



HAL
open science

Von der Landschaft zur Hyperlandschaft

Sébastien Marot

► **To cite this version:**

Sébastien Marot. Von der Landschaft zur Hyperlandschaft. Umbau, 2012, Die Zukunft der Architektur als Prognose und Program, 26, pp.72-90. <hal-03506030>

HAL Id: hal-03506030

<https://hal.science/hal-03506030v1>

Submitted on 11 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

UmBau 26

Status Quo Vadis

Die Zukunft
der Architektur
als Prognose
und Programm
A Prospectus
on the Future
of Architecture

	Manfred Russo Andreas Vass
8	Vorwort
10	Jenseits von Freiheit und Würde In memoriam Kari Jormakka
	Wilfried Wang
11	Paradigmenwechsel Thesen zur Zukunft der Architektur
	Tatjana Schneider Jeremy Till
28	Spatial Agency oder Über die Fähigkeit anderweitig zu agieren
	Petra Čeferin
43	The Practice of Possibility
	John Habraken
54	Methodology and Ideology
	Gernot Weckherlin
64	Architekturmaschinen und wissenschaftliches Entwerfen – zwischen Technik-Utopien und »do-it-yourselfism«
	Sébastien Marot
72	Von der Landschaft zur Hyperlandschaft
	Heike Delitz
91	»Falten im sozialen Stoff« Zur Relation von Architektur und Gesellschaft
	Manfred Russo spricht mit Thomas Madreiter
101	Aktuelle Perspektiven der Wiener Stadtplanung
	Eva Maria Froschauer
107	Einige Anmerkungen zu Funktionsweisen der Architektur im Medium
	Nicola Hilti
115	Bewegtes Wohnen im Alter
124	Biografische Daten Bildnachweis Backlist

Sébastien Marot

Von der Landschaft zur Hyper- landschaft

Singular|Plural

1
Robert Smithson,
»The Artist as Site-Seer,
or, A Dintorphic Essay«
[1966 – 67], in: Robert
Smithson, *The Collected
Writings*, Jack Flam
(Ed.) (Berkeley–Los
Angeles: University of
California Press, 1996),
S. 340 – 345.

2
John Brinckerhoff
Jackson, *Discovering the
Vernacular Landscape*
(Yale University Press,
1984).

Die Kunst des Besichtigens oder des *Site-seeing*s, um einen von Robert Smithson¹ gern verwendeten Ausdruck aufzugreifen, ist die Kunst der Erforschung und Erfassung von Orten, die in vielen Bereichen praktiziert wird, von der Geografie oder der Archäologie über die Kunst und die Literatur bis hin zu den Projektdisziplinen (Architektur, Urbanismus, Landschaft). Im Laufe des 20. Jahrhunderts, das von der Ausbreitung des Tourismus (*sight-seeing*) gekennzeichnet ist, hat sich diese Kunst, die am Schnittpunkt zahlreicher Aktivitäten angesiedelt ist, eine Art Status gesucht, und zwar vor allem auf dem im Entstehen begriffenen Gebiet der *landscape studies*, und die erstaunliche Karriere John Brinckerhoff Jacksons, dieses professionellen Besichtigers, liefert uns eine wertvolle Veranschaulichung all dessen, was bei dieser Forschung auf dem Spiel steht. Eine seiner berühmten Essaysammlungen, *Discovering the Vernacular Landscape*, ist diesbezüglich ganz besonders aufschlussreich.² Das Buch beginnt zwar mit einem Text, in dem sich der Autor bemüht, eine befriedigende Definition des Landschaftsbegriffs herauszuarbeiten (»The Word Itself«), endet aber mit einer Reflexion, die ganz im Gegenteil darauf abzielt, den Begriff in mehrere Gattungen, Typen oder Schichten aufzuspalten oder aufzusplittern (»Concluding with Landscapes«). Das Objekt wurde also ursprünglich im Singular gedacht und schlussendlich im Plural abgehandelt. In diesem abschließenden Essay, einem der dichtesten, die er je geschrieben hat, erklärt Jackson, dass die beste Annäherung an die neue, von ihm angestrebte Definition der Landschaft durch die Gleichsetzung mit der Sprache erzielt werden kann. Die Landschaft ist »eine Art zweidimensionale Sprache, die ihre eigene Grammatik und ihre eigene Logik besitzt«. Diese Gleichsetzung mag an sich nicht besonders neu sein, aber Jackson hebt in seinem Vergleich die Tatsache hervor, dass »eine Landschaft genauso wie eine Sprache ein Feld von ständigen Konflikten und Kompromissen zwischen dem ist, was die Autorität festlegt, und dem, was das

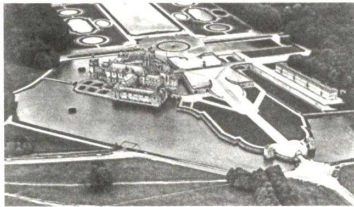
Vernakuläre hartnäckig vorzieht [...]. Gleichgültig, zu welcher Definition der Landschaft man am Ende gelangt, sie muss, wenn sie einsetzbar sein will, die fortwährende Wechselwirkung zwischen dem Kurzlebigen, dem Mobilien und Vernakulären auf der einen Seite und der Autorität der permanenten, geplanten und legalen Formen auf der anderen Seite berücksichtigen.«

Gestützt auf seine lange und reiche Erfahrung als Erforscher von Landschaften in Europa und Amerika, unterscheidet Jackson daraufhin drei Arten von Landschaften, die zugleich auch drei Epochen in der Geschichte der abendländischen

Drei Landschaften



mittelalterliche|vernakuläre
Landschaft (Dorf in der
Provence und Rodungsinsel
in Deutschland)



klassische|politische|
aristokratische Land-
schaft (Chantilly, Straße
der «Ponds et Chaussées»)



emergente Landschaft
(J. B. Jackson)

Landschaft bilden – und diese Doppeldeutigkeit von Typologie und Chronologie, die er selbst nicht besonders hervorhebt, ist an sich sehr signifikant. Die erste Landschaft, die er als mittelalterlich oder vernakulär bezeichnet, ist ein Patchwork lokaler Dialekte. Diese mittelalterlich-vernakuläre Landschaft ist eine Streuung von Weilern und ein Aggregat von Feldern (die allen möglichen kollektiven Bräuchen unterworfen sind, die ihre Grenzen verschwimmen lassen). Sie ist im Grunde ein Mosaik von Mikrolandschaften, die nur sehr lokal Sinn machen, deren Grenzen und Merkmale eher provisorisch als feststehend sind und die sich fortwährend verändern.

