Bildbau

Architektur, Surrealismus und Kino am Beispiel von Man Ray´s *Les Mystères du Château de Dé*

Armut

Walter Benjamin – zutiefst bemüht, in einer unübersichtlichen Welt Erfahrung neu zu denken – resümiert die Zeit des ersten Weltkriegs: „Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.“[1]

Mit diesem Torso, zusammengesetzt aus Erfahrungsrudimenten, sozialem und architektonischem Elend, versklavten Dingen, galt es Prozesse zu entwickeln, die vom Wissen um den historischen Präzedenzfall, aber auch vom Eindruck der „Wolken“ geprägt waren, also von dem, was als das Schwerelose als einziges ungefährdet und unverletzt überlebte: aus der Eigenheit der Wolken die Eigentlichkeit des Lebens entwerfen. Und das bedeutet, vom modernen, armen Menschen auszugehen. Aus der Armut heraus, der großen, der Armut an Menschheitserfahrung, aus der Tatsache eines neuen Barbarentums[2] heraus, das in einer mit Waren und Geschichte maßlos vollen und schnellen Welt, einer vollends gewandten Welt, einen Zustand der Nacktheit unter den Zeitgenossen etabliert hat – nackt sein inmitten all der Spiegel und der Dunkelheit –, aus alledem heraus galt es neu zu beginnen. Nun genügt es nicht mehr, das Licht der Dinge zu malen, man muß in die Dinge selbst hinein, ihr Innerstes suchen, es finden und nach außen stülpen, aber nicht mit der Zeugenschaft des Rationalismus. Wenn man die Seele der Dinge findet, dann ist man in einer Zone der Schwerelosigkeit angekommen, des Leichten, wenngleich diese Zone auch von einer Membran umschlossen ist, die zu durchdringen Verunsicherung, Schmerzen, Angst hervorruft. Dergestalt mit den Dingen verbunden, macht Armut leicht. Nun kann das Ziel nicht sein, die Dinge wieder in Besitz zu nehmen, erneut Wände aus Eigenem, Spuren undurchdringbarer Identitäten zu konstruieren. „Erfahrungsarmut: das muß man nicht so verstehen, als ob die Menschen sich nach neuer Erfahrung sehnten. Nein, sie sehnen sich von Erfahrungen freizukommen, sie sehnen sich nach einer Umwelt, in der sie ihre Armut, die äußere und schließlich auch die innere, so rein und deutlich zur Geltung bringen können“, daß ein

---

[1] Benjamin, Walter: Erfahrung und Armut. In W. B..: *Illuminationen*. Frankfurt /Main, S. 291.

[2] vergleiche Benjamins ins Positive gewendete Definition von „Barbarentum“, ebda, S. 292.

ganz einfacher, aber ganz großartiger Plan gelingt.[3] Einen Plan erfüllen, den ein „modernes Empfinden“ (Adolf Loos) trägt, der vorsieht, sich dort, an jenen Orten einzurichten, an denen leicht und fröhlich das Ungesagte möglich wird. Also sich in Armut einrichten, ein Wohnen gegen Gewohnheiten versuchen. In Glashäusern zum Beispiel.[4]

Glashaus

Es war eine Zeit, in der man erste Versuche unternahm, den Menschen leichter zu machen, durch die alltäglichen Dingen, die Gebrauchsdingen ihn leicht werden zu lassen.

Der Stahlrohrstuhl eines Mies van der Rohe, eines Aalto, eines Rietveld zum Beispiel. Ein Stuhl, der in einem einzigen Schwung ein Sitzen als ein Schweben veranstaltet, ein leichtes, wippendes Balancieren, eine Spannkraft, konzentriert auf eine einzige ‚tragende Bewegung‘, ein Rohmaterial, das die Leichtigkeit nicht in sich trägt, aus welchem Schwung, federnder Trieb erst herausgeholt, herausgearbeitet werden muß. Schwerelos gewordener Stahl. Auch im Sitzen ist man noch in Bewegung, ist man zwischen den Lagen, zwischen Boden und Decke, ist unverbunden, entbunden dem Gesetz der Trägheit, in gewisser Weise unbegründet, ohne Grund, eben dazwischen. Nun ist zwischen dem Menschen und dem Boden kein schweratmendes Gerüst mehr, keine rechtwinkelige Stütze, kein Last-Denken, das Lose wird herausgefordert, aufgeboten in einem den Blick, das Denken, die Erfahrung des ‚alten Menschen‘ vollständig überbietenden Entwurf, der Entwurf eines leichten, beweglichen Menschen.[5] Von diesem Stuhl aufstehen ist ein Leichtes, die Differenz von Stillstand, Ruhe, Sitzen und Bewegung, Verharren und Handeln wird radikal unterlaufen. Möglicherweise verhandelte man das eine universale Ziel, alle alten Kategorien menschlicher Zustandsbeschreibung aufzuheben und ihn, den Menschen, in einer einzigen, freien, fröhlichen Bewegung aus allen Bindungen zu entlassen und damit auch alle Dinge aus ihrer Pflicht dem Menschen gegenüber zu entlassen. Also alle und alles in eine ontische Leichtigkeit zu überführen.

Giedions Hinweis, daß die Lösungen, die das Wölbungsproblem in der Architektur durch die Jahrhunderte hindurch gefunden hat, immer auch Lösungen in weltanschaulicher Hinsicht gewesen

---

[3] Benjamin, ebda, S. 295.

[4] „Im Glashaus zu leben ist eine revolutionäre Tugend par excellence. auch das ist ein Rausch, ist ein moralischer Exhibitionismus, den wir sehr nötig haben.“ Benjamin, Walter: Der Sürrealismus. In ders.: Angelus Novus. Frankfurt/Main 1966, S. 203.

