

Niet alles is altijd mogelijk

Een interview met Josef Früchtl

Josef Früchtl (1954) is sinds 2005 als hoogleraar filosofie van kunst en cultuur verbonden aan de Universiteit van Amsterdam. Hij bekleedt daarmee de enige Nederlandse leerstoel in de esthetica. Früchtl studeerde filosofie, germanistiek en sociologie in Frankfurt am Main en in Parijs. Daarna deed hij enkele jaren onderzoek in Italië alvorens hij in Frankfurt am Main als wetenschappelijk medewerker werd aangesteld. In 1996 werd hij hoogleraar wijsbegeerte aan de Universiteit van Münster, waar hij zich hoofdzakelijk bezighield met esthetica en cultuurtheorie. Krisis sprak met hem over het belang van de esthetica, de positie die hij binnen dit vak in wil nemen en onderhield hem over zijn werk. Een selectie van zijn publicaties vindt u aan het eind van dit interview.

Esthetica en ethiek

Krisis: In uw boek *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil* (1996) signaleert u in de afgelopen vijfentwintig jaar een ‘rehabilitering’ van de esthetica. Het gaat u met name om een hernieuwde actualiteit van het esthetische denken in relatie tot morele thema’s. U stelt dat het postmodernisme de mogelijkheid bood om de verhouding tussen esthetica en ethiek weer aan de orde te stellen. Deze specifieke achtergrond zou volgens u ‘de esthetische ervaring’ en niet zozeer ‘de kunst’ centraal stellen. U bespreekt de hernieuwde betekenis van het esthetische dan ook in termen van rationaliteitskritiek: het moderne begrip van de rede heeft zich te beperkt getoond en het esthetische denken zou met zijn aandacht voor bijvoorbeeld het exemplarische karakter van oordelen, de rationaliteit van emoties en narrativiteit tegemoet kunnen komen aan de bezwaren tegen de eenzijdigheid van de moderne rede. Vindt u echter niet dat zo’n strategie waarin het esthetische wordt gebruikt voor de verruiming van een rationaliteitsbegrip de esthetica berooft van een van haar kernthema’s, namelijk: wat kunstwerken betekenen voor mensen?

17

JF: De actualiteit van de esthetica of van het esthetische is inderdaad een specifieke actualiteit, die zich in het bijzonder in samenhang met de ethiek toont. Terugblikkend op de verhouding tussen esthetica en ethiek in de westerse traditie, stuiten we op enkele opvallende en elkaar tegensprekende posities. Plato en Plotinus staan voor de metafysische eenheid van het schone en het goede (en van het ware); Kant daarentegen voor de strikte, ‘zuivere’ scheiding, waardoor men zou kunnen zeg-

gen dat bij hem de moderne esthetica pas echt begint. De eerste bloeiperiode van de esthetica begint kort na Kants zuiveringsprogramma, met Schelling als de inspirator van de romantiek. Bij Schelling wordt de kunst (uitdrukkelijk de kunst, niet het schoone, en al helemaal niet het natuurschone) tot de hoogste vorm waarin de menselijke geest zichzelf kan begrijpen. Zo kan men zeggen dat de eerste bloeiperiode van de esthetica te maken heeft met een identiteitscrisis van de filosofie, tot dan toe de koningin der wetenschappen.

De tweede bloeiperiode van de esthetica – bijna tweehonderd jaar later – heeft eveneens met een identiteitscrisis van de filosofie van doen. Dit keer gaat het echter niet om de wijsbegeerte als de hoogste wetenschap, maar om haar aanspraak op wetenschappelijkheid, respectievelijk haar aanspraak om in het algemeen wetenschappelijkheid een vaste grond te kunnen geven. Theoretische standaarden als ‘objectiviteit’ en ‘universaliteit’ zijn in de twintigste eeuw voortdurend op losse schroeven gezet. Deze zogenaamde ‘crisis van de metafysica’ heeft zowel interne oorzaken (Nietzsches kritiek bijvoorbeeld) als externe oorzaken, waarbij te denken valt aan politieke, totalitaire systemen. Hoe zwakker de criteria worden, hoe meer het domein van de esthetische ervaring zich als model aandient. Hier gaat het immers om een vorm van legitimatie die niet in een scientistische zin objectief is, maar die men evenmin als louter subjectief, als een privémening af kan doen.

Het meest aannemelijk zien we dit ten aanzien van ethische problemen. In die zin is het ook heel begrijpelijk waarom esthetica en moraalfilosofie zich in een nieuwe ‘testverhouding’ hebben begeven. In mijn boek wilde ik deze verhouding systematiseren. Volgens mij zijn er vier basismogelijkheden. De esthetica kan tot fundament van de ethiek worden gemaakt, slechts een marginale rol toegewezen krijgen, op hetzelfde niveau als de ethiek worden geplaatst of als het sluitstuk van de ethiek worden beschouwd. Ik heb deze systematisering inmiddels in een opstel over ‘de moderne moraal van de literatuur’ verder uitgewerkt. Volgens mijn nieuwe schema betwisten esthetica en ethiek elkaars bestaansrecht in een of/of-verhouding (antagonistisch); gaan ze in elkaar over omdat de onderlinge verschillen verdwijnen (gelijkmakend); vullen zij elkaar aan (complementair); of vormen zij geheel op zichzelf staande domeinen (incommensurabel).