Die zweite Landschaft, die Jackson als *klassisch*, *politisch* oder *aristokratisch* bezeichnet, ist in so mancher Hinsicht das Gegenteil dieser ursprünglichen und wechselhaften Landschaft: Sie ist die kanonische Landschaft, die wir seit der Renaissance zu lieben gelernt haben, vornehm, mit festen Grenzen und konventionellen Regeln, eine statische Landschaft, geprägt von Permanenz, Eigentum und Macht, die »Rekorde der Sichtbarkeit schlägt«, die »Landschaft als Kunstwerk, als Supergarten«. Die Zeit zwischen dem 16. Jahrhundert und dem Ende des 18. Jahrhunderts war zweifelsohne ein goldenes Zeitalter für diese klassische oder politische Landschaft, aber gleichzeitig entzieht sie sich jeder zu engen Periodisierung und schließt sowohl die römische Centuriatio als auch den Raster von Jefferson ein. Hinter der Vielzahl der Ausdrücke, die Jackson verwendet, um diese zweite Landschaft zu kennzeichnen, ist auch hier wieder diese Unschlüssigkeit zwischen Chronologie und Typologie erkennbar.

Für die dritte Landschaft schlägt Jackson keine Bezeichnung vor (was nicht heißt, dass er sie für unbenennbar hält), und wir könnten sie ganz einfach als *emergente* Landschaft bezeichnen: eine Art neues Vernakulär, das ebenfalls, aber in einem anderen Maßstab, von einer raschen und kontinuierlichen Umwälzung oder Rotation gekennzeichnet wird. Das ist die Landschaft, die allmählich seit der industriellen Revolution entstanden ist und die nunmehr rings um die modernen Kommunikationsnetze blüht, insbesondere im Umfeld der Ausfahrtstraßen: Drive-ins, Malls, Gewerbebezonen, Reklametafeln, Schilder, dekorierte Schuppen usw. Es ist im Grunde die Landschaft, die Jackson buchstäblich sein Leben lang im Amerika der Nachkriegszeit beschrieben hat.

Raumzeit

Trotz ihrer deskriptiven Qualitäten ist es nicht die Unterscheidung dieser drei Landschaften, die mich an diesem Essay besonders interessiert. Wir könnten die Analyse natürlich verfeinern und innerhalb dieser großen Triade alle möglichen Unterkategorien oder Zwischenschichten unterscheiden. Interessanter erscheint mir jedoch diese Unschlüssigkeit zwischen Chronologie und Typologie, die in Jacksons Terminologie zum Ausdruck kommt. Obwohl die »mittelalterliche« Landschaft theoretisch verschwunden ist, kann man sich an vielen Stellen noch eine Vorstellung von ihr machen und sogar zu dem für sie charakteristischen Vernakulär vordringen. Zahlreich sind auch die Landschaften, deren besonderes Merkmal darin zu bestehen scheint, dass ein klassischer vehikulärer Raster und ein ultralokales Pittoreskes aufeinanderprallen (die Kuh auf ihrer Weide, die den Zug vorbeifahren sieht, die unregelmäßige Aufteilung der ländlichen Parzellen, die auf dem Plan einer neoklassischen Stadt noch sichtbar ist ...). Und die alles verdrängende Sprache der Landschaft Nummer drei ist selten so allgegenwärtig, dass sie nicht einige Spuren der vorangegangenen Dispositive und ihrer jeweiligen Logik durchscheinen lässt. Anders ausgedrückt: Es kommt durchaus vor, dass die von Jackson unterschiedenen »zweidimensionalen Sprachen« in Wirklichkeit koexistieren, nebeneinander treten, ineinander greifen, sich gegenseitig durchdringen oder einander überlagern. Wenn man sieht, wie sehr die zeitgenössischen Fotografen oder Filmemacher dieses Aufeinanderprallen hervorheben (oder dessen Fehlen in vollständig importierten und bezugslosen Landschaften kritisieren), könnte man sich fragen, ob diese Verschiebungen oder diese Überlagerungen (und die dadurch entstehende Dichte) nicht eine wesentliche Rolle spielen, wenn wir diese oder jene Landschaft als bewohnbar, liebenswert oder anregend beurteilen. Ich möchte hier nur darauf hinweisen, dass die meisten zeitgenössischen Landschaften nur verständlich und schätzenswert werden, wenn man den Begriff der Landschaft vertikalisiert, um sie als Überlagerungen »zweidimensionaler Sprachen«, das heißt als Hyperlandschaften zu betrachten.

Theater

3
»Landscape as Theater«,
in: John Brinckerhoff
Jackson, *The Necessity for
Ruins and Other Topics*,
(Amherst: The Univer-
sity of Massachusetts
Press, 1980).