[5] siehe auch Hans Magnus Enzensbergers Formel: „... die Menschen beweglicher machen“. In: H. M. E..: *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. Kursbuch 20, Frankfurt/Main 1970.

sind bzw. diese mit hervorgebracht haben, diesem Gedanken entsprechen ebenfalls die im Vorfeld der Moderne realisierten Gewölbekonstruktionen der Weltausstellungen, insbesonders der *Crystal Palace* in London (1851) und der *Palais des machines* in Paris (1889).[6] Die Idee dieser Monumente: Über und um sich herum einen Raum wölben, der keinen metaphysisch oder sozial regulierten, verdunkelten Innenraum, kein Einschließungsmilieu erzeugt (deren Ummauerung sich dem Bewohner mehr als Vorschrift und Gesetz, denn als bloßer Schutz aufdrängt), der vielmehr zur Selbstöffnung drängt, der im Aufheben der Grenzen von Innen und Außen sich erklärt. Im Überwinden der Materie, der Schwerkraft in der Faltdachkonstruktion des Kristallpalastes und im Eisenskelett der Maschinenhalle vermochte die ‚innere Freiheit' (wie sie die Aufkärung *zu denken* ermöglichte) erstmals eine Entsprechung in einem Außenraum zu finden. Schwebende Konstruktionen für eine Freiheit im Aufbruch. Wie sehr der Besucher eines solch befreiten Ortes sich als Zuschauer eines vollkommen neuen (Welt-)Bildes empfand, davon berichten die Zeitzeugen. „Wir sehen ein feines Netzwerk von Linien, aber ohne irgendeinen Anhalt, um eine Vorstellung der Entfernung vom Auge und der wirklichen Größe zu gewinnen. Die Seitenwände stehen zu weit ab, um sie mit demselben Blick umfangen zu können, und anstatt über eine gegenüberliegende Wand streift das Auge an einer unendlichen Perspektive hinauf, die im Dunst verschwindet. Wir wissen nicht, ob das Gewebe hundert oder tausend Fuß über uns schwebt, ob die Decke flach oder durch eine Menge kleiner Dächer gebildet ist, denn es fehlt ganz an dem Schattenwurf, der sonst der Seele die Eindrücke des Sehnervs verstehen hilft. Lassen wir den Blick langsam wieder hinabgleiten, so begegnet er den durchbrochenen, blau bemalten Trägern, anfangs in weiten Zwischenräumen, dann immer näher rückend, sich deckend, dann unterbrochen durch einen glänzenden Lichtstreifen – das Querschiff –, endlich in einem fernen Hintergrund verfließend, in dem alles Körperhafte verschwindet [...]. Es ist ein Stück Sommernachtstraum in heller Mittagssonne."[7]

Die Architektur beginnt sich von innen heraus zu bewegen, ein halluzinierender Spaziergang in einem weitgehend entmaterialisierten Raum wird möglich, ein Gang, der vorerst überraschend und verwirrend für den Besucher ist. „Die ungeheuren Glasflächen der Überdachung blendeten die damaligen Besucher, die an diese überraschende Lichtfülle nicht gewöhnt waren [...]. Die gewohnten Verhältnisse erschienen gerade umgekehrt, die herkömmlichen statischen Gefühle beunruhigt und gesprengt [...]. Die letzte Andeutung der Säule war verschwunden, es fehlte die Möglichkeit abzutasten, wo Last und Stütze ineinander übergingen."[8] Der Eiffelturm, skulpturaler Letztbeweis einer Ingenieurs-Ästhetik, sollte diese auch optischen Revolutionen zu einem Abschluß führen, bevor

---

[6] siehe Siegfried Giedion: *Raum, Zeit, Architektur*. Zürich + München 1976, S. 178f.

[7] Lothar Bucher, zitiert nach Giedion, ebda, S. 181 + 183.

[8] Ebda, S. 185 + 193.

die Architekur das alltägliche Wohnen in einen schwerelosen Raum zu übersetzen sich anstrengte.

„Wir sind auf den Geschmack reiner Luft und vollen Lichts gekommen.“[9] Unbeschwertes Wohnen. Le Corbusier und seine Prädikate einer Architektur des *Esprit Nouveau*. Der Baukörper erhebt sich vom Boden, hebt ab, auf Pilotis, setzt den Garten auf dem Dach fort – als Dachgarten. Das Prinzip Vorne/Hinten wendet sich in die Vertikale, das Prinzip Unten/Oben wird zum Maß eines neuen Wohnens. Die Grundform verwirklicht eine maximale Ordnung, ohne Beiwerk, eine konstruktive Ordnung, die sich jeder ikonographischen Kommunikation mit dem Außen entzieht, ihr funktionaler Kommunikationswert allein zeichnet das Gesicht des Hauses. Der strukturale Code der Konstruktion spricht durch ihre je individuellen Anwendungen hindurch.[10] Doch diesem Rigorismus der Form begegnet ein dynamisches Innen. Freie Grundrißgestaltung im Stahlbetonskelett, beliebiger Wandeinbau. Und die Fenster stehen nicht gerade, ‚wie Männer‘[11], sondern sind zu einem Band zusammengeschlossen, Langfenster, Fensterbänder, die das Außen als ungebrochenes Lichtband inszenieren. Eine Fensterregie, die keine schützenden Wände, Verstecke für ein von Spuren versehrtes Leben aufrecht erhält. Die Fassade verliert ihre gewohnte und sichtbare tragende Funktion, wird frei gestaltbar, wird freie Projektionsfläche, da das Tragende nach Innen sich verlagert hat, ein Skelett aus in Rastern gesetzten Stützen und tragenden Zwischendecken (die Le Corbusier späterhin ebenfalls zum Teil auflöst, womit er die Dynamik des vertikalen Plan verstärkt).

Le Corbursier überführt die materialgebundene Architektur der vergangenen Jahrhunderte in eine Architektur, die der Logik der maschinellen Bewegung und der Serienbildung folgt. Die Ingenieur-Ästhetik verbindet die Industrialisierung des Bauens, die Verwendung neuer, universaler Materialien und Produktionsmethoden mit der Industrialisierung des Bildes als Reproduktionstechnik. Die Ordnung der Steine, die sich stets dem klassischen Gesetz von Last und Stütze veschrieb, weicht einer Ordnung des Strukturalen. DOM-INO.[12]

Während Le Corbusier das neue Bauen als eine Art ‚Bewegungsbild‘ (im Sinne Gilles Deleuze´)

---

[9] siehe Le Corbursier: *Ausblicke auf ein Architektur.* Braunschweig 1982, orig. 1922.

