—in der englischen Ausgabe mit  
651 großem T—und „Theater“ (*theatre*). Letzteres wird im Wesentlichen mit Unterhaltung und der  
652 Verstärkung konventioneller Meinungen gleichgesetzt. Wie Badiou formuliert, „stellt schlechtes  
653 Theater eine Ansammlung von etablierten Identitäten dar, die es dazu bringt, konventionelle  
654 Vorstellungen sowie die entsprechenden, mit diesen verbundenen anständigen Meinungen zu  
655 reproduzieren“ (Badiou und Truong 2015, 84).<sup>32</sup> In der Konsequenz versagt dieses falsche Theater  
656 dabei, sein Publikum mit bestimmten Anforderungen zu konfrontieren oder es zu ändern. Badiou  
657 charakterisiert dieses Publikum als homogen und dennoch partikular, insofern als es dieselbe  
658 begrenzte Klasse oder dieselbe Palette von Meinungen teilt, im Gegensatz zum universalen  
659 Publikum, welches das Theater hervorbringt (Badiou 2015, 44). Beim „Theater“ (*theatre*), so stellt  
660 Badiou fest, „ist mit niemandem irgendetwas geschehen, außer dass man sich der plattesten aller  
661 Meinungen überlassen hat“ (Badiou 2013, 221);<sup>33</sup> stattdessen führt das „Theater“ (*theatre*) zu  
662 „unterhaltsame[r] Befriedigung bei denen, die die Wahrheit hassen“ (Badiou 2015, 62). Im  
663 Gegensatz dazu begegnen wir beim wahren Theater „einem Wahrheitsverfahren, einer Aufhellung  
664 [...], deren Ereignis die Vorstellung wäre“ (Badiou 2015, 46). Wahres Theater (*true Theatre*) ist  
665 niemals ein „Phänomen der Meinung“: „Es dient den Wahrheiten und niemals den Meinungen.  
666 Darin liegt die Kraft allen echten Theaters. Das falsche Theater, das ich ‚Theater‘ nenne,  
667 repräsentiert in keiner Weise eine Begegnung mit der Ewigkeit, da es vulgäre Meinungen anspricht,  
668 es hat keine Universalität, da es auf ein Publikum abzielt, das von seinen Meinungen vorgeformt  
669 ist, die in den allermeisten Fällen abstoßend reaktionärer Natur sind“ (Badiou 2013, 220).<sup>34</sup> Diese  
670 Unterscheidung erlaubt es Badiou auch, die Seltenheit des wahren Theaters (*true Theatre*) zu  
671 betonen: „Zum Glück gibt es wenig, sehr wenig *Theater*, denn die meiste Zeit schützt uns das  
672 ‚Theater‘ davor“ (Badiou 2015, 64). Für Badiou kann das falsche „Theater“ (*theatre*) vielerlei Formen  
673 aufweisen—wie zum Beispiel die simple Ausführung eines bestehenden Textes ohne irgendwelche  
674 kreativen Verdienste, in Theatern, die „eine tote Tradition kopieren, Allerweltsklassiker“ (Badiou  
675 und Truong 2015, 79). Doch kann es sich genauso gut um das handeln, was Badiou als  
676 „Boulevardtheater“ beschreibt—von „Jean de Létraz bis zu Harold Pinter“. Dies ist eine Art von  
677 Theater, die kommerziell erfolgreich ist und sich ohne staatliche Unterstützung finanziert; höchst

678 konventionell, aber besser verpackt als vieles, was unter „Kultur“ firmiert (Badiou und Truong 2015,  
679 58–59), doch es ist klar, dass derartiges Theater für Badiou keinerlei philosophische oder politische  
680 Konsequenzen hat.