Jackson hat seine Reflexion nicht in diese Richtung vorangetrieben (im Unterschied zu Kevin Lynch in *What Time is This Place?*), aber die ganze Ausrichtung seines Werks scheint uns dazu aufzufordern. In der Mitte einer anderen seiner Publikationen mit dem Titel *The Necessity for Ruins and Other Topics* findet man nämlich einen wichtigen Essay, der erklärt, wie die klassische oder politische Landschaft (diejenige, deren ästhetische Werte uns noch weitgehend eingetrichtert werden) anhand einer wirksamen Metapher gedacht und hervorgebracht wurde: der des Theaters, das damals als Dispositiv und als Paradigma jenes Medium war, in dem die Welt sich selbst darstellte und projizierte.³ Jackson zeigt, wie die Kunst der perspektivischen Darstellung, die Landschaftsmalerei und die Gartenkunst lange auf benachbarten Wegen einander zugearbeitet haben, und vor allem, wie tief diese Theatermetapher die Art und Weise geprägt hat, in der wir immer noch Landschaften betrachten, obwohl diese Metapher, so sagt man uns, seit knapp zwei Jahrhunderten nicht mehr relevant ist. Das große Problem der zeitgenössischen Landschaftsstudien läge also darin, dass wir weiterhin dem Einfluss dieser klassischen Metapher erliegen, obwohl sie nicht mehr imstande ist, die vielschichtige Struktur der Welt, in der wir leben, zum Ausdruck zu bringen. Nur eine andere, wirklich wirksame Metapher, die mehr ist als eine bloße Analogie, ein Modell, das geeigneter ist für das, was aus unserer Welt geworden ist, könnte diese überholte Vorstellung aus unseren Köpfen vertreiben und uns erlauben, zeitgenössische Landschaften zu denken. Doch diese andere Metapher, so Jackson, fehlt leider. Der Essay endet mit einer optimistischen Note, indem er darauf hinweist, dass diese Diskrepanz zwischen Bewusstsein und Wirklichkeit an sich kein neues Phänomen ist: »Erst im 19. Jahrhundert erkannten die Menschen die Richtigkeit der Theatermetapher in ihrer Anwendung auf den Landschaftsbegriff des 16. und 17. Jahrhunderts. Erst jetzt ist unser Abstand zum 19. Jahrhundert groß genug, um dessen Landschaft als eine Metapher des Wachstums, des Niedergangs und der Evolution zu begreifen. Es ist noch zu früh, um die neue Landschaft des 20. Jahrhunderts zu begreifen. Es ist besser, wir vertrauen den Intuitionen des Geografen, des Künstlers und des Philosophen. Sie sind die zuverlässigsten Hüter der menschlichen Überlieferung, denn sie versuchen die Ordnung hinter dem Zufall zu entdecken,

die Schönheit im Chaos und das fortwährende Streben der Menschheit hinter ihren Ungeschicktheiten und Misserfolgen.«⁴

Palimpsest

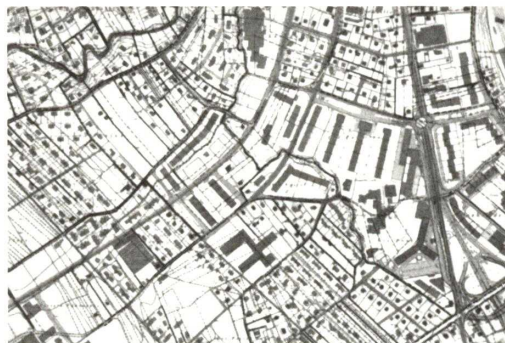
Aber wie ist diese Landschaft beschaffen, die wir zu begreifen versuchen und für die wir so dringend eine neue Metapher benötigen? Handelt es sich nur um die Landschaft Nummer drei, die Jackson von den zwei anderen unterschieden hat? Oder handelt es sich vielmehr, wie ich angedeutet habe, um eine komplexe Schichtung, die wir fast überall in unserer Umgebung beobachten können? Wenn dies der Fall ist, dann könnte es durchaus sein, dass bereits gewisse Metaphern vorgeschlagen wurden, um das Theater in seiner Rolle als strukturierende Matrix abzulösen. Und hier treten nun die Forschungen von André Corboz auf. Sieht man von Begriffen wie Collage oder Montage ab, die im Lauf der 70er Jahre von Theoretikern der Architektur und der Stadtplanung angeführt worden waren, so kommt tatsächlich André Corboz das Verdienst zu, die zwei ernsthaftesten Kandidaten für die Nachfolge vorgeschlagen zu haben. Der erste, der in einem Essay vorgestellt wurde, der kaum drei Jahre nach der Publikation von *Landscape as Theater* erschienen ist, ist das berühmte Palimpsest, ein Begriff, der in den Debatten zur Stadtplanung in den letzten zwanzig oder dreißig Jahren eine beträchtliche Rolle gespielt hat. Ein Palimpsest war ein dickes und wiederverwendbares Pergament, das man heute ein wenig mit einer Tafel vergleichen kann, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass die nacheinander auf seiner Oberfläche geschriebenen Texte sich weniger leicht löschen ließen, sodass oft zum Teil entzifferbare Spuren von ihnen zwischen den Zeilen und unter den Schichten jüngerer Texte fortbestanden. Ein Palimpsest ist folglich eine zweidimensionale Schreibunterlage, die sich zu einer dreidimensionalen Matrix vertieft, in der Zeichen, Einschreibungen und Texte übereinander liegen: eine willkommene Metapher für ein Territorium, das dadurch auf eine dicke, von neuem beschriebene, zum Teil abgeschabte und fortwährend von neuem beschriebene Oberfläche reduziert wird. In diesem Essay, der vielleicht als die offizielle Bewerbung des antiken Palimpsests um die Funktion einer zeitgenössischen Metapher angesehen werden kann, schreibt Corboz folglich: »Das Territorium ist weder eine verlorene Verpackung noch ein ersetzbares Konsumprodukt.

»Le Territoire comme palimpseste« (1983), in: André Corboz, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais* (Les Éditions de l'Imprimeur, 2001). Vgl. dazu auch meinen einleitenden Essay in eben diesem Band: »Du palimpseste à l'hypertexte: André Corboz, webmaster de la ville et des territoires«.

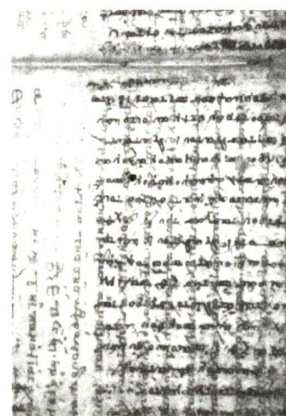
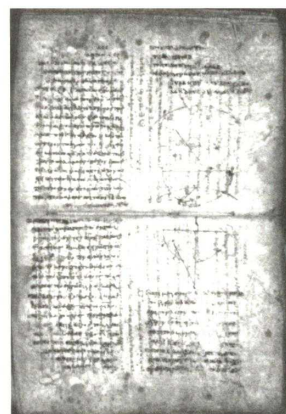
Jedes ist einmalig, daher die Notwendigkeit zum »Recyclen«, zum erneuten (aber wenn möglich äußerst sorgfältigen) Abschaben des alten Textes, den die Menschen auf dem unersetzlichen Material des Bodens geschrieben haben, um einen neuen einzuschreiben, der den heutigen Anforderungen entspricht, bevor er selbst abgeschabt wird. Manche Regionen, die zu brutal und unangemessen behandelt wurden, weisen dadurch Löcher auf wie ein zu stark abgeschabtes Pergament: In der Sprache des Territoriums werden diese Löcher als Wüsten bezeichnet.«⁵

Palimpsest

Überlagerung des napoleonischen Katasters von 1815 und des aktuellen Grundrisses.



