



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

George Clooney, Brad Pitt und ich, oder: Die schöne Illusion des Vertrauens

Früchtl, J.

Publication date

2009

Document Version

Final published version

Published in

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Früchtl, J. (2009). George Clooney, Brad Pitt und ich, oder: Die schöne Illusion des Vertrauens. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 54(2), 273-282.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

GEORGE CLOONEY, BRAD PITT UND ICH, ODER:
DIE SCHÖNE ILLUSION DES VERTRAUENS

Von Josef Früchtl

Ich kenne, wie die allermeisten von uns, George Clooney und Brad Pitt nicht persönlich. Ich könnte ihnen zwar in Amsterdam mitunter über den Weg laufen, denn soviel ich weiß, halten sich die beiden dort manchmal auf. Und in *Ocean's Twelve* haben sie dort gedreht, eine Szene im Übrigen direkt vor meinem Zimmer im Philosophischen Institut. Doch haben sich unsere Wege noch nie gekreuzt, und auch schüchterne Versuche, am Comer See dem Zufall durch absichtsvolles Herumstreunen und Herumschippern vor der Villa auf die Sprünge zu helfen, die Clooney sich gekauft hat (it's the big yellow one), dabei nimmermüde unterstützt durch die Frau an meiner Seite, waren nicht von einem Erfolg gekrönt. Ich kenne, wie die allermeisten von uns, George Clooney und Brad Pitt also lediglich als Schauspieler in zahlreichen Filmen.

Wie die allermeisten Frauen möchte ich allerdings auch bekennen, daß diese beiden Jungs, Clooney noch mehr als Pitt, überaus gut aussehende Männer sind. (Ältere Semester, zu denen ich inzwischen auch gehöre, könnten freilich ebenso Paul Newman und Robert Redford nennen.) Bei Clooney zögert selbst ein hartgesottener, durch die Adornosche Negativitätsschulung hindurchgegangener Ästhetiker nicht, ihn ganz schlicht und einfach und geradezu klassisch »schön« zu nennen. Meine Vermutung ist, daß dies bereits ein Grund ist, warum man (ich und viele andere) Erscheinungen wie Clooney und Pitt so gerne Vertrauen und Zuneigung entgegenbringt. Daß Schönheit das eigentliche Objekt der Liebe, des erotischen Verlangens ist, ist seit Platons *Symposion* ein Topos der abendländischen Kultur. Vertrauen ist natürlich etwas anderes als Liebe (wenn auch nicht etwas ganz anderes). Doch was beide, Vertrauen und Liebe, mit der Schönheit verbindet, ist ein großes Als-ob, eine unvermeidliche Illusion. Darum geht es thesenhaft in meinen folgenden Ausführungen.

Parasoziale Interaktion

Zunächst ist natürlich die Klarstellung nötig, daß Vertrauen sich nicht notwendig auf Schönheit richtet. Man kann ohne weiteres ein vertrautes Verhältnis zu Schauspielern und den von ihnen verkörperten fiktiven Figuren entwickeln, ohne sie auch nur im mindesten schön zu finden. Bestimmte Figuren aus Filmreihen und Fernsehserien werden uns als Zuschauer vertraut, auch wenn sie uns keineswegs unter Schönheitsgesichtspunkten beeindrucken (der dicke Hoss Cartwright aus *Bonanza*, die grantelnde Anstandswächterin Else Kling in der *Lindenstraße*, der schrulli-

ge und verknautschte John aus *Ally McBeal*). Vertraut sind sie uns als Erscheinungen und als Charaktere. Vertrautsein mit Menschen oder Dingen ist schlichtweg ein Effekt tagtäglicher Praxis. Vertraut mit Dingen zu sein heißt, ein aus alltäglichem Umgang entstandenes Wissen zu haben, wie und daß sie generell funktionieren. Wenn ich den Lichtschalter betätige, kann ich davon ausgehen, daß sogleich das Licht angehen wird. Mit Menschen vertraut zu sein heißt ebenfalls, aus Erfahrung zu wissen, wie sie sich in der Regel verhalten. Mit ihnen nicht nur vertraut zu sein, sondern ihnen zu vertrauen, setzt den Akzent aber nicht mehr auf die bloße Handlungserwartung, sondern auf die Moral. Wenn ich George Clooney und Brad Pitt als Anführer einer *gang* ansehe, in der Freundschaft einen hohen Wert innehat, fasse ich Vertrauen zu ihnen als moralischen Akteuren.

Unter dem Handlungs- wie dem Moralaspekt aber stelle ich eine Beziehung zu ihnen her, als wären sie ein Teil meiner nicht-fiktionalen alltäglichen Welt. In der Psychologie und Soziologie der Massenmedien nennt man diese Beziehung eine »parasoziale Interaktion«. Die Frage, wie es möglich ist, daß Menschen Realität und Illusion *verwechseln*, wie es geschehen kann, daß sie *face to face* Situationen mit *face to (face on) screen* Situationen vermengen, läßt sich demnach mit dem Konzept der parasozialen Interaktion beantworten. (Eine Art von) Vertrauen ist hier die wichtigste Voraussetzung.¹ Es ist dies letztlich ein Vertrauen in gemeinsame Regeln zwischen einem Ich und einem Anderen, dem Zuschauer und dem Leinwand- bzw. Bildschirmakteur, Regeln, die in Analogie zu unserem Umgang mit fremden Menschen gesehen werden können. Wir vertrauen dabei auf Regeln wie denjenigen, daß im alltäglichen, vor allem großstädtischen Verkehr einander fremder Menschen niemand einen anderen grundlos anspricht oder anschreit, küßt oder schlägt, etwas schenkt oder wegnimmt. Auf diese Regeln zu vertrauen heißt, anders gesagt, so zu tun, *als ob* wir demnächst mit diesen Menschen in eine konkrete Interaktion eintreten würden, sie ansprechen, beschimpfen, umarmen oder erschießen würden. Was wir in Wirklichkeit aber nicht tun, genauer gesagt, nur dann tun, wenn wir einen (sehr) guten Grund dafür haben. Analog verhalten wir uns gegenüber Leinwand- und Bildschirmakteuren. Wir tun so, als ob wir mit dem Menschen auf der Leinwand oder dem Bildschirm ein aktives Verhältnis eingehen würden. Der Unterschied ist, daß wir es in diesem Fall in Wirklichkeit nicht tun *können*, selbst wenn wir die besten Gründe dafür hätten. Soweit reicht die Analogie also nicht

Man kann sich das auch an der unterschiedlichen Bedeutung des Blicks klarmachen. Treffen in der alltäglichen Praxis Fremde aufeinander, reagieren sie so wie zwei nächtliche Autofahrer: durch »Abblenden der Lichter« (Erving Goffman).² Indem die Blicke der Fremden sich treffen, anerkennen sie sich als Handelnde und als

¹ Vgl. Harald Wenzel: *Die Abenteuer der Kommunikation – Echtzeitmassenmedien und der Handlungsraum der Hochmoderne*, Weilerswist 2001.

² Vgl. Anthony Giddens: *Konsequenzen der Moderne*, Frankfurt a.M. 1996 (engl. Or. 1990), 104f.

Menschen, die prinzipiell miteinander bekannt werden können. Indem die Blicke sich aber nur kurz treffen, die Augen sich rasch vom anderen wieder abwenden und der gesamte Körper zudem ein bestimmtes Signal aussendet, also ebenfalls als Zeichen fungiert, gibt man in der Regel zu verstehen, daß man keine feindlichen Absichten hat. Für die Kinosituation gilt diese Blickverschränkung aber nicht. Das Gesicht auf der Leinwand blickt den Zuschauer im Saal zwar an, sieht ihn aber nicht. Der Blick des Stars gilt jedem gleichermaßen, nicht einem einzelnen. Jeder Zuschauer glaubt, daß *er* gemeint ist, wenn sein Blick sich mit dem des Leinwandhelden trifft. Aber das ist eine Illusion, eine dem Kino eigentümliche, insofern notwendige Illusion. Daß der Zuschauer sie zugleich durchschaut, ist daran zu erkennen, daß er nicht den Druck verspürt, seinen Blick abzuwenden. Was im alltäglichen Kontext aufdringlich, unangenehm und aggressiv wirken würde, wirkt im Kino angenehm.

Die Grenze zwischen Realität und Fiktion also nicht nur *durchlässig* zu halten, sondern *einzebnen*, ist eine Illusion, das heißt in diesem Fall eine idealisierte, falsche Vorstellung von der Wirklichkeit, eine Täuschung, wenn man erwartet, daß dies real geschehen werde. Geschehen kann es nur innerhalb der Fiktion, der fingierten Realität. *The Purple Rose of Cairo* und *Last Action Hero*, Filme, in denen die Helden munter von der einen auf die andere Seite wechseln, vom Kinosaal in das, was auf der Leinwand geschieht, und zurück, sind und bleiben Filme. Nur hier kann die parasoziale zu einer (proto-)sozialen Interaktion werden. Parasoziale Interaktion ist vielmehr eine Als-ob-Interaktion unter Wirklichkeitsvorbehalt.

Soziales Vertrauen

Das Vertrauen in gemeinsame Regeln, das das Verhältnis von Zuschauer und Leinwand- oder Bildschirmakteur regiert, verweist auf die fundamentale Funktion, welche Vertrauen in der sozialen Sphäre innehat.³ Philosophisch ist dies ein Thema der Politischen, der Sozial- und der Moralphilosophie. Vertragstheoretisch gibt Thomas Hobbes die Grundlinien vor. Auch für ihn gilt, daß der Vertragsschluß zwischen zwei Parteien auf Vertrauen angewiesen ist, dann nämlich, wenn die vereinbarten Leistungen oder zu tauschenden Güter nicht zeitgleich getauscht werden. Dieses Vertrauen ist ihm zufolge aber nur möglich, wenn die Parteien eine von ihnen unabhängige, dritte Instanz akzeptiert haben, die Staatsgewalt, die im Zweifelsfall in der Lage ist, den Bruch des Vertrages mit Sanktionen zu belegen. Unklar bleibt dabei, wie die vertragsschließenden Parteien dazu kommen, der dritten Instanz zu

³ Vgl. Martin Hartmann: *Einleitung*, in: *Vertrauen – Die Grundlage des sozialen Zusammenhalts*, hg. von Martin Hartmann und Claus Offe, Frankfurt a.M./ New York 2001, 10ff.

vertrauen. Furcht vor dem potentiellen strafenden Akt ist ja nicht gleich Vertrauen in dessen Gerechtigkeit. Darüber hinaus bleibt bekanntlich ebenfalls unklar, wie die Parteien sich darauf einigen, eine souveräne dritte Instanz einzusetzen; wie die Subjekte also das konstitutive Mißtrauen, mit dem sie sich im vorgesellschaftlichen, kriegerischen Zustand begegnen, in Vertrauen verwandeln. Die Kritik an vertrags-theoretischen Ansätzen beschränkt sich aber nicht auf solche internen Probleme. Der Ansatz als solcher wird problematisch wegen seiner Ausrichtung am Egalitarismus und am Gütertausch. Namentlich die Arbeiten Annette Baiers betonen, daß Vertrauen nicht nur die Beziehung zwischen gleichberechtigten Partnern kennzeichnet. Die Beziehung zwischen Liebenden oder Freunden, zwischen Eltern und Kindern, kranken Menschen und denen, die sie pflegen, wäre zumindest unzureichend beschrieben, wenn man dies im juristischen Vokabular tun würde. Dieser externen Kritik an der philosophischen Vertragstheorie stellt sich diejenige am kantianischen Universalismus zur Seite. Unter dem Stichwort der Fürsorgeethik weist man hier, ausgehend von Carol Gilligan, auf all jene moralisch relevanten Beziehungen, die aus der Perspektive allgemeiner Pflichten wiederum zumindest nicht angemessen in den Blick kommen können.

Die Promotion des Vertrauens zu einem distinkten und zentralen Begriff der gegenwärtigen Theorie läßt sich auch in der Soziologie beobachten. Beginnend mit Georg Simmel erscheint Vertrauen hier als eine Ressource, die (in welchem Maße auch immer) von Nöten ist, um koordiniertes Handeln unter Bedingungen weitgehender Anonymität zu ermöglichen. Wenn handelnde Subjekte auf die Kooperation mit anderen angewiesen sind, die sie entweder als Personen oder in ihren Motiven nicht kennen, müssen sie auf die Kategorie des Vertrauens zurückgreifen. Das Gefühl des Vertrauens ist ein funktionaler Wissensersatz. In der Sprache von Niklas Luhmann ist es insofern eine Ressource der Komplexitätsreduktion. In der Sozialtheorie von Jürgen Habermas hat der Begriff des Vertrauens explizit zwar keine Schlüsselfunktion inne, indirekt aber doch. Er ist sozusagen eingebettet in den phänomenologisch erschlossenen und kommunikationstheoretisch ausgedeuteten Lebensweltbegriff. Die Lebenswelt ist das, was dem erlebenden Subjekt fraglos gegeben ist, womit es intuitiv und alltagspraktisch bekannt ist, worauf es vertrauen kann.⁴ Und sofern der Begriff der Lebenswelt sich zu dem des kommunikativen Handelns komplementär verhält und dieser gegenüber dem des instrumentellen Handelns den Primat einnimmt, kommt auch dem Begriff der Vertrauens ein fundierender Stellenwert zu.