Met deze uitgebreide systematisering werd mij tevens duidelijker dat mijn poging ook een beoordeling van de moderniteit insluit. We kunnen namelijk niet om de vraag heen welke verhouding tussen esthetica en ethiek wenselijk is. Daar hebben we een normatief criterium voor nodig. Ik denk nu dat dit criterium de moderniteit zelf is. Dat betekent – in aansluiting op Hegel en Habermas – dat zelfbetrokkenheid, zelfbepaling en eigenzinnigheid (zowel begrepen in de zin van de eigen aard als in de betekenis van eigenaardigheid) de moderniteit van een tijdperk of van een cultuur uitmaken.

Dit hegeliaanse, historische perspectief moet worden toegevoegd aan de kantiaan-
se optiek, die zich primair richt op de rationaliteit als de basis waarop esthetische oorde-
delen kunnen worden uitgesproken. Het resultaat is dan een ‘historisch a priori’, zoals
die (op geheel andere wijze) ook door Foucault is uitgewerkt. Niet alles is altijd moge-

lijk. Welke denkvorm, welke esthetische legitimatie, welke verhouding van esthetica en ethiek vandaag de dag mogelijk is, kan slechts worden beantwoord als men een beginsel aan een tijdperk of cultuur kan toeschrijven. Zo'n principe moet, zoals ik in mijn *Heldengeschichte der Moderne* heb proberen te tonen, Kant en Hegel als uitgangspunt nemen, maar aangevuld worden met de ambivalenties van de romantiek en het dient eveneens het zogenaamde postmoderne hybride denken te verdisconteren.

Na deze terugblik op mijn eigen onderzoek zoals gepresenteerd in *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil* en *Das unverschämte Ich*, kan ik nu kort en bevestigend de gestelde vraag beantwoorden: Als men zich in de beoefening van de esthetica uitsluitend beperkt tot het kantiaanse perspectief en het esthetische alleen analyseert in termen van rationaliteit, van mogelijkheidsvoorwaarden en van legitimatie, dan zou dit niet alleen te mager zijn maar ook in systematisch opzicht, met name ten aanzien van het nadenken over de moderniteit, onvoldoende zijn. Pas het hegeliaanse perspectief geeft inzicht in de impliciete premissen van de rationaliteitsanalyse. En het is alleen dit tweede perspectief dat de betekenis, dat wil zeggen wat de zin en relevantie van kunst voor mensen is, tot kernthema van de esthetica maakt. Het is dan ook niet zo vreemd dat Kant dit thema slechts indirect aan de orde stelt, terwijl Hegel het in zijn hoorcolleges over kunstfilosofie direct, al in zijn inleiding, als mede bepalend behandelt.

Populaire cultuur

Krisis: U bekleedt sinds 2005 de leerstoel Filosofie van Kunst en Cultuur aan de Universiteit van Amsterdam. Op basis van uw recentste onderzoeksprojecten en publicaties lijkt het fenomeen 'populaire cultuur' uw bijzondere belangstelling te hebben. Geloof u eigenlijk dat de onderscheidingen tussen kunst, populaire kunst en cultuur achterhaald zijn? Wat zou dit betekenen voor de vraag wat kunstwerken ons nog te zeggen hebben?

JF: Mijn generatie, die *Born in the fifties* kan zingen (ik grijp meteen terug op de populaire cultuur), heeft het een en ander in te halen. Onze filosofische voorbeelden stonden nog geheel in de burgerlijke traditie van de negentiende eeuw waarin populaire vormen van cultuur louter als amusement werden opgevat. Dat gaf een soort intellectuele schizofrenie. Als je op het gymnasium Adorno had gelezen, moest je theoretisch verwerpen wat je het meest aansprak: popmuziek en Hollywoodfilms. Ik zie mijn boek over vormen van het Ik als helden van het moderne leven daarom als compensatie en herstelwerk. De cultuurindustriethese uit de *Dialektik der Aufklärung* heeft zich als een monoliet voor onze waarneming geplaatst en een intellectueel taboe opgeworpen. Ik heb wat dit betreft meer op met de latere Adorno die de veelzijdigheid van de producten van de populaire cultuur erkent en weet dat ook de (slechte) cultuurindustrie zelf 'het tegengif van de eigen leugens bevat'.