681 Die Vorstellung einer Unterscheidung zwischen wahrem Theater [*Theatre*] und einer illegitimen  
682 und weniger wertvollen Version wird in *In Praise of Theatre* fortgeführt. Dort allerdings  
683 charakterisiert Badiou besonders das eigentliche Theater als etwas, das in unserem gegenwärtigen  
684 Kontext eine gefährdete Kunst ist: bedroht sowohl durch das, was er als dessen „Rechts“ und  
685 „Links“ beschreibt. Ironischerweise stellt Badiou fest, dass das wahre Theater (*true Theatre*)  
686 einerseits von den exklusiven bzw. monopolisierenden Tendenzen der Klischee-Unterhaltung der  
687 „auf dem amerikanischen Modell basierenden Musikkomödien“ (Badiou und Truong 2015, 9–10)  
688 bedroht ist und andererseits vom anti-repräsentationalistischen „Theater ohne Theater“ zum  
689 Beispiel Fabres und Castelluccis (Badiou und Truong 2015, 18). Das heißt, er versucht selber, das  
690 Theater zu monopolisieren, wenn er argumentiert, dass das, *was er als* „Unterhaltung“ *definiert*, in  
691 Komplizenschaft mit dem Status Quo steht und dass das „Theater ohne Theater“ „nicht das Ganze  
692 des Theaters konstituieren kann und darf“ (Badiou und Truong 2015, 19). Badiou behauptet, „jedes  
693 Theater ist Ideentheater“, allerdings nur, wenn wir „die Ideen (im Sinne von Platon)“ verstehen  
694 (Badiou 2015, 63). Das soll nicht heißen, dass alles Theater denkt, sondern eher, dass für Badiou  
695 jedes so genannte „Theater“ (*theatre*), dem es nicht gelingt, entsprechend seinem Modell des  
696 Denkens zu denken, diesen Namen nicht verdient.<sup>35</sup>

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

698

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

706

(Laruelle 2013b, 289–290)

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

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

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

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

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



757 Einsichten verwerfen, die daraus entstehen könnten, dass die Philosophie auf die Künste  
758 angewandt wird und umgekehrt die Künste auf die Philosophie (Pakes 2017)? Als Reaktion darauf  
759 könnten wir damit beginnen, zuzugeben, dass das, was als „Anwendbarkeit“ oder, im Sinne  
760 Laruelles, als philosophische Selbstgenügsamkeit gilt, immer umstritten sein wird. Schließlich ließe  
761 sich Laruelles eigenes Werk so darstellen, als präsentiere es die Philosophie insgesamt als etwas  
762 Autoritäres per se, als ob selbst seine eigene Kritik mit derselben Selbstgerechtigkeit daher käme,  
763 die sein radikal immanenter Ansatz zurückweist. Es kann keine privilegierte Position geben, von  
764 der aus man einen Teil des Materials der Philosophie ein für allemal als egalitär oder autoritär  
765 bezeichnen könnte, und genauso wenig lässt sich vorhersagen, wann oder wie sich Momente der  
766 Transzendenz ergeben werden, ob im Rahmen eines künstlerischen Prozesses oder im Verlauf  
767 eines interdisziplinären Austausches. Anwendbarkeit bezeichnet hier nicht irgendeine definierte  
768 Methode, und genauso wenig eine Tendenz oder Wahrnehmung, die sich aus einer großen Vielfalt  
769 von Denkweisen ergeben könnte, ganz unabhängig von bewussten Bemühungen, eine bestimmte  
770 Methodologie zu übernehmen. „Anwendbarkeit“ erscheint immer dann, wenn ein/e Denker\_in  
771 (eventuell auch ein/e eingeschwoener Laruelle-Anhänger\_in) sich die Autorität eines/r Türhüter\_in  
772 anmaßt und eine bestimmte Definition oder eine exzeptionelle Darstellung des Denkens zu  
773 essenzialisieren oder normalisieren will. Das Argument ist nicht, dass wir zum Zwecke der Non-  
774 Philosophie die Anwendbarkeit hinter uns lassen sollen, *so als ob die Non-Philosophie wüsste, was*  
775 *es bedeutet, zu denken*. Ganz im Gegenteil—es ist lediglich so, dass wir uns bemühen sollten,  
776 materiellen Gesten gegenüber wachsam zu sein und uns ihnen sogar zu widersetzen, Gesten, die  
777 beanspruchen, zu wissen, was Denken ist, um „dieses“ dann auf andere Felder zu übertragen, und  
778 wir sollten unsere Aufmerksamkeit auf Ereignisse lenken, die es in der Rückschau erlauben,  
779 Denken an Orten wahrzunehmen, an denen wir es am wenigsten erwarten würden. Zweifellos  
780 handelt es sich hier um einen heiklen Balanceakt: auf der einen Seite will man den falschen  
781 Eindruck vermeiden, dass das Projekt eines Denkens in Übereinstimmung mit einer radikalen  
782 Immanenz durch unsere neuesten schlaun Ideen in irgend einer Weise „abgeschlossen“ sei—zum  
783 Beispiel wenn Laruelles Werk als eine neue Orthodoxie dargestellt wird, die beansprucht, die Natur  
784 des Denkens zu kennen—und auf der anderen Seite muss vermieden werden, Immanenz in  
785 paradoxer Weise als einen nicht-denkbaren und transzendenten Horizont des Denkens  
786 darzustellen (als ob es nur eine einzige Weise des Denkens gebe, als ob das, was aus meiner  
787 Perspektive nicht denkbar ist, dann in irgend einer Weise für niemanden, einschließlich des nicht-  
788 menschlichen Denkens, denkbar wäre). Wir werden niemals *die* Antwort auf die Immanenz  
789 finden—allerdings soll das nicht besagen, dass es keine Antworten gibt; *es wird* viele und  
790 unterschiedliche immanente Philosophien *gegeben haben*—unsere retrospektive Aufmerksamkeit  
791 auf die Realität, die zukünftige Erfindungen möglich macht (eher als irgendein vorgeblich  
792 „Laruellscher“ „How-to“-Leitfaden).<sup>36</sup>