Einblendung des Grundrisses aus den 1930er Jahren zwischen die Schichten des Planes
Ausschnitt aus dem Atlas du Territoire Genevois hrsg. von Alain Leveillé



Hypertext

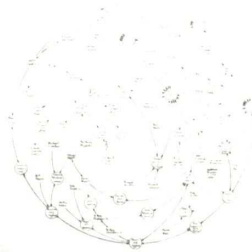
Es ist dennoch fraglich, ob sich das Palimpsest als Metapher für die heutige(n) Landschaft(en) eignet, und Jackson hätte es vielleicht als bloße Analogie abgelehnt. Das Palimpsest ist jedoch – im Gegensatz zum Theater, das für die Menschen der Klassik eindeutig eine wirksame Vorstellungsmatrix war, eine effiziente Sichtweise, die zugleich physikalische und geistige Realitäten ordnet und rahmt – nicht wirklich ein Werkzeug, das wir im Alltag verwenden, sondern eher eine Art raffiniertes Bild, ein differenziertes Analogon dieser anderen Matrix, das vielleicht so unauffällig die Theater- und Panoramamatrix ersetzt und untergraben hat, dass wir nicht wirklich imstande sind, letztere sichtbar zu machen und zu beschreiben. Es ist also nicht weiter erstaunlich, dass sich André Corboz selbst zehn Jahre, nachdem er diese erste Metapher vorgeschlagen hatte, genauso wie viele andere Theoretiker einer zweiten Metapher zuwandte, die dem Palimpsest sehr verwandt ist, aber viel stärker in die Entstehung und Organisation der geistigen Landschaften und der zeitgenössischen Umgebungen eingreift: dem Hypertext⁶.

Der Hypertext ist – im Gegensatz zu einem einzigen gegebenen Text – buchstäblich unlesbar: Er ist eher ein Netz, ein Mittel, um eine gewisse Anzahl textueller Ressourcen oder heterogener visueller Dokumente zu verbinden, aufeinander zu beziehen und zu gliedern. Mit anderen Worten: Er ist ein Werkzeug, ein System oder ein Protokoll, das ermöglicht, zwischen verschiedenen Archiven hin und her zu wandern, die allesamt relativ unabhängig und autonom sind und alle

6

Vgl. André Corboz, «La Suisse comme hypervilles», *Le Visiteur* Nr. 6, Herbst 2000, S. 112–129. Wir weisen darauf hin, dass die Gegenüberstellung von Panorama und Diorama, die Bruno Latour in *Paris, Ville Invisible* (Synthelabo 1998) diskutiert, auch mit der von Theater und Hypertext zusammenhängt.

Hypertexte | Territoire
eine reversible Metapher



Mark Lombardi,
World Finance Corporation
and Associates,
1970–1984



Randall Munroe,
Map of Online Communities
and Related Points of Interest,
2007

jeweils ihre eigene Syntax, ihre Ordnung und ihre Bedeutungen entfalten, ohne im Idealfall der Fahrt des Semionauten die geringste Hierarchie oder Sequenz aufzuzwingen. Damit wollen wir natürlich nicht sagen, dass dieses Netz oder dieses System weder Ordnung noch Hierarchie kennt, sondern dass es die Freiheit schafft, feiert und verstärkt, mit der der Benutzer ganz nach Belieben von einer Ressource zu einer anderen umschwenkt oder gleitet und Übergänge oder Leitern zwischen verschiedenen Informationsschichten improvisiert, und zwar inmitten von Beziehungen, die a priori weder festgelegt noch geplant sind. Auf eine gewisse Weise könnte man den Hypertext mit einem endlosen Buch ohne Einband vergleichen oder mit einem Superpalimpsest, das aus einer Materie bestünde, die fast so transparent ist wie Luft oder Wasser: als ob man sich tatsächlich und im Zustand der Schwerelosigkeit in der vierten Dimension befände.

Kombination

Ist der Hypertext also wirklich diese gültige Metapher, die wir suchen und dank derer wir endlich die physikalischen Welten und die Landschaften, in denen wir heute leben, werden erfassen, begreifen und konstruieren können? Die Frage verdient es unserer Ansicht nach, gestellt zu werden. Natürlich könnten manche befürchten, dass dies das Ende der Architektur und der Landschaftsarchitektur bedeutet. Handelt es sich dabei nicht grundlegend um dreidimensionale physische Realitäten? Werden wir behaupten, dass der virtuelle Raum, auf den sich unsere digitalen Fenster öffnen, die neue Realität ist, in die wir eindringen, und dass unsere physische Umgebung zu einem trostlosen und beunruhigenden Raum geworden ist, in dem sich unsere Bemühungen, seiner Schwerkraft zu entfliehen, verlaufen, und dass unsere Körper zu nutzlosen, schweren Objekten geworden sind, die wir hinter uns nachschleppen wie die Schnecke die amorphe und parasitäre Larve zwischen ihren Fühlern? Diese Idee ist nicht nur eine Binsenwahrheit (mag sie auch mitunter verschwiegen werden oder geheim und unbewusst sein) für die Bewohner und Anhänger des Informationszeitalters. In den 1950er oder 1960er Jahren beispielsweise hat der große Paläontologe André Leroi-Gourhan eine Theorie der Evolution entwickelt, die vorhersagte, dass die Menschen sich immer schneller in den künstlichen Prothesen ihrer