[10] „As has been noted, both the houses that Gropius built for the Bauhaus lecturers and those of Le Corbusier for the rich Parisian bourgeoisie, between 1920 and 1930, are only ideal cells of a larger aggregate: the former presuppose the idea of *Siedlung*, the latter presuppose complex structures like the *Immeubles-villas*, and all the series of researches that lead to the *Unités d´habitation*. This is exactly the case where *the code conditions the product*: where a new way of relating to the artistic structure conditions the single events of that structure (...) the structure is a series, an indefinite process, an open formal and productive organisation.“ Manfredo Tafuri, zitiert nach Georgiadis, Sokrates: *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biographie*. Zürich 1989, S. 59.

[11] Nach Auguste Perrets Formulierung. In: Gössel, Peter, Gabriele Leuthäuser: *Architektur des 20. Jahrhunderts*. Köln 1990, S. 171.

[12] Le Corbusiers erste zentrale Figur seiner Entwurfsmethode.

entwirft, mit logischen Anschlüssen, Kausalreihen und Serienbildung, verbindet Moholy-Nagy die architekturale Entwicklung mit der qualitativen Veränderung der Wahrnehmungsdispositive und der Zeiterfahrung in der Moderne, mit Veränderungen, die sich in einer neuen Bildform aktualisieren. Einem Bild, das den Idealzustand der Architektur im Prozeß ihrer fortschreitenden *Entmaterialisierung* begreift. Raumgestaltung wird zur Demonstration fluktuierender Kräfteverhältnisse, die meist unsichtbar, dennoch deutlich spürbar sind.[13] Wenn „die Materie in ihrem innersten Wesen als Energiezustand" (Theo van Doesburg) erkannt wird, so folgt ihre Aufnahme, ihre Auflösung und Neugliederung im filmischen Raum beinahe einer inneren Notwendigkeit. Aber dieser Raum wird selbst wieder losgelassen, zurückprojiziert in den gebauten Raum, wo er nachhaltig die Spuren und Orte seiner Herkunft beeinflußt, verändert. Filmisches Wohnen. Befreites Wohnen. Licht. Luft. Bewegung. Öffnung.[14]

Moderne

Ausgangspunkt: ein surrealistischer Film über moderne Architektur. *LES MYSTÉRES DU CHÂTEAU DE DÉ* von Man Ray (F 1929).

Vom Material und von den Techniken her läßt sich die Moderne von allen drei Produktionsformen – der Architektur, dem Film und dem Surrealismus – ableiten. Dies trifft in ganz besonderer Weise auf das Kino zu. Das Kino ist das einzige Element, das sich als Ganzes vollkommen neu setzt. Eine Apparatur, die „images chronophotographiques recueillies sur pellicule mobile"[15] herstellt, denkt anders. Sie geht eine Beziehung ein zu den Dingen vor der Kamera. Also auch zur Architektur, zu dem gebauten Raum, den Wohnorten vor der Kamera – in jedem Film wohnen wir in kunstvoll arrangierten oder von der Realität abgezogenen Räumen. Sie geht eine Beziehung ein zu den zahllosen Dingen, die das gegenwärtige – oder das historisch rekonstruierte oder projektierte – Alltagsleben auszeichnen (die Mode, die Verkehrsmittel, die Waren, die sozialen Umgangsformen, die Fassaden, die Geschäfte, die Interieurs, die Arbeitsplätze, die Liebesformen...). Und auch zur Kunst. Zum einen als Abbildung ihrer Werke. So bei jener berühmten Ausstellung der Surrealisten 1938 in Paris, deren filmisches Dokument

---

[13] Laszlo Moholy-Nagy nimmt dergestalt das Thema dieses Textes vorweg in seinem Buch: *Malerei, Photographie, Film.* Mainz + Berlin 1967 (Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1927).

[14] siehe auch Siegfried Giedions Buch von 1929: *Befreites Wohnen*, dessen Covergestaltung die drei Begriffe Licht, Luft und Öffnung aufnimmt. Die ersten Glashäuser entstanden erst nach dem 2. Weltkrieg: Philip Johnsons *Glass House* (1949) oder Mies van der Rohes Haus für Edith Farnsworth (1946-51).

[15] E.J. Marey, zitiert nach Giedion, Siegfried: *Die Herrschaft der Mechanisierung*. Frankfurt/Main 1982, S. 42.

den Nazis als Vorlage für ihre Anti-Kunstdiskurse diente. Zum anderen jedoch dadurch, daß sich die Kunst das Kino anverwandelt. Der Film wird zur künstlerischen Darstellungs-, zur Ausdrucksweise, gewinnt in der experimentellen oder einfach in einer nicht auf das Produkt als solches gerichteten Verwendung (Selbst-) Kenntnis über seine Möglichkeiten. Kino, Surrealismus und Architektur sprechen sich in bestimmten Lagen zu, unterhalten intensive Beziehungen, lassen sich vielleicht erst im Wahrnehmen und Beobachten ihrer wechselseitigen Durchdringung zuinnerst erkennen.

Es kann keine Absicht sein, den surrealistischen Film *als solchen* zu suchen, ihn zu definieren. Eine geschichtliche Untersuchung, bemüht um eindeutige Zuordnungen, wird notgedrungen schließen: „À la limite, il ne resterait rien. Ce ne doit pas surprendre."[16] Das surrealistische Kino ist als ein solches nicht auffindbar. Jedoch verursacht das Kino mit und in seinen Material-, seinen Konstruktions- und Erzählmöglichkeiten Ausformungen, Ausgestaltungen, die beschreibbar sind durch ein surrealistisches Vokabular. So lassen sich surrealistische Techniken und Motive des Kinos als in ihm ursächlich angelegte Techniken und Motive bestimmen.[17] Keine Manifeste, keine Vergleiche, sondern Gleichungen, gleiche Verfahrensweisen formen diese Beziehung. Das Kino ist in sich selbst surreal.

Von diesem Punkt aus erscheint Man Rays Film *Les mystères du château de Dé* als Splitterwerk, und in diesem vielleicht als Kanon sowohl des Surrealen als auch des Architekturalen des Kinos. Beide verbindet die Projektion gelebter Erfahrung. Die Erfahrungswirklichkeit der erlebten Träume und der gebauten Räume fallen im Kino in eins. Jeder ist Surrealist, wie ein jeder Mitglied einer „unbewußten Gesellschaft" ist und ein jeder tagtäglich von gebauten Räumen sich berühren läßt.[18] „Das kinematographische Bild beglaubigt nicht, es beweist. Es überzeugt nicht, es drängt dem Zuschauer seine Schlußfolgerungen auf, die er nur *a posteriori* bekämpfen kann, wenn er der Saal verlassen und das Licht des Tages wiedergewonnen hat. Dergestalt ist das Kino befähigt, seinem Publikum – mit dem von Artaud vorgesehenen Schock – eine surrealistischen Bewegung erleben zu lassen. Und das sind keine sinnentleerten Wörter: bevor er philosophisch, ethisch, ästhetisch ist, ist der Surrealismus

---

16 „Am Ende wird nichts übrig bleiben. Dies sollte nicht überraschen." Siehe die Bestandsaufnahme von Alain et Odette Virmaux: *Les surréalistes et le cinéma*. Paris 1976, S. 39.