793 Diesbezüglich könnten sich Fragen ergeben zu dem scheinbaren Relativismus der „Demokratie des  
794 Denkens“ und ihrer politischen Implikationen. Wenn—wie John Ó Maoilearca sagt—für Laruelle  
795 „alle Gedanken gleich sind“ (Ó Maoilearca 2015),<sup>37</sup> heißt das dann, dass es überhaupt keine  
796 Bewertung unterschiedlicher Gedanken mehr geben kann? Kein besser oder schlechter, keine  
797 großartigen oder minderwertigen Ausdrücke der Immanenz, selbst und besonders wenn die  
798 Zurückweisung der Logik der Repräsentation uns zu zwingen scheint, Kategorien wie Wahrheit und



799 Illusion abzuschaffen? Laruelles eigene Kritik legt eindeutig nahe, dass diese Möglichkeit weiterhin  
800 besteht—nicht die Möglichkeit des transzendenten Urteilens, sondern diejenige einer  
801 immanenten, kontextabhängigen Bewertung, bei der ein Denken im Sinne der Gleichberechtigung  
802 den Vorrang vor autoritärem Denken hat. Das Laruellsche Modell bedeutet kein „anything goes“;  
803 stattdessen erlaubt uns seine Form von Demokratie, diejenigen Denkpraktiken zu bevorzugen, die  
804 eher in Richtung Pluralismus anstatt Autoritarismus gehen, unabhängig von der Form, die sie *in*  
805 *der jeweils gegebenen Situation* annehmen.

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

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

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

847

## Endnoten

<sup>1</sup> [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.]

<sup>2</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>6</sup> Im französischen Original : „pas de penser sans philosophie mais de penser sans l'autorité de la philosophie“.

<sup>7</sup> 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)

<sup>8</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>9</sup> 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).

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>12</sup> [Alle Passagen aus aus Badiou und Truong 2015 wurden im Folgenden aus der englischen Version ins Deutsche übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>13</sup> 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's 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 ist, obwohl sie sich eher mit Becketts Prosa als mit seinen Stücken beschäftigen.

<sup>14</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>15</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>16</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>17</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>18</sup> 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]).

<sup>19</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>20</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>21</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>22</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>23</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>24</sup> 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 Version übersetzt von Mirko Wittwar]).

<sup>25</sup> 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]).

