

**Früchtl, Josef: Vertrauen in die Welt. Eine Philosophie des Films. München: Fink 2013. 238 Seiten. [978-3-77-055506-2]**

Rezensiert von Daniel Martin Feige (Freie Universität Berlin)

*Josef Früchtls Ästhetik des Films, oder: Deleuze mit Kant im Kino*

Mag die Unterscheidung zwischen analytischer und kontinentaler Philosophie in jüngeren Debatten der theoretischen wie praktischen Philosophie auch Patina angesetzt haben – in der philosophischen Kunsttheorie und Ästhetik und hier vor allem in der Philosophie des Films erweist sie sich als erstaunlich resistent gegenüber Versuchen, sie zu überwinden. Hat der Wortführer der analytischen Richtung, Noël Carroll, in einem ebenso polemischen wie erfrischenden Buch über die frühe Filmtheorie diese als ganze abgeräumt (Carroll 1988), werden seine Arbeiten in weiten Teilen der deutschen Filmtheorie weitestgehend mit Nichtbeachtung gestraft. Das jüngste Buch des Philosophen Josef Früchtl positioniert sich zwar keineswegs in diesem Streit der beiden Philosophiekulturen, betreibt aber – um dies als Vorbemerkung festzuhalten – in zwei Hinsichten eine produktive Demontage der herkömmlichen Einteilung in filmphilosophische Lager und erbringt damit schon diskurspolitisch eine ausgesprochen produktive Leistung. Zum einen (i) gelingt es ihm, einem der auch heute noch wichtigsten Protagonisten der kontinentalen Filmphilosophie, nämlich Gilles Deleuze, eine Lesbarkeit angedeihen zu lassen, wie das nur in seltenen Fällen geleistet worden ist. Um nicht falsch verstanden zu werden: Deleuzes Anschlüsse vor allem an Bergson, Nietzsche und Spinoza sind ebenso originell wie fruchtbar. Dies betrifft insbesondere seine monistische Ontologie, mit der er den Gedanken der Ermöglichung von neuen Möglichkeiten – in dem Sinne, dass diese Möglichkeiten nicht in der Welt vor ihrer Aktualisierung schon angelegt waren – gegen jedwede szientistische Verzeichnung unseres Selbst- und Weltverhältnisses in Stellung gebracht hat. In seiner Philosophie des Films finden sich darüber hinaus viele ebenso originelle wie weiterführende Einsichten (Deleuze 1996). Nicht übersehen werden kann freilich, dass nicht allein Deleuzes Stil, sondern auch Teilen der Deleuze-Forschung eine hermetische Geste eignet, die sich in Früchtls Buch erfreulicherweise nicht wiederfinden lässt. Vielmehr werden Deleuzes Überlegungen von Früchtl so rekonstruiert, dass sie an aktuelle neo-kantische Theorien ästhetischer Erfahrung anschlussfähig werden und ihm damit eine Verständlichkeit eingehaucht wird, die angesichts seiner eigenen Diktion und derjenigen vieler seiner Exegeten ebenso erfrischend wie notwendig ist.

Zweitens (ii) nimmt Früchtl Deleuze ebenso wie andere zentrale Figuren seines filmphilosophischen Denkens wie etwa Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Michel Foucault, Martin Heidegger, Jean-Luc Nancy und Jacques Rancière kritisch daraufhin in den Blick, inwieweit sie dem Spezifischen des Ästhetischen, der Kunst und des Films gerecht werden können. In diesem Sinne manifestiert Früchtls kritischer Rekurs auf Deleuze und verwandte Positionen in ebenso außerordentlicher wie überraschender Weise ein der analytischen Philosophie des Films verwandtes Motiv, nämlich skeptisch gegenüber möglichen Schlagseiten metaphysischer Großtheorien zu sein und diese immer daraufhin zu befragen, inwieweit es ihnen gelingt, das Spezifische der jeweils infrage stehenden Gegenstände angemessen in den Blick zu nehmen – mit Hegel könnte man auch kurz sagen: Inwieweit es ihnen tatsächlich gelingt, das jeweils Besondere nicht als einen bloßen Fall eines monströsen, weil allumfassenden und damit konturlosen Allgemeinen, sondern als produktive Neu- und Weiterbestimmung eines spezifischen Allgemeinen zu lesen. Diese Leistung erbringt das vorliegende Buch dabei freilich in einer Weise, die von den mitunter ausgeprägten Einseitigkeiten frei ist, die die analytische Philosophie des Films kennzeichnen und die häufig auf ein problematisches Verständnis dessen zurückzuführen sind, welche Art von wissenschaftlichem Register eine Filmphilosophie sinnvoller Weise bespielen kann.