Mijn biografie voegt zich zo naadloos in de culturele veranderingen die de westerse maatschappijen van na de Tweede Wereldoorlog kenmerken. De individualisering

die in de protestants gekleurde moderne tijd al in gang is gezet, wordt nu een massale realiteit. Deze ontwikkeling gaat samen met een zich langzaam doorzettend consumptiehedonisme dat de nieuwe, antiprotestantse motor van het kapitalisme wordt. (Dat is tenminste de mijns inziens overtuigende stelling van Daniel Bell, die daarmee afwijkt van Max Weber.) Dat de rebellerende studenten uit de jaren zestig het Nowhere, het droombeeld van de utopie, onbeschaamd als *now here* hebben geïnterpreteerd, is in dat licht slechts onderdeel van een zich vernieuwend kapitalisme. In zo'n maatschappij zijn oude dichotomieën zoals die tussen 'hoge' en 'lage' kunst, amusement en ernst inderdaad verouderd.

Voor wat men vroeger hoge kunst noemde heeft dit tot gevolg dat zij de geprivilegieerde plaats – haar in de theorie door de romantiek en in de praktijk door de burgerij toegewezen – moet verlaten. De kunst is niet meer het medium waarin zich het absolute, het hoogste inzicht in de wereld presenteert. 'Wat de wereld ten diepste samenhoudt' ervaren wij niet meer, zoals Schopenhauer nog dacht, in de muziek (van Beethoven). En evenmin ervaren wij het, zoals de jonge Nietzsche er met Wagner op de achtergrond aan toevoegt, in de dionysische roes, het genot van de lustvolle ontsteltenis waarin de kunst ons brengt. In die zin heeft Hegel volkomen gelijk: 'Wij maken geen kniebuiging meer voor de kunst'; zij is voor ons geen plaatsvervanger van de religie meer, wij kunnen niet meer in de kunst geloven als was zij de beschermvrouwe van een hoogste, zelfs mystiek weten. De kunst is slechts, om met Cavell en Rorty te spreken, een van de vele 'stemmen' in het democratische discours. Niet meer, maar zeker ook niet minder.

Dit betekent evenwel dat de kunst ons nog steeds iets wezenlijks te zeggen heeft, iets wat de andere discoursen en uitdrukkingsvormen niet (op deze manier) kunnen zeggen. Ik heb dit juist in een opstel over de 'schaamte van de metafysica' getoond, waarbij ik ben uitgegaan van Cees Nootebooms *Het volgende verhaal*, een vertelling over het klassieke, metafysische thema van de onsterfelijkheid (Früchtl 2006). Er is volgens mij in het algemeen nog steeds geen beter medium waarin men kan proberen een 'geheel andere blik' op de wereld en op onszelf te werpen, waarin men opzettelijk/onopzettelijk de eigen visie op een dwaalspoor kan zetten. In het dagelijks leven overkomt ons dit hoogstens onopzettelijk, in ervaringen die op shocks lijken. In die zin is de kunst het domein van het 'geheel andere', van het absolute gebleven. Zij kan daar echter geen geprivilegieerde aanspraken op kennis meer aan ontlenen. De kunst kan niet meer beweren dat de ervaringen die zij mogelijk maakt, de enige echte, 'ware' ervaringen zijn.

20

Enscenering

Krisis 2006 | 4
Dossier

Krisis: U heeft in 2000 in de Frankfurter Opera een veelbesproken congres over het thema 'enscenering' georganiseerd. Volgens de inleiding van de bundel die naar aanleiding van dit congres is verschenen (Früchtl/Zimmermann 2001), ging het er destijds vooral om of er in al die verschillende domeinen waarin plotseling van ensce-

nering en performativiteit sprake was een gemeenschappelijke noemer te vinden was of dat er sprake was van een zelfde manier van spreken die onderliggende verschillen juist eerder verdoezelde. Is deze bundel de uiting van een trend in de jaren tachtig en negentig, waarmee encensering als een uitloper van postmodernisme kan worden opgevat, of gaat het om een fenomeen dat nog steeds actueel is? Anders gezegd: als er vandaag de dag wordt gesproken over een esthetisering van de leefwereld, is encensering dan nog steeds een kernbegrip? En: hoe verhoudt het begrip ‘encensering’ zich tot uw recente werk over de ‘schone, nieuwe mens’, waar esthetisering eerder met medische en technische zaken lijkt te worden verbonden dan met encenseringskwesities?

JF: Bij de organisatie van het congres in Frankfurt kwamen twee verschillende invalshoeken bij elkaar. Aan de ene kant die van de opera en het theater, dus die van de praktische esthetica (het initiatief voor het congres ging ook van de toenmalige intendant van de opera uit). En aan de andere kant die van de cultuursociologie in ruime zin, waaraan ook de filosofie een bijdrage kan leveren als die tenminste het hegeliaanse programma volgt om de ‘tijd in gedachten te willen vatten’.