<sup>26</sup> 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 Bielski's 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 Performancwissenschaften, und er ignoriert vollständig die interkulturelle Kritik des Letzteren an der traditionellen Theaterwissenschaft. In gleicher Weise erscheint das Zitieren von Abramovich's vereinfachendem Gegensatz von Theater und Performance als irgendwie repräsentativ für eine den Performancwissenschaften inhärente anti-Theater-Haltung als besonders fehlgeleitet. Die ersten Artikulationen der Performancwissenschaft 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 Performanzwissenschaft selber—zum Beispiel von Autoren wie Steve Bottoms. Schon die Bezeichnung von Badiou's 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.

<sup>27</sup> 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).

<sup>28</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>29</sup> 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).

<sup>30</sup> [Passagen aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>31</sup> 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)

<sup>32</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>33</sup> [Passagen aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>34</sup> [Passagen aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

<sup>35</sup> 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).

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> [Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.]

848

849

- 851 Badiou, Alain. 2003. *Über Metapolitik*. Übersetzt von Heinz Jatho. Zürich: diaphanes.
- 852 ———. 2004. *Theoretical Writings*. Übersetzt von Ray Brassier und Alberto Toscano. London und New York:  
853 Continuum.
- 854 ———. 2006. *Beckett. Das Begehren ist nicht totzukriegen*. Übersetzt von Hein Jatho. Zürich: diaphanes.
- 855 ———. 2007. *Being and Event*. Übersetzt von Oliver Feltham. London und New York: Continuum.
- 856 ———. 2008. *Conditions*. Übersetzt von Steven Corcoran. London und New York: Continuum.
- 857 ———. 2009. *Kleines Handbuch der Inästhetik*. Übersetzt von Karin Schreiner. Wien: Turia+Kant
- 858 ———. 2010. *Manifest für die Philosophie*. Übersetzt von Erich Hoerl und Jadja Wolf. Wien: Turia+Kant.
- 859 ———. 2013. „Theatre and Philosophy.“ In *Rhapsody for the Theatre*, übersetzt von Bruno Bosteels, 93–110. London  
860 und New York: Verso.
- 861 ———. 2015. *Rhapsodie für das Theater*. Übersetzt von Corinna Popp. Wien: Passagen Verlag.
- 862 Badiou, Alain, mit und Nicolais Truong. 2015. In *Praise of Theatre*. Übersetzt, mit einer Einleitung und einem  
863 Kommentar versehen von Andrew Bielski. Cambridge, UK, und Malden, USA: Polity Press.
- 864 Badiou, Alain, und Fabien Tarby. 2012. *Die Philosophie und das Ereignis*. Wien: Turia+Kant.
- 865 Carroll, Noël and Banes, Sally. 2001. „Theatre. Philosophy, Theory, and Criticism.“ *Journal of Dramatic Theory and*  
866 *Criticism* 16 (1): 155–166.
- 867 Cazeaux, Clive. 2017. *Art, Research, Philosophy*. London und New York: Routledge.
- 868 Clemens, Justin. 2010. „The conditions.“ In *Alain Badiou: Key Concepts*, herausgegeben von A. J. Bartlett, und Justin  
869 Clemens, Justin, 25–37. Durham, UK: Acumen.
- 870 Cull, Laura. 2012. „Performance as Philosophy: Responding to the Problem of ‘Application’“ *Theatre Research*  
871 *International* 37 (1): 20–27. <https://doi.org/10.1017/S0307883311000733>
- 872 ———. 2014. „Performance Philosophy – Staging a New Field.“ In *Encounters in Performance Philosophy*,  
873 herausgegeben von Laura Cull und Alice Lagaay, 15–38. Basingtoke: Palgrave Macmillan.
- 874 Daddario, Will. 2015. „Doing Life Is That Which We Must Think.“ *Performance Philosophy* 1: 168–174.  
875 <https://doi.org/10.21476/PP.2015.1118>
- 876 Dalmasso, Fred. 2011. „Alain Badiou's transitory theatre“. PhD diss., Loughborough University's Institutional  
877 Repository, abzurufen unter: <https://dspace.lboro.ac.uk/2134/10180> , accessed 21 November 2015.
- 878 ———. 2013. „Badiou's Spectator-Subject and Fireworks Politics.“ *Performance Research* 18 (1): 77–83.  
879 <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.789246>
- 880 Davies, David. 2011. *Philosophy of the Performing Arts*. Chichester: Wiley-Blackwell.  
881 <https://doi.org/10.1002/9781444343458>
- 882 Fisher, Tony. 2015. „Thinking without Authority: performance philosophy as the democracy of thought.“  
883 *Performance Philosophy* 1: 175–184. <https://doi.org/10.21476/PP.2015.1123>
- 884 Hallward, Peter. 2003. *Badiou: A Subject to Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 885 Heidegger, Martin. 1976. *What Is Called Thinking?* Übersetzt von Jesse Glenn Gray. New York: Harper Collins.
- 886 Hamilton, James R. 2007. *The Art of Theater*. Oxford: Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9780470690871>
- 887 Krasner, David, und David Z. Saltz, Hrsg. 2006. *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance and*  
888 *Philosophy*. Ann Arbor: University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.147168>