Hilfreich für mein Thema einer filmtheoretischen Bedeutungsanalyse des Vertrauens sind die Ausführungen, die Anthony Giddens vorgelegt hat. Als Soziologe

⁴ Vgl. Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*. Band 2: *Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1981, 182ff., bes. 198ff.

ist er, nicht anders als Luhmann, zunächst einmal am spezifisch modernitätstheoretischen Aspekt des Vertrauens interessiert. Während demnach in vormodernen Kulturen das lokal bedingte, »gesichtsabhängige« Vertrauen von ausschlaggebender Bedeutung ist, bezieht sich Vertrauen in modernen Kulturen auf abstrakte Systeme wie vor allem Geld und Expertenwissen. Durch die Verwendung von Geld können die Menschen miteinander interagieren, ohne sich bekannt sein zu müssen. Dies ist aber nur möglich, weil und sofern sie darauf vertrauen können, daß das Geld allgemein als Medium dieser Art anerkannt wird.⁵ Ebenso verhält es sich mit Expertenwissen. Es hat Folgewirkungen für das Wissen und Handeln all derer, die es in Anspruch nehmen, wenn sie etwa einen Arzt oder eine Hypothekenberaterin konsultieren, und sie können das nur tun, weil und sofern sie diesen Experten vertrauen. Giddens zufolge zeigt sich in diesem Fall sogar »der Kern aller Vertrauensbeziehungen«, denn »Vertrauen wird nur dort verlangt, wo es Unkenntnis gibt, sei es mit Bezug auf die Wissensansprüche technischer Experten oder mit Bezug auf die Gedanken und Absichten vertrauter Personen«. Die »Hauptbedingung« dafür, daß Vertrauen erforderlich wird, ist »nicht das Fehlen von Macht, sondern das Fehlen vollständiger Informationen«⁶. Vertrauen ist, noch einmal, ein funktionaler Wissens-, kein Machtersatz.

Ontologisches Vertrauen

Obwohl Giddens also an der modernitätsspezifischen Ausformung des Vertrauens interessiert ist, an den abstrakten Systemen des Geldverkehrs und des Expertenwissens, die die größer werdenden raumzeitlichen Abstände überbrücken, kommt er doch auch auf Aspekte des Vertrauens zu sprechen, die eine transkulturelle und ahi-

⁵ Nur weil das so ist, kann in bestimmten Fällen oder Situationen Mißtrauen gegenüber den Institutionen entstehen, die mit Geld wirtschaften. Ist das Vertrauen in eine Bank verloren, stürmen panische Sparer die Bankschalter wie zuletzt im Spätsommer des Jahres 2007. Trauen auch die Banken einander nicht mehr, etwa weil sie sich zur selben Zeit allesamt mehr oder weniger auf dem US-amerikanischen Hypothekenmarkt verspekuliert haben, horten sie das Geld, das sie in gewöhnlichen Zeiten ihren Partnerbanken kurzfristig leihen, so entsteht eine »Kreditklemme«, die heutzutage dann mit Hilfe der Zentralbanken behoben werden muß. Am Ende steht die Rettungsaktion durch den Staat, sprich den Steuerzahler.

⁶ Giddens: *Konsequenzen der Moderne* [Anm. 2], 48 und 114. – Ebenso sieht es Onora O'Neill: »There is no complete answer to the old question: »who will guard the guardians?« On the contrary, trust is needed precisely because all guarantees are incomplete [...] Where we have guarantees or proofs, placing trust is redundant. We don't need to take it on trust that $5 \times 11 = 55$, or that we are alive, or that each of us was born of a human mother or that the sun rose this morning« (*A Question of Trust*, The BBC Reith Lectures 2002, Cambridge University Press 2002, 6). O'Neill sieht darin aber kein spezifisch modernes Problem. Sie konstatiert lediglich »a mood of suspicion« (11), keine Krise des Vertrauens.

storische Bedeutung zu haben scheinen. An oberster Stelle ist das der *ontologische* Aspekt.⁷ Hier geht es also um das Vertrauen in das Sein, das eigene, das der anderen und der Dinge, der Welt schlechthin. Es geht um philosophisch wohl vertraute Fragen wie: »Existiere ich wirklich?«, »Bin ich heute noch dieselbe Person wie gestern?«, »Existieren die anderen Personen wirklich?«, »Existiert das, was ich vor mir sehe, auch dann noch, wenn ich mich umdrehe?«. Existenzielles Gewicht erhalten solche Fragen, wenn sie subjektiv als Angstzustände erfahren werden, die sich bis zur Krankheit, vor allem zur Schizophrenie, steigern können. Daß es im Normalfall dazu nicht kommt, daß wir im Allgemeinen solche Fragen nur in geringerem Maße als existenzbedrohend empfinden, geht, psychologisch gesehen, auf ein frühkindlich ausgebildetes Vertrauen zurück. Erik Erikson nennt es »Urvertrauen«. Es beruht bereits auf einer gewissen Wechselseitigkeit. Denn das Kleinkind lernt nicht nur, sich auf die anderen (die Eltern oder Bezugspersonen) zu verlassen, sondern auch, daß diese sich auf es verlassen (indem sie erwarten, daß es in seinem eigenen Verhalten Vertrauenswürdigkeit entwickeln werde). Realitätsbewußtsein ist, aus dieser psychologischen Perspektive, sedimentiertes Vertrauensbewußtsein. Der Sinn für die Realität von Dingen und Menschen ist Produkt einer stabilen positiven Interaktion. Realitätsmangel ist Vertrauensmangel, und Vertrauensmangel verweist auf einen zerstörten Interaktionszusammenhang.

Das läßt sich noch auf eine andere Art pointieren, wenn man Donald Winnicott hinzuzieht. In der gelingenden Interaktion zwischen dem Kleinkind und seiner Bezugsperson, traditionell der Mutter, entsteht nämlich, Winnicott zufolge, ein »potentieller Raum«, eine Art »Spielplatz«, der die beiden Interagierenden sowohl trennt als auch vereint. Auf diesem Spielplatz lernt das Kind, die (räumliche wie zeitliche) Abwesenheit der primären Bezugsperson zu ertragen. »Der Spielbereich ist nicht Teil der intrapsychischen Realität. Er liegt außerhalb des Individuums, ist aber auch nicht Teil der äußeren Welt.«⁸ Er liegt dazwischen, erlaubt ein »Hin und Her«, und eben dafür bietet sich, alltagssprachlich und philosophisch-theoretisch, der Begriff des Spiels an. Der Sinn für Realität ist demnach Resultat eines Spiels. *Playing and Reality*, so der Titel des diesbezüglichen Buches von Winnicott, sind inniger miteinander verbunden, als es das »und« im Titel unverbindlich anzeigt.

⁷ Vgl. Giddens: *Konsequenzen der Moderne* [Anm. 2], 117ff. – Für O’Neill ist die Frage, ob wir existieren, allerdings keine Frage. Daher muß diesbezüglich auch nicht das Vertrauen als Wissensersatz zu Hilfe genommen werden [vgl. oben Anm. 6].

⁸ Donald W. Winnicott: *Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart 1974 (engl. Or. 1971), 63, vgl. auch 58f.

Film und die Wiederherstellung des Vertrauens in die Welt

Das ontologische Vertrauen, das Giddens als ahistorische und psychologische Qualität diskutiert, hat im Kontext einer Philosophie des Films ebenfalls einen herausgehobenen Stellenwert erhalten. Im zweiten Band seines Kino-Buches schreibt Gilles Deleuze die folgenden beachtlichen Sätze⁹: »Das wesentliche Merkmal der modernen Zeit besteht darin, daß wir nicht mehr an diese Welt glauben [...] Das Band zwischen Mensch und Welt ist zerrissen. Folglich muß dieses Band zum Gegenstand des Glaubens werden: es ist das Unmögliche, das nicht anders als in einer Glaubenshaltung zurückkehren kann [...] Uns den Glauben an die Welt zurückzugeben – dies ist die Macht des modernen Kinos.« Wir glauben nicht mehr an die Welt, eigentlich schon seit Platon eine Ideenlehre entwickelt hat, vor allem aber seit das Christentum kulturell erfolgreich eine Zwei-Welten-Lehre etabliert und Descartes erkenntnistheoretisch das Gesamt des Seins in zwei Substanzen aufgeteilt hat, von denen der Erkenntnisweg wenn überhaupt, dann nur von der einen, dem Ego-Cogito, zur anderen, der *res extensa*, führt. Der Zweite Weltkrieg, so legt Deleuze nahe, die Verwüstung des moralischen Grundgefüges des Abendlandes, macht diesen fundamentalen ontologischen Glaubensverlust vollends evident. Und in dieser Situation erscheint mit dem modernen Film, dem Kino eines Orson Welles und des Neorealismus, eine rettende, beinahe erlösende Instanz, die uns den Glauben an die Welt, den Glauben an die Verbindung zwischen »Subjekt« und »Objekt« wieder zurückgeben kann. Der moderne, nicht mehr narrativ erzählende Film hat, mit anderen Worten, die Fähigkeit, das ontologische Mißtrauen, oder besser: eine alles umfassende Existenzangst zu vertreiben. Das kann man mit Luhmann, mit gewohnt ironischem Unterton, auch so pointieren: »Ohne jegliches Vertrauen« könnte der Mensch »morgens sein Bett nicht verlassen«. Er könnte in diesem Zustand kein »bestimmtes Mißtrauen« formulieren, »denn das würde voraussetzen, daß er in anderen Hinsichten vertraut«. Im Zustand grenzenlosen Mißtrauens, ontologisch-existenzieller Angst, gälte: »Alles wäre möglich«, und das »hält kein Mensch aus«.¹⁰ Deshalb bliebe er, Luhmann zufolge, lieber im Bett. Und wenn er wider alles Erwarten doch aufstünde, dann Deleuze zufolge nur, um ins Kino zu gehen.

⁹ Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild – Kino 2*, Frankfurt a.M. 1997 (franz. Or. 1985), 224.

¹⁰ Niklas Luhmann: *Vertrauen – Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*, Stuttgart 2000, 1. – Auch O’Neill zitiert dies zustimmend (*A Question of Trust* [Anm. 6], 4). – Zur existenziellen Angst als Gegenbegriff des ontologischen Vertrauens vgl. Giddens: *Konsequenzen der Moderne* [Anm. 2], 127. Der Begriff der Angst wird innerhalb der Philosophie konsequenterweise in der Tradition des Existentialismus entwickelt, vom späteren Schelling über Kierkegaard zu Heidegger und Sartre.

Deleuze formuliert seine These im zweiten Band seines Kino-Buches unter der Überschrift: »Das Denken und das Kino«. Die Ausgangsthese ist in diesem Kontext eine dreifache: Es gibt ein »künstlerisches Wesen des Bildes« (*l'essence artiste de l'image*), es besteht darin, »einen Schock im Denken entstehen zu lassen« und tritt im Kino als »Bewegungs-« und »Zeit-Bild« zu Tage.¹¹ Als philosophisch-ästhetischer Hintergrund firmiert die Theorie des Erhabenen. Denn das Erhabene entsteht dieser (durch Kant geprägten) Theorie zufolge immer dann, »wenn die Einbildungskraft einen Schock erfährt, der sie bis an ihre Grenze treibt und zugleich das Denken zum Denken des Ganzen als einer geistigen Totalität zwingt, die die Einbildungskraft übersteigt«¹². Deleuze unterscheidet nicht kantianisch zwei, sondern quasi-hegelianisch drei Formen des Erhabenen, die er bei verschiedenen Regisseuren am Werk sieht, und beschreibt entsprechend drei Beziehungen von Kino und Denken. Während diese aber innerhalb des Rahmens des »klassischen« Kinos, des Kinos des Bewegungs-Bildes bleiben, befördert Antonin Artaud eine neue Beziehung. Hier geht es nicht mehr um die »Macht des Denkens« (*la puissance de la pensée*), die die Ohnmacht der Einbildungskraft kompensiert, sondern um das »Unvermögen«, die »Ohnmacht« des Denkens selber. Das Kino ist nun in der Lage, diese Ohnmacht zu enthüllen: »daß wir noch nicht denken«, und denken heißt, »das Ganze wie sich selbst« zu denken (*penser le tout comme à se penser soi-même*). Das ist natürlich nicht nur eine Entdeckung des Kinos Artauds, sondern ebenso der Philosophie Heideggers, auf die Deleuze sich in diesem Zusammenhang denn auch bezieht. Indem das Denken versucht, das Ganze zu denken, stößt es auf das »Undenkbare« als »Ursprung und Grenze« (*source et barrage*) des Denkens; indem es versucht, das denkende Ich zu denken, stößt es auf »eine(n) anderen Denker im Denker«. Das so verstandene Denken ist also unvermeidlich ein metaphysisches Denken, Denken des Ganzen und des Denkens selber. Ebenso unvermeidlich aber muß es an diesem immanenten Anspruch scheitern. Es muß etwas tun, was es nicht tun kann. Auf seine Weise reformuliert Deleuze hier eine Paradoxie, aus der auch Derridas Dekonstruktivismus seine Funken schlägt: Die Bedingung der Möglichkeit des Denkens – das Ganze und das Ich – ist zugleich Bedingung seiner Unmöglichkeit. Und es ist das Kino, das »in besonderem Maße« (*éminemment*) diese transzendentalphilosophisch-metaphysische Notlage reflektiert, das heißt enthüllt und in gewisser Weise heilt.¹³ Deleuze formuliert nicht weniger denn eine Kino-Metaphysik.

Das heilende Element liegt im Glauben. Damit allerdings kann Unterschiedliches gemeint sein, und dies ist auch bei Deleuze der Fall. Das Wort kann eine klar religiöse (franz. *foi* / engl. *faith*), aber auch eine erkenntnistheoretische Bedeutung (franz. *croissance* / engl. *belief*) haben. Innerhalb der Philosophie kann Deleuze sich,

was die erstere Bedeutung anbelangt, auf Autoren wie Pascal und Kierkegaard berufen, was die zweite Bedeutung anbelangt, auf Autoren wie Hume und Nietzsche. Stets geht es darum, daß man, nach Kants berühmtem Statement, »das Wissen aufheben muß, um zum Glauben Platz zu bekommen«. Doch stets geht es nach Deleuze auch um einen »Glauben an diese Welt, so wie sie ist«¹⁴. Insofern weist er also eine religiöse Bedeutung ab. Welche Bedeutung der Glaube (an die Welt), die ontologische Affirmation im Falle des Kinos annimmt, ist aber nicht eindeutig zu beantworten. Deleuze reaktualisiert in diesem Kontext zum einen ein Artaudsches Konzept des Körpers (an die Welt glauben heißt, an den Körper als »nacktes Daß«, als präkonzeptuelle Entität zu glauben), zum zweiten die Philosophie des Absurden (an die Welt glauben heißt, die Spannung zwischen menschlichem Sinnanspruch und fremder Welt auszuhalten) und schließlich die Haltung der Skepsis und Kontemplation bzw. Intuition (an die Welt glauben heißt, vom Handeln und Urteilen abzusehen und zum »Sehenden« zu werden). Was letzteres betrifft, erweist sich Deleuze als ebenso lebensphilosophisch-romantisch wie rationalistisch, in jedem Falle aber wiederum metaphysisch, denn das Konzept des »Sehens« verweist zurück auf Spinozas *scientia intuitiva* als höchster Stufe der Erkenntnis, einer unmittelbaren, nichtdiskursiven Erkenntnis, die Schopenhauer als ästhetisch-metaphysische Kontemplation interpretiert und Bergson als Erkenntnismodus der Intuition demjenigen der wissenschaftlichen Analyse gegenüberstellt und vorzieht. Alle drei Autoren, Spinoza, Schopenhauer und Bergson, ziehen den Vorwurf der Mystik auf sich. Und auch Deleuze wird man davor nicht oder jedenfalls nicht einfach bewahren können. Das gelingt meiner Ansicht nach nur, wenn man seine synkretistische Erkenntnistheorie in der Nachfolge Schopenhauers (und jenes Bergson, der die Fähigkeit zur intuitiven Erkenntnis privilegiert bei Künstlern am Werk sieht) konsequent ästhetisiert.¹⁵

Als-ob: eine schöne Illusion

Deleuzes Ausführungen kann man also konsistenter fassen, wenn man sie aus der Perspektive der Ästhetik interpretiert. Im vorliegenden Kontext heißt dies, sie an den Begriff des Spiels rückzubinden, wie er in Kants Ästhetik vorgestellt wird.¹⁶ Ei-

¹¹ Deleuze: *Das Zeit-Bild* [Anm. 9], 205.