17 siehe das Buch von Adou Kyrou: *Les surréalistes au cinéma*. Éditions Arcanes 1953, der das einzig mögliche Terrain, auf dem sich über die Beziehung von Surrealismus und Kino reden läßt, auslotet. Für Kyrou ist die Entwicklungsgeschichte des Kinos insgesamt auch die der Verwirklichung seiner „surrealistischen Essenzen".

18 In ihrem fulminanten Werk: *Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum*. München 1983, geht Elisabeth Lenk davon aus, daß „das Soziale in zwei verschiedenen Aggregatzuständen existiert: einmal als Subjektivität, als unteilbare, flüssige Substanz, die in alle Rollen, in alle Zustände zu fließen vermag, und zum anderen als arbeitsteilige Produktion von geronnenen Dingen" (ebd., S. 24). In der Aufwertung des Traums als Ort einer besonderen ästhetischen Existenz entwirft Lenk das Bild einer *unbewußten Gesellschaft*, deren Kraft für einen jeden Wachen anzuerkennen ist.

gelebte Erfahrung.“[19] Das Kino soll sich nach dem Wunsch der Surrealisten nicht reinigen von Erfahrungen, es soll nicht „reines Kino“, *cinéma pur,* werden, Formen, Licht und Bewegung *für sich* entstehen lassen.[20] Der Surrealismus, das Kino, sie sind als ein Ausdrucksmittel angelegt, „à promouvoir la ‚vraie vie‘“[21], als ein Ausstrahlen und Anerkennen gelebter Wirklichkeit, als universale Erfahrung – *Massenkunst*, Kunst eines Jeden und Kunst aller, *Lebenskunst*.

Benjamin hat einen Verdacht: die surrealistischen Revolte bleibt eine „zwischen Übung und Vorfeier schwankende Praxis“.[22] Wenn diese Praxis sich mit den Kräften des Rausches, ob des Rausches der Schrift oder der Opiate, auf eine Mechanik der Überraschung und des Chocks allein einläßt, bleibt sie „undialektische Anschauung [...] Es bringt uns nämlich nicht weiter, die rätselhafte Seite am Rätselhaften pathetisch oder fanatisch zu unterstreichen; vielmehr druchdringen wir das Geheimnis nur in dem Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden, kraft einer dialektischen Optik, die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt.“[23] Die dialektische Optik, die dem revolutionären Programm ein Dasein unterlegt, das in sich dem Beginn einer neuen Gesellschaftlichkeit verpflichtet ist, kann eben nicht nur um die gleichen, die alten Motive kreisen und deren Un-Sinn hervorholen – es muß auch gelingen, „die Erfahrung von Freiheit mit der anderen revolutionären Erfahrung zu verschweißen“, die auf eine völlig andere Weise sich artikuliert, namentlich die Artikulationen der modernen Architektur. Jedoch: „Wie haben wir ein Dasein, das ganz und gar auf den Boulevard Bonne-Nouvelle sich ausrichtet, in Räumen von Le Corbusier und Oud uns vorzustellen?“[24]

Man Ray gelingt es, mit der Arbeit an den Motiven der Villa de Noailles den Surrealismus dort zu aktivieren, wo die dialektische Bewegung von der Ekstase in die Nüchternheit[25] umschlägt, wo die Alltäglichkeit selbst bereits eine konstruktivistische ist, jedoch in gewisser Weise eine noch nicht gelebte, erfahrene, eine noch nicht von jedem, von allen erfahrene Lebensweise. Wo also der Film den Blick frei macht für Ungewohntes, für Unbewohntes. ANEMIC CINEMA.[26]

---

[19] J.H. Matthews, zitiert nach Alain et Odette Virmaux (Anm. 16), S. 329.

[20] Ein „Irrtum der Filmgeschichte“, so Antonin Artaud, zitiert nach Virmaux ebda, S. 34.

[21] „das dem ‚wahren Leben‘ zuspricht“, André Breton: Comme dans un bois. In: Alain et Odette Virmaux, ebd., S. 277.

[22] Benjamin, Walter: *Der Sürrealismus*. In W. B..: *Angelus Novus*. Frankfurt/Main 1966, S. 212.

[23] Ebda, S. 212ff.

[24] Ebda, S. 212. Betreffend den Boulevard *Bonne Nouvelle* nimmt Benjamin Bezug auf eine Textpassage in Bretons Buch *Nadja.*

[25] vergleiche Benjamin, ebda, S. 204.

[26] Marcel Duchamps anagrammatischer Titel seiner filmischen Arbeit von 1925/26.

Film

> Das Leben schien nur lebenswert, wo die Schwelle, die zwischen Wachen und Schlaf ist, in jedem ausgetreten war, wie von Tritten massenhafter hin und wider flutender Bilder, die Sprache nur sie selbst, wo Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinandergriffen, daß für den Groschen „Sinn“ kein Spalt mehr übrigblieb.[27]