- 889 Laruelle, François. 2012a. „Is Thinking Democratic?“ In *Laruelle and Non-Philosophy*, herausgegeben von John  
890 Mullarkey und Anthony Paul Smith, 227–237. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- 891 ———. 2012b. „I, the Philosopher, Am Lying: Reply to Deleuze.“ In *The Non-Philosophy Project: Essays by François*  
892 *Laruelle*, herausgegeben von Gabriel Alkon und Boris Gunjevic, 40–73. New York: Telos Press Publishing.
- 893 ———. 2013a. *Anti-Badiou*. Übersetzt von Robin Mackay. London und New York: Bloomsbury.
- 894 ———. 2013b. *Principles of Non-Philosophy*. Übersetzt von Nicola Rubczak und Anthony Paul Smith. London und  
895 New York: Bloomsbury.
- 896 ———. 2006. *La lettre de François Laruelle du 30 Mai 2006, 'Les effets-Levinas.'* Abzurufen unter:  
897 <http://www.onphi.org/lettre-laruelle---effets-levinas-12.html>, accessed 28 April 2017.
- 898 Ó Maoilearca, John. 2015. *All Thoughts Are Equal: Laruelle and Nonhuman Philosophy*. Minneapolis: University of  
899 Minnesota Press.
- 900 Pakes, Anna. 2017. Nicht publiziertes Konferenz-Paper präsentiert bei Beyond Application: Immanent Encounters  
901 between Philosophy and the Arts, Centre for Performance Philosophy, University of Surrey, January 2017,  
902 mit Erlaubnis der Autorin.
- 903 Reinhard, Kenneth. 2013. „Introduction: Badiou's Theater: A Laboratory for Thinking.“ In Alain Badiou: *The incident*  
904 *at Antioch: a tragedy in three acts*, übersetzt von Susan Spitzer, xxi-li. New York: Columbia University Press.  
905 <https://doi.org/10.7312/badi15774-intro>
- 906 Saltz, David. 2001. „Why Performance Theory Needs Philosophy.“ *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 16 (1):  
907 149–54.
- 908 Smith, Anthony Paul. 2012. „Thinking from the One: Science and the Ancient Philosophical Figure of the One.“ In  
909 *Laruelle and Non-Philosophy*, herausgegeben von John Mullarkey und Anthony Paul Smith, 19–41.  
910 Edinburgh: Edinburgh University Press.
- 911 Stern, Tom. 2014. *Philosophy and theatre: an introduction*. London und New York: Routledge.
- 912 Toscano, Alberto, und Nina Power. 2003. „Editor's Introduction – 'Think, pig!'“ In Alain Badiou: *On Beckett*, übersetzt  
913 von Nina Power und Alberto Toscano, xi-xxxiv. Manchester: Clinamen Press.
- 914 Woodruff, Paul. 2008. *The Necessity of Theater: The Art of Watching and Being Watched*, Oxford: Oxford University  
915 Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195332001.001.0001>
- 916 Zamir, Tzachi. 2014. *Acts: Theater, Philosophy and the Performing Self*. Ann Arbor: University of Michigan Press.  
917 <https://doi.org/10.3998/mpub.6610419>
- 918

919 **Biographie**

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

925 © 2017 Laura Cull Ó Maoilearca



Dieses Werk ist, sofern nicht anders angegeben, lizenziert unter einer [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)  
Namensnennung—Nicht-kommerziell—Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.