Gehirne und den technischen Verlängerungen ihrer Körper bewegen würden. Ob man nun an diese Vorhersage glaubt oder ob sie in uns Angst oder Begeisterung auslöst – wir sind jedenfalls nicht bedingungslos bereit zu wetten, dass dies unsere Zukunft und noch weniger unsere Gegenwart ist, und ihr eigentlicher Wert liegt vielmehr in dem Lichtstrahl, den sie auf die komplexe Raumzeit wirft, in der wir leben. Es lohnt sich übrigens darauf hinzuweisen, wie sehr der hypertextuelle Raum selbst wieder Strukturen und Schemata bei den zwei- und dreidimensionalen Realitäten der Architektur oder der Landschaft entlehnt: Man redet ständig von »sites«, von Adressen und Konfigurationen. Andererseits wurden viele mit dem Hypertext verbundene Begriffe (Interface usw.) in das gängige Vokabular des Raumdesigns übernommen, so dass man sich fragen kann, ob nun die Landschaft die Metapher für den Hypertext ist oder umgekehrt. Beide erhellen sich gegenseitig.

Warum sollten wir dann nicht beide Metaphern miteinander kombinieren? Während das Palimpsest eine willkommene materielle Dimension bietet, Präsenz, Schwerkraft, Trägheit und Festigkeit, lauter Eigenschaften, die dem Hypertext fehlen, welcher dafür Begriffe wie Potenzialität, Links, Beziehungen, Leichtigkeit, freie Navigation und Wahl bietet, ohne die unsere Palimpsest-Territorien zu lauter »Antiquitätenläden« erstarren würden. Auf einer taktileren Ebene lässt sich durch diese Kombination die relative Flachheit, die Horizontalität oder, sagen wir, jene Eigenschaft, die das Palimpsest von der Landkarte übernimmt, ihr Indexcharakter, mit der mehr atmosphärischen oder wässrigen Eigenschaft des Hypertexts verbinden. Das neue »perspektivische Scharnier« (*perspective hinge*) in der Landschaftsarchitektur und folglich in der Stadtplanung lässt sich mit dem vergleichen, das die Tastaturen mit den Bildschirmen unserer Laptops verbindet: Genauso wie unsere Hände und unsere Finger auf der beschränkten, steifen und dennoch empfindlichen Oberfläche zugange sind, genauso tauchen unsere Augen und unsere Gehirne in die Tiefen und verlieren sich in den virtuell endlosen Architekturen, die auf dem Bildschirm auftauchen. Die Matrix der zeitgenössischen Landschaften ist weniger ein offenes Fenster, das auf ein Schachbrett hinausgeht, als ein Aquarium, das mit einer amniotischen Raumzeit gefüllt ist – eine Schichtung von Ebenen, in der die Individuen, die Niveaus und die Aktionen sich verzweigen und vermehren und

in der unser Körper und unser Geist sich vertikal bewegen. Unter diesen Bedingungen könnte man die Aufgabe der Landschaftsarchitektur entweder definieren als die erneute Aufladung des Palimpsests mit hypertextueller Potenz oder als die Landung, die Verankerung und Konfiguration des Hypertexts: eine Fülle von Intelligenz und Erfindungskraft, um allen ein dreidimensionales trackpad zu liefern, das heißt eine Umgebung, einen Tanzboden, auf dem der Geist sich in einen agilen und rezeptiven Körper projiziert.

7

Im Original »Phares« – Leuchttürme, Leitsterne, Führer, Leuchten: in Anspielung auf das Gedichtgleichen Titels von Charles Baudelaire.

8

In seinem Profil des »L'urbanisme au XXe siècle« schreibt er beispielsweise: »Die Megapolis, die vor unseren Augen entsteht, hat nichts mit irgendeiner Ästhetik der Harmonie zu tun (mag man sie nun über die Renaissance bei der Antike entlehnen oder über die Romantik beim Mittelalter). Sie entspricht viel mehr der Definition der Schönheit bei Lautréamont – schön wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Schirms auf einem Seziertisch (1869). [...] Dank der Sichtweise der wegweisenden Künstler des Jahrhunderts können wir das angebliche visuelle Chaos domestizieren, wenn wir uns an Klees Ausspruch erinnern: 'Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern Kunst macht sichtbar.« André

Leitstrahlen⁷

Ob man sich nun für das Palimpsest entscheidet, für den Hypertext oder eine Kombination aus beiden Metaphern (wobei man notfalls auch noch die des Theaters anhängt), die Frage nach den Modellen oder den Bezugnahmen, an die man sich wenden kann, um sie umzusetzen, bleibt dennoch offen. In dieser Hinsicht scheint Corboz Jacksons Ansicht zu teilen, der zufolge wir gut daran tun würden, zum »Geografen, zum Künstler oder zum Philosophen« hinüberzublicken, wobei der zweitgenannten Person dieser Dreierheit deutlich der Vorrang eingeräumt wird.⁸

Die von Corboz erwähnten Künstler sind zahlreich, und er selbst fügt hinzu, dass die Liste nicht vollständig ist. Die Bezugnahme auf die berühmte Stelle in den *Chants de Maldoror* gibt den Ton an, aber man muss auch darauf hinweisen, dass Stellen mit einem identischen Beginn (*beau comme ... schön wie*) unter der Feder Lautréamonts oft vorkommen und vermutlich höchst unterschiedliche Ästhetiken anregen könnten wie etwa das »schön wie das Zittern der Hände beim Alkoholismus« von Guy Debord.⁹ Für Corboz handelt es sich offenkundig darum, eher die Schönheit des Ungleichartigen zuzugeben und zu fördern als letzteres zu reduzieren und in das Korsett einer konventionellen und überholten Definition der Harmonie zu zwängen. Die Schönheit des 20. Jahrhunderts, eine palimpsestartige und hypertextuelle Schönheit, wäre deshalb in dieser unwahrscheinlichen »Familie« von Werken und Künstlern anzutreffen, die dem Zufall, den Konflikten, den Dissonanzen und all dem Raum einräumen, was Ossip Mandelstam als das »Ägypten der Objekte« bezeichnete.