Les mystères du Château de Dé, der erste Film Man Rays, der keine Lichtmalerei, keine „absolute Lichtmalerei“[28] ist, also keine rayographischen Elemente enthält, sich nicht in diesen einlöst, der vielmehr ausschließlich auf die Komposition realer Elemente baut. Auf Dinge, auf Architektur, auf ‚Phantome‘. Dennoch verursachen diese den Intentionen der Rayographie sehr ähnliche Konfigurationen, in dem sie direkte Beziehungen zum Licht und zur Bewegung eingehen.[29] Der Film *Les mystères du château de Dé* ist eine Erzählung, eine Erzählung aus Licht und Bewegung als den beiden Grundelementen des Filmischen. Gleich zu Beginn des Films finden diese zu einer ihr gemäßen Selbstdarstellung. Die Plane eines fahrenden Lasters wird zur beweglichen Leinwand, auf der die Schatten von Alleebäumen sich projizieren. Kinematographie ohne Kamera und ohne Projektor.[30] Die Gliederung des Films, die einzelnen Phasen umkreisen diese sich selbst thematisierenden Elemente. Der Film besteht aus fünf Teilen:
In einem ersten Teil wird das Programm in zwei Text- und drei Bildtafeln vorgestellt (Gleichzeitigkeit der Gegensätze, Licht, Bewegung, Spiel, Architektur).
Im zweiten Teil: Entscheidung und Fahrt. Automatisierte Bewegung des Fahrens.
Im dritten Teil: Ankommen 1. Untersuchen/Suchen. Eine Bewegung als ein Befragen der Dinge, der Baukörper, der Suche nach dem Subjekt.
Im vierten Teil: Ankommen 2. Finden/Spielen. Phantome und eine Bewegung als Spiel, als Lösung,

---

[27] Benjamin (Anm.22), S. 201.

[28] im Sinne der „absoluten Malerei“ von Laszlo Moholy-Nagy , die m.E. auf die rayographischen Arbeiten von Man Ray sich übersetzen läßt. Siehe Anm. 13, S. 13.

[29] In jeder rayographischen Photographie liegt bereits „die Möglichkeit des Rhythmischen und Seriellen: das Bild, das wir aufnehmen, ist eines von unendlich vielen möglichen. Die natürliche Weiterentwicklung des *rayograph* ist die kinematographischen Sequenz.“ Giulio Carlo Argan, zitiert in Arturo Schwarz: *Man Ray.* München 1989.

[30] Man Rays ‚Photographie ohne Kamera‘ – die Rayographien – wird hier nicht in ihrer Anwendung auf die Kinematographie (wie in den ersten Filmen Man Rays) weitergedacht, sondern der Verweis reflektiert die Kinematographie, die *das Leben selbst* praktiziert, die also auch unabhängig vom Kinoraum erlebt werden kann.

Loslösen von Unbeweglichem.
Im fünften Teil: Ankommen 3: Schließen. Phantome und eine Bewegung der Umkehr
Aus diesen fünf Teilen heraus stellen die Komponenten des Surrealismus und der Architektur dem Kino und sich selbst drei Fragen.

Film/Surrealismus

Die erste Frage zielt auf den Ort, an dem das Rauschen der Bilder sich mit den Kräften des Rausches in der surrealistischen Konstruktion von Erfahrung vereint. Die Verfahren tauschen sich aus: das Verfahren der *écriture automatique*, die in dieser enthaltenen a-kausalen Beziehungsgefüge, das Verfahren des Ineinandergreifens der Gegensätze und die Ausformung einer geometrischen Beschreibung, die zu einem Zeitbild hinführt – all diese Funktionselemente surrealisieren das Kino *sui generis*.[31] Die automatische Schreibweise. Sie ist der filmischen Apparatur als eine technische essentiell zu eigen. Gerade der Verzicht auf eine Gestaltung des Einzelbildes und die Auflösung des Kaders im Fluß „automatischer Weltprojektionen" (Stanley Cavell) erlöst das Filmband von einer rationalen Regel, läßt 24 Bilder in der Sekunde sich selbst herstellen. Man Ray hat die absichtsvolle Verarbeitung des Materials im Schnitt und in der Collage stark relativiert: „Alle Filme, die ich gemacht habe, sind Improvisationen gewesen. Ich schrieb keine Drehbücher. Es war ein automatisches Kino."[32] Der Verzicht auf sinnvolle Vorabstimmungen, einem intuitiven Blick folgen und dem Zufall viel Platz einräumen, lassen Bildketten entstehen, deren Willkür einem außerfilmischen Konzept unterliegt. „Was zählt ist die Idee, nicht die Kamera."[33]

Die *écriture automatique*[34] ist jedoch nicht nur eine Technik, sondern ebenso eine Mitteilung, eine automatische Mitteilung, sie „ist eine Kriegsmaschine gegen das rationale Denken und Sprechen. Sie ist zur Demütigung des menschlichen Stolzes gedacht, insbesondere in der Form, die dieser in der überlieferten Kultur angenommen hat. Aber recht besehen ist sie selbst ein stolzer Anspruch auf eine

---

[31] Es interessiert gerade nicht, exemplarische surrealistische Themen und surreale Motive im Film wiederzufinden (Buñuels erste Filme versuchten diesem Ideal zu entsprechen, *Le chien andalou, L´Âge d´Or*).

[32] Man Ray zitiert in Schwarz (Anm. 29), S. 305.

[33] Ebda, S. 286.

[34] André Breton hatte die Aufgabe des allgemeinen Automatismus im ersten surrealistischen Manifest definitorisch festgelegt: „Reiner psychischer Atuomatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegungen [...]. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hautpsächlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen." In A. B.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek/Hamburg, 1968.

bestimmte Weise des Erkennens".[35] Mit Blanchot läßt sich die *écriture automatique* auf feinsinnige Weise mit den Kino verbinden. Denn die Bildbänder verhalten sich sehr wohl wie die Wortbänder surrealistischer Dichtung: Sie verschwinden als Instrument, als Durchgängigkeit, weil sie selbst *Subjekt* geworden sind. Die Bilder werden „in die Freiheit entlassen"[36], sie werden frei für sich selbst, und es mag an gewissen Stellen so sein, daß meine Freiheit erst durch die ihre hindurch spürbar wird, also eine erstaunliche Kontinuität zwischen den Bildern und mir, und meinem Empfinden sich einstellt.