¹² Ebd., 206.

¹³ Ebd., 219; zu Heidegger vgl. auch 206.

¹⁴ Ebd., 224; zu Kant vgl. *Kritik der reinen Vernunft*, Vorrede zur 2. Aufl., B XXX.

¹⁵ Zu Spinoza vgl. Steven Nadler, *Spinoza's Ethics – An Introduction*, Cambridge University Press 2006, 171ff.; Nadler bemüht sich, den Vorwurf der Mystik von Spinoza abzuwehren; zu Schopenhauer vgl. § 34 von *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

¹⁶ Vgl. Josef Früchtl: *Den Glauben an die Welt wiederherstellen – Zu einer These aus dem Kino-Buch von Gilles Deleuze*, in: »Es ist als ob« – Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, hg. von Gertrud Koch und Christiane Voss, München 2009, 13–26.

ne ästhetische Erfahrung kann uns demnach den Glauben an oder – um zu meinem Ausgangsbegriff zurückzukommen – das Vertrauen in die Welt zurückgeben, weil sie in ihrer Spielstruktur, in ihrem spannungsvoll balancierten Verhältnis von Bildern und Begriffen, das Gefühl einer Übereinstimmung erweckt, das dazu einlädt, auf eine Übereinstimmung auch zwischen Ich und Welt zu schließen. Dieses Vertrauen ist also nicht mehr, aber auch nicht weniger als eine Haltung des Als-ob.

Das erlaubt es mir schließlich, die Fäden zusammenzuziehen. Vertrauen erfüllt soziologisch die Funktion, fehlendes Wissen zu kompensieren. Nicht anders ist es, wenn es um das ontologische Vertrauen geht, und zwar sowohl aus psychologischer (Erikson) als auch philosophischer (Deleuze) Sicht. Der psychologische Ansatz speziell von Winnicott, nach dem der Sinn für Realität aus dem Spiel entsteht, ermöglicht darüber hinaus, Kants Begriff des *ästhetischen* Spiels hinzuzuziehen. Ästhetische Erfahrungen sind demnach Bekräftigungen des ontologischen Realismus. In ihnen erfahren wir kraft Evidenz, daß das Band mit der Welt nicht zerrissen ist (nicht zerrissen zu sein scheint). Sie bekräftigen uns in der Einstellung, so zu tun, als ob dieses Band intakt wäre. In diesem *ontologischen* Sinn ist auch Deleuze ein philosophischer Realist, wiewohl er interaktionstheoretische Ansätze ausschließt und *filmtheoretisch* klarerweise auf der Seite des Anti-Realismus steht. Vertrauen heißt, so zu tun, als ob man genügend Wissen über den anderen oder das andere, die Welt, hätte. Es beruht notwendig auf der Fiktion oder Illusion zureichenden Wissens. Von Illusion zu sprechen, scheint mir in diesem Zusammenhang angemessener, da es, seiner lateinischen Herkunft entsprechend, bedeutet, ein Spiel mit jemand zu treiben. Wenn wir vertrauen – und noch einmal: wir müssen permanent vertrauen –, treiben wir selbst ein Spiel mit uns, das Spiel von Wahrheit und Täuschung. Illusion ist ein Name für dieses Spiel, für die nicht strikte Unterscheidbarkeit zwischen Wahrheit und Täuschung, für die wie immer auch prekäre Glaubhaftigkeit oder Vertrauenswürdigkeit der Welt. Wenn ich also mit George Clooney und Brad Pitt wieder einmal zwei schöne Kinostunden verbringe, tauche ich ein in eine *schöne* Illusion, das heißt dann eine lustvolle (die Phantasie anregende und angenehme) Täuschung, ohne mich aber darüber zu täuschen, daß ich mich täusche.