Corboz, «L'Urbanisme du XXe siècle: esquisse d'un profil» [1992], in: ders., 2001, S. 206. Corboz betont hier, genauso wie Jackson, die Idee, der zufolge es eine bedauerliche chronologische Verschiebung gäbe zwischen den Konzeptionen der Stadtplanung und den künstlerischen Bezugnahmen und Modellen, die ihr Anregungen liefern könnten. Diese Idee bildet auch den Abschluss von «La Suisse comme hyperville» [1999]: «Um mit einem Wort zu schließen: Es wäre vielleicht gut daran zu denken, in das 20. Jahrhundert einzutreten, solange noch Zeit ist.»

9

Chants de Maldoror, chant V, strophe 2 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 195, zitiert bei Guy Debord, *Panegyrique* (Champ Libre, 1989), S. 49. Dt. Übersetzung (Wolfram Bayer), *Panegyrikus* (Berlin: Edition Tiamat 1997), S. 46. Diese Formulierung findet man auch an mehreren anderen Stellen der Chants.

10

Vgl. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Princeton: Princeton University Press, 1983), aber auch ihre Publikation jüngerer Datums: *Duchamp in Context* (Princeton University Press, 1998).

Hyperraum

Wir haben gesehen, dass die Metaphern Palimpsest und Hyper-Text beide die Tatsache hervorheben, dass die »sites« (und ihre Dichte) durch die Nebeneinanderstellung, die Überlagerung oder das Aufeinanderprallen von mehr oder weniger heterogenen Dispositiven erzeugt werden, die allesamt gleichsam die Abdrücke, die Vektoren und die Zeichen verschiedener Logiken, Zeiten und Welten sind. Hinter diesen Metaphern steht die Vorstellung, dass mehrere Raumzeiten nebeneinander existieren oder einander überdecken. Das sollte unsere Neugierde auf eine eigenartige Episode in der Kunstgeschichte der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts lenken, die seither einigermaßen brachliegt. Ich denke hier an die Leidenschaft, mit der mehrere Künstler (und einige Architekten) die berühmte vierte Dimension zu erforschen, darzustellen oder jedenfalls zu suggerieren suchten, von der in den wissenschaftlichen und parawissenschaftlichen Debatten im Zusammenhang mit dem Siegeszug der nicht-euklidischen oder mehrdimensionalen Geometrie die Rede war.¹⁰ Ob nun diese zusätzliche Dimension damals als die der Zeit selber interpretiert wurde oder nicht (eine Hypothese, die sich nach der Verbreitung von Einsteins Thesen nach und nach durchsetzte), es steht jedenfalls fest, dass die Hypothese die einer Verzeitlichung des Raums oder einer Verräumlichung der Zeit und der Veränderung war, und man kann dieses Abenteuer nicht nur in der Malerei und in der bildenden Kunst allgemein verfolgen (der theoretische Kubismus, Kupka, Gris, Duchamp, Kandinsky, Matta ...), sondern auch in der Architektur und in der Stadtplanung (Bragdon, Kiesler, Giedion ...). Die seriösen oder spielerischen Ansätze dieser Künstler beruhten auf einer analogischen Überlegung, die man mit folgender Frage zusammenfassen kann: Wenn ein Punkt ein Schnitt durch eine Linie ist, eine Linie ein Schnitt durch eine Fläche und eine Fläche der Schnitt eines Volumens... wovon ist dann das Volumen der Schnitt? Wie absurd oder versponnen uns die Frage rückblickend auch erscheinen mag, man kann schwer leugnen, dass sie in der Kunst- und Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts ästhetisch fruchtbar gewesen ist, und man kann sich sogar fragen, ob sie es nicht immer noch sein könnte, und zwar in noch größerem Ausmaß, vorausgesetzt, sie wird nicht nur auf das Gebiet der Architektur, sondern auch auf das der Landschaft extrapoliert. Der Begriff der vierten Dimension verweist

tatsächlich auf die Vorstellung eines Hyperraums, in dem die Strukturen des Palimpsests oder des Hypertexts buchstäblich verwirklicht sein würden und in dem Konfigurationen, die in einem dreidimensionalen Raum unvereinbar sind beziehungsweise einander gegenseitig ausschließen, gleichzeitig möglich und gleichsam ineinander verschachtelt wären. Wenn man sagt, dass jede Landschaft auf gewisse Weise eine Hyperlandschaft ist, dann weist man darauf hin, dass jede Landschaft tatsächlich wie der dreidimensionale Schnitt einer vierdimensionalen Raumzeit gelesen werden kann oder wie das Scharnier einer Konföderation vergangener, gegenwärtiger oder emergenter Landschaften, deren Volumen einander durchdringen und deren Abdrücke an der Oberfläche auslaufen wie die Sedimentschichten oder die geologischen Horizonte im Wandbild einer Felsklippe oder einer Schlucht.

Unter allen Künstlern, die sich mit diesen Spekulationen über den Hyperraum beschäftigt haben, ist Marcel Duchamp sicherlich derjenige, der dies am hartnäckigsten getan hat, und seine ganze spielerische und geistige Entwicklung, wie sie sich im Gerüst von *Le Grand Verre* (Das Große Glas) verknüpfte und dann in die *Boîte-en-valise* (Schachtel im Koffer) und in das verwirrende Dispositiv von *Étant donné* (Gegeben sei) mündete, lässt sich als eine »Reise in das Land der vierten Dimension« interpretieren.¹¹ Zwar ist die Landschaft als Genre im Werk von Duchamp nicht wirklich vertreten, es sei denn durch einige neoimpressionistische Bilder (1902–1908), ein Ready-made, dem etwas »nachgeholfen« wurde (*Pharmacie*, 1914), eine Ejakulation (*Paysage Fautif*, 1947), einen Mondschein (*Moonlight on the Bay at Basswood*, 1953) und den Bühnenhintergrund von *Étant donné* (1946–1966). Die Fragestellungen dieses Werks haben zwar mitunter die zeitgenössische Geschichte und die Theorie der Architektur beschäftigt (Bernard Tschumi, Philippe Duboy, Alberto Pérez-Gómez, Diller + Scofidio ...), aber man kann nicht behaupten, dass dies ein wirkliches Anliegen für die Spezialisten der Landschaft gewesen sei.