Der zentrale Gedanke von Deleuze, den Früchtl zum Leitmotiv seines Buches erkoren hat, lautet, dass der Film ein Medium ist, das die Macht hat, uns das Vertrauen in die Welt bzw. „den Glauben an die Welt zurückzugeben“ (11). Bereits hier beginnen die um Konkretisierung ringenden Einwände Früchtls: Anders als Deleuze möchte er diese These einerseits so verstanden wissen, dass sie einen spezifischen, auf die Moderne gemünzten und damit historischen Sinn erhält, andererseits weniger als eine ontologische Großtheorie, sondern vielmehr im Sinne einer Theorie des Ästhetischen. Der Film gibt uns, so Früchtls Abwandlung von Deleuzes Diktum, das Vertrauen in die Welt in einem spezifisch ästhetischen wie modernen Sinn wieder. Spezifisch ästhetisch ist dieser Sinn, weil sich ein solches Vertrauen im Medium einer vor allem mit Kant und Dewey erläuterten ästhetischen Erfahrung artikuliert, die sich wesentlich durch einen präsentischen und nicht-diskursiven Modus der Fiktionalität im Sinne eines Als-ob auszeichnet, der niemals in Lüge oder Täuschung kollabiert, weil er sich trotz seiner immersiven Macht so präsentiert, dass er im Medium des Fiktionalen statthat (vgl. zur Fiktionalität Koch/Voss 2009; als Verteidigung einer Filmphilosophie auf diesen Spuren Voss 2013, als Kritik daran Seel 2013, Kapitel 7). Mehr noch: Früchtl ver-

steht die sich damit einstellende „[ä]sthetische Evidenz als Resultat einer Bewegung der Erfahrungsdimension – der Dimension des Kognitiven, Moralisch-Praktischen (inklusive des Politischen), Alltagspraktischen und Sinnlich-Affektiven“, die „in gewisser Hinsicht ihren bevorzugten ästhetischen Bereich im Film“ findet (12). Spezifisch modern ist dieser Sinn, weil der Film für Früchtl das Versprechen einer zumindest ästhetischen Heilung des durch die christliche Eschatologie, den neuzeitlichen philosophischen Skeptizismus und die politischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts gerissenen Bandes zwischen uns und der Welt verspricht.

Diese Denkfigur wird im Rahmen von neun Kapiteln entfaltet – entfaltet deshalb, weil die einzelnen Kapitel des Buches, die größtenteils Erweiterungen von in anderer Form präsentierten und publizierten Beiträgen sind, von ihrer Choreographie her nicht so sehr der schrittweisen Entwicklung eines Gedankens verpflichtet sind, sondern vielmehr Variationen des Grundgedankens mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen, Teilfragen und Anknüpfungspunkten darstellen. Entwickelt Früchtl im ersten Kapitel (I) die Grundlagen der soeben skizzierten ästhetischen Lesart der Filmphilosophie von Gilles Deleuze, gewinnt die leitende These im zweiten Kapitel (II) ihren schon genannten spezifisch historischen Sinn: Man müsse Deleuze so reformulieren, dass „der Glaube, den das moderne Kino wiederherstellen kann, ein Glaube an die moderne Welt ist, an die Welt der Moderne und ihr Prinzip der Subjektivität“ (40). In ebenso überraschender wie origineller Weise liest Früchtl an dieser Stelle den Film „Fight Club“ (D/US 1999, R.: David Fincher) als spezifische Ausgestaltung des im Deutschen Idealismus entwickelten Gedankens der Konstitutivität des Selbstbewusstseins in der Weise, dass es hier im Film zu einem „Kampf des Ich mit und gegen sich selbst“ (41) komme und das Moment der Gewalt, das schon in die moderne Subjektivität eingeschrieben sei, in der „diktatorisch[en]“ (49) Zeitlichkeit des Films gespiegelt werde. Mehr noch: Auf der Grundlage der Behauptung, dass der Film wesentlich die Bewegung als zentrales Prinzip mit dem Selbstbewusstsein teile, kommt Früchtl zu der These, dass der „Actionfilm [...] das der Moderne angemessenste ästhetische Medium“ (54) sei, da dieser in bestimmter Weise die Bewegung selbst unter Absehung von ihrem konkreten Inhalt präsentiere. Einer solchen Bewegung scheint zudem wesentlich, dass sie mit einer spezifischen Sichtbarkeit des filmischen Bildes zusammenhängt. Dieser Sichtbarkeit geht Früchtl im dritten Kapitel (III) ausgehend von Motiven der Philosophie Nancys nach und zeichnet die Bewegung nach, die diesen zu der Priorisierung des „dass“ vor dem „was“ des Sichtbaren führt. Das geschieht