Encensering is een begrip dat uit het domein van het theater stamt, maar sinds de jaren tachtig inderdaad ook in de maatschappelijke en culturele sfeer opdook. Ook dit had weer redenen die ofwel vanuit de theorie zelf kwamen ofwel van andere aard waren. In theoretisch opzicht gaat het om dezelfde kwesities die ik al eerder aangaf en die je kunt samenvatten als postmodernisme: de legitimiteitscrisis van de filosofie. Los van de theorie hebben we te maken met een situatie waarin de opmars van individualisme en hedonisme te maken krijgt met een snelle ontwikkeling van technologische beeldmedia als televisie, video en computer. Encensering is vooral een *visueel* fenomeen.

Deze omstandigheden zijn sinds het congres niet veranderd, maar het echte drama is eruit verdwenen. Binnen de theorie zijn de grenzen van het zogenaamde postmoderne denken inmiddels genoegzaam bekend. Dat alles ge-eënceneerd is, of algemener: dat alles een constructie is, dat wat wij realiteit noemen steeds maar een beeld is waarachter telkens opnieuw weer een ander beeld opduikt, dat is een stelling die ons nog maar weinig inspireert of bevredigt. En wat betreft de hedonistische maatschappij die telkens maar weer uit is op genot en plezier: we zijn zo langzamerhand wel gewend geraakt aan de continue opwinding die kunstmatig door de media in stand wordt gehouden.

In dat opzicht is encensering momenteel geen sleutelbegrip meer. Performativiteit heeft zich wat dat betreft beter gehouden. Desondanks is encensering meer dan slechts een ‘laatste uitloper van het postmodernisme’. Als wij het bijvoorbeeld over het sinds Rousseau in zwang geraakte thema vervreemding hebben en de weg van Hegel, Marx en de Frankfurter Schule vervolgen, dan kunnen wij moeilijk om het thema encensering heen. Al was het alleen maar omdat (zelf)vervreemding een waar, niet vervreemd zelf vooronderstelt. Ook in de discussie over de schone, nieuwe mens, de *beautiful-brave new man*, is het begrip encensering relevant. Het zijn immers ook in

deze context vooral *beelden*, waarop onze voorstellingen van een toekomstige mens teren. De *cyborg* fascineert of is afschrikwekkend als een ‘*cineatische visie*’.

Schone nieuwe mens

Krisis: Over dit thema, de *schone, nieuwe mens*, heeft u eind 2005 als voorzitter van de *Deutsche Gesellschaft für Ästhetik* een congres georganiseerd. De gedachte is dat de moderne mens niet alleen steeds meer in staat is zijn omgeving vorm te geven, maar dat hij in toenemende mate ook zichzelf kan vormgeven. Zozeer zelfs dat in plaats van vormgeving eerder gesproken zou kunnen worden van *zelfschepping* en daarmee over ‘de *nieuwe mens*’. Opvallend in de titel van het congres is vooral het adjectief *schone*. De spectaculaire ontwikkeling van de wetenschap en technologie zouden de *schepping* van de *nieuwe mens* mogelijk maken, maar het zijn *mythische, retorische en esthetische beelden* die de drijvende kracht zijn achter het ontstaan van de *nieuwe mens*. Vandaar de *schone nieuwe mens*. Miskent u met deze stellingname in de titel echter niet de eigen dynamiek in de ontwikkeling van wetenschap en technologie? Met andere woorden: in hoeverre is de gedachte dat culturele beelden richting geven aan innovatief onderzoek niet een al te romantische voorstelling van zaken en spelen in de ontwikkeling van wetenschap en techniek eerder kwesties als bijvoorbeeld onderzoekstraditie, marktwerking, verdeling van subsidies en ijdelheid?

JF: Ik wil de dynamiek die inherent is aan wetenschap en technologie zeker niet ontkennen. Die dynamiek onderschat ik ook niet. Met de moderne specialisering geven de wetenschappen hun immanente problemen door aan de volgende generaties. De invloed van buitenaf, van politieke en economische factoren bijvoorbeeld, is nog slechts indirect. Maar omgekeerd lijken mij deze indirecte invloeden juist onderschat te worden. De betekenis van bijvoorbeeld Foucault (noch een louter geesteswetenschapper noch een zuiver-empirisch onderzoeker) of Bruno Latour bestaat erin dat zij ons op hoogst subtiele, lastig te vatten en desondanks zeer bepalende mechanismen opmerksaam weten te maken, die zowel het wijsgerige als het wetenschappelijke onderzoek sturen. De beschrijving van de invloed op de wetenschappen door middel van enerzijds politieke en economische factoren, dus via verdeling van onderzoeksgeld, stipendia etc., en anderzijds marktwerking, is relatief gemakkelijk. Veel moeilijker is het echter om zo’n structuur te beschrijven die Foucault *épistème* noemde en die Rancière *régime* noemt. Zo’n structuur vormt eerder een netwerk (niet voor niets lang een populaire metafoor geweest!) tussen het politieke, economische en intern-wetenschappelijke niveau.

Wat het concept van een *kunstmatige mens* betreft, daarmee wordt niet alleen een technisch of door technische ingrepen aangepast menselijk lichaam bedoeld, maar het gaat om een *artificieel geproduceerde mens*, die onafhankelijk van het eigen lichaam wordt voortgebracht. De Europese traditie is wat dat betreft een lange reeks mythologische en culturele beelden rijk: van de antieke figuur Prometheus die de mensen schiep tot het motief van de *golem* uit de joodse traditie; van de door

Paracelsus in de zestiende eeuw beroemd gemaakte homunculus (waaraan Goethe in *Faust* een nieuwe draai gaf) tot de automaten uit de zeventiende en achttiende eeuw en vooral het monster Frankenstein uit de vroege negentiende eeuw. Ik zou niet zeggen dat dit perspectief ‘al te romantisch’ is. Ik deel eerder de mening van Isaiah Berlin en Charles Taylor dat de culturele revolutie van de romantiek ook daarin bestaat dat het *épistème* van de ‘scheppende mens’ vaste voet aan de grond kreeg. Dit toont zich in onze tijd vooral op het terrein van de biotechnologie. Biologen zien zichzelf vandaag de dag minder als technicus dan als kunstenaar. Zij hebben tegenwoordig minder op met de menselijke evolutie dan met de menselijke fantasie. Om met Jeremy Rifkin te spreken: dacht men het leven vroeger als het werk van God, en in moderne tijden als een door een ‘onzichtbare hand’ van natuurlijke selectie geleid proces van toevalligheden, tegenwoordig wordt het leven als een kunstzinnig medium met ongekende mogelijkheden voorgesteld. Manuela Rossini heeft daarvoor de treffende term *imagineering* gebruikt.

Er bestaat absoluut een wisselwerking tussen sciencefiction en technische wetenschappen, tussen semiotische en materiële constructies van de mens. Het lijkt echter een algemeen probleem van een wetenschap als de biologie te zijn dat zij enerzijds op beelden aangewezen is, terwijl zij anderzijds ook weet dat deze beelden inadequaat zijn. Horst Bredekamp heeft dat al eens gedemonstreerd aan de boom als beeld van de evolutie. En Hans Blumenberg heeft in zijn boek *Die Lesbarkeit der Welt* deze metafoor (de wereld, de natuur als een boek, een tekst) eveneens tot in de genetica getraceerd. In alle ogenschijnlijke onschuld proberen genetici het DNA te ‘lezen’, het ‘alfabet van het leven’ te ontcijferen.

Subjectfilosofie

Krisis: In *Das unverschämte Ich* ontwikkelt u een theorie van het moderne subject als een held, die het best vanuit films kan worden begrepen. U onderscheidt daarbij drie typen subject: het klassieke verlichtingssubject, het romantisch-ambivalente subject en het hybride subject, waarbij u zegt dat we deze drie niet als een historische opeenvolging moeten zien. Tegelijkertijd zegt u deze drie vormen van subjectiviteit te willen begrijpen vanuit drie verschillende filmgenres, respectievelijk de western, de misdaadfilm en de sciencefictionfilm. Wat niet aan de orde komt is daarbij de moderne categorie van de subjectiviteit zelf. Zou u voor het heden en voor de toekomst willen beweren dat het subject het centrum van de filosofie blijft, hoe hybride, ambivalent en gedecentreerd ook? Of zijn uw stellingen in *Das unverschämte Ich* uitsluitend als een reconstructie van een historische ontwikkeling op te vatten? In dat geval zou een volgende vraag zijn in hoeverre u het maken van dergelijke reconstructies als de eigenlijke taak van de filosofie ziet.

23

JF: Mijn leidraad in dit boek is inderdaad de hegeliaanse premisse die Habermas in zijn *Philosophischen Diskurs der Moderne* herformuleerde: van subjectiviteit naar intersub-

jectiviteit. Habermas deelt zijn kritiek op het begrip subjectiviteit met zijn 'post-modernistische' tegenstanders. Dat het subject 'verdwijnt zoals aan zee een gezicht op het strand' behoort sinds Foucault tot de gevleugelde woorden van de actuele filosofie. Zoals bekend verschillen beide kampen in hun opvatting wat er na het subject komt. Terwijl Habermas een voorkeur heeft voor een Amerikaanse *linguistic turn*, volgen de Fransen – tenminste volgens Habermas – een 'duistere' Duitse traditie waarbij de namen van Nietzsche en Heidegger horen. Terwijl de een het subject wil laten opvolgen door de impliciete normen van een hermeneutisch, communicatietheoretisch handelen als uitgangspunt te nemen, richten de anderen zich op de niet-geïntendeerde, komende of de zich (aan het bepalende subject) onttrekkende gebeurtenis.

Dit is de filosofische discussie waarbij ik aanknoop. Mijn voorstel om de moderniteit als een drielagig fenomeen te beschouwen, sluit namelijk de stelling in, dat wij kinderen van de moderniteit blijven, dat wij de moderniteit niet achter ons hebben kunnen laten omdat de theoretische alternatieven van hetzij Habermas hetzij Foucault, Derrida etc. niet overtuigend genoeg zijn. Een laatste stelling in mijn boek luidt dat wij ons inmiddels in een nieuw *épistème* bevinden, dat van de scheppende mens, of beter, algemener en minder subjectgericht gedacht: in het *épistème* van het scheppende. De tegenwoordige alomtegenwoordigheid van begrippen als 'creativiteit' en 'innovatie', hetzij in een economisch, neoliberal en kapitalistisch hetzij in een wetenschapstheoretisch kader, zie ik als een overduidelijke aanwijzing daarvoor.

Ik volg dus de critici van de moderniteit, maar accepteer hun alternatief niet. Ik zie de zwakte van het begrip subjectiviteit, maar ook de kracht ervan, dus van de ambivalentie. Hegel zou zeggen: van de dialectiek van het subjectbegrip. De theoretische bouwwerken van de moderniteit zijn pogingen om met deze ambivalentie om te gaan. Een uitweg kunnen zij logischerwijs niet bieden, en de logica wordt in dit geval door de dialectiek (Hegel), het *épistème* (Foucault) of het *régime* (Rancière) bepaald. Een nieuw principe, dat daadwerkelijk (in elk opzicht overtuigend) de subjectiviteit achter zich zou laten, is nog niet in zicht. De moderne filosofie, de filosofie van de moderniteit, is dus subjectfilosofie in een zelfkritische betekenis: zij bekritiseert haar eigen principe – een principe dat tegelijkertijd constitutief is voor de moderniteit – en vult het aan met dat van de intersubjectiviteit of van de gebeurtenisontologie. Het gaat hier dus om een aanvulling, niet om een vervanging.

Zo gezien is *Das unverschämte Ich* inderdaad als een reconstructie te lezen, als een weergave van een geschiedenis waarin nieuwe accenten worden gezet. Het gaat in het boek om een cultuurgeschiedenis die filosofisch verankerd is. Dit wil echter niet zeggen dat ik vind dat de filosofie 'in de kern' reconstructiewerk moet verrichten. Wel vind ik dat we alleen kunnen pretenderen om een ware theorie naar voren te brengen als we die met teksten kunnen verbinden die betrekking hebben op zaken die al enigermate vaste contouren hebben aangenomen en niet meer zo diffuus zijn als de eigentijdse verschijnselen die ons direct aangaan. 'De uil van de Minerva begint zijn vlucht', zoals het – opnieuw – bij Hegel staat, 'bij het vallen van de avond als een vorm van leven oud is geworden.' Maar de filosofische traditie waarin ik groot ben gewor-

den en waartoe ik mij verhoud, de Kritische Theorie van de Frankfurter Schule, heeft steeds terecht beklemtoond dat de taak van de filosofie op z'n minst drieledig is. In de filosofie moet men normatieve criteria van kritiek formuleren; de omstandigheden analyseren waardoor deze normatieve principes in bepaalde (maatschappelijke, culturele, etc.) contexten verkeerd of onvoldoende worden gerealiseerd; en men moet voorbij louter argumentatie ook gebruikmaken van de retorische, 'wereldontsluitende' vermogens om in de werkelijkheid in te grijpen. In mijn boek over *das unverschämte Ich* ontleen ik het beginsel aan Hegel, zonder daar verder een eigen onderbouwing van te geven, en volg cultuurhistorisch welke vormen dit principe door zijn zelfkritiek aanneemt. Daarbij is mijn cultuurhistorische benadering – het gebruikmaken van bepaalde filmgenres als medium van zelfreflectie in Duits-idealistische zin – het werkelijk vernieuwende. Het is deze werkwijze waar traditioneel ingestelde filosofen juist het meest aanstoot aan nemen.

A man's world

Krisis: Uw boek *Das unverschämte Ich* is – als we dat zo mogen uitdrukken – *unverschämt männlich*. Uw geschiedenis van het subject is de geschiedenis van een mannelijk subject; heldinnen komen er niet in voor. Dat blijkt ook uit de reeds genoemde drie vormen van subjectiviteit zoals door u getypeerd aan de hand van filmgenres. Nu lijken met name het romantische en het hybride subject wel degelijk ook op een wat minder mannelijke wijze beschreven te kunnen worden. Het romantische subject is – zoals u zelf schrijft – ambivalent, en die dubbelzinnigheid blijkt zeker ook uit de romantische voorliefde voor androgynie en verwisselingen van mannelijke en vrouwelijke rollen. En wat betreft het hybride subject: voor cyborgs in sciencefictionverhalen geldt het hybride element toch juist ook de scheidslijnen van wat mannelijk en wat vrouwelijk is. Lara Croft mag erg vrouwelijk zijn – al te vrouwelijk zelfs, want voor de nieuwste spelletjes moest zij een borstverkleining ondergaan –, maar in Donna Haraways provocerende *A cyborg-manifesto* wordt juist het overboord gooien van het lichamelijke verschil tussen man en vrouw als verworvenheid van de cyborg bejubeld. Legt u in uw moderne heldengeschiedenis niet te veel nadruk op de mannelijke subjectiviteit?