Ich möchte nun kurz andeuten, warum mir dieses Werk nicht nur in diesem Bereich als stimulierend erscheint, sondern möchte sogar einen richtiggehenden konzeptuellen Schwenk ausführen, durch den die klassische Intuition der Landschaft als Szene und als Ausdehnung gekippt, wieder aufgerichtet und gleichsam vertikalisiert wird. Und auch zeigen – um weiter

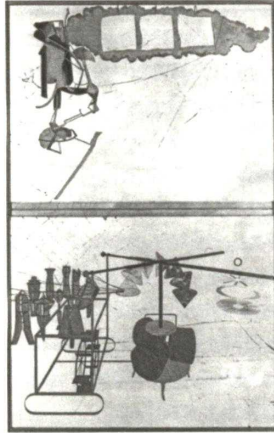
11

Um den Titel einer Erzählung aufzugreifen, die ihn schon bei ihrem ersten Erscheinen in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Comoedia* beeindruckt hatte. Vgl. Gaston de Pawlowski, *Voyage au pays de la Quatrième Dimension* (Paris: Grasset et Fasquelle, 1923, neu hg. v. Jean Clair, Editions Images Modernes, 2004).

durch die Metaphern des Palimpsests und des Hypertexts zu surfen –, wie interessant es sein kann, bei Duchamp das zu nehmen, was er selbst als Schwimmlektionen bezeichnet hat. Sein ganzes Werk, wie er es in *Boîte-en-valise* in Szene gesetzt hat, ist von einer spielerischen Meditation über die Gesetze und die Grenzen der Perspektive getragen und über den Wunsch und die Mittel, sie zu durchqueren, sie hinter sich zu lassen, sie zu überwinden – oder sie von Neuem zu verzaubern. In dieser Hinsicht muss man dem *Grand Verre*, das im Zentrum des Dispositivs der *Boîte* steht – als ob es gleichzeitig der Ort der Begegnung, die Landkarte und die Inhaltsangabe aller Werke wäre, die Duchamp in ihr reproduziert hat –, unbestreitbar besondere Aufmerksamkeit schenken.

Ding

Dieses »endgültig unvollendete« Werk, das sich nirgends einreihen lässt und an dem Duchamp beinahe zehn Jahre lang gearbeitet hat (1915–1923), dieses Ding, das seit seinem ersten kurzen Auftauchen im Brooklyn Museum of Modern Art im Jahr 1926 die Kunstkritik verwirrt und herausfordert, ist ein in zweifacher Hinsicht hybrides Werk. Das Objekt, Bild und Fenster zugleich – denn die Figuren, die sich darauf abheben, sind buchstäblich in eine große, transparente Glasplatte eingeschrieben –, stellt gleichzeitig zwei Welten übereinander, zwei »Bereiche« oder zwei Bilder, deren stark kontrastierte Ikonografien auf zwei unabhängigen Glasplatten realisiert wurden, die anschließend eine über der anderen montiert wurden. Der rätselhafte Titel des Ganzen, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Die Braut wird von ihren Junggesellen entkleidet, sogar), bezeichnet diese zwei deutlich voneinander abgehobenen Elemente: Oben ist der Bereich der Braut, in dem eine Art abstraktes Insekt in einem Raum ohne Anhaltspunkte zu schweben scheint (als ob es sich um einen Schnitt oder eine organische und durchscheinende, aus dem Glas herausgeschnittene Lamelle handelte), unten der Bereich der Junggesellen, wo eine komplexe Anordnung von maschinenartigen Objekten eindeutig perspektivisch dargestellt ist, als solle der Eindruck erweckt werden, dass sie sich in den drei Dimensionen des Raums entfaltet, den man durch das Glas hindurch erblickt. Die radikale Opposition dieser zwei Typen von Ikonografie stürzt den Betrachter ziemlich rasch in eine



Hyperlandschaft | Ding
Marcel Duchamp,
*La Mariée mise à nu par ses
célibataires, même,
ou Grand Verre*,
1915–1923

gewisse Ratlosigkeit und sogar in eine abgrundtiefe Ungewissheit, und zwar nicht nur hinsichtlich der Beziehung dieser beiden Bilder oder Bereiche zueinander, sondern auch über seine eigene Position gegenüber dem widersprüchlichen Raum, mit dem er konfrontiert ist (und in den er dergestalt eingebunden ist). Bald konzentriert sich diese Ratlosigkeit auf die Natur der Horizontlinie, die die beiden Bereiche trennt und die Duchamp, der ihr die Rolle einer gleichsam unüberwindlichen Wand zuschreibt, als den »Mantel der Braut« bezeichnet. Ist es möglich, das auf dem Glas betrachtete Bild als einen Plan aufzufassen? Muss man den Mantel der Braut als die Kante einer anderen Glasplatte ansehen, durch die sich die Braut und die Junggesellen gegenseitig wahrnehmen können? In welche Art von Räumen schweben sie folglich und welche Typen von Bildern machen sie sich voneinander?

Zu dieser doppelten und bereits recht verstörenden Hybridität des Dings tritt noch dazu eine dritte, da Duchamp im Jahr 1934, nachdem er *Grand Verre*, dessen Platten auf dem Rücktransport nach der Ausstellung von 1926 zerbrochen waren, mit großer Geduld repariert hatte, denselben Titel auch einem anderen Objekt verleiht, der in mehreren hundert Exemplaren herausgegebenen *Grünen Schachtel* mit Reproduktionen von Notizen, Skizzen und Vorzeichnungen, die während der Arbeit am Glas entstanden waren.