freilich nicht, ohne die Gegenrechnung gegen Nancys Theorie aufzumachen: Vor allem könne dieser letztlich nicht wirklich verständlich machen, warum ausschließlich oder vor allem der Film im Kontrast zu anderen Künsten in der Lage wäre, genau einen solchen Modus des Zeigens zu zeigen. Wie gegen Deleuze wendet Früchtl auch gegen Nancys ontologische Bestimmung ein, dass sie einen primär ästhetischen Sinn habe, der mit Blick auf die Sichtbarkeit keineswegs derart blind, d.h. ohne reflexiven Zugriff ausfalle, wie Nancy ihn verschiedentlich dargestellt habe. Über den bei Nancy dabei investierten Begriff der Welt, der von ihm ausgehend von einer Logik des Kinematographischen gedacht werde, setzt sich Früchtl im vierten Kapitel (IV) im Rahmen einer Genealogie dieses Denkmotivs kritisch mit Heideggers Begriff der Welt in der Kehre auseinander, dem er wie auch Nancys Begriff – zu Recht – eine insgesamt entdifferenzierende Tendenz vorwirft. Die nicht bloß latent aufscheinende politische Dimension des Ästhetischen, wie sie sich bereits bei Deleuze artikuliert findet, verfolgt Früchtl daraufhin im fünften Kapitel (V) vor allem in kritischer Auseinandersetzung mit Überlegungen Benjamins, die unter Zuhilfenahme des Foucaultschen Konzepts des Dispositivs präzisiert werden und im sechsten Kapitel (VI) anhand der Frage nach der scheinbar irrigen Möglichkeit eines nicht länger antiken, sondern modernen Helden – eine Kategorie, die Früchtl in der Moderne vor allem im Sport und in der Kunst aufscheinen sieht und die er unter anderem unter Rückgriff auf Gumbrechts Überlegungen zur Ästhetik der Präsenz präzisiert. Im siebten Kapitel (VII) entwickelt Früchtl ausgehend von einer luziden Deutung von Eastwoods „Flags of our Fathers“ (US 2006, R.: Clint Eastwood) mit und gegen Agamben den Gedanken, dass filmische Bilder weniger durch ihre narrativen Aspekte funktionieren, als vielmehr durch ihre präsentative Seite. Sie sind nämlich wesentlich in Begriffen einer Geste zu erläutern, die nicht einfach ein Telos außerhalb ihrer selbst hat und die auch kein bloßes Mittel zu einem Zweck ist. Gemäß der bereits bekannten Denkfigur dreht Früchtl dieses Motiv zugleich gegen Agamben, insofern er in dessen Erläuterungen – wenn sie denn für alle Gesten als solche gelten sollen – eine Überdehnung des Begriffs der Geste erkennt: Ein derartiges Konzept der Geste hat primär einen ästhetischen Sinn; das Moment der prekären Immanenz einer Geste, das sich darin artikuliert, dass sie immer auch für sich selbst steht und „die Mitte zwischen Mittel und Selbstzweck [hält]“ (155), tritt vor allem im Ästhetischen hervor. Das achte Kapitel (VIII) geht der Frage des Politischen des Kinos daraufhin noch einmal dezidiert mit Blick auf die Rolle der Fiktion nach und diskutiert vor allem Jacques Rancières einflussreiche Überlegungen zur politischen Va-

lenz des Ästhetischen. Das neunte und letzte Kapitel (IX) greift das Problem des Skeptizismus auf, das nach Früchtls Ansicht ein wesentliches Motiv des Weltverlusts in der Moderne ist. Dabei geht er von Stanley Cavells Überlegungen aus, denen zufolge der Skeptizismus gar nicht so sehr ein kognitiv-philosophisches Problem, sondern vielmehr ein praktisch-intersubjektives Problem sei, da er letztlich eine „Rationalisierung menschlicher Enttäuschung über zwischenmenschliche Beziehungen [ist], und Cavell [nicht weniger] unternimmt [...], als eine ausgewachsene philosophische Doktrin, einen Denktypus auf die psychologische Couch zu schicken“ (202). Eine Heilung kann freilich nicht in der Philosophie selbst gefunden werden, sondern vielmehr – eine These, die jetzt nicht mehr überraschen dürfte – im Medium des Films. Hier können wir, so Früchtl mit Cavell, scheinbar „den Bedingungen der Subjektivität [...] entkommen“, denn „Fotografie und Film befreien [das Subjekt] [...] davon, nur sich selbst gegenwärtig sein zu können. Sie bringen die Welt zurück“ (208f). Pointiert findet sich hier noch einmal der zentrale Gedanke artikuliert: „Ästhetische Erfahrungen sind Affirmationen der ontologischen Affirmation, Substantiierungen des ontologischen Realismus. In ihnen erfahren wir kraft Evidenz, dass das Band mit der Welt nicht gerissen ist, genauer: evidenterweise nicht zerrissen zu sein scheint. Sie bekräftigen uns in der Einstellung, so zu tun, als ob dieses Band intakt wäre“ (220).

Angesichts derartig gehaltvoller Thesen des nicht nur souverän, sondern mit Blick auf die ungewöhnlichen Allianzen unterschiedlicher Theorietraditionen und -stränge geradezu virtuos verfassten Buchs, können kritische Rückfragen freilich nicht ganz ausbleiben. Zwei Kritikpunkte sind naheliegend – der erste (i) greift den explizit artikulierten Anspruch auf, die in Frage stehenden Theorien in dem Sinne als ästhetische Theorien zu deuten, dass nur in dieser Weise ein Denken des Spezifischen des Films möglich werde, der zweite (ii) den investierten Begriff ästhetischer Erfahrung.

Zunächst also zur ersten kritischen Rückfrage (i). Ein wesentliches Kriterium für die Angemessenheit einer Philosophie des Films dürfte die Frage sein, inwieweit es der entwickelten Position tatsächlich gelingt, das Spezifische einzelner Filme in den Blick zu nehmen. Damit ist nicht gemeint, dass Filmphilosophie in Filmwissenschaft oder Filmgeschichte kollabiert – es ist vielmehr damit gemeint, dass das Besondere, das jeder Film immer auch ist, in bestimmter Weise in der Theorie profiliert werden muss. Man kann auch kurz sagen: Eine Philosophie des Films, die ihre Filme auf bloße Beispiele oder Fälle reduziert, kann den Einspruch nicht einlösen, tatsächlich eine Philosophie des Films zu sein. Früchtls Buch zeigt gerade in seinen kritischen Passa-

gen zu den Leitautoren – und hier natürlich vor allem zu Deleuze – eine ausgesprochen große Sensibilität für diesen Anspruch. Es wird aber nicht ganz klar, ob er selbst ihn tatsächlich einzulösen vermag. Denn so berechtigt seine Kritik an Heideggers monolithischen Epochen des Seins, Deleuzes entdifferenzierender monologischer Ontologie und Agambens Unterschiede verzeichnender Rekonstruktion des Gestischen auch ist: Die These, dass der Film uns das Vertrauen in die Welt zurückgeben kann, weist selbst eine Schlagseite in Richtung der kritisierten Theorien auf. Früchtls konkrete Explikationen des spezifisch modernen Kerns dieser These kommen letztlich nicht darüber hinaus zu sagen, dass das im Film zwar immer in unterschiedlichen Genres in unterschiedlicher Weise geschehe, aber dass in bestimmter Hinsicht im Film als Film immer dasselbe geschehe – und was dort geschieht, tritt am deutlichsten im Actionfilm hervor, dem in einer problematischen Wendung sogar die Rolle zugetraut wird, „das der Moderne angemessenste ästhetische Medium“ (54) zu sein, worin nicht nur ein monologisches Verständnis der Moderne sichtbar wird, sondern vielleicht auch eine eigentümliche Hierarchie nicht allein der Künste, sondern sogar verschiedener Genres aufscheint. Früchtl hat recht darin, sich gegen den klassischen Essentialismus und familienähnlichkeitstheoretische Analysen ebenso zu verwahren (vgl. 215), wie gegen die in gegenwärtigen analytischen Filmtheorien wieder aufkommenden Definitionen, die mit notwendigen und hinreichenden Bedingungen arbeiten (vgl. 46ff). Im letzten Kapitel bringt er als Alternative dezidiert den Begriff des Denkens in Konstellationen (vgl. 215) ins Spiel, den er von Adorno und Benjamin entlehnt. Dieser Begriff wird aber insgesamt nicht ausgeführt. Eine Lektüre, die zumindest nicht gänzlich von der Hand zu weisen ist, würde besagen, dass die einzelnen Filme doch nur wieder die Aktualisierung von bereits vor ihnen angelegten Möglichkeiten sind und dass die Elemente, die in diesen Filmen in unterschiedliche Konstellationen treten, gewissermaßen vor diesen spezifischen Konstellationen schon bestimmte wären. Darauf verpflichtet sich Früchtl keineswegs – aber gegen diese Möglichkeit wird zu wenig explizit argumentiert. Knüpft man an das Motiv des konstellativen Denkens in einer Weise an, dass es dynamisch verstanden wird, könnte man auch sagen: Auf metatheoretischer Ebene hätte man hier an einen durch den Helden des Buchs – Deleuze – gelesenen Hegelianismus anschließen können, um den Vorwurf ein für alle Mal zu vermeiden, dass einzelne Filme theoriepolitisch zu einer Illustration zu verkommen drohen – was, nebenbei bemerkt, in der Sache auf keine von Früchtls aufschlussreichen Interpretationen zutrifft. Ein derartig durch Deleuze gelesener Hegel würde den Gedanken mit sich

bringen, dass das Allgemeine, das jeder einzelne Film exemplifiziert (Genre, Stil, „den Film“) nicht etwas ist, was vor ihm als abgeschlossenes bestehen würde. Anders gesagt: Das Allgemeine wäre dann nichts anderes als seine Besonderungen, aber das in einer Weise, dass es nicht logisch vor seinen Besonderungen existiert, sondern vielmehr durch jede seiner Besonderungen neu und weiter bestimmt wird. Deleuzes Ontologie insistiert zu Recht darauf, dass es das Ereignis gibt, das neue Möglichkeiten ermöglicht – wenn auch Deleuze dieses Ereignis zu monoton bestimmt. Das, was dann Vertrauen hieße, müsste als etwas verstanden werden, was in und durch den einzelnen Film in seinen Konturen immer wieder neu verhandelt wird und sich als konstitutiv unabgeschlossen und ungesichert erwiesen hätte. Dieser Einwand besagt nicht, dass Früchtls Philosophie des Films nicht genau so etwas sagen könnte, um das Konkrete, Besondere und Spezifische zu denken – aber sie sagt es zumindest nicht explizit. Man könnte im Sinne dieses Gedankens auch festhalten: Trotz aller Betonung des Historischen und der Ausdifferenziertheit des Filmischen hat das Buch einen – wie auch immer historisiert verstandenen – transzendentalphilosophischen Tonfall und weniger einen historisch-dialektischen, der gegenüber dem ersten den Vorzug hätte, die einzelnen Konkretionen mit Blick auf das Allgemeine, das sie jeweils exemplifizieren, in bestimmter Weise als Ereignisse zu verstehen, da sie immer Neu- und Weiterbestimmungen des Allgemeinen sind. Eine solche Theorie hätte Ressourcen dafür, die Unverzichtbarkeit einer nicht länger historistisch verstandenen historischen Analyse dessen, was der Film ist, zu denken.