JF: Het *unverschämte Ich* is zeker een mannelijk ik. Dat heb ik ook van begin af aan duidelijk gemaakt. De structuur van het ik zoals dat in het Duits idealisme van Fichte tot Hegel wordt geanalyseerd is echter sekseneutraal. Het mechanisme dat iemand die zichzelf 'ik' noemt zich daarmee tegelijkertijd verdubbelt, in tweeën deelt, opsplijt in de scheiding ik=ik, geldt voor elk wezen dat tot zo'n handeling in staat is. Dat heeft niets met een verschil tussen man of vrouw te maken. Niettemin is de manier waarop men aan deze structurele contradictie heeft willen ontsnappen in cultuurhistorisch opzicht als typisch mannelijk te bestempelen. In Europa is deze tegenspraak namelijk dynamisch opgevat als een even rusteloos als uitzichtloos want oneindig proces. Vrouwen gingen, tot nu toe tenminste, in onze westerse cultuur anders met deze

contradictie om. De moderniteit is volgens mij daarom een ‘strijd van het mannelijke ik met en tegen zichzelf’. Dat is echter geen stelling die ik *normatief* opvat. Ik leg vanuit een *descriptief* perspectief de nadruk op mannelijke subjectiviteit.

Overigens spelen wel degelijk ook *heldinnen* in mijn boek een rol. Ik heb het uitvoerig over *Silence of the lambs*, met Jodie Foster in de hoofdrol, en refereer aan het hele palet van *coole* vrouwen die onze cultuur op het filmdoek heeft voortgebracht zoals Greta Garbo, Marlene Dietrich, Lauren Bacall en anderen. Ook is de eerste korte filmanalyse in mijn boek juist gewijd aan het personage Maria Braun uit Fassbinders gelijknamige film. En ten slotte kan men vanzelfsprekend uit een hegeliaans en freudiaans perspectief de mannelijke typen van de western – waarover het in mijn boek vooral gaat – niet analyseren zonder hun vrouwelijke tegenhangers in ogenschouw te nemen. De strijd die deze mannen leveren is immers bijna altijd ook een gevechten tegen de vrouw (in zichzelf). Hier is dus sprake van een niet doorziene, ‘onbewuste’, negatieve identiteit.

Huidige filosofie in Duitsland

Krisis: U bent na jarenlang onderzoek en onderwijs in Duitsland zo’n anderhalf jaar geleden naar Nederland gekomen. Hoe ziet u nu – zowel van een afstand in tijd als in ruimte – de huidige filosofie in Duitsland? Daar wordt immers nogal verschillend over gedacht. Er zijn verhalen over de onstuitbare neergang van de Duitse filosofie gekoppeld aan doemscenario’s over de *brain drain* naar de Verenigde Staten, maar ook kennen we bijvoorbeeld Rorty’s lofzang op de Duitse filosofie-instituten die zoveel beter uit de bus zouden komen dan de Amerikaanse.

JF: Als we over de filosofie in termen van haar wetenschappelijke, of ruimer geformuleerd: intellectuele verdiensten nadenken, dan staat de Duitse filosofie er in de vergelijking met andere landen goed op. Volgens Dieter Henrich is de filosofie, naast de muziek, het ‘het meest betekenisvolle culturele exportproduct’ van Duitsland als men bedenkt dat de naoorlogse Duitse filosofie zulke filosofen heeft opgeleverd als Habermas, Apel, Tugendhat, Blumenberg, Stegmüller (en Henrich zelf). Aan deze succesvolle traditie is inmiddels een einde gekomen, wat – ook bij Henrich – vaak leidt tot allerlei klaagzangen. Ogenscheinlijk kan de generatie die na 1945 geboren is, nog niet bogen op de theoretische allure en innovatieve competentie van de voorgaande generatie. Dat heeft waarschijnlijk ook met de geschiedenis te maken. De negatieve ervaringen met fascisme en oorlog pakten voor de geestelijke creativiteit kennelijk beter uit dan het *Wirtschaftswunder* van na de oorlog. Wat je overigens ook in Frankrijk ziet.

Desondanks vind ik Rorty’s lof niet overdreven. Het niveau van de Duitse studenten is hoog en zij hoeven werkelijk niet bang te zijn om vergeleken te worden met hun collega’s in andere landen, in het bijzonder de Verenigde Staten. Hun analytische vaardigheden en zeker hun historische kennis mogen gezien worden. Waar het wel

aan schort is hun ‘speculatieve’ vermogen, hun vermogen om hypothesen op te stellen. Omgekeerd kan men echter evengoed zeggen – zoals Herbert Schnädelbach deed – dat de halsstarrigheid van de analytische richting van de filosofische instituten in Amerika louter en alleen het provincialisme en ‘autisme’ van de daar gangbare *common sense* weerspiegelt. Schnädelbach zegt ook nog eens politiek-polemisch dat de analytische filosofen in Amerika zich net zo gedragen als George W. Bush: ze cirkelen allemaal om zichzelf, om hun eigen, kleine kosmos. Als ze vreemd gebied betreden dan gedragen zij zich als de spreekwoordelijke olifant in de porseleinkast of raken zij verstrikt in hun uit pure angst geboren terminator-fantasieën.

Tegelijkertijd moet ik hierbij zeggen dat mijn komst naar Nederland wel degelijk ook iets van een vlucht uit Duitsland is. Dit heeft onder meer te maken met het Bologna-proces, de universitaire hervormingen die ervoor moeten zorgen dat het BA- en MA-onderwijs overal in Europa gelijk wordt geschakeld. Het is duidelijk dat de structuur van de massale universiteiten van tegenwoordig niet dezelfde meer kan zijn als in de tijd van Humboldt. Desondanks betekenen de hervormingen ook een behoorlijk verlies aan uitgangspunten waardoor de generatie van Humboldt en die van het hele Duitse idealisme zich liet leiden. Voor hen was het duidelijk dat de universiteit mensen moest opleiden tot autonome, kritisch over zichzelf nadenkende individuen. Dit paradigma is tegenwoordig weggefallen; het is vervangen door een economisch paradigma georiënteerd op efficiëntie. Het is pijnlijk voor een mens die in het oude Europa is opgegroeid – want zo moet ik me dan gaan zien – om deze hervormingen als een noodlotsgolf over zichzelf heen te moeten laten gaan. Een noodlot dat wordt voortgedreven door een onzalige alliantie van technocratische sociaal-democraten en al degenen die zich anders zo graag als conservatief afficheren, als bewaarders van de Europese beschaving.

Nu is Nederland natuurlijk net zo goed onderdeel van deze Europese eenheidsvorming en doen zich hier dezelfde problemen voor. Maar mijn gevoel zegt mij dat de dingen hier pragmatischer, dus tegelijkertijd ook nuchterder en met een sterkere voorkeur voor experimenten worden aangepakt.

Daarbij komt dat ook in filosofisch opzicht Nederland interessant voor mij is. Mijn cultuurwetenschappelijke benadering van filosofie krijgt in de huidige academische filosofie in Duitsland niet of nauwelijks serieuze aandacht. Er zijn bijzonder weinig instituten in Duitsland – mijn oude universiteit in Frankfurt hoort daar overigens wel toe – waar mijn sterk inter- en transdisciplinaire opvatting van filosofie welkom is. Aan de Universiteit van Amsterdam tot mijn vreugde juist wel. Een van de redenen om naar Amsterdam te komen was de mogelijkheid om mij aan te sluiten bij ASCA (Amsterdam School for Cultural Analysis). Mijn filosofieopvatting komt overeen met wat al jaren binnen ASCA is geïnstitutionaliseerd en wat internationaal hoog wordt aangeschreven. Wel heb ik inmiddels gemerkt dat er bij ASCA een gebrek aan theoretisch en methodisch bewustzijn heerst. Het ‘wilde denken’ wordt er wat al te letterlijk genomen, zodat zekere rationele criteria verdwijnen. Zonder aarzelingen wordt heen en weer gesprongen tussen de meest uiteenlopende theoretische paradig-

ma's, terwijl kritiek op deze werkwijze wordt afgedaan als zijnde afkomstig van de 'discourspolitie'. Dit heb ik overigens ook in Duitsland met studenten en promovendi meegemaakt. De generatie die met postmoderne denkers groot is geworden heeft zich de slogan *cross the border, close the gap* dermate eigen gemaakt dat ze het gevaar niet ziet zelf uit te wissen wat zo belangrijk voor haar is: differentie. Als men echter wil behouden wat Derrida, Deleuze en al die anderen in hun theorieën naar voren hebben gebracht, dan moet men hen niet napraten maar de maat nemen met de argumentatieve kracht van hun tegenstanders. Men moet zich dus inlaten met filosofen die ogenschijnlijk door de postmodernisten ad acta zijn gelegd. Er is ook nog een denken voor het postmodernisme geweest!

Literatuur

Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno. Würzburg (1986).

Geist gegen den Zeitgeist. Erinnern an Adorno. Red. met Marina Calloni. Frankfurt am Main, Suhrkamp (1991).

Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung. Frankfurt am Main, Suhrkamp (1996).

Ästhetik der Inszenierung. Red. met Jörg Zimmermann. Frankfurt am Main, Suhrkamp (2001).

Kunst und Demokratie. Red. met Ursula Franke. Hamburg (2003).

Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne. Frankfurt am Main, Suhrkamp (2004).

Schaamte voor de metafysica. Cees Nooteboom en 'Het volgende verhaal'. In : *In het oog van de storm. De wereld van Cees Nooteboom. Essays over zijn oeuvre.* Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij Atlas (2006).