Die meisten Notizen sind zwar nicht weniger verstörend als das Glas selbst, aber sie erlauben doch, die verschiedenen

Duchamp gibt uns zu verstehen, dass die Braut (der »weibliche Gehängte« und die »Milchstraße« seines Begehrens) sich in einer Art vierdimensionaler Matrix entfaltet und somit gleichsam unerreichbar für die Junggesellen wäre, die, in ihre »moules mâlies« eingezwängt, Gefangene des maschinenartigen und perspektivischen Raums sind und »ihre Schokolade ganz allein reiben«. Trotz der Undurchlässigkeit ihres Mantels weckt die Braut dennoch ein gewisses Begehren, das in der Entblößung dann auch ihres zur Entfaltung bringt. Ohne in die labyrinthischen Details der gesamten Handlung einzudringen, kann man sagen, dass sie eine pataphysische Reflexion über die Alchimie des Begehrens inszeniert sowie über die vielschichtige erotische Mechanik, die womöglich erlaubt, die so gut wie undurchlässige Grenze zwischen der Welt der Braut und jener der Jungesellen zu überschreiten.

13

Wir verwenden absichtlich dieses besondere Bild, das John Dixon Hunt benützt hat, um die humanistische Theorie der drei Naturen und deren Bedeutung für die klassische Gartenkunst zu erläutern. Vgl. John Dixon Hunt (Hg.), *L'Art du Jardin et son histoire* (Paris: Odile Jacob, 1996).

Elemente auszumachen, aus denen die beiden Bereiche bestehen, sowie die merkwürdige Rolle, die Duchamp ihnen in diesem Ganzen zuweist. Vor allem aber vertiefen diese Notizen die Ratlosigkeit derjenigen, die sich mit dem Glas konfrontieren, indem sie diese erotische Überlegung mit einer anderen verbinden, die sich auf die Natur des Raums, der Bilder und des Sehprozesses beziehen:¹² Die Suche nach einer Nordwestpassage, die es ermöglichen würde, in die vierte Dimension vorzudringen (und sei es auch nur mit Humor), ist vielleicht nicht völlig vergeblich.

Parallele

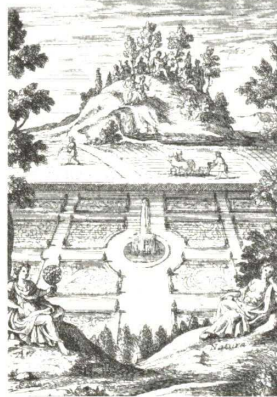
Wir brechen unsere Interpretation hier ab. Wir wollen nicht das Rätsel des *Grand Verre* entziffern, sondern es vielmehr verwenden, um mit ihm die vielschichtige Landschaft zu beobachten, die uns beschäftigt. Genauso wie *Boîte-en-valise* als Werkzeugkiste verwendet werden kann, anstatt nur als ein tragbares Museum angesehen zu werden, genauso können, so lautet unsere Hypothese, *Grand Verre* und die von ihm ausgelösten Spekulationen ebenfalls als eine verfügbare Optik verwendet werden, die ganz besonders geeignet ist, um in die Mechanik der Hyperlandschaften einzudringen. Unser erstes Argument ist paralogischer Natur: Wenn der zweidimensionale Rahmen eines einfachen Fensters (oder des fensterähnlichen Bildes, das die Illusion der Perspektive erzeugen will) die geeignete Optik ist, um die dreidimensionale Realität einer klassischen Landschaft oder deren perspektivische Darstellung zu erfassen, dann könnte uns ein paradoxes, dreidimensionales Fenster vielleicht helfen, geistig in die nicht darstellbare Stofflichkeit einer Hyperlandschaft einzudringen. Behalten wir diese Idee im Kopf und vergleichen wir nun *Grand Verre*, dieses dichte Fenster der merkwürdigen Bilder, die Duchamp ihm eingeschrieben hat, mit der kanonischen Ansicht der klassischen Landschaft, die in aufsteigender Perspektive die Dialektik der drei Naturen veranschaulicht.

Die Ansicht, um die es geht, stammt aus den *Curiosités de la nature et de l'art* von Lorrain de Vallemont (1703)¹³ und zeigt aus der Draufsicht und von den Allegorien der Kunst und der Natur eingerahmt die geometrischen Beete eines schachbrettartigen Gartens, der von einer größeren Achse durchzogen wird und um ein Becken mit Brunnen als Mittelpunkt angeordnet ist.

Dieser Garten (die dritte Natur) mit den Figuren seiner beiden Zeuger (*Ars und Natura*) nimmt den unteren Teil des Stichs ein, das heißt, gut die Hälfte des Bildes, während der Rest, die obere Hälfte, einen Hintergrund mit bestellten Feldern (zweite Natur) zeigt und ganz hinten einen wilden, mit mythischen oder göttlichen Figuren bevölkerten Hügel, aus dem ein Wasserfall fließt (erste Natur). Besonders frappierend ist die betonte und beinahe abstrakte Breite der Linie – man könnte meinen, das Netz eines Tennisplatzes –, die die zwei Hälften des Bildes trennt, als ob es sich um ein tiefes Aha handelte oder als ob der Künstler in diesem Schattenbalken die ganze Faltung seiner Perspektive hätte konzentrieren wollen, die ganze Distanz, die den Garten von diesem Hinterland unterscheidet, den er durch das Zusammenspiel einander entsprechender Sinnbilder in eine Landschaft verwandelt (Brunnen – Wasserfall, Beete – Felder usw.).

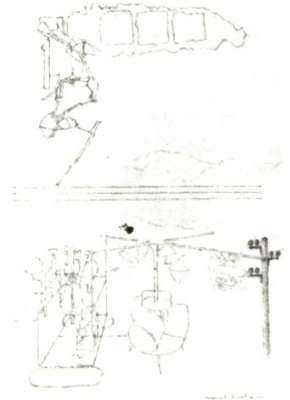
Grand Verre ist ebenfalls durch einen horizontalen Balken in zwei Hälften geteilt, aber in diesem Fall handelt es sich, wie wir gesehen haben, nicht um eine perspektivische Faltung oder Verkürzung. Der Mantel der Braut ist nicht ein »Übergang«, der die Kohärenz einer Kavalierverspektive gewährleistet und

Parallele | Theater



Pierre Le Lorrain de Vallemont, *Curiosités de la nature et de l'art*, 1703. Frontispiz

Rotation | Fenster



Marcel Duchamp, *Cols alités*, 1959

einen Vordergrund mit einem Hintergrund verbindet, sondern die Materialisierung eines Schnitts, eines vