

Jacques Aumont (Hg.): *Moderne?*

Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts

Paris: Cahiers du cinéma 2007, 121 S., ISBN 978-2-86642-417-6, € 9,-

Ist das Kino eine moderne Kunst? Ist es die modernste der Künste? Nichts klingt antiquierter als diese Fragen – was der Verfasser gleich zu Anfang zugibt. Das Buch ist schnell gelesen, ein Buch für den Bus oder die U-Bahn. So schnell es sich liest, so unvermittelt tauchen die Fragen wieder auf, die darin gestellt werden, dann, wenn man nicht mehr mit ihnen rechnet. Was ist eigentlich ‚modern‘? Was unterscheidet den Begriff ‚modern‘ von ‚zeitgenössisch‘?

Nach Aumonts Auffassung verfügt „die ‚zeitgenössische Kunst‘ über keine wirkliche Definition, es sei denn, eine institutionelle: Sie [sei] das, was sich in den bekannten Galerien ausstell[e], oder in Überblicksveranstaltungen wie der Ausstellung ‚Die Macht der Kunst‘ 2006 in Paris. [...] Es [sei] sehr schwer, wenn nicht unmöglich, vorherzusehen, was uns in diesen Galerien oder Ausstellungen angeboten wird.“ (S.11, Übers. durch den Rezensenten, im Folgenden gekennzeichnet durch: R) Ähnliches gelte, fährt der Verfasser fort, auch für die ‚zeitgenössische Musik‘ und den ‚zeitgenössischen Tanz‘. Dann die unvermeidliche Frage: Wie steht es nun um das Kino? Macht es Sinn, das Kino als ‚zeitgenössische Kunst‘ zu bezeichnen?

Man möchte Aumont sofort – und nicht nur an dieser Stelle des Buches – zuru-
fen: So global, wie diese Frage gestellt ist, ist sie völlig sinnlos. Sind die Begriffe ‚das Kino‘ und ‚die Kunst‘ nicht genauso „vage und allgemein“ (S.11, R) wie der Begriff ‚zeitgenössisch‘? Aumont stellt die Frage dennoch. Die Antworten kreisen die Frage langsam ein, werfen neue Fragen auf. Zunächst sei festzuhalten, dass „das Kino außerhalb der Kunst geboren sei, als eine wissenschaftliche Kuriosität, als volkstümliche Unterhaltung und auch als ein Medium (ein Mittel der Welterkundung); [...] der Aphorismus von Malraux [sei] immer noch gültig: Das Kino [sei] eine Industrie.“ (S.13, R) Sehe man das Kino darüber hinaus als „Ausdrucks-
mittel, und sogar, ein Jahrhundert lang, als das fruchtbarste, erfindungsreichste und aktuellste Ausdrucksmittel“, dann „müsse man sich fragen, warum es als modern erschienen [sei]“, „als ein konstitutiver Teil ‚der‘ Moderne, *unserer* Modernität (uns, Einwohner der Industrieländer, die sich den Luxus leisten [könnten], über ästhetische Fragen nachzudenken)“. (S.13f., R) Jetzt ist er im Spiel, der Begriff der ‚Modernität‘, er begleitet uns durch das Buch, durch die Kinogeschichte. Für Aumont sind es vor allem drei Filmemacher, die sich mit diesem Begriff in Verbindung bringen lassen: Orson Welles, Michelangelo Antonioni und Jean-Luc Godard. Experimentiergeist, Originalität, Reflexivität und Intensivierung der Realität nennt Aumont als Kategorien für die Art von ‚Modernität‘, die die Filme der genannten Regisseure auszeichnen – Kategorien, die sich bei genauerem Hinsehen als ‚zeitlos modern‘ erweisen. Ein Widerspruch in sich? Ist die Moderne nicht nur dann modern, wenn sie „vorläufig“, wenn sie „vergänglich“ ist, wenn

sie „zu etwas anderem [führt] – zum Beispiel zu einer anderen Moderne“? (S.89, R) Aumont macht der Einschätzung der Filme Roberto Rossellinis durch André Bazin und später durch Jacques Rivette als ‚modern‘ die Verbeugung vor dem Begriff ‚der Realität‘ zum Vorwurf, die Festschreibung einer „quasi definitiven und ‚notwendigen‘ Modernität“, einer „nicht überschreitbaren Moderne“ (S.88, R). Lässt sich dieser Einwand nicht auch gegen die oben genannten Kategorien erheben, die Aumont als Kennzeichen von Modernität definiert? Plötzlich sind wir mitten in einer der langlebigsten Auseinandersetzungen der Moderne: dem in endlosen Varianten durchdeklinierten Streit zwischen ‚Formalisten‘ und ‚Realisten‘ um das modernste Verständnis von Kunst und Kunsttheorie – welches, wäre es im buchstäblichen Sinn modern, irgendwann überholt wäre.

Aumont verteidigt sein Verständnis von Modernität gegenüber der Postmoderne. Ist nicht auch die Postmoderne modern? „[E]in Stil, und fast eine Ästhetik, die auf der häufig fragmentarischen Wiederverwertung, oder der Wiederaufbereitung von Kunstwerken der Vergangenheit basiert“, auf der „Herrschaft des Zitats, der Parodie, des Pastiche, der Erinnerung, der Wiederkehr, des Augenzwinkerns“, „des *cool*, und bald des Relativismus“ (S.82, R) lässt sich, will man den Begriff der Moderne retten, mit eben diesem als eine vorübergehende Strömung etikettieren – frei nach Jean-François Lyotard, der der Auffassung war, dass man, „um modern zu sein, [...] zuerst postmodern sein [muss] (oder gewesen sein [muss])“: (S.82, R)

Was bleibt? Der Begriff der Moderne? Das Kino der Moderne? Das moderne Kino? Das Kino? „Wird es nicht durch das Fernsehen verdrängt, durch das Internet, das digitale Video, auch das der Amateure, das Telefonphoto, die *Playstation*?“ (S.113, R). Aumont erhofft sich – in Anlehnung an Ulrich Beck – für das Kino eine zweite Moderne, eine, die sich von der ersten in mindestens drei Punkten unterscheiden müsse: Zum einen sei sie weder durch die Anbindung an eine bestimmte Tradition noch durch eine in ferner Zukunft realisierbare Utopie definierbar, darüber hinaus könne in ihr nicht länger davon ausgegangen werden, dass sich technologische Neuerungen nur auf die internen Strukturen einer nach außen hin als stabil angesehenen Kunstrichtung auswirken würden (wie dies z.B. bei der Entwicklung des Zoomobjektivs der Fall gewesen sei), und schließlich sei abzusehen, dass einzelne Details, einzelne Momente gegenüber größeren Einheiten wie ganzen Filmen oder Filmgenres an Relevanz gewinnen würden. Was allerdings sowohl in der ersten als auch der zweiten Moderne bleibe, sei „die Leidenschaft für das Neue“, für „die signierte Erfindung, die einen Urheber [habe] und die infolgedessen nicht mit der Mode vergeh[e]“, für „das, was keine Angst davor [habe], unzeitgemäß zu sein.“ (S.120f., R) Noch Fragen?

Didi Merlin (Poitiers)