Nach den Ankommen im Château vollführen die Bilder eine Drehung um eine 180-Grad-Achse: Das Bildband fängt links an einem – das Terassenplateau umschließenden – Mauerrahmen an, setzt sich entlang der einzelnen Bauelemente fort – man sieht einen Teil des Baukörpers –, die Bewegung endet wiederum in einem der Rahmen. Kurze Zeit später fahren die Bilder in sehr geringer Höhe in einen Wohnraum hinein, ihre Geschwindigkeit, ihre Perspektivierung reißt den Blick aus der Ordnung, seiner gewohnten Ordnung. Die Frage nach dem Beweger wird zentral. Wie auch in einem der letzten Bilder, wenn die Welt Kopf steht, sich oben und unten verdreht. In diesen elementaren Aufnahmen passiert sicher keine ‚Verträumung' des Realen. Denn: „So träumt man nicht, keiner träumt so. Dem Traum sind die surrealistischen Gebilde mehr nicht als bloß analog, indem sie die gewohnte Logik und die Spielregeln des empirischen Denkens außer Kraft setzen, dabei aber doch die einzelnen auseinander gesprengten Dinge respektieren, ja all ihren Inhalt, und gerade auch den menschlichen, der Dinggestalt annähern. Es wird zerschlagen, umgruppiert, aber nicht aufgelöst."[37] Adornos Feststellung rettet die surrealistische Praxis vor einer allzu plakativen Vereinnahmung durch die Definition eines „ästhetischen Onirismus". Denn gerade weil die surrealistische Dingwelt „Realität setzt" und keine „Traumwirklichkeit", kann sie sich *gegenständlich* behaupten. „Als Kunst, als ästhetische Bewegung holt der Surrealismus die Dinge in die Realität und stellt damit die Grenze zwischen den Sphären in Frage. Mit dem Surrealismus teilt der Film die Vorliebe für das déja-vu, sein Material ist das already made des Außerfilmischen [...] Nicht die Versöhnung von Kunst und Leben, sonderen deren Surrealisierung, ist einer der ästhetischen Momente des Films. Daß er möglich wird, liegt an der möglichen Nähedistanz zu den Dingwelten, die Photographie und in ihrem Gefolge Film haben."[38]

---

[35] Blanchot, Maurice: Überlegungen zum Surrealismus. In Peter Bürger (Hg.): *Surrealismus*. Darmstadt 1982, S. 38.

[36] Ebda, S. 40.

[37] Theodor W. Adorno: *Rückblickend auf den Surrealismus*. In Bürger (Anm. 35), S. 32f.

[38] Gertrud Koch**:** *Nachstellungen - Film und historischer Moment*. Essen 1994, unveröffentlichtes Manuskript.

Die Bilder *selbst* sind zu Dingen geworden, Ding-Bilder „von ebensolcher Undurchdringlichkeit wie es ein beliebiger menschlicher Gegenstand ist, den man aus seinem üblichen Verwendungszusammenhang herausgenommen hat".[39] Dinge, die dem Betrachter ebenso wie den anderen Dingen gegenüber ihre Magie in eins mit ihrer technischen Gestalt ausstellen. Bevor die Dinge im Film, in der Erzählung sich um eine Illustrierung ihrer durch den Film ermöglichten gesetzlosen, a-kausalen Beziehungsgefüge bemühen (ein Verdeck, das sich von selbst öffnet, Kugeln, die scheinbar ohne Antrieb aus dem Bild rollen...), haben die allerersten ‚normalen' Bildfolgen die surrealisierenden Elemente bereits still und luzid präsentiert: das Schwerelose, das Leben der Ding-Bilder ohne eindeutige Bewegungsursache, reines Werden. Dieses Kino ist auf der Suche nach einer Weise des Daseins, die nicht die Weise des Gegebenen, des Fertigen sein soll, es ist auf der Suche nach einem Anderswo, einem Anderen woanders.[40]

Das Ineinandergreifen der Gegensätze. Vor und während der Auflösung der großen Antinomien (Traum und Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart, Stillstand und Bewegung...) führt das Kino eine die einfachen, alltäglichen Regeln menschlicher Orientierung brechende Regie. Das, was sich im Realen über Trägheit, Zentriertheit und Verdichtung des Körpers bestimmte, wird nun aufgelöst, wird schnell und dezentriert neu kombiniert. Der Schnitt beendet die traditionelle Herrschaft der sich voneinander abgrenzenden Identitäten des Raumes, der Zeit und der Körper – damit die von der Bildregie um ihre Einheit gebrachten Elemente nunmehr ohne Übergänge sich aneinander reiben. *Hier* und *dort*, *oben* und *unten*, *nah* und *fern*, *hell* und *dunkel*, *wenig* und *viel*, *vorwärts* und *zurück* folgen unmittelbar aufeinander – ohne Übergänge, ohne Längen und Ausdehnungen. Kein zusammenhängender Diskurs stört die Wahrnehmung, die über Entitäten sich definierenden Zusammenhänge werden abgehängt, aufgelöst. Zu beobachten ist die Verflüssigung der Sinnorientierung, die Anerkennung von gleichzeitig zwei Bedeutungsrichtungen, jeder Schnittvorgang vermag einem „reinen Werden" zuzusprechen: KINO-WERDEN – Verrückt-Werden im Kino.[41]

Diese ungefügigen, das Ungewohnte anrufenden Bewegungen der automatisierten Verkettungen und des Ineinandergreifens der Gegensätze lassen sich mit einer der schönsten Formeln Walter Benjamins koppeln: „So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst

---

[39] Blanchot (Anm. 35), S. 42.

[40] Ebda, S. 45, ebenso Bretons Formel einer „pouvoir de depaysement", einer Kraft des ‚Entheimatens', in: Comme dans uns bois (Anm. 34).

[41] siehe die erste der Serien von Paradoxen: *Vom reinen Werden*, in Gilles Deleuze´: *Logik des Sinns*. Frankfurt/Main, 1994.

durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.“[42] Das Optisch-Unbewußte, das ist zugleich (unsichtbarer) Teil des Vorgefundenen – die im Gegebenen wirkenden Formen und Kräfte – und es ist (unähnliche) Zone im Hergestellten – das sich allerst in einer technischen Formgestalt artikulierende Andere des „Simulakrums“[43]. Vielleicht ist jenes so unmittelbare und leichte Kippen, Verändern, Umwandeln des Vertrauten in ein Andersartiges die Methode eines Kinos, das das *unmittelbare Leben in seinem Veränderungswillen selbst* bejaht.

Architektur/film

Die zweite Frage betrifft die andere Seite von *Les mystères du château de dé*, die Seite des Château, der kubistischen Villa de Noailles. Wie eignet sich das Architekturale, hier die funktionalistische Architektur, das Kino an? Es entspricht einem allgemeinen Verständnis, auf die eine Grundbefindlichkeit der (alten) Beziehung von Kino und Architektur hinzuweisen, auf die apparativ dominierende Zentralperspektive, die sich in den frühen Filmen ideal in die Fluchtlinien der Straßenzüge, der breiten Boulevards legte und quasi mit dem Bild der Stadt die Stadt als Bild rekonstruierte: Das urbane Gefüge zieht die Fäden, filmt sich selbst als zentralperspektivischen Fluchtraum, die Bildform fügt sich ein in ein Milieu der Kontrolle, der Raumordnung.[44]

Hier jedoch folgt der Film einer Verschiebung: Die in jedem Film vorhandenen Baukörpermotive transformieren in *Le Mystère du Château de Dé* zum Subjekt des Films. Es ist die Architektur, das kubistische Haus von Rob Mallet-Stevens, die sich im Bild vorfindet, die selbst dieses Bild wird, es also herstellt, also filmt. Diese Absicht ist neu. Beinahe alle ‚alte‘ Architektur trägt und stellt ihren Film – ihr Bildprogramm, ihren Bildleib – bereits als einen ihr eingeschriebenen vor, ist nicht bereit, Bilder von außen zu empfangen, aufzunehmen, zu eng ist das Gewebe an Spuren, die sich über die Außenwände und die Innenräume legen. Die neue Architektur hingegen ist eine der Öffnungen, der dynamischen und der gegenläufigen Perspektiven, der Projektionsflächen, des Transparenten und des Leichten. Die Kamera, die die Wände abtastet, wird von nichts aufgehalten, festgehalten, abgelenkt, gestört, der Blick gleitet über das Weiße und öffnet sich. Die Architektur ist sich sowohl Kamera als auch Bild als auch Leinwand. Mit den ‚Mauerrahmen‘ – Wand-Öffnungen, die wie Film-Kader wirken – wird die Landschaft außerhalb gerahmt, wird als Bild, als fortlaufende Bildkette, als Filmband

---

42 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Illuminationen*. Frankfurt/Main 1977, S. 162. Für Elisabeth Lenk ist Walter Benjamin ein „denkender Surrealist“ – der „Sürrealismus“-Text (1929) kann als theoretische Vorstufe zur „Kleinen Geschichte der Photographie“ (1931), in welcher zum ersten Mal vom „Optisch-Unbewußten“ die Rede ist, und zum Kunstwerk-Text (1935) gelesen werden.

43 siehe das Kapitel: *Platon und das Simulakrum*, in Gilles Deleuze´ Logik des Sinns (Anm.).

44 siehe den Text: Architektur und Kino. Überlegungen zu einer Geschwisterlichkeit.

inszeniert, die segmenthaften Ausschnitte machen die Dinge zu Bildern und die Bilder zu Dingen. Zum Schluß wird die Kamera in einer dieser Öffnungen sich selbst verlassen und in den Dingen draußen sich verlieren.

„Passe, il faut que tu suives cette belle ombre que tu veux.“[45] An den Wänden des Schwimmbades: Lichtbrechungen, Lichtreflexe, wandernde Schatten, projiziert auf weiße Wände, Körper aus Licht und Bewegung, die ihre Materialisierung auf empfangenden Flächen suchen, Körper, aus dem Wasser geboren, in schwerelosen Räumen sich bewegend – *pisciném*a[46].

Der gebaute Raum evoziert Erwartungen, auf diesen zeichenlosen, bedeutungsfreien Wänden, durch diese ungewohnten Perspektiven, in diesen Öffnungen *Erscheinungen* zu sehen, die so nur durch diese besonderen Möglichkeiten einer modernen Architektur sichtbar werden. Das Haus, das Glashaus, die weißen Räume, sie bringen sich selbst zum Verschwinden, so wie Photographie und Film.[47] Das, was man sieht, ist nicht die Architektur, ist vielmehr das, was sich zeigt, ist das moderne Begehren. Begehren nach schwerelosem, leichtem, Wohnen. Das führt zum dritten Teil.[48]

Architektur/surrealismus

Die dritte Frage sucht nach den surrealistischen Elementen der modernen Architektur, nach den Elementen, die als surrealistische Erfahrungswerte den funktionalen Körper durchdringen. An die Verwendung der Architektur, an ihre surrealen Wendungen ist zu denken. Der im Film vorgelebte Gebrauch der Villa wird nicht von identifizierbaren Bewohnern ausgeführt, es sind vielmehr Phantome, gesichtslose, identitätslose Menschen, die die Orte bewohnen. Gleich nachdem sie das erste Mal als Würfelspielende erscheinen, fragt ein Zwischentext nach ihrer bzw. gibt indirekt auch die Antwort auf ihre Herkunft: „Existe-t-il des fantômes d´action? des fantômes de nos actions passées?

---

45 „Geh weiter, du sollst diesem schönen Schatten folgen, den du begehrst“, ein Zwischentitel des Films.

46 Anagramm im Film und schöne Paraphrase auf das *kinematographisch Mögliche* seit Méliès.

47 „Was immer auch eine Photographie dem Auge zeigt und in welcher Manier auch immer, sie ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht die Photographie, die man sieht.“ Roland Barthes, *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie.* Frankfurt/Main 1985, S. 14.

48 Auf das *Zeitbild*, auf das wir beim Tausch zwischen surrealistischen und filmischen Verfahrensweisen hingewiesen haben, sollen hier nur einige Hinweise verweisen. Indem das architektonische Objekt in das Filmische einwirkt, verliert seine filmische Beschreibung jeden habituellen und organischen Bezug, der Baukörper weist jeden Versuch von sich, ihn in einem senso-motorischen Schema abzubilden, also in einer horizontalen Bewegung seine Einzelteile zu zeigen. Vielmehr ist es eine physiko-geometrische Beschreibung des *einen* Baukörpers, die dessen essentielle Singularität reflektiert. Das Haus wird zu einem „reinen optischen Bild“, das sich unendlich vielen Beschreibungsformen, Beziehungen öffnet, Beziehungen aus „Realem und Imaginärem, Physischem

Les minutes vécues ne laissent-elles pas des traces concrètes dans l´air et sur la terre?“[49]

Die Architektur, die sich als Bild zurücknimmt, um auf Funktionen zu verweisen, läßt hier jene besonderen Funktionswerte sich materialisieren, die die Verwendung der Architektur als eine surreale intendieren. Denn die phantomhaften Gestalten funktionieren zum einen als Eröffnung der mit dem Baukörper ermöglichten Beziehung von Aktuellem und Virtuellem, von Realem und Imaginärem. In und mit diesen Räumen wird der – konkrete – Bewohner nicht von den Soziogrammen vergangener Zeiten oder aktueller Machtdiskurse bedroht, seine Anwesenheit allein ermöglicht ein vielfaches „Aufleuchten“[50] seiner schöpferischen Möglichkeitswelten ebenso wie ein aufmerksames Erinnern seiner individuellen Geschichte. Die alltägliche Verwendung der Architektur als dynamische Projektionsflächen wendet den wohnenden Körper in seine eigene Vergangenheit und in sein zukünftiges Leben. In diesen Räumen ist er vielfältig – als Gegenwart, Vergangenheit und vor allem als Zukunft – anwesend. Die weißen Wände reflektieren diese Vervielfältigung in hoher Auflösung, die Phantome sind die Inkarnationen dieser Vorgänge.

Neben diesem ‚reinen‘ Gebrauch des Vorhandenen üben sich die Phantome auch im ‚praktischen‘. Ihre Aktivitäten sind all jene zweckfreien, vielleicht auch sinn-, bedeutungsfreien Aktionen, die aus der generellen Leistungsordnung herausführen. Es sind SPIELE. Körperspiele, Wasserspiele. Jedoch im Gegensatz zu der üblichen Praxis dieser Spiele vervielfachen sie sich hier um den Grad einer höheren Verspieltheit. Es scheint, als ob die Architektur aufgrund ihrer hohen Funktionswerte ein diesen gegenläufiges dysfunktionales Bewohnen geradezu provoziert. Die Nüchternheit des Codes ermöglicht erst ein überfließendes und ausschweifendes Leben im und des Einzelnen. Ein Leben oberhalb der gemeinen Wirklichkeit, des bloßen Überlebens, ein zweites Leben im ersten, ein leichtes Leben. *Surrealité*.

In einer Szene gegen Ende des vierten Teils vereinigen sich die drei Fragen in einem einzigen Bildmotiv. Die Sequenz öffnet mit einem Raumausschnitt, der ausschließlich durch Schatten konturiert ist. Diese Konturen bilden ein Muster von länglichen Formen, erzeugt vermutlich durch große Wandöffnungen. Sie erscheinen am Boden als eine Art Ruhestätte. Erscheinung, die die Architektur selbst betreibt und die sie ‚filmisch‘ hervorbringt. Von links oben rollen die vermummten Spieler, die Phantome ins Bild, und jeder bleibt auf einem der Felder liegen. Man weiß nicht, welcher

---

und Mentalem, Objektivem und Subjektivem, Aktualem und Virtualem“. Siehe Gilles Deleuze: *Cinéma 2. L´Image-Temps.* Paris 1985, das Kapitel *Du souvenir aux rêves.*

[49] „Gibt es Phantome der Handlungen, Phantome unserer vergangener Handlungen. Lassen die gelebten Minuten nicht konkrete Spuren in der Luft und auf der Erde zurück?“

[50] Siehe Walter Benjamins Wunsch-Formel einer „profanen Erleuchtung“, u.a. in (Anm.), S. 202.

Bewegungsursache die Körper folgten, wer oder was sie genau in diese Felder hat rollen lassen. Ihre Bewegung aus dem Nichts, dem *hors-écran*, das hier keine Zuordnung zuläßt, ist eine Mitteilung, die selbstwillig das Anderswo des Woanders befragt. In einem nächsten Schritt, nachdem die Phantomkörper eine Weile ruhig gelegen sind, beginnen sie langsam zu verschwinden, sich zu verflüchtigen, sich in sich selbst aufzulösen – wiederum ohne sichtbare Ursache –, zurück bleiben die Schattenfelder. Möglicherweise entschwinden sie dorthin zurück, woher sie gekommen sind, in die Vergangenheit, möglicherweise kehren sie wieder in den Traum – die zweite Nacht kündigt sich an – oder in jene Zonen zurück, aus denen sie als ihr Spielball einst losgeschickt wurden. Möglicherweise hat die Architektur sie ausgeblendet, so wie das Wasser der Piscine sie in sich aufgenommen hatte.

Wenn Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinandergreifen, daß für den Groschen ‚Sinn' kein Spalt mehr übrigbleibt, dann liegt die Absicht dieser Koinzidenz in der Erfahrung eine neue Befindlichkeit, eine neuen Sensibilität. Das Befinden über das Verhältnis der Welt der Dinge zur Welt des Menschen und des Menschen zu sich selber wird am Beginn der Moderne als ein triadischer Entwurf aus Surrealismus, Architektur und Film veranstaltet. Aus dieser Konstellation entstammt eine Befindlichkeit, die weniger eine Verständigung mit dem *Ich* – dem Selben und dem Gleichen – sucht, als vielmehr in dem von allen drei Elementen „unbewußt durchwirkten Raum" (Benjamin) ihren Ausdruck findet. Räume, die eine Sensibilisierung für jene Kräfte betreiben, die das Leichtwerden der Welt, das In-sich-leichter-Werden der Dinge und Menschen propagieren. Der Film erzeugt beispielhaft einen solch schwerelosen Raum im Woanders der Projektion. Ein Raum, der sich "an die Stelle des Kopfes"[51] der Zuschauer setzt, ein Raum, der diese zu bewohnen, sich zur Aufgabe gemacht hat. Alle drei Instanzen haben im Verlauf ihrer Entwicklung diese Bewegung zum Leichten hin immer wieder unterlaufen, sich gegensätzlich, abtrünnig verhalten. Dennoch vermag auch heute noch ihr gemeinsamer ursprünglicher Plan unseren – alles andere als befreiten – Alltag vielfach zu erleichtern, ihr Anliegen ist ein stets zukünftiges. In Bauten, Bildern und Geschichten „bereitet die Menschheit sich darauf vor, die Kultur, wenn es sein muß, zu überleben. Und was die Hautpsache ist, sie tut es lachend."[52]

---

[51] in Anlehnung an: „Un château à la place de la tête", eine Zeile aus dem letzten Gedicht des *Mont de Piété* von André Breton, zitiert nach Elisabeth Lenk: *Die surrealistische Gruppe*. In Bürger (Anm.), S. 334.

[52] Walter Benjamin: *Erfahrung und Armut*. In: (Anm.), S. 296.