

# polylog

ZEITSCHRIFT FÜR INTERKULTURELLES PHILOSOPHIEREN



Mit Beiträgen von BETTINA BÄUMER, ARNO BÖHLER, SUSANNE VALERIE GRANZER,  
CHRISTOPH HUBATSCHKE, ADAM LOUGHNANE, SANDRA NOETH, GRAHAM PARKES,  
WOLFDIETRICH SCHMIED-KOWARZIK, ANJALI SRIRAM,  
R. SRIRAM, GEORG STENGER, KAY WALKOWIAK und anderen

7

ARNO BÖHLER / SUSANNE VALERIE  
GRANZER / ADAM LOUGHNANE /  
GRAHAM PARKES

*Kunst und Philosophie im Zwischen der  
Kulturen.*  
*Ein E-Mail-Gespräch.*

35

GEORG STENGER  
*Vom Zum-Tanzen-Kommen des Tanzes*

53

CHRISTOPH HUBATSCHKE  
*Für eine »Grammatik der stotternden Stille«*  
*Interkulturelle politische Kunst zwischen*  
*Immobilität und Bewegungen*

69

SANDRA NOETH  
*Den Körper zur Verfügung stellen*  
*Entwürfe eines Kunst-Handelns in Libanon*  
*und Palästina*

89

BETTINA BÄUMER  
*»Die flüssige Natur ästhetischer Erfahrung«*  
*Interview*

97

R. SRIRAM  
*Yoga als philosophische Praxis oder*  
*von der Kunst zu leben*  
*Interview*

107

ANJALI SRIRAM  
*Warum Tanz in der indischen Kultur*  
*eine philosophische Praxis ist*  
*Interview*

115

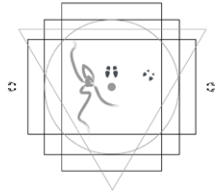
ANKE GRANESS  
*Afrikanische Philosophie und ihre*  
*paradigmatische Bedeutung*  
*In memoriam Heinz Kimmerle (1930–2016)*

123

WOLFDIETRICH SCHMIED-KOWARZIK  
*Thesen zum interkulturellen*  
*Selbstverständnis der Philosophie*

145 *Bücher & Medien*

168 *Impressum*



ARNO BÖHLER / SUSANNE VALERIE GRANZER / ADAM LOUGHNANE / GRAHAM PARKES

## Kunst und Philosophie im Zwischen der Kulturen.

Ein E-Mail-Gespräch.

Übersetzung aus dem Englischen Murat Ates

4 September 2015

Lieber Graham,

bist Du schon wieder zurück in Cork? Trotz aller institutionellen Verpflichtungen, die Dich dort erwarten, hoffe ich sehr, dass wir Zeit finden werden, unsere Diskussion über *arts-based-philosophy* fortzusetzen, die wir während Deines Aufenthalts in Wien begonnen hatten.

Erinnerst Du Dich? Wir waren uns einig, *Kunst-basiertes Philosophieren* als eine Praxis des Denkens zu verstehen, die von künstlerischen Praktiken Gebrauch macht, um Begriffe zu generieren, die ohne Einsatz künstlerischer Methoden und Praktiken nicht entstehen würden. Arts-based-philosophy reflektiert die Künste also nicht nur, sondern produziert räumliche Milieus, die das Denken bestimmter Gedanken erst erlauben.

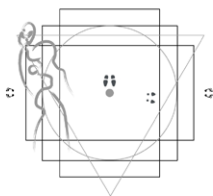
Ich habe bei unseren Gesprächen in Wien die beiden Namen *Platon* und *Nietzsche* als phi-

losophiegeschichtliche Beispiele von Künstlerphilosophen genannt. Sie philosophieren meines Erachtens *wie* Künstler, weil ihr Denken eine außerordentliche Sensibilität und Aufmerksamkeit gegenüber dem raum-zeitlichen Kontext aufweist, in dem es stattfindet. Scheint es für beide doch einen gravierenden Unterschied zu machen, *wann* und *wo* ein Gedanke entsteht, unter welchen *Umständen* er uns in den Sinn kommt und *wie* er schließlich *situativ* kommuniziert wird: Auf dem Marktplatz, an einem Ort außerhalb oder innerhalb der Stadtmauern von Athen, auf Bergen, gegen Mitternacht, in der Morgendämmerung, an einem heißen oder kalten Tag etc.

Die Dramaturgie von Platons Dialogen zeigt überdeutlich, dass gerade für ihn Ideen nicht in einem transzendenten Ideen-Himmel wohnen, sondern – wider die stereotype Lesart Platons – *situativ* auftauchen; in empiri-

Biographische Angaben zu  
den Autoren und der Autorin  
ab Seite 18

polylog 35  
SEITE 7



schen Verhältnissen, die den geäußerten Ideen nicht bloß äußerlich sind, sondern Wesentliches über sie aussagen. Martin Puchner (2010) hat ein interessantes Buch zu diesem Thema geschrieben *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*.<sup>1</sup>

Künstlerphilosoph\_innen würde ich daher als ein Geschlecht von Philosoph\_innen definieren, das weiß, dass Gedanken und Begriffe in einer *immanenten* Beziehung zu einer präzisen körperlichen Konfiguration stehen, deren Arrangement das Denken eines bestimmten Gedankens allererst ermöglicht. Für *ihre* Art zu denken ist charakteristisch, nicht nur auf die ideellen, sondern auch auf die materiellen Bedingungen zu achten, in denen ein Gedanke getätigt wird. Auf die Architektur, in der man denkt. Auf die Landschaft, das Klima etc., in dem Gedanken geboren werden. Geht ihr Kunst-basiertes Bild des Denkens doch davon aus, dass diese angeblich äußerlichen Faktoren vom Akt des Denkens nicht völlig isolierbar sind, sondern eine signifikante Rolle bei der Bildung und Hervorbringung von Bedeutungen und Gedanken spielen.

Dieser atmosphärische Einfluss materieller Bedingungen bleibt meist unreflektiert, weil die Bilder des Denkens, von denen wir kulturell geprägt sind, die leibliche Dimension des Denkens in der Regel außer Acht lassen.

Wenn Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* (1886) die Ankunft einer neuen Gattung von Philosophen abwartet, »solcher, die irgend

welchen anderen umgekehrten Geschmack und Hang haben, als die bisherigen, [...]«<sup>2</sup>, dann hat er – wie ich schon in unserem Gespräch in Wien vorgeschlagen habe – dieses Geschlecht kommender Künstlerphilosoph\_innen im Sinn. D. h. Denker\_innen, die es gelernt haben werden, Philosophie als eine Lebensform zu vollziehen, die die Transformation der sinnlich-leiblichen Verhältnisse, in denen wir denken, als konstitutives Moment ihrer *philosophischen Praxis* verstehen. Sie folgen damit nicht mehr dem »asketischen Ideal« der Verwerfung des Sinnlichen, sondern dem Aufruf, den *Zarathustra* in seiner Vorrede äußert, in der er uns beschwört, der Erde treu zu bleiben und denen nicht zu glauben, die von überirdischen Hoffnungen reden.<sup>3</sup>

An diesem Punkt unseres Gesprächs – Du erinnerst Dich? – ist uns beiden in Wien nahezu gleichzeitig die Verwandtschaft von Nietzsches Denken mit diversen asiatischen Denkansätzen in den Sinn gekommen. Vermutlich darum, weil für Nietzsche und asiatische Traditionen des Philosophierens die Selbstkultivierung unseres *irdisch-leiblichen* In-der-Welt-seins im Fokus ihrer philosophischen Praxis steht.

2 Friedrich NIETZSCHE: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 5, *Jenseits von Gut und Böse*, DTV Walter de Gruyter: München/Berlin/New York 1980, S. 17.

3 Vgl. Friedrich NIETZSCHE: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 4, *Also sprach Zarathustra*, DTV Walter de Gruyter: München/Berlin/New York 1980, S. 15.

1 Martin PUCHNER: *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford University Press: Oxford 2010.

Künstlerphilosoph\_innen würde ich daher als ein Geschlecht von Philosoph\_innen definieren, das weiß, dass Gedanken und Begriffe in einer *immanenten* Beziehung zu einer präzisen körperlichen Konfiguration stehen, deren Arrangement das Denken eines bestimmten Gedankens allererst ermöglicht.

Arno Böhler

# BITTE AUSKLAPPEN



*Das gedruckte Original enthält an dieser Stelle im Text ein auszuklappendes Leporello, dieser Teil der PDF zerteilt den Inhalt auf einzelne Seiten.*

## Kay Walkowiak Dislocated Traces

Bezugnehmend auf den hinduistischen Ritus der Durga Puja, in dem Figuren der Göttin Durga in den heiligen Fluss Ganges geworfen werden, um symbolisch Altes vergehen und dadurch Neues entstehen zu lassen, werden in *Dislocated Traces* vier Objekte idealer geometrischer Grundformen in Varanasi in den ersten Morgenstunden durch die engen Gassen der jahrtausenden alten Stadt hinunter zum Fluss getragen und auf Boote geladen, um im Anschluss in der Mitte des Flusses diesem beigesetzt zu werden. Die konkreten passiven Formen treffen hierbei auf eine sich stets erneuernde dynamische Bewegung. Jeder Ort wird zu einer sich selbst entschwindenden Spur im heiligsten Fluss Indiens. Langsam treiben die Objekte gleich einer minimalistischen Installation, bis sie in der Ferne verschwinden.

KAY WALKOWIAK \*1980 in Salzburg, lebt und arbeitet als freischaffender Künstler in Wien. Seine Arbeiten waren seit 2004 in zahlreichen Gruppen- und Einzelausstellungen im In- und Ausland vertreten und er erhielt mehrere bedeutende Stipendien und Preise, darunter den Otto Prutscher Preis (2008), das STARTstipendium für bildende Kunst der Republik Österreich (2012) sowie Stipendienaufenthalte in Tokio, Japan (2008), Varanasi, Indien (2013 und 2015), Peking, China (2013), Banff, Kanada (2014) und Tainan, Taiwan (2016).



Dass uns dieser Gedanke simultan kam – ad hoc, als würde in dieser Assoziation eine geheime Notwendigkeit liegen –, liegt sicher auch darin, dass wir uns beide seit vielen Jahren intensiv mit dem Verhältnis Nietzsches zur asiatischen Philosophie beschäftigen. Aus gutem Grund, wie ich meine. War Nietzsche doch einer der ersten Philosophen in Europa, der die Bedeutung des Leibes für das Denken erkannte, indem er davon ausgeht, dass es kein Denken gibt, das *insgeheim* nicht von einem leiblichen Begehren in Bahnen gelenkt und orientiert wird. Diese Einsicht hat er sich selbst erst eingestanden, nachdem er den Philosophen, wie er in *Jenseits von Gut und Böse* (1886) schreibt, »lange genug auf die Finger gesehen« und gelernt hatte, sie »zwischen den Zeilen« zu lesen. Danach musste er sich selbst eingestehen, dass man »noch den grössten Theil des bewussten Denkens unter die Instinkt-Thätigkeiten rechnen« müsse, »sogar im Falle des philosophischen Denkens«<sup>1</sup>.

Es sind Formulierungen wie diese, die mich beim Lesen von Nietzsches Texten zwangsläufig an asiatische Philosophien erinnern, etwa an das naturalistische Konzept des Verstandes (*manas*) in vielen indischen Denktraditionen. Erlaube mir daher, Dir in diesem Zusammenhang einige Gedanken zu *Kunst-basiertem Philosophieren im Kontext der indischen Philosophie* mitzuteilen. Vielleicht stimulieren Dich meine Gedanken, mir aus der Perspektive ostasiatischer Philosophien zu antworten?

*Manas*, dem Verstand, kommt im Kontext indischer Denktraditionen die Aufgabe zu, Informationen von Gegenständen, die uns die Sinne liefern, *bewusst* zu registrieren, zu sammeln und miteinander zu assoziieren. Da *manas* beim Auslegen der Sinnesdaten unterschwellig *materielle* Prozesse realisiert, in denen der Verstand selbst *physisch* in Erscheinung tritt, wird er jedoch nicht als das *ideelle Andere* der Natur (*prakṛti*), sondern als *Teil* derselben gedacht. Er *inkarniert* immer dann als ein Stück Natur inmitten der Natur, wenn Gegenstände der Sinne unsere Aufmerksamkeit so auf sich ziehen, dass es zu einer *Identifikation* von uns selbst mit leiblichen Affektionen kommt (*ṛitti-sārūpya*). In diesem Fall gewahrt man *selbst*, was einem die fünf Erkenntnisinne (*buddhi-indriyas*) zu sehen, zu hören, zu tasten, zu riechen, zu schmecken – und die fünf Tatsinne (*karma-indriyas*) zu greifen, zu gehen, zu kommunizieren, zu verdauen und zu zeugen geben. Und zwar aus der »first-person-position«, der Ich-Perspektive. Weil die Ich-Position (*aḥamkāra*) im Kontext indischer Philosophien aus der Identifikation meiner Selbst mit leiblichen Affektionen (*samyoga*) allererst hervorgeht, wird sie in indischen Denktraditionen gerade *nicht* als erste, sondern als *abgeleitete* Position betrachtet. So wird in der philosophischen Tradition von *Sāṃkhya-Yoga* das Ich z. B. als *Resultat* der Verbindung eines ursprünglich (ichlosen) Selbstprinzips (*puruṣa*) mit der Materie (*prakṛti*) begriffen. Da ich mir selbst nur *kraft* dieser Identifikation eines a-personalen Selbst mit konkreten leiblichen Affektionen gegeben werde, kann ich mich selbst auch nur *in* meinem

<sup>1</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse*, Fn. 2, S. 17.



leiblichen In-der-Welt-sein, niemals vor oder außerhalb desselben, *selbst* erfahren. Klingt das nicht schon wieder sehr nach Nietzsche? »Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe.«<sup>2</sup>

»Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon«, schreibt Jean-Luc Nancy in seinem Buch *Corpus* und bezieht sich dabei auf die letzten Notizen von Sigmund Freud vor seinem Tod.<sup>3</sup> Für die indische Philosophie ist die Rede von einem *psychischen Körper* nichts Befremdliches, weil es für sie neben dem grobstofflichen Körper, den wir mit den fünf Sinnesorganen wahrnehmen, noch eine Menge feinstofflicher Körper gibt, die unser leibliches In-der-Welt-sein mit konstituieren, aufgrund ihrer Subtilität von unseren Sinnesorganen jedoch nicht wahrgenommen werden können. So bezeichnet z. B. die *Vedānta-Philosophie* mit *mukhya prāṇa* die unbewussten, unterschwellig Affektionen unserer leiblichen Existenz, die von uns *selbst* zunächst und zumeist gerade nicht bewusst registriert und vorgestellt werden, d. h. ohne ein apperzipierendes Ich auskommen, das sie begleiten würde.

Mit der Annahme eines solchen *prä-subjektiv fungierenden Lebens* (*mukhya prāṇa*), das dem Denken, Handeln und Vorstellen des Subjekts vorausgeht, berühren wir meines Erachtens ein entscheidendes Problem *Kunst-basierter Philosophierens* im Kontext indischer Philosophien

und Performancetheorien. Impliziert doch die Annahme desselben, dass man sich in dieser philosophischen Praxis nicht nur mit den Regimen unseres bewussten Lebens, sondern auch mit dem unterschwellig fungierenden Aktivitäten der Körper konfrontieren muss, wenn man philosophiert. Ein Bild des Denkens, das im Kontext indischer Philosophien ganz selbstverständlich ist. Gibt es doch kaum eine künstlerische oder philosophische Praxis in Indien, die ganz ohne die (meditative) Selbstkultivierung der Leiblichkeit, im weitesten Sinne also, ohne yogische Praxis auskommen würde.

Lass mich Dir im Folgenden daher kurz skizzieren, was Philosophieren im Kontext yogischer Denktraditionen bedeutet.

Im *Yoga-Sūtra*<sup>4</sup>, einem der angesehensten Texte indischer Denktradition, definiert Patañjali (ca. 350–450 n. Chr.) die Praxis des Yoga (*kriyā yoga*) als einen achtfach gegliederten Übungsweg (vgl. YS 2.28–2.29), der mit Verhaltensregeln gegenüber anderen und sich selbst beginnt (*yama, niyama*), zur Selbstkultivierung des Körpers, der Atmung und der Sinnesorgane übergeht (*āsana, prāṇāyāma, pratyāhāra*), um durch Kontemplation, Meditation und Sammlung (*dhāraṇā, dhyāna, samādhi*) schließlich jene Immanenzebene aufzuschließen, um deren Freilegung es dieser philosophischen Praxis letztendlich geht. Die Aufzählung zeigt, dass der Übungsweg von Yoga die Selbstkul-

2 Friedrich NIETZSCHE, *Zarathustra*, Fn. 3, S. 39.

3 Vgl. Jean-Luc NANCY: *Corpus*, übersetzt von Nils Hodyas und Timo Obergöker, diaphanes: Zürich 2003, S. 23.

4 Zitiert nach: PATAÑJALI: *Die Wurzeln des Yoga. Die klassischen Lehrsprüche des Patañjali mit einem Kommentar von P. Y. Deshpande*, 12. Auflage, übersetzt und hrsg. von Bettina Bäumer, O.W. Barth: Bern/München 2007, im Folgenden zitiert als YS.



tivierung unserer Leiblichkeit als konstitutives Moment einer philosophischen Praxis ansieht.

Im Kontext von *arts-based-philosophy* scheint mir das fünfte Glied (*pratyāhāra*) besonders relevant zu sein. Es handelt von der Abwendung des Verstandes von äußeren Sinnesobjekten, die eine radikale Konversion der üblichen Funktion unserer Sinnesorgane (*indriya*) mit sich bringt. Denn in *pratyāhāra*, sagt *Yoga-Sūtra* 2.54, beginnen die Sinne nicht mehr die Außenwelt, sondern im Gegenteil, die Form jener »Innensphäre« *nachzuahmen* (*anukāra*), die allem, was erscheint, als *immanente* Ursache zugrunde liegt. Es ist, sagt *Yoga-Sūtra* 2.54 wörtlich, *als ob* (*iva*) unsere Sinne die Immanenzebene leiblich zu *mimen* begonnen hätten (... *anukāra iva indriyāṇām pratyāhārah*), gerade so, *als würde* es dabei erst zu einer immanenten Prädikation der Immanenzebene kommen.

Erstaunlicherweise taucht dasselbe Wort *iva* nur wenige Sūtren weiter wieder auf, und zwar im Kontext der Beschreibung von *samādhi*, der höchsten Form yogischer Sammlung. *Samādhi*, sagt *Yoga-Sūtra* 3.3, sei ein Modus der Sammlung, in dem nur noch der Gegenstand der Betrachtung allein leuchte, gerade so, *als ob* (*iva*) das betrachtende Subjekt im Akt der Betrachtung verschwunden wäre (*svarūpa śūnyam iva*); *als ob* es sich seiner selbst entledigt und leer geworden wäre.

Ist das nicht seltsam? *Samādhi*, die Realisation jenes »selbstlos« gewordenen Selbst, das yogische Praktiken zu enthüllen versuchen, kann sich nur in einem *Als-ob-Modus* (*iva*) zeigen! Wenn es erscheint, dann als *Simuliertes*, *Imitiertes*, leiblich *Nachgeahmtes* (*anukāra*). Denn im

Zustand höchster yogischer Sammlung *scheint* es nur so, *als ob* das Selbst verschwunden wäre. De facto ist es noch da. Selbst dann, wenn man leer geworden ist, sich also von jenen fünf Überlagerungen (*kleśa*) befreit hat – von Ignoranz, egozentrischer Selbstzentrierung, Resentiment, Gier und Angst –, die, wie das *Yoga-Sūtra* sagt, das leibliche Selbstgewahren von *samādhi* verhindern (vgl. YS 2.1–2.3).

Gegen Ende meines E-Mails möchte ich zusammenfassend argumentieren, dass Philosophie im Kontext indischer Denktraditionen genau darum Kunst-basiertes Philosophieren ist, weil sie vom Transformationspotenzial *real existierender Körper* ausgeht. Wie bei Kunst-basiertem Philosophieren beginnt die philosophische Praxis auch hier nicht mit der (logischen) Denkmöglichkeit eines Körpers, der irgendwann einmal existent werden könnte, sondern mit dem In-Erscheinung-treten eines konkreten Körpers, der *kraft* seiner Geburt stets schon im Begriff ist, zu werden, was er ist.

Auf dem Weg ins Tanzquartier Wien sende ich Dir im Namen Patañjalis herzliche Grüße!\*  
Arno

\*Ps: Die Legende von Patañjali besagt, dass Patañjali *samādhi* erlangt habe, als er in der goldenen Arena des Tempels von Chidambaram Śiva tanzen sah.<sup>5</sup>

---

5 Vgl. *Patañjali-caritam. The legend of the Sage Patañjali*, übersetzt von Dr. M. Jayaraman, Krishnamacharya, Yoga Mandiram: Chennai 2012.





25. September 2015

Lieber Arno,

die Flüge zurück nach Irland waren so zufriedenstellend, wie es der Luftverkehr unserer Zeit zulässt. Bei meiner Rückkehr landete ich in einem wahren Feuersturm lärmend-dringlicher Verpflichtungen (verzeih mir bitte meine kleine Verschiebung dieser Metapher), der für meine verzögerte Antwort auf Dein wirklich interessantes E-Mail verantwortlich ist. Ich glaube, Dir gegenüber noch nicht erwähnt zu haben, dass die erste Tradition asiatischer Philosophie, mit der ich mich beschäftigt habe, die indische Philosophie war. Deine spannenden Ausführungen über die Dimension des Performativen in der indischen Philosophie – im Modus des »als ob« – haben Jahrzehnte alte Erinnerungen bei mir wach gerufen und neuerlich den Wunsch in mir geweckt, zu diesen faszinierenden Texten zurückzukehren.

Angesichts der angespannten Umstände, in denen ich lebe, werde ich diesen Wunsch jedoch erst einmal unterdrücken – sowie auch den Drang über Nietzsche als performativen Denker zu sprechen –, um vielmehr das von Dir aufgeworfene Thema aus einer ostasiatischen Perspektive zu beleuchten. (Übrigens: Bevor ich damit beginne, möchte ich Dir für Deine Empfehlung von Martin Puchners *Drama of Ideas* danken. Das Buch scheint sehr interessant zu sein, und ich freue mich schon darauf, es bald zu lesen). Als Antwort auf Dein Portrait von Patañjali im Lichte indischer Performancetheorien und -praktiken möchte ich im Folgenden von einem Vertreter Kunst-basierter Philosophierens sprechen, der einige Jahr-

hunderte vor Patañjali als »Mayor Player« in China in Erscheinung getreten ist: Konfuzius.

Wenn jemand zur Zeit von Konfuzius Philosoph, Gelehrter oder einfach nur ein »edler Mensch« sein wollte, dann war eine solche Lebensform notwendigerweise an die Selbst-Kultivierung durch die »sechs Künste« gebunden: an rituelle Aufführungspraktiken, Musizieren, Kalligraphie, Mathematik, Bogenschießen und Wagenlenken. Wenn wir annehmen dürfen, dass selbst die Praxis der Mathematik damals das Handhaben eines Rechenbretts implizierte, dann können wir sagen, dass alle sechs Künste große körperliche Geschicklichkeit erforderten, die es im Zuge einer langen Praxis physisch zu erwerben galt. Philosophische Praxis war damals also noch an körperliche Aufführungspraktiken (Performances) gebunden – in dem Sinne, dass man eine bestimmte Rolle auf der sozialen und politischen Bühne zu spielen hatte (die eines Gelehrten, Ministers, Machthabers, oder was auch immer), um ihre Aufgaben adäquat durchzuführen. Wie sein westlicher Gegenpart Sokrates hat übrigens auch Konfuzius – dessen Philosophie das Leben von mehr Menschen beeinflusst hat als irgend jemand sonst – selbst nichts geschrieben. Er lehrte weniger durch Worte, als durch sein vorbildhaftes Verhalten, das Menschen durch seinen Stil, seine Anmut und Weisheit bewunderten und dadurch beispielhaft für sie wurde.

Im Gegensatz dazu wird eine Bewerber\_in für eine philosophische Position in der westlichen akademischen Welt heutzutage vor allem auf Grundlage dessen beurteilt, was er oder sie geschrieben hat und wie er oder sie sich im Be-

polylog 35  
SEITE 12



werbungsgespräch verhält – was vor allem bedeutet, wie intelligent man spricht und auf Fragen antwortet. Wenn man beim Betreten des Zimmers stolpert, während des Händeschüttelns auf den Boden sieht, oder den Inhalt seiner Plastikwasserflasche auf das Papier des Interviewers schüttet, neigt man heutzutage dazu, dieses Verhalten auf die Nervosität des Kandidaten oder der Kandidatin zurückzuführen. Selten würde man es als Argument gegen eine Kandidat\_in zählen. Im konfuzianischen Kontext hingegen würde eine solche körperliche Ungeschicklichkeit unweigerlich zur Entlassung führen.

Die oberste »Tugend« in der konfuzianischen Tradition ist die Verwirklichung der eigenen Menschlichkeit und der Menschlichkeit gegenüber Anderen. Noch einmal. Dabei geht es nicht bloß darum, Menschlichkeit abstrakt zu denken, sondern sie tatsächlich zu praktizieren. Auch wenn das Einfühlungsvermögen beim Kennenlernen und Verstehen anderer Menschen eine unabdingbare Rolle spielt, weil sie gewisserweise die Voraussetzung dafür ist, mit anderen in eine angemessenen Beziehung treten zu können, verlangt die Realisation des Menschlichen auch eine hohe Sensibilität gegenüber unserem körperlichen Verhalten. Man muss einer anderen Person, durch richtiges Benehmen, durch Mimik und Tonfall physisch vermitteln, wer man ist (was ja auch für westliche Schauspieler\_innen gilt).

Nach Konfuzius sind es drei Dinge, die »ein Edler auf seinem Weg« am meisten schätzt: »In seinem Benehmen und allen Bewegungen halte er sich fern von Rohheit und Nachlässigkeit, er ordne seinen Gesichtsausdruck, daß er Vertrauen einflößt, er bemühe sich, bei allen seinen Reden sich fernzu-



halten von Gemeinheit und Unschicklichkeit«<sup>6</sup>. Im Chinesischen ist in diesem letzten Satz buchstäblich die Rede von der »Energie [qi] der Worte«: Der körperliche Zustand einer Person macht sich in der Stimme bemerkbar. *Was* man sagt und *wie* man etwas sagt, ist beides von entscheidender Bedeutung.

Eine weitere Kardinaltugend liegt für Konfuzius in der »Aufrichtigkeit«, d. h. darin, dass man zu seinem Wort steht. Etwas sagen und es tun war in der alten chinesischen Gesellschaft gleichbedeutend: Eine »edle Person« tut für Konfuzius gut daran, sich beim Sprechen zurückzuhalten und wenig zu sprechen, weil sie sich sonst schämen muss, wenn ihr Verhalten dem Anspruch ihrer Reden nicht gerecht wird.<sup>7</sup> Zeitgenössische Philosophen (wie Herbert Fingarette) haben etwa erkannt, dass die konfuzianische Rede im selben Sinne »formativ« ist, wie von J. L. Austin in *How to do Things with Words*<sup>8</sup> beschrieben: Wenn im Kontext einer Eheschließung eine Person den Satz äußert »Ja, ich will«, dann gibt sie nicht nur Auskunft über ihre aktuelle geistige Haltung gegenüber der Person, die neben ihr steht: sie vollzieht dabei vielmehr eine Handlung, da sie kraft dieser Äußerung einen Vertrag besiegelt. Aus diesem Grund waren unterzeichnete Verträge in der Geschichte Chinas weitgehend unbekannt: der Satz: »Ich werde Ihnen nächstes

Monat € 10.000,00 für die erhaltenen Waren zahlen«, war alles, was Geschäftspartner\_innen brauchten.

Andererseits, so wie eine gute Theaterschauspieler\_in auf die »Energie« des Publikums angemessen reagiert, so hatte eine gute Konfuzianist\_in penibel darauf zu achten, was die Anderen tun und wie sie die betreffende Situation betrachten. Die »neun Dinge, denen ein Edler seine Gedanken zuwendet« sind folgende: »Der Edle hat neun Dinge, worauf er denkt: beim Sehen denkt er auf Klarheit, beim Hören denkt er auf Deutlichkeit, in seinen Mienen denkt er auf Milde, in seinem Benehmen denkt er auf Würde, in seinen Worten denkt er auf Wahrheit, in seinen Geschäften denkt er auf Gewissenhaftigkeit, in seinen Zweifeln denkt er an das Fragen, im Zorn denkt er an die Schwierigkeit (der Folgen), angesichts des Empfangens denkt er auf Pflicht.«<sup>9</sup> Der springende Punkt dieser Aufzählung besteht darin, dass man durch diese Art des Sinnens seine Wahrnehmung verfeinert und die Aufmerksamkeit so schärft, dass man im Stande ist, wirklich zu hören und zu verstehen, was eine andere Person sagt, indem man sensibel hinhört auf alle Über- und Untertöne ihrer Stimme, ihre Körpersprache sorgfältig liest, die Feinheiten des Gesichtsausdrucks unterscheiden lernt, die offenbaren, was gefühlt, aber nicht gesagt wird.

Dabei geht es nicht nur darum, wie man die »Spiegelneuronen« zum Knistern bringt, sondern wie man Muster von Spannung und Entspannung in der Muskulatur der anderen

6 KONFUZIUS: *Gespräche*, aus dem Chinesischen von Richard Wilhelm, Fischer: Frankfurt 2008, 8.4.

7 Vgl. KONFUZIUS, *Gespräche*, Fn. 9, 4.22.

8 JOHN L. AUSTIN: *Zur Theorie der Sprechakte. How to do Things with Words*, Reclam: Stuttgart 1986.

9 KONFUZIUS, *Gespräche*, Fn. 9, 16.10.



Person einfühlsam nach- und mitempfinden lernt. Die Aufgabe besteht darin, sich intuitiv auf das Leben einer anderen Person einzustimmen und für dasselbe zu öffnen, um ihm oder ihr hilfreich zu sein – und nicht, um der anderen Person zu helfen, sich mehr und mehr uns selbst anzugleichen. Das gilt freilich besonders dort, wo man mit einem Vorgesetzten spricht; in diesem Fall ist es besonders wichtig, genau darauf zu achten – denn »ehe man seine Miene beobachtet hat, zu reden: das ist blind.«<sup>10</sup>

Apropos Gespräch mit einem Vorgesetzten, ich habe in Kürze ein Treffen mit dem Dekan, bei dem ganz anders geartete Gedanken (und weit weniger interessante) anstehen als diese. Daher muss ich es leider bei dem Gesagten belassen – aber mit dem Versprechen, diese Gedankengänge bei der nächsten Gelegenheit wieder aufzunehmen und zu beenden.

Im Geist von Konfuzius sende ich Dir menschliche Herzenswünsche durch die Glasfaserkabelnetzwerke (oder welches Medium auch immer) des Internets!

Graham

1. Oktober 2015

Lieber Graham,

vielen Dank für Deine Gedanken, die ich »nobel« nennen möchte. Nobel ist ein sehr unzeitgemäßes Wort. Sind wir damit nicht schon wieder bei Nietzsche und seinen unzeitgemäßen Betrachtungen gelandet?

Du schreibst, dass die »oberste ›Tugend‹ in der konfuzianischen Tradition »die Verwirk-

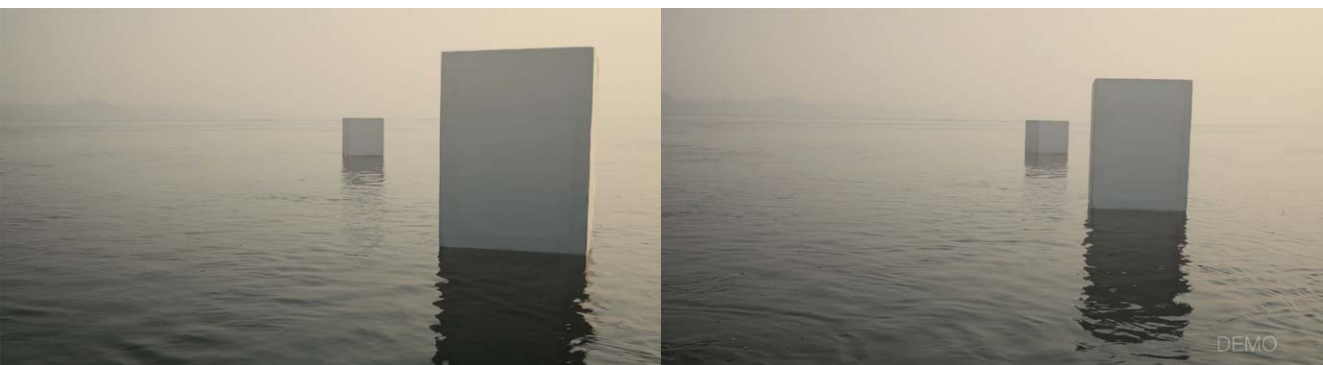
lichung der eigenen Menschlichkeit und der Menschlichkeit gegenüber Anderen« sei.

Die indische Philosophie unterscheidet sich von dieser Aussage dahingehend, dass sie vornehmlich die Beziehung des Menschen zum »ewigen Selbst« thematisiert, in die alle sozialen Beziehungen zwischen Menschen eingebettet sind. Wie im Spinozismus gilt es auch hier, die endliche, sterbliche Natur des Menschen *sub specie aeternitatis* zu betrachten, *unter dem Aspekt der Ewigkeit*. Dass der Mensch dazu befähigt ist, ist ein Faktum seiner Natur, lässt sich die Tatsache doch schwerlich leugnen, dass Menschen eine Idee von der Ewigkeit haben und damit auch eine Idee ihrer eigenen Sterblichkeit und der Vergänglichkeit aller Dinge. Diese Ideen mögen konfus sein, aber daher braucht es im Kontext der indischen Kultur gerade Philosophie und Kunst. Sie haben zu klären, wie die Beziehung sterblicher Lebewesen zu dem zu begreifen ist, das nicht *in* der Welt erschaffen wird, sondern das die Welt in sich selbst und aus sich selbst heraus konzipiert. In seiner *Ethik* (I. prop. 18) schreibt Spinoza, dass Gott, sprich die Natur, »die immanente, nicht aber die übergehende Ursache aller Dinge« sei<sup>11</sup>, weil »alles, was ist«, »in Gott« sei und »durch Gott begriffen werden« müsse.<sup>12</sup> Menschen müssen demnach zur Ewigkeit nicht irgendwann einmal erst eine Beziehung aufbauen. Als *zeitimmanente* Bestimmungen der

<sup>11</sup> Baruch de SPINOZA: *Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt*, neu übersetzt, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Wolfgang Bartuschat, Lateinisch-Deutsch, Felix Meiner Verlag: Hamburg 2007, S. 49.

<sup>12</sup> Vgl. SPINOZA, *Ethik*, Fn. 14, S. 49.

<sup>10</sup> KONFUZIUS, *Gespräche*, Fn. 9, 16.6.



Ewigkeit treten sie zeitlebens nämlich schon als modale Ausdrucksformen derselben in Erscheinung. Wie im Spinozismus befindet sich das »ewige Selbst« auch für indische Denktraditionen also in keinem transzendenten Himmel, sondern fungiert im »Innersten« unseres leiblichen In-der-Welt-seins als immanente Ursache aller Erscheinungen. Wie ich bereits in meinem vorherigen E-Mail erwähnt hatte, wird die Immanenzebene im *Yoga-Sūtra* von unserer alltäglichen Welterfahrung nur durch die Herrschaft jener fünf *kleśa*-Faktoren – Ignoranz, falsche Ichzentrierung, Ressentiment, Gier und Angst – verstellt, wodurch wir von der Immanenzebene abgespalten werden. Sobald die Sinne jedoch beginnen, die Immanenzebene nachzuahmen (*anukāra*), verbinden wir uns wieder mit ihr.

Manomohan Ghosh (1951) betont in seiner Übersetzung des *Nāṭyaśāstra* daher völlig zu Recht, dass man allererst die Lehre des *anukaraṇa* verstehen müsse, wenn man das Verhältnis der Künste zur Philosophie in indischen Philosophien und Performancetheorien verstehen möchte: »It may now be asked what exactly was meant by the word mimicry (*anukaraṇa*) by the Indian theorists. Did this mean a perfect reproduction of reality? But this can't be, because the ancient Hindu theatre recognised very early the simple truth that the real art to deserve the name is bound to allow to itself a certain degree of artificiality which receives its recognition through many conventions.«<sup>13</sup>

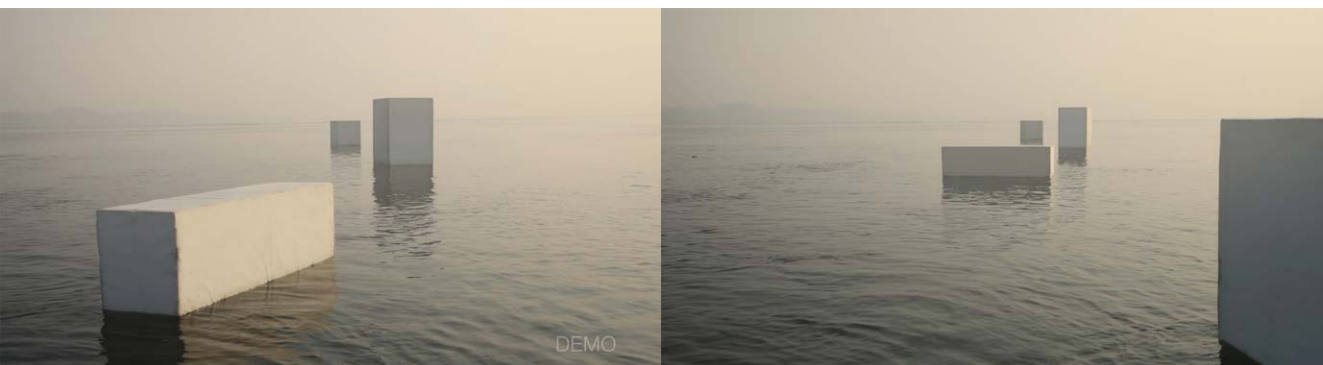
13 Manomohan GHOSH (Hrsg.): *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-Muni*, übersetzt von Manomohan Ghosh, Bi-

folgen wir der Argumentation von Ghosh, dann bedeutet *anukaraṇa*, mimikry, nicht nur die Wiedergabe und Darstellung von Wirklichkeit, sondern ein performatives, schöpferisches Prinzip, das Wirklichkeit erzeugt, indem es sie künstlich (artificially) *mimt*. Die *artifizielle* Nachahmung von Realität repräsentiert also nicht einfach eine schon fertig konstituierte Realität, sondern fügt der Realität im Akt ihrer kreativen Nachahmung Differenzen, Abweichungen und Veränderungen zu.

Mimikry ist zwar ein Modus von Wiederholung, der am eigenen Leib vollzogen wird, allerdings nicht im Sinne einer ewigen Wiederkunft des Gleichen, sondern im Sinne einer produktiven, manchmal sogar subversiven rituellen Technik, die Realität im Akt ihrer Wiederholung *transformiert*. Derrida hat in *Limited Inc.* ausdrücklich darauf hingewiesen, dass sein Konzept von Iterabilität – »(iter, nochmals, kommt von *itara*, *anders* im Sanskrit...)<sup>14</sup> sich der paradoxen Logik verdankt, dass »itara« im Sanskrit beides zugleich bedeutet: Wiederholung *und* Andersheit. Indem wir Realität *iterieren*, d. h. eben *artifiziell nachahmen*, schaffen wir Neues. Nicht die *creatio ex nihilo*, sondern die *differentielle* Nachahmung dessen, was ist, ist das Geheimnis schöpferischer Prozesse. Künstler wiederholen zwar immer wieder dasselbe, aber sie wiederholen es jedes Mal wieder anders.

bliotheca Indica Work No. 272, The Royal Asiatic Society of Bengal: Calcutta 1951, S. XLIV.

14 Jacques DERRIDA: *Limited Inc.*, übersetzt von Werner Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travner, Passagen: Wien 2001, S. 24.



*Mimikry* ist aber nicht nur der Bildungstrieb, der sich im Kunstschaffen der Menschen äußert. Auch die Natur bildet sich selbst inmitten der Natur aus, indem sie Erscheinendes »kunstvoll« imitiert.

Denn der wirkliche Baum, der in der Natur erscheint, ist immer schon ein Stück Natur, das entsteht, wenn die Natur beginnt, Baumartiges nachzuahmen. Und das wirkliche Auftreten eines Menschen in der Natur ist immer schon ein Stück Natur, das begonnen hat, etwas Menschenartiges nachzuahmen. Genau so, wie die Beziehung des sterblichen Menschen zum »ewigen Selbst« sich laut *Yoga-Sūtra* genau dort entfaltet, wo ein Mensch beginnt, das »ewige Selbst« zu *mimen*.

»Künstlichkeit« ist offenkundig ein konstitutives Moment dessen, *wie* sich die Natur inmitten der Natur selbst realisiert, d. h. kreativ erzeugt und durch Mutationen weiterentwickelt. An dieser Stelle sehe ich neuerlich eine Affinität zu Nietzsche, wenn er einen berühmten Aphorismus in der *Götzen-Dämmerung* mit dem Titel versieht »Wie ›die wahre Welt endlich zur Fabel wurde«<sup>15</sup>. Kunst fabuliert Wirklichkeit, indem sie ein ihr überliefertes Erbe *artifizial* iteriert, es im Akt der Wiederholung also nicht nur wiederholt, sondern dabei zugleich auch verändert.

Ein anderes Beispiel für *anukarāṇa* im außermenschlichen Bereich: Viele Tiere stellen sich

tot, wenn Gefahr droht. Sie nehmen eine Körperhaltung ein, *als wären sie tot*, noch bevor sie wirklich tot sind. *Anukarāṇa* ist in diesem Fall nicht nur ein simulierter Zustand des Geistes oder unserer Vorstellungskraft, es ist vielmehr die *leibhaftige* Nachahmung des Todes, bevor er tatsächlich gekommen ist; Performance eines Körpers, der den Tod vorwegnimmt, indem er ihn vorab *leiblich* darstellt (*in-karniert*) und damit den Anschein erweckt, *als ob* er, der Tod, schon gekommen wäre.

Meint Patañjali nicht das Gleiche, wenn er Yoga als *citta-vṛtti-nirodha*, als ein Zur-Ruhekommen unseres zerstreuten leiblichen Inder-Welt-seins beschreibt (vgl. YS 1.2)? Man muss die Stille am Grund des Meeres *am eigenen Leib nachahmen* lernen, wenn man *nirodha* tatsächlich erfahren möchte. Es genügt nicht, das *Konzept* von *nirodha* zu begreifen, man muss es leiblich gewahren, indem man tatsächlich still wird, gerade so, *als ob* man tot wäre, bevor man tot ist.<sup>16</sup>

Es ist diese sinnliche Transformation (*nirodha-*, *samādhi*, *ekāgratā-pariṇāma*) unseres *leiblichen* Da-seins, auf das die philosophische Praxis im Kontext yogischer Schriften abzielt. Erst dort, wo wir das »Innerste der Welt« am eigenen Leib, also »äußerlich« realisieren, findet das Geläut der Stille, *nirodha*, statt.

In diesem Sinne liebe Grüße,  
Arno

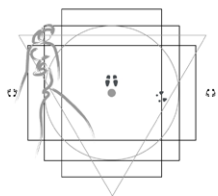
---

<sup>15</sup> Friedrich NIETZSCHE: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 6, *Götzen-Dämmerung*, DTV Walter de Gruyter: München/Berlin/New York 1980, S. 20.

---

<sup>16</sup> Vgl. Jacques DERRIDA: *As if I were Dead. Als ob ich tot wäre*, Passagen: Wien 2000.





15. Oktober 2015

Lieber Arno,

wieder einmal hat mich Vieles von dem, was Du schreibst, sehr angesprochen – obwohl ich auch zugeben muss, dass sich bei Deiner Erwähnung des »ewigen Selbst« Wolken und Nebel in meinem Buddhismus-affinen Geist ausgebildet haben. Das letzte von Dir erwähnte Argument läuft aber völlig parallel zum konfuzianischen Weg: Durch die physische Aufführung geeigneter Rituale, die von Vorfahren überliefert sind, wird man im eigentlichsten Sinne, und auf einzigartige Weise, Mensch. Ich liebe auch das »als-ob«, von dem Du sprichst: Konfuzius spricht in Zusammenhang mit dem »Opferritual für Geister« vom Modus des »als ob« – betont dabei gleichzeitig aber auch die Wichtigkeit, mit dem ganzen Herzen dabei zu sein.<sup>20</sup>

Doch lass mich zuvor noch mein Versprechen vom letzten Mal einlösen, den Gedankengang über Konfuzius im Kontext Kunst-basierten Philosophierens abzuschließen – akzeptierend, dass unser Dialog über »arts-based-philosophy« in Indien und China noch so lange aufgeschoben werden muss, bis wir die grundlegenden Positionen beider Seiten herausgearbeitet haben.

Bei Konfuzius sind die beiden ersten von den sechs Künsten die wichtigsten, die Praxis »rituellen Anstands« und das Musizieren. Beide ergänzen sich in dem Sinne, dass beim Musikspielen (und -hören) Stimmungen und Gefühle von innen heraus geprägt werden, während die Aufführung ritueller Zeremoni-

en die Energien des Körpers gestaltet, *als ob* die Gestaltung von außen her über uns käme. Obwohl bestimmte Arten von Musikperformances sehr wohl als gültige Ausdrucksformen der konfuzianischen Philosophie betrachtet werden könnten, liegt mein Fokus im Folgenden auf der rituellen Praxis.

Im alten China war das Ziel der Philosophie nicht, wie in Griechenland, die Wahrheit zu finden – für die immer schon praktisch orientieren Chinesen wäre ein solches Ziel zu abstrakt und »hirnlastig« –, sondern einen *gangbaren Weg* zu finden, der uns so durch das Leben navigiert und entdecken lässt, wie man am besten ein verantwortliches und ansprechendes Mitglied der Gesellschaft wird. In der konfuzianischen Tradition geht es beim Philosophieren also darum, die Menschlichkeit des Menschen im eigentlichsten Sinne zu realisieren und weniger darum, auf eine bestimmte Art zu denken oder große Theoriegebäude zu produzieren. Die Rolle der Philosophie ist genuin performativ, weil sie impliziert, dass das eigene Benehmen im Einklang mit dem steht, was der »rituelle Anstand« gebietet. Das erfordert eine ständige Kultivierung der Antriebe und Verhaltensweisen des menschlichen Körpers und eine hohe Aufmerksamkeit gegenüber der ihn umgebenden Umwelt. Im konfuzianischen Ritual werden beispielsweise die entsprechenden Kleidungsstücke im Voraus genau festgelegt und vorgeschrieben; doch wie man sie trägt – der genaue Winkel des Hutes, der Bogen und der Schwung des Gewandes – erfordert eine sorgfältige Aufmerksamkeit für das Detail. (Der Peking-Block-

<sup>20</sup> KONFUZIUS, *Gespräche*, Fn. 9, 3.12.



buster *Confucius* [2010] vermittelt einen guten Eindruck vom »rituellen Anstand«, der das soziale und politische Leben während der östlichen Zhou-Dynastie beherrscht haben muss. Auch wenn die Produktion Hollywood allzu sehr nacheifert, gelingt es der subtilen Performance von Chou Yun-fat trotzdem, sehenswert zu porträtieren, wie Konfuzius seine Philosophie lebt.)

Ob in der Gegenwart der Vielen oder Wenigen, der Großen oder der Kleinen, »die edle Person behandelt niemanden geringschätzig, trägt ihre Kleidung und Kopfbedeckung ordentlich und achtet darauf, dass ihre Mienen und Blicke stets höflich sind«<sup>21</sup>. Der rituelle Anstand verlangt eine ständige und scharfsichtige Aufmerksamkeit der Position und Haltung eines sich bewegenden Körpers: Es darf einfach nicht sein, dass man beim Stufensteigen stolpert, die Blumen des Altars umwirft, oder die Gegenstände des Rituals auf den Boden fallen lässt. Durch die Verfeinerung körperlicher Praktiken in Bezug auf andere Menschen und Dinge wird man der Welt gegenüber offener und ansprechbarer und fördert so, durch geschickte Interaktionen, den sozialen Frieden<sup>22</sup>.

Dabei geht es jedoch nicht einfach darum, die vorgeschriebenen Bewegungen mechanisch richtig auszuführen: die Vollzüge müssen auch mit Herz und Seele getätigt werden. Ist das Herz nicht dabei, wird die Performance flach ausfallen. Jeder bzw. jede, die ein Minimum an Sensibilität mitbringt, wird

sofort ein rein automatisch vollzogenes Händeschütteln erkennen können, oder eine zwar den Noten nach perfekte, doch uninspiriert gespielte Musik, oder eine rein routinemäßig gehaltene Rede. Konfuzius spricht von einem Gleichgewicht zwischen »natürlicher Substanz« und »erworbener Veredlung«: Zu viel Herz und Seele und man riskiert Plumpheit, während ein Zuviel an Kultivierung in bloße Förmlichkeit mündet<sup>23</sup>.

Das klingt vermutlich alles weit mehr nach »ästhetischen Praktiken« als nach echter Philosophie. Gleichwohl muss man bedenken, dass der entscheidende Punkt eines solchen ritualisierten Benehmens in der Förderung zwischenmenschlicher, sozialer und politischer Harmonie liegt, indem es Egoismus überwindet und Selbstsucht verringert – da es fordert, dass man sich und die eigenen, persönlichen Neigungen den vorgegebenen Formen und Normen unterwirft. Selbst-Kultivierung durch ritualisiertes Benehmen hat somit erhebliche Auswirkungen auf Ethik, Politik sowie auf das individuelle Wohlverhalten einer Performer\_in.

Und weil die Philosophie des alten China, im Gegensatz zu Indien (und dem Westen!), nie den Versuch unternommen hatte, Philosophieren auf die Ebene abstrakten Theoretisierens zu heben, blieb die philosophische Praxis fest im Körper verankert, als der wahren Akteur\_in. Manch eine\_r wird vermutlich das Vergnügen erhabener Spekulation in der konfuzianisch philosophischen Tradition vermissen; aber für diejenigen von uns, die

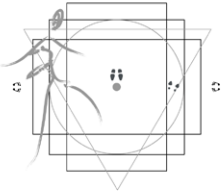
SUSANNE VALERIE GRANZER ist Schauspielerin und seit 1988 Universitätsprofessorin im künstlerischen Fach Rollengestaltung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Max Reinhardt Seminar. Parallel zu den Engagements Studium der Philosophie an der Goethe-Universität Frankfurt und der Universität Wien. Website: <http://personal.mdw.ac.at/granzer/wp/granzer@mdw.ac.at>

21 KONFUZIUS, *Gespräche*, Fn. 9, 20.4.

22 Vgl. KONFUZIUS, *Gespräche*, Fn. 9, 1.12.

23 Vgl. KONFUZIUS, *Gespräche*, Fn. 9, 6.18.





ihren Teil zwischen dem Auf- und Abgang auf der Bühne der sozialen Welt gut spielen wollen, bietet die Tradition des alten China viele sensiblen Techniken, die nachahmenswert sind. Auch wenn ich dieses Gespräch im Medium des Ethernets sehr genossen habe, freue ich mich auf unser nächstes persönliches Treffen, bei dem unsere Körper wieder denselben Ort teilen!

Graham

20. November 2015

Lieber Graham und Arno,

Vielen Dank, dass Ihr mich in diese Diskussion miteinbezieht. Es ist sehr spannend, Eure Beiträge zu lesen und es freut mich sehr, die Perspektive von *Nishida Kitarō* in diesen Dialog einzubringen. Allerdings muss ich gestehen, dass ich anfangs ein wenig irritiert war, wie er in das bisher Gesagte eingefügt werden kann, da er sich weder *per se* mit Performances noch ausdrücklich mit dem *Cross-over* von Kunst und Philosophie beschäftigt hatte. Selbstverständlich hat er philosophische und künstlerische Rollenbilder als verkörperte Praktiken untersucht, doch letztlich ist sein Ideal – selbst für Philosophen – das »religiöse Wollen« des Individuums, das er klar vom künstlerischen Wollen unterscheidet. Die Figur der Künstler\_in ist zwar durchgängig ein Beispiel, das in seinen Schriften auftaucht, doch geht es ihm dabei nicht um ein Verwischen der Grenzen zwischen Kunst und Philosophie, noch scheint er zu einem »neuen Geschlecht von Philosoph\_innen« aufrufen zu wollen wie Nietzsche, worauf Du, Arno, hin-

gewiesen hast. Dieser Umstand erschwert mir die Einbindung seiner Philosophie in das bisher Diskutierte. Erlaubt mir daher bitte, zunächst noch einmal auf das Konzept von Performance zurückzukommen, um von dort mit *Nishida* einen neuen Gedankengang zu entwickeln, der, so glaube ich, dem Dialog einige interessante Dimensionen hinzufügen kann.

Um *Nishidas* Denken mit dem Kontext von Performances in ein Verhältnis zu setzen, möchte ich mit der Frage beginnen, was performative Ausdruckspraktiken von nicht-performativen unterscheiden könnte? Gibt es doch viele Arten, wie man sich ausdrücken kann, mit Instrumenten, mit der eigenen Stimme, dem Körper, mit verschiedenen Materialien und Mitteln – Farbe, Ton, Computern, etc. Mit welchem Medium oder Instrument man sich auch immer ausdrückt, der Vollzug all dieser Tätigkeiten impliziert eine Bewegung des Körpers, wobei diese Bewegung nicht unbedingt einen performativen Aufführungscharakter haben muss. Eine Tänzer\_in kann in einem leeren Studio tanzen, die Schauspieler\_in auf der leeren Bühne proben, die Musiker\_in ihre Musik im Schlafzimmer aufnehmen. Obwohl offenkundig keine Kunstform *notwendigerweise* an eine öffentliche Aufführungspraxis (Performance) gebunden ist, können andererseits alle diese Ausdruckstätigkeiten durch Hinzufügung eines einzigen Elements zur Performance werden – durch die Hinzufügung ihrer Sichtbarkeit [*vision*]. Alles, was gebraucht wird, um eine expressive Körperbewegung zu einer Performance zu machen, ist das Heraustreten der Künstler\_innen aus ihrem Zimmer, ihrem

ADAM LOUGHNANE ist post-doc  
Stipendiat der Japan Foundation  
am Graduate Department of  
Humanities der Kobe  
Universität, Japan.



Studio, ihrem Übungsraum und das Verorten ihrer Körperbewegungen in einem gemeinsam geteilten visuellen Gewebe. Performance wird damit zu einer gemeinsam geteilten Körpermotorik und Wahrnehmungspraxis. In Bezug auf diesen speziellen Aspekt der Performance – nämlich die Ambiguität des motorisch-perzeptiven Gewebes, in dem sie sich vollzieht und erhält – kann *Nishida*, glaube ich, Entscheidendes zu unserer Diskussion beitragen.

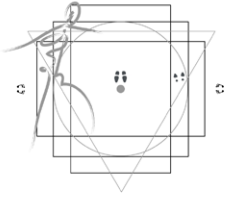
Wie mir scheint, besteht eine Möglichkeit, sinnvoll über *Nishidas* Verständnis von Sichtbarkeit [*vision*] und Bewegung nachzudenken, darin, zu sagen, wogegen es sich richtet: Nämlich gegen eine repräsentationalistische Deutung des Wahrnehmungsgeschehens, dem eine dualistische und positivistische Metaphysik zugrunde liegt. Respräsentationalistische Wahrnehmungsmodelle gehen in ihren Konzepten von Sichtbarkeit [*vision*], Bewegung und Ausdruck davon aus, dass diese Phänomene in binäre Strukturen auseinandergelegt werden können (bzw. immer schon sind), die man an intensiven Knotenpunkten [*node*] im Aufführungsgeschehen festmachen kann. Der Körper der Performer\_in ist für sie das aktive, Schwingungsknoten [*node*] auf der einen Seite – während das Publikum auf der anderen Seite passiv, rezeptiv, bewegungslos und ohne Ausdruck ist. Die Instrumente der Performer\_in, ihre Kostüme, Requisiten, Computer, aber auch der Raum ihrer Vermittlung, werden dabei als untätige, ausdruckslose, nicht motorisch-perzeptive Materie, also als lebloser Raum gedacht.

*Nishida* setzt sich all diesen Binarisierungsmethoden entgegen, indem er über den Po-

sitivismus hinausgeht. Für ihn ist keine der Kategorien Sichtbarkeit [*vision*], Bewegung, Ausdruck, Aktivität oder Passivität auf ein einzelnes Schwingungszentrum [*node*] reduzierbar, weil sich all diese Phänomene auf ambivalente Art und Weise quer durch alle Entitäten hindurch ausbreiten, d. h. durch das gesamte motorisch-perzeptive Gewebe hindurch, das er »*Basho*« nennt. Es gibt keine ausschließlich aktiven oder passiven Schwingungszentren [*nodes*], wie auch keine ausschließlich visuellen oder beweglichen. Nicht nur Bewegung und Sichtbarkeit [*vision*], auch das Ausdrucksgeschehen verbreitet sich durch das gesamte motorisch-perzeptive Gewebe hindurch, was bedeutet, dass nicht nur der menschliche Körper, sondern die ganze Welt am Ausdrucksgeschehen beteiligt ist.

Was aus einem x-beliebigen Ausdrucksgeschehen eine Performance macht, verdankt sich einzig und allein der Tatsache, dass die Bewegungen einer Künstler\_in *gesehen werden*. Dieser visuelle Aspekt reicht weit über das Verständnis des Visuellen im Rahmen einer positivistisch-repräsentationalen Deutungen hinaus. Folgen wir diesem Modell, dann erscheint die Sehkraft lediglich als ein Vermögen, das vorhandene »visuelle Sinnesdaten« empfängt, die von einem Objekt ausgehen und gradlinig zum Wahrnehmungsapparat des Subjekts gelangen. Im Gegensatz dazu kann man mit *Nishida* und auch mit *Merleau-Ponty* sagen, dass es kein eindimensionales Wahrnehmungsverhältnis zwischen Sehendem und Gesehenem gibt: Sehen bedeutet immer schon *seeing-seen*, *Sehend-sein-im-Gesehen-werden*. Wie

GRAHAM PARKES lehrte 25 Jahre asiatische und komparative Philosophie an der Universität Hawaii und ist nun Professor für Philosophie am University College Cork, Ireland, wo er auch als Gründungsdirektor des Irish Institute for Japanese Studies fungiert.



*Nishida* schreibt: »Our own bodies are seen from the outside... our body is that which sees as well as that which is seen«<sup>24</sup>. Für eine performative Praxis ist der visuelle Eindruck einer Performance auf die Zuschauer\_innen nichts Nebensächliches. Denn alles, was im gemeinsam geteilten visuellen Gewebe einer Aufführungspraxis an visuellen Daten entsteht, breitet sich in beide Richtungen aus, oder, wie man auch sagen könnte, wird durch die binäre Struktur von Sehendem und Gesehenem, Performer\_innen und Zuschauer\_innen ambivalent aufgeladen. Was und wie eine Performer\_in etwas sieht oder nicht sieht, hängt mit der Art und Weise zusammen, wie sie sich bewegt. In einem Zitat, das zu meinen Lieblingszitaten von *Nishida* gehört, heißt es: »To know the change of an external thing through one's vision is the same as feeling the movement of one's own body through muscular sensation«<sup>25</sup>. Eine Performer\_in sieht also nicht einfach das Publikum, sie bewegt ihren Körper vielmehr so, wie er ihr von außen, von der Perspektive der Zuschauer\_innen her selbst erscheint.

Weil Sichtbarkeit [*vision*] und Bewegung im Zuge sensomotorischer Wahrnehmungsprozesse doppeldeutig werden, können diese Prozesse niemals auf ein einziges Schwingungszentrum [*node*] in einem Aufführungsraum reduziert werden. Weil eine Performer\_in das Publikum sieht, das sie sieht, generiert »ihr Körper« seine Ausdrucksbewegungen aus

diversen Berührungspunkten mit dem visuellen Gewebe, das sie mit den Zuschauer\_innen während der Performance unterhält.

Als vorhandenes Ding betrachtet, hat der menschliche Körper zwar einen lokal bestimmbaren Wahrnehmungsapparat, eine ihm eigentümliche Physiologie und unterschiedliche Möglichkeiten, sich expressiv zu bewegen. Aber wenn eine Performer\_in in einen visuellen Raum der Sichtbarkeit eintritt, dann bewegt sie einen Körper, der viel größer ist als der, den wir als ihren »eigenen« bezeichnen. Sie orchestriert vielmehr einen Körper, der – durch seine Sichtbarkeit – außerhalb von sich selbst konstituiert wird, in Ek-stase, als wäre er mit einer Art »externen Muskulatur« ausgestattet, die ihn seine Bewegungen so empfinden lässt, als würde er sie, aufgrund des ambivalenten Phänomens des *Sehenden-Gesehen-Werdens*, von anderen Körpern und durch andere Körper erhalten.

Diese Wahrnehmungsekstase ereignet sich nicht nur im relationalen Mitsein mit anderen Menschen, sondern ebenso sehr im Umgang mit materiellen Objekten einer Performance, den Instrumenten, Requisiten, dem Bühnenboden, der Beleuchtung, den Tanzschuhen; Gegenstände, die in der Regel als untätige, nicht-motorisch-perzeptive Materie abgetan werden. Mein oben erwähntes Lieblingszitat endet genau damit, dass es die materielle Welt mit in die Wahrnehmungsekstase des Körpers einbezieht: »The »external world« refers both to our bodies and to other *material things*.«<sup>26</sup>

24 Kitarō NISHIDA: *Nishida Kitarō Zenshū*, Vol. 8, Iwanami Shoten: Tokyo 1965, S. 328.

25 Kitarō NISHIDA: *An Inquiry Into the Good*, Yale University Press: New Haven 1992, S. 24.

26 Kitarō NISHIDA, *An Inquiry Into the Good*, Fn. 25, S. 24, Hervorhebungen A.L.

»To know the change of an external thing through one's vision is the same as feeling the movement of one's own body through muscular sensation«

K. Nishida



Merleau-Ponty vorwegnehmend, geht auch Nishida von einer motorisch-perzeptiven Ekstase in Bezug auf die künstlerischen Instrumente aus, die in einer Performance zum Einsatz kommen. Es ist nicht nur der Publikumskörper, der die externe Muskulatur einer Darsteller\_in konstituiert; auch die verwendeten Instrumente sind gleichsam Erweiterungen ihres Körpers. Nishida schreibt: »We have the possibility of possessing all things as tools. And this in turn means that things become our body. In its paramount sense, we can say that our self enters the world of tools.«<sup>27</sup> Die Materialien, die Performer\_innen umgeben, sind für ihre Körperverfassung keineswegs nebensächlich, weil Wahrnehmungen die Performer\_innen okkupieren und die Welt vom äußeren Ende des Wahrgenommenen her sehen lassen. »We may say that there is an eye at the tip of the artist's brush or the sculptor's chisel«<sup>28</sup> schreibt Nishida.

Nishida weitet den Horizont der ambivalenten, mehrdeutigen Beziehungen eines Körpers zu den ihn umgebenden Gegenständen auf eine Art und Weise aus, die mir besonders in Hinblick auf die Frage performativer Aufführungspraktiken spannend scheint. Es ist nicht einfach so, dass sich in einer Ekstase und durch sie die sinnliche Wahrnehmung umgebender Objekte inmitten der Welt ereignet,

durch die Ko-Konstitution der beiden Prinzipien Sichtbarkeit [vision] und Bewegung gibt es auch eine motorisch-perzeptive Ekstase. Wir neigen dazu, die Instrumente einer Performer\_in so zu denken, als ob sie allein durch menschliche Tätigkeiten bewegt würden. Im Gegensatz dazu besteht für Nishida die Essenz materieller Dinge nicht darin, träge, untätige Materie oder Ausdehnung zu sein, die Essenz der Dinge besteht in ihrem Handlungscharakter. Die Darsteller\_in ist hier nicht das einzig aktive Element des Aufführungsgeschehens: »from the objective side, he is also acted upon by the thing ... the artist acts out of his subjectivity and at the same time he is acted upon from the side of the object. The art work is realized from a mutual interaction—or reciprocal transaction—of subjectivity and objectivity«<sup>29</sup>.

Wenn Arno darauf hingewiesen hat, dass Ideen »in einer immanenten Beziehung zu einer präzisen körperlichen Konfiguration stehen«, dann könnte man mit Nishida postulieren, dass die Objekte der Umgebung einer Künstler\_in in ihren Körper heimsuchen, indem sie ihre Gesten und Körperhaltungen mitgestalten. Objekte sind nicht untätig und träge, Nishida betrachtet sie vielmehr als tätig, oder, wie er auch sagt, als »willensfähige Objekte« [volitional objects]<sup>30</sup>.

»We may say that there is an eye at the tip of the artist's brush or the sculptor's chisel«

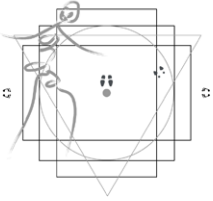
K. Nishida

27 Kitarō NISHIDA: *Place and Dialectic: Two Essays* by Nishida Kitaro, übersetzt und hrsg. von John W. M. Krummel und Shigenori Nagatomo, Oxford University Press: USA 2011, S. 122.

28 Kitarō NISHIDA: *Art and Morality*, University Press of Hawaii: Honolulu 1973, S. 156.

29 Kitarō NISHIDA: »The Historical Body« in: *Sourcebook for Modern Japanese Philosophy*, übersetzt und hrsg. von David Dilworth, Valdo Viglielmo und Agustin Jacinto Zaval, Greenwood Press: Westport Conn. 1998, S. 40.

30 Kitarō NISHIDA: *Nishida Kitarō Zenshū*, Vol. 3, Iwanami Shoten: Tokyo 1965, S. 24.



Performative Vorgänge sind daher keine Prozesse, die sich allein einem aktiven menschlichen Knoten [node] verdanken würden, im Unterschied zu einem passiven, motorisch-neutralen Raum, sondern, wie *Nishida* sagt, sie sind eine »unity of act and act«<sup>31</sup>. Denn in diesem Kontext gilt, »both the artist and his work become one inseparable act.«<sup>32</sup> Sich als Selbst in einer Welt lebender Objekte [*volitional objects*] bewegen, bedeutet gerade nicht diskret und abgegrenzt von der Welt zu handeln, sondern im Gegenteil Teil von dem zu werden, was *Nishida* »infinite continuity of acts«<sup>33</sup> nennt. Es gibt daher keinen ausschließlich aktiven, expressiven Knotenpunkt, dem eine rein passive Welt gegenüber stehen würde. In *Fundamental Problems* schreibt er: »we are active bodily as the world's own self-transformations.«<sup>34</sup> Die Einsicht in dieses Körper-Welt-Verhältnis überkommt *Nishida* im Zuge einer philosophischen Analyse des Körpers, nicht als Subjekt *in*, sondern als *Prädikat der Welt*. Wenn das »als ob«-Selbst, das Arno beschreibt, weder subjektiv noch objektiv zu verstehen ist, dann könnte der Gedanke einer »immanenten Prädikation«, die durch Mimesis erzielt wird, möglicherweise interessante Resonanzen mit *Nishidas* Denken zu die-

sem Thema beinhalten, insbesondere zu seiner Prädikatenlogik.

Eine Schwierigkeit, den Körpers als Prädikat der Welt zu denken, liegt darin, wie das Phänomen des Ausdrucks in ein solches Bild des Denkens passt? Wenn Performance eine motorisch-perzeptive Form des Ausdrucksgeschehens ist und Bewegung und Wahrnehmung auf ambivalente Weise zwischen Körper und Welt entstehen, dann kann das Ausdrucksgeschehen nicht in einem menschlichen Netzknoten lokalisiert und dingfest gemacht werden. Man mag noch bereit sein, die Konzepte von Bewegung und Wahrnehmung über die engen Grenzen der physischen Gestalt eines Körpers hinaus zu erweitern, aber noch weit schwieriger ist es, zu postulieren, dass Ausdruck ein Geschehen der Welt selbst ist. Trotzdem schreibt *Nishida*: »we can say that things are expressions«<sup>35</sup> und weiter, »mountains and rivers must also be expressive«<sup>36</sup>.

Eine Performer\_in presst nicht einfach ihren Ausdruck in eine nicht-expressive Welt hinein. Die Welt ist vielmehr aktiv, Ausdruck einer Interaktion zwischen Körper und Welt. Es ist nicht so, dass eine Künstler\_in etwas erschafft und in einer Welt platziert, die das Kunstwerk oder die Performance erwarten würde. Körper und Welt erschaffen sich vielmehr gegenseitig. *Nishida* beschreibt diese

31 Kitarō NISHIDA, *Art and Morality*, Fn. 28, S. 36.

32 ebd., Fn. 28, S. 26.

33 ebd., Fn. 28, S. 126.

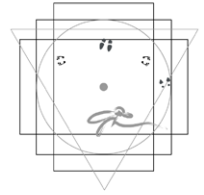
34 Kitarō NISHIDA: »*World as Identity of Absolute Contradiction*« in: *Sourcebook for Modern Japanese Philosophy*, übersetzt und hrsg. von David Dilworth, Valdo Viglielmo und Agustin Jacinto Zavala, Greenwood Press: Westport Conn. 1998, S. 58.

35 Kitarō NISHIDA: *Place and Dialectic: Two Essays*, Fn. 27, S. 113

36 Kitarō NISHIDA: *Fundamental Problems of Philosophy. The World of Action and the Dialectical World*, übersetzt von D. A. Dilworth, Sophia University Press: Tokyo 1970, S. 35.

Man mag noch bereit sein, die Konzepte von Bewegung und Wahrnehmung über die engen Grenzen der physischen Gestalt eines Körpers hinaus zu erweitern, aber noch weit schwieriger ist es, zu postulieren, dass Ausdruck ein Geschehen der Welt selbst ist.

Adam Loughnane



Dynamik wie folgt, »from the made to the making«<sup>37</sup> (*tsukuraretamono kara tsukurumono e*). Diese »Machen-gemacht«-Struktur ist der Schlüssel, der es uns erlaubt, über einen rein positivistischen Begriff des Ausdrucks hinauszugehen. *Nishida* erklärt:

»We make things and we are made by things. Therefore, in this mutual transaction, we are—so to speak—made by making... the world is one in which our making things entails our being made by things, and it is precisely in this respect that it is the active world from which we are born.«<sup>38</sup>

Wird diese motorisch-perzeptive Ausdehnung der expressiven Darstellung von einer Performer\_in erreicht, dann kommen wir zu einer drastisch veränderten Auslegung dessen, was Ausdruck bedeutet, und folglich auch Performance. Denn wenn »Bewegung« die Struktur von »Machen-gemacht« [*Making-made*] aufweist, reicht der Begriff »Ausdruck« nicht mehr aus, um Performances zu charakterisieren, zumindest solange die positivistische Annahme eines eindimensionalen »Sich-Hinausdrückens« des Ausdrucksgeschehens in ein nicht-expressives Material, oder einen nicht-expressiven Raum, aufrecht bleibt. *Nishida* setzt sich diesem Positivismus entgegen, indem er die »relation between that which is self-expressed and that which is expressed and expressive« als »dynamic inter-expression«<sup>39</sup> bezeichnet.

Die Performer\_in wird nun nicht mehr als einsame Entität gedacht, die sich in einem nicht-expressiven Raum ausdrückt: die Welt selbst ist jetzt expressiv. Denn die Welt, so *Nishida*, »is a creative process. And our body is a creative element of that world ... I mean to say that the historical world is a creative world«<sup>40</sup>.

Die Frage, wie sich die Welt selbst ausdrückt und wie eine Künstler\_in diesen Aspekt der Welt sichtbar Ausdruck verleihen kann, ist meiner Meinung nach eine der schwierigsten und zugleich spannendsten Fragen, die *Nishidas* Philosophie provoziert. Ich glaube, die Antwort liegt in der Relation zwischen dem, was *Nishida* den »historischen Körper« (*rekishiteki shintai*) und die »historische Welt« (*rekishiteki sekai*) nennt. Das Einbringen des kreativen Aspekts in die historische Welt könnte vielleicht Ähnliches beinhalten, wie »das Opfern für die Geister«, von dem Graham im Bezug auf den Konfuzianismus gesprochen hat, als eine »körperliche Inkraftsetzung von entsprechenden Ritualen, welche durch die Vorfahren überliefert wurden«. Wenn diese Rituale als überlieferte Gesten einer konkreten performativen Tradition gedacht werden können, dann wäre es lohnenswert, eine Verbindung zu *Nishidas* Verständnis herzustellen, um aufzuklären, wie die »historische Welt« durch den »historischen Körper« handelt. Aber wie ich sehe gerade, dass ich die Länge meines

»We make things and we are made by things. Therefore, in this mutual transaction, we are made by making.«

K. Nishida

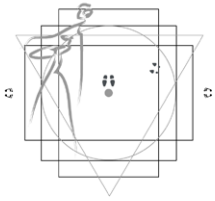
37 Kitarō NISHIDA: *Ontology of Production: Three Essays*. Duke University Press: Durham (NC) 2012, S. 173.

38 Kitarō NISHIDA, *The Historical Body*, Fn. 29, S. 40.

39 Kitarō NISHIDA: *Last Writings: Nothingness and*

*the Religious Worldview*, übersetzt von D. A. Dilworth, University of Hawaii Press: Honolulu 1993, S. 104.

40 Kitarō NISHIDA, *The Historical Body*, Fn. 29, S. 48.



Beitrags bereits überschritten habe und werde diese Frage daher für jetzt offen lassen.

Mit den besten Wünschen aus Kobe.

Adam

30. November 2015

Lieber Adam,

herzlichen Dank für Deinen schönen Beitrag zu unserer Diskussion. Da wir in der Tat die Zeichenlänge überschritten haben, möchte ich nur auf einen der vielen interessanten Punkte, die Du aus Sicht *Nishidas* dargelegt hast, mit einem kurzen Kommentar antworten: Und zwar hast Du davon gesprochen, dass die Performer\_in ihren Körper bewegt, als würde ihr der Körper von außen her erscheinen, aus der Sicht des Publikums. Vor ein paar Wochen hattest Du erwähnt, dass Du Dir das *Nō-Theater* anschauen möchtest (was Du vermutlich inzwischen bereits getan hast). Wie Du wahrscheinlich wissen wirst, besteht einer der Hauptgründe, wieso der *Nō-Schauspieler*, bevor er auf die Bühne geht, einige Zeit allein im »Spiegelraum« verbringen muss, darin, dass er genau das einzuüben hat, von dem *Nishida* und Du sprichst: Der Künstler (die Schauspieler dort sind alle männlich) soll so performen, dass er sich selbst aus der Sicht des Publikums sieht.

Jetzt verspreche ich (eine echte performative Äußerung), nicht noch mehr zu schreiben!

Graham

11. Dezember 2015

Lieber Arno, lieber Graham, lieber Adam!

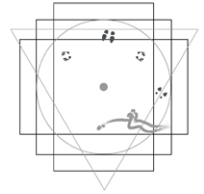
Vielen Dank für die Einladung, mich als Künstlerin an Eurer E-Mail-Diskussion über

*Kunst-basiertes Philosophieren* zu beteiligen. Vieles von dem, was Ihr gesagt habt, ist mir als Schauspielerin vom Theater her vertraut und zeichnet im Grunde die Bewegung nach, die mich, in den Passagen meiner Biographie, vom Theater zur Philosophie und von der Philosophie zu *Philosophy on Stage* geführt hat. Eine Bewegung, die sich immer von der Faszination gedrängt und getragen wusste, zu fragen, was sich im Spiel auf der Bühne gemeinsam mit Anderen in *philosophischer* Perspektive ereignet.

Vieles in Euren Beschreibungen einer Praxis des Denkens, die sich künstlerischem Know how öffnet – sei es im Kontext der *Yoga-Sūtren* von *Patañjali* oder in der konfuzianischen oder japanischen Tradition des Philosophierens – ist mich im wahrsten Sinn des Wortes spontan angesprungen. Zum Beispiel Formulierungen wie die Vielfältigkeit des »*Sehenden-Gesehen-Werdens* [*seeing-seen*]«, »wechselseitige Interaktion [*mutual interaction*]« oder »Selbst-Kultivierung«. Für mich beschreiben diese Worte Aspekte, die für die darstellenden Künste konstitutiv sind. Ihre Aufzählung lässt sich mühelos fortsetzen: Ja, Graham, auf der Bühne kann genau das stattfinden, was Konfuzius fordert, »die Verwirklichung der eigenen Menschlichkeit und der Menschlichkeit gegenüber Anderen«. Ich halte *in der Tat* diesen Aspekt für das kostbarste Ergebnis eines geglückten Spiels auf der Bühne. Oder, um es mit den Worten der indischen Tradition zu sagen. Ja, Arno, die Praxis des Theaterspielens kann, wie Yoga sagt, eine Transformationsbewegung »unseres zerstreuten leiblichen In-der-Welt-seins« in ein gesam-

Der Künstler [Nō-Schauspieler]  
(die Schauspieler dort sind alle  
männlich) soll so performen,  
dass er sich selbst aus der Sicht  
des Publikums sieht.

Graham Parkes



meltes sein. Ist es nicht das, was man Bühnenpräsenz nennt? Gesammelt in den Bezügen aufgehen, in denen man spielt, mit denen man spielt? Und nicht zuletzt. Ja, Adam, eine Künstler\_in weiß von jener Wahrnehmungsekstase, die Du von *Nishida* her beschreibst. Obwohl ich zugeben muss, dass es mich irritiert hat, eingangs in Deinen Ausführungen zu lesen, dass Du davon ausgehst, dass das, was aus einem x-beliebigen Ausdrucks-geschehen eine Performance macht, sich einzig und allein der Tatsache verdanke, dass die Bewegungen einer Künstler\_in *gesehen wird*. Dass Zuschauer\_innen für die darstellenden Künste konstitutiv sind, ist evident. Für mich, als Schauspieler\_in, liegt die Performativität aber primär im *schöpferischen Akt* des Spielens selbst. Sie wird dort sichtbar, wo das Spiel auf der Bühne vor den Augen der Zuschauer\_innen *ereignishafte* Züge annimmt; wo es *außer Kontrolle* gerät und die Sphäre subjektiver Machbarkeit überschreitet. Aber diesen Aspekt würde ich gerne einmal gesondert mit Dir näher diskutieren. Unmittelbar vertraut waren mir hingegen Deine Erläuterungen des motorisch-perzeptiven Gewebes, das *Nishida Basho* nennt, in dem alle Binarisierungen, wie zum Beispiel die Unterscheidung aktives/passives Tun, überschritten werden. Dieser Aspekt war mir sofort zugänglich, denn auf der Bühne meldet sich, sinnlich anschaulich, das komplexe Feld lebendiger, durchaus auch widersprüchlicher Bezüge. Sowohl *zwischen* den Akteur\_innen, aber auch in jeder einzelnen Akteur\_in selbst. Und natürlich zwischen den Akteur\_innen und dem Publikum. Kos-

tüme, Requisiten sowie alle übrigen Gegenstände bilden ein wichtiges Element dieses inter-relationalen Gewebes. Sogenannte »leblose Gegenstände« sind auf der Bühne niemals tote Dinge, sie sind Partner, Mitspieler, die mitsprechen. Sie gestalten die Handlung wesentlich mit und entfalten oft ein Eigenleben, ähnlich den Kolleg\_innen und dem Publikum, das zuschaut. Genau darauf mache ich meine Schauspielstudent\_innen in der Arbeit auf der Bühne immer wieder aufmerksam. Dinge sind mehr als tote Materie.

Nehmen wir zum Beispiel das Taschentuch Desdemonas in Shakespeares *Othello, der Mohr von Venedig*. Obwohl »nur« ein Taschentuch, auf den ersten Blick also ein lebloses Stück Stoff, nimmt es in dem Stück die Rolle eines lebendigen Protagonisten ein, einer *dramatis personae*. Die Dynamik, die es in der Interaktion mit anderen szenisch entfaltet, führt den entscheidenden, tödlichen Wendepunkt in der Tragödie herbei. Für Desdemona demonstriert das Taschentuch Othellos Liebe zu ihr; für Othellos wahnhaftige Eifersucht ist es ein Beweis für Desdemonas Liebesverrat; für Jagos Rache an Othello ist es das ideale Zeugnis für seine böse Intrige. Alle drei Personen agieren und reagieren auf die Botschaft des Taschentuchs, *als ob* es ein lebendiger Körper, das heißt ein lebendiger Zeuge wäre. Ja, Adam, ich stimme Dir zu, »die Essenz der Dinge besteht in ihrem Handlungscharakter«, d. h. in den Effekten, die sie inter-relational produzieren. Es gibt nicht nur handelnde Personen, es gibt auch die Handlungen, die Gegenstände ausüben, wenn sie Teil eines in-

Für mich, als Schauspieler\_in, liegt die Performativität aber primär im *schöpferischen Akt* des Spielens selbst. Sie wird dort sichtbar, wo das Spiel auf der Bühne vor den Augen der Zuschauer\_innen *ereignishafte* Züge annimmt; wo es *außer Kontrolle* gerät und die Sphäre subjektiver Machbarkeit überschreitet.

Susanne Valerie Granzer





ter-relationalen Gewebes werden und damit Moment eines Welt-Gefüges.

Warum aber *Kunst-basiertes Denken* favorisieren? Warum sollte jemand das Risiko eingehen, sich auf einer Bühne zu exponieren und den geschützten Ort hinter dem Schreibtisch verlassen? Warum dem *Türhüter* »Objektivität«, seine distanziert-nüchterne Haltung, aufkündigen, indem man sich dem Bühnengeschehen hautnah aussetzt?

Ich möchte behaupten, dass die Besonderheit des Bühnengeschehens darin liegt, dass *auf der Bühne* das inter-relationale Gewebe, das Nishida *Basho* nennt, sinnlich spürbar und sichtbar gemacht wird – *am eigenen Leib*, wie wir in der deutschen Sprache sagen können. Kunst-basiertes Philosophieren denkt, indem es das relationale Gefüge zwischen den Dingen leiblich stimuliert. Oder, anders gesagt. In den darstellenden Künsten, in denen ich verankert bin, kann sich im Spiel auf der Bühne eine Art Riss ereignen, durch den plötzlich ein Leben in das Bühnengeschehen hereinbricht, das, mit Deleuze gesprochen, *prä-subjektive* Züge trägt, weil es von den handelnden Personen nicht willentlich gemacht werden kann, sondern sich in der Anheimgabe an das Spiel *er-geben* muss. Leben, das schöpferisch wird, lebt bis zu einem gewissen Grade vom *Kontrollverlust* der »handelnden« Personen und steht daher in einem Widerstreit zum Mythos der Moderne, der uns ständig glauben machen will, das Leben wäre strategisch herstellbar und machbar. Nimmt Kunst ereignishafte Züge an, dann wird eine Künstler\_in in eine Dimension katapultiert, in der es keinen Sinn mehr macht, Subjekt und Objekt

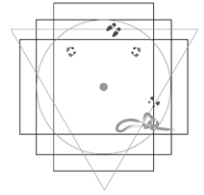
als voneinander isolierte Sphären zu betrachten. Im Gegenteil. Wenn das Spiel glückt, rücken einem die Dinge besonders nahe. Diese inter-relationale *Nähe* kann plötzlich aufblitzen und für alle spürbar werden. Man erfährt sich einer gegenstandslosen, nicht-repräsentativen Macht ausgesetzt, die das Konzept eines selbstmächtigen, über sich selbst verfügenden Subjekts außer Kraft setzt. Dieser Verlust der Sicherheitszone der »*first person position*« kann als Schock und/oder narzisstische Kränkung des Egos erfahren werden, das im geglückten Spiel seine zentrale Stellung gerade verliert, indem es im wörtlich zu nehmenden Sinne *ek-statisch* wird, d. h., in der Zu-Wendung zu Anderen aus sich heraustritt. Dabei erleidet das Ego ein *Memento mori*, eine Wiedererinnerung an seine Sterblichkeit, von dem es lieber nichts hören will.

Dieser in schöpferischen Prozessen erlebte »Tod des Subjekts« kann aber ebenso gut als Trost, als Entlastung, sowie als vitaler Zuwachs und elementare Steigerung unseres Vermögens *zu sein* erfahren werden. Eine Erfahrung, die stets mit Freude und einem Zuwachs an Energie verbunden ist. Man könnte resümieren, dass Kunst-basiertes Fragen philosophische Probleme virulent werden lässt, die im Alltag, oft aber auch in der Philosophie, ausgeblendet werden und daher ungestellt bleiben.

Nehmen wir z. B. Deine These, Adam, in der Du mit *Nishida* betonst, dass es keinen fundamentalen Dualismus zwischen Geist, Körper und Objekten gibt. Das leuchtet ein, ist allerdings in der Praxis des Spielens weitaus schwieriger zu realisieren, als man glauben möchte. Denn oft melden sich im Spiel auf der

Wenn das Spiel glückt, rücken einem die Dinge besonders nahe. Diese interrelationale *Nähe* kann plötzlich aufblitzen und für alle spürbar werden. Man erfährt sich einer gegenstandslosen, nicht-repräsentativen Macht ausgesetzt, die das Konzept eines selbstmächtigen, über sich selbst verfügenden Subjekts außer Kraft setzt.

Susanne Valerie Granzer

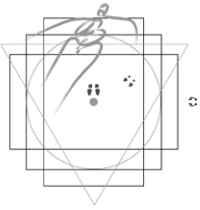


Bühne einverleibte Widerstände, die es hartnäckig verhindern, dass wir tatsächlich ins freie Spiel mit den interrelationalen Bezügen (*Basho*) kommen. Der Satz vom Widerspruch sitzt uns Europäer\_innen dabei im Nacken. Er fordert von uns, die Welt in Gegensätze einzuteilen, in A und Non-A, wo es auf der Bühne zwischen Menschen und Dingen doch oft gerade um paradoxe Situationen geht, die sich weder auf A noch auf Non-A reduzieren lassen. Auch die Vernunft steht dem freien Spiel auf der Bühne als verinnerlichter Kontrollleur oftmals im Weg. Sie sagt uns zu früh, was sein darf und was nicht, und schließt dabei Bedeutsames aus. Und schließlich meldet sich fast zwangsläufig die einverleibte Mythe der Moderne in uns Europäer\_innen, die den Akteur\_innen auf der Bühne und dem Publikum erklärt, sie wären die *Täter* ihres Tuns; ihr Tun auf der Bühne wäre autonom, die Person ein selbstverantwortlich handelndes Subjekt, der Körper, der dazwischenfunkt, ein bloßer Störfaktor etc. Aber darstellende Künstler\_innen, die sich auf einer Bühne exponieren, handeln niemals isoliert von anderen, sie handeln stets schon inter-relational. Sie erfahren sich selbst niemals nur als handelnde Personen, sondern ebenso sehr als emphatische Wesen, die in ein sinnliches Netzwerk von Bezügen verstrickt sind, die es im leiblichen Mit-ein-ander-sein mit Anderen auszutragen gilt. Die Spontaneität der handelnden Personen hat gegenüber der unkontrollierbaren *Exponiertheit* ins Mitsein mit Anderen daher keinerlei Priorität. Eine solche Hierarchisierung von Spontaneität und Rezeptivität funktioniert auf der Bühne nicht.

Auch nicht in ihrer Umkehrung. Der Körper mit seinem Eigenleben beherrscht und regiert nicht das Handeln der Personen, und zwar ebenso wenig, wie er sich der vollständigen Kontrolle der handelnden Personen immer wieder entzieht. Das Spiel auf der Bühne braucht aufgrund des komplexen Gefüges, mit dem es spielt, vielmehr eine philosophierende Sprache, die auch das Paradoxe einer Situation nicht meidet. Einerseits müssen Schauspieler\_innen um die unterschiedlichen Potenzen und Kräfte, die im Spiel am Werk sind, wissen. Andererseits dürfen Körper und Geist nicht als Konkurrenten gegeneinander ausgespielt oder als rivalisierende Machthaber verstanden werden, denen es darum gehen würde, den anderen zu unterdrücken und zu knechten. Wir haben es hier vielmehr mit einem paradoxen weder/noch zu tun. Weder Geist, noch Körper, weder Denken, noch Fühlen, solange diese Begriffe als *reine Gegensätze* gehandelt werden. Auf der Bühne gehören Körper und Geist in das Feld einer gemeinsam geteilten künstlerischen Praxis. Je aufmerksamer und intensiver der Dialog zwischen ihnen entfacht wird und je »intimer« ihr Zusammenspiel wird, d. h. je affirmativer sie miteinander verkoppelt sind und verkuppelt werden, umso reicher und gelungener wird das Spiel auf der Bühne werden.

Fügen sich diese ersten Anmerkungen über die *darstellenden Künste* nicht stimmig in das, was Du, Arno, in den *Yoga-Sūtren* von Patañjali als *Selbst-Transformation* beschreibst? Und Du, Graham, in der konfuzianischen Tradition mit *Selbst-Kultivierung* ansprichst? Und Du, Adam, aus *Nishidas* japanischer Sicht mit dem Satz for-

Die Spontaneität der handelnden Personen hat gegenüber der unkontrollierbaren *Exponiertheit* ins Mitsein mit Anderen daher keinerlei Priorität.



mulierst, dass ein »Kunstwerk in der wechselseitigen Interaktion realisiert wird«? Könnte man folglich nicht argumentieren, dass Kunst-basiertes Philosophieren *die Praxis eines Philosophierens* ist, das am eigenen Leib vollzogen wird und dabei ein Know-how generiert, das uns hilft, das komplexe System menschlicher Existenz immer besser verstehen zu lernen? Nicht *nur* theoretisch, sondern auch *sinnlich praktisch*, indem man sich einer dramatischen Situation *leibhaftig* aussetzt. Vom Kopf bis zur Zehe!

Für Schauspieler\_innen ist klar, dass sie die leibliche Situiertheit der handelnden Person nicht ignorieren oder manipulieren können, ohne an kreativer Potenz einzubüßen. Die Verankerung des Denkens in lebensweltliche Verhältnisse ist für ihr *Bild des Denkens* konstitutiv. Ebenso lehrt das Spiel auf der Bühne, dass die Psyche nicht an der Außenhaut eines Körpers endet, sondern ausgedehnt ist. »Psyche ist ausgedehnt«, schreibt Freud in einer seiner letzten Notizen. Sie lebt im inter-relationalen Bezug zu anderen, erlebt sich darin, belebt sich darin, lebt darin. Was die Bühne verlangt, ist genau das: Unsere Aufmerksamkeit und Neugierde gegenüber den vielfältigen Ebenen und Verschränkungen unseres Miteinanders zu schärfen, um sich ohne Vorurteile und ohne Angst auf das Offene, das uns weltweit umgibt, einlassen zu lernen. Gerade auch in Hinblick auf die Überraschungen, Unwägbarkeiten und Unberechenbarkeiten, die eine solche Öffnung zwangsläufig mit sich bringt. Man könnte diese Verfassung, die das Spiel Schauspieler\_innen abverlangt, als *Wagnis des Werdens* charakterisieren. In diesem Wagnis

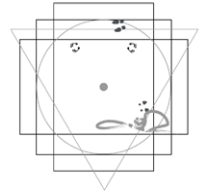
fällt plötzlich der Akt des Handelns mit dem Akt des Nicht-Handelns zusammen. In einer Zone der Unentscheidbarkeit von *aktiv* und *passiv handelt* die Schauspieler\_in und zur gleichen Zeit *handelt sie nicht*. Sie *spielt* und *wird gespielt*, könnte man sagen. Wenn es glückt, sich diesem Paradox anzuvertrauen, dann ereignet sich in dieser irritierenden Passage zeitgleich der Umschlag in das höchste kreative Vermögen im Spiel – und es ergibt sich ein Überschuss, ein Überfluss. Etwas Neues entsteht, etwas, das so noch nicht dagewesen ist.

Wandel, Verwandlung gehören zum Grundmovens des Theaters. Klassisch-bürgerlich wird Verwandlung als gekonntes Spiel der Vortäuschung einer Identität und als repräsentative Kunst der Identifizierung der Schauspieler\_in mit ihrer Rolle gelesen. Versteht man hingegen unter kreativer Produktivität auf der Bühne *Sein als beständiges Werden*, beinhaltet das eine anders geartete Verwandlung, die Angst machen kann. Der Dramatiker und Dichter Heiner Müller spricht in seinen Überlegungen über Theater von einem symbolischen Tod. Er beschreibt die Angst vor dem Sterben, diese letzte Verwandlung, als kollektive Erfahrung, die Spieler wie Publikum am stärksten einigt. So gesehen legt die Gabe der Kreativität in der Kunst des Theaterspiels eine Wunde bloß, die sich im Menschen inkarniert hat.

In der englischen Sprache bedeutet *gift* *Gabe*. Dagegen bezeichnet in der deutschen Sprache *Gift* ein Toxikum, das tödlich wirkt. Das Spiel auf der Bühne oszilliert in der Spannweite zwischen *Gift* und *Gabe*. Geladen mit *Furcht* und *Freude*. Ein freudiger Schock, ein scho-

Ebenso lehrt das Spiel auf der Bühne, dass die Psyche nicht an der Außenhaut eines Körpers endet, sondern ausgedehnt ist.

Susanne Valerie Granzer



ckierendes Glück. Das jede Künstler\_in kennt. Eine »anthropologische Mutation«<sup>41</sup>, die Schauspieler\_innen letztlich abverlangt wird.

Was meint Ihr? Passt diese Formulierung des Philosophen Giorgio Agamben nicht gut zu der konfuzianischen Selbstkultivierung, Graham, sowie zu der Immitation, von der Du, Arno, in Bezug auf die Praxis des Yoga sprichst, in der es darum geht, »die Form jener ›Innensphäre‹ nachzuahmen (*anukāra*), die allem, was erscheint, als *immanente* Ursache zugrunde liegt«. Sich in der schöpferischen Arbeit auf diesen immer dynamisch und immer riskant bleibenden Prozess einzulassen, wäre das nicht die nobelste Konsequenz und der ethische Appell der darstellenden Künste? In seiner Intensität zerbrechen – zumindest für die Zeit dieser Utopie des Augenblicks auf der Bühne – die Klischees, lösen sich »Ignoranz, egozentrische Selbstzentrierung, Resentiment, Gier und Angst«, und was sich ereignet, hängt nicht mehr alleine vom *Subjekt Spieler\_in* ab. Die »eigene persönliche Identität« muss zugunsten eines »symbolischen Todes« aufgegeben werden. In diesem Zwischen zeigt sich etwas befremdlich Unbekanntes, etwas das nicht benannt werden kann, etwas, das letztlich *nicht* wahrnehmbar ist und doch vertraut ist. Das Leben, das sich an-und-für-sich selbst offenbart. Dann würden die *darstellenden Künste* ein Ort, an dem sich – in der Terminologie von Deleuze – die »Ebene der Immanenz« auf tun könnte. Ein apersonales

Leben, weil es präsubjektive Züge trägt, das gleichwohl unverwechselbar singular bleibt, weil es an Körper gebunden ist, in denen es leibt und lebt. Mimesis am Theater, die Kunst der Nachahmung, das *als ob* in seinem lebensweltlichen Sinn, würde zur Wiederholung der radikalen Offenheit, die dem Leben selbst immanent ist. Das ergäbe ein verwandeltes Bild der europäischen Künstler\_in von sich selbst. Das souverän und kohärent gedachte Ich verliert seine Eindeutigkeit. Es wird zwispältig. *Person-sein* erscheint plötzlich als Maske von Identität. So, *als ob* unser jeweiliges Antlitz bloß die Maske der *persona* wäre – hinter der, Phänomen der Maske, *nichts* ist.

Ich muss an die Maske des Dionysos denken, hinter der eine Leerstelle ist, die durch *nichts* besetzt ist. Dionysos, Gott der Ekstase wie der Fruchtbarkeit. Tod bringend, Leben bringend. Dionysos, aus dessen Mythos und kultischen Ritualen sich das europäische Theater herleitet. Knüpfte ein solches schöpferisches Ereignis der Kunst auf der Bühne nicht das fragilste und inigste Band zwischen Akteur\_innen und Zuschauer\_innen als einen Augenblick, in dem Leben mit dem Tod spielt?<sup>42</sup>

Herzliche Grüße an Euch drei, an Dich Arno, Graham, Adam!

Eins, zwei drei ...

eben ging Nietzsches Ariadne vorbei, von ihr soll ich Euch ebenfalls herzlich grüßen!

Susanne Valerie

*Person-sein* erscheint plötzlich als Maske von Identität.

Susanne Valerie Granzer

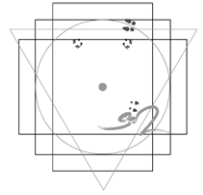
41 Giorgio AGAMBEN: *Bartleby oder die Kontingenz, gefolgt von Die absolute Immanenz*, Merve: Berlin 1998, S. 49.

42 Vgl. Gilles DELEUZE: »Die Immanenz: ein Leben ...« in: ders.: *Fluchtlinien der Philosophie*, Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hrsg.), Fink Verlag: München 1996, S. 31.



## LITERATURLISTE

- Giorgio AGAMBEN: *Bartleby oder die Kontingenz*, gefolgt von *Die absolute Immanenz*, Merve: Berlin 1998.
- John L. AUSTIN: *Zur Theorie der Sprechakte. How to do Things with Words*, Reclam: Stuttgart 1986.
- Gilles DELEUZE: »Die Immanenz: ein Leben...« in: ders.: *Fluchtlinien der Philosophie*, Friedrich BALKE/Joseph VOGL (Hrsg.), Fink Verlag: München 1996, S. 29–34.
- Jacques DERRIDA: *Limited Inc*, übersetzt von Werner Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travnér, Passagen: Wien 2001.
- Jacques DERRIDA: *As if I were Dead. Als ob ich tot wäre*, Passagen: Wien 2000.
- Jean-Luc NANCY: *Corpus*, übersetzt von Nils Hodyas und Timo Obergöker, diaphanes: Zürich 2003.
- CONFUCIUS: *The Analects*, übersetzt von D. C. Lau, Penguin: Harmondsworth 1979.
- Manomohan GHOSH (Hrsg.): *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-Muni*, übersetzt von Manomohan Ghosh, Bibliotheca Indica Work No. 272, The Royal Asiatic Society of Bengal: Calcutta 1951.
- KONFUZIUS: *Gespräche*, aus dem Chinesischen von Richard Wilhelm, Fischer: Frankfurt 2008.
- Friedrich NIETZSCHE: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 4, *Also sprach Zarathustra*, DTV Walter de Gruyter: München/Berlin/New York 1980.
- Friedrich NIETZSCHE: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 5, *Jenseits von Gut und Böse*, DTV Walter de Gruyter: München/Berlin/New York 1980, S. 9–244.
- Friedrich NIETZSCHE: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 6, *Götzen-Dämmerung*, DTV Walter de Gruyter: München/Berlin/New York 1980, S. 55–161.
- Kitarō NISHIDA: *Nishida Kitarō Zenshū*, Vol. 8, Iwanami Shoten: Tokyo 1965.
- *Fundamental Problems of Philosophy: The World of Action and the Dialectical World*, übersetzt von D. A. Dilworth, Sophia University Press: Tokyo 1970.
- *Art and Morality*, University Press of Hawaii: Honolulu 1973.
- *An Inquiry Into the Good*, Yale University Press: New Haven 1992.
- *Last Writings: Nothingness and the Religious Worldview*, übersetzt von D. A. Dilworth, University of Hawaii Press: Honolulu 1993.
- »The Historical Body« in: *Sourcebook for Modern Japanese Philosophy*, übersetzt und hrsg. von David Dilworth, Valdo Viglielmo und Agustin Jacinto Zaval, Greenwood Press: Westport Conn. 1998.
- »World as Identity of Absolute Contradiction« in: *Sourcebook for Modern Japanese Philosophy*, übersetzt und hrsg. von David Dilworth, Valdo Viglielmo und Agustin Jacinto Zaval, Greenwood Press: Westport Conn. 1998.



- *Place and Dialectic: Two Essays*, übersetzt von John Wesley Megumu Krummel und Shigenori Nagatomo, Oxford University Press: Oxford/New York 2012.
- *Ontology of Production: Three Essays*. Duke University Press: Durham (NC) 2012.
- *Ishiki No Mondai*, unveröffentlichte Übersetzung, übersetzt von Valdo Viglielmo.
- PATAÑJALI: *Die Wurzeln des Yoga. Die klassischen Lehrsprüche des Patañjali mit einem Kommentar von P.Y. Deshpande*, 12. Auflage, übersetzt. und hrsg. von Bettina Bäumer, O.W. Barth: Bern/München 2007.
- Patañjali-caritam. The legend of the Sage Patañjali*, übersetzt von Dr. M. Jayaraman, Krishnamacharya, Yoga Mandiram: Chennai 2012.
- Martin PUCHNER: *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford University Press: Oxford 2010.
- Baruch de SPINOZA: *Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt*, neu übersetzt, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Wolfgang Bartuschat, Lateinisch-Deutsch, Felix Meiner Verlag: Hamburg: 2007.