Damit zur zweiten kritischen Rückfrage (ii): Früchtls investiertes Konzept ästhetischer Erfahrung versammelt zweifelsohne wesentliche Aspekte dessen, was es heißt, eine Erfahrung mit einem Kunstwerk zu machen. Das verwundert nicht weiter, denn man kann gar nicht stark genug hervorheben, dass Josef Früchtl neben Martin Seel und Christoph Menke zu denjenigen gehört, die die in Deutschland gegenwärtig dominante Erfahrungsästhetik maßgeblich angestoßen und mitbestimmt haben (etwa mit seinem wegweisenden Buch von 1996). Man kann gleichwohl die Frage stellen, ob eine film-spezifische Wendung der Erfahrungsästhetik, die besagt, dass wir kraft ästhetischer Evidenz erfahren, „dass das Band mit der Welt nicht gerissen ist, genauer: evidenterweise nicht zerrissen zu sein scheint“ und dass diese Erfahrung dergestalt unsere „Einstellung [beträchtigt], so zu tun, als ob dieses Band intakt wäre“ (220), nicht insgesamt doch eine zu subjektivistische Erläuterung sein könnte. Zweifelsohne sind ästhetische Erfahrungen von Filmen nicht so zu begreifen, dass sie eine bloß epistemische Funktion erfüllen würden und

auch nicht so, dass in direkter Weise ein Ummünzen solcher Erfahrungen in eine Neuorientierung unseres Handelns und Denkens stattfinden würde. Aber die Tradition z.B. der philosophischen Hermeneutik hat zu Recht immer wieder betont (v.a. Gadamer 1990 und Heidegger 2003), dass der Kunst die Kraft eines transformatorischen Potentials innewohne. Es bleibt zumindest unklar, ob Früchtls Position letztlich nicht in ein Register von Problemen führt, das auch für den von ihm ebenso zitierten wie kritisierten Rancière charakteristisch ist: Dass tatsächliche Gleichheit immer bloß im Medium des Als-ob zu haben ist, niemals aber als realisierte. Diesen Punkt kann man auch aus dem Konnex von Ästhetik und Politik herausdrehen und wie folgt fragen: Welche Macht wird dem Film letztlich zugetraut, wenn die Welt selbst seinem Zugriff entzogen wird und letztlich nur unsere Einstellung zu ihr thematisiert wird, die im Ästhetischen so verstanden wird, dass diese Einstellung nur im Modus des Als-ob statthaben kann?

Ich bin mir nicht sicher, inwieweit Früchtls Position nicht auch auf diese beiden Kritikpunkte letztlich sehr gute Antworten parat hat, die mitunter nur implizit bleiben. Gleich, wie die Antwort auf diese Frage ausfallen mag – das lesenswerte, ebenso souverän geschriebene wie originelle Buch lädt ein, die Grundfragen der Ästhetik mit Blick auf den Film noch einmal neu zu stellen. Das ist etwas, was man von wenigen Büchern in der Ästhetik und Filmphilosophie der letzten Jahre behaupten kann.

## Literatur

- Carroll, Noël, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
- Früchtl, Josef, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1990.
- Heidegger, Martin, Der Ursprung des Kunstwerkes, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M.: Klostermann, 2003, S. 1–74.
- Koch, Gertrud und Christiane Voss, „Es ist, als ob“. *Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*, München: Fink, 2009.
- Seel, Martin, *Die Künste des Kinos*, Frankfurt a.M.: Fischer, 2013.
- Voss, Christiane, *Der Leibkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München: Fink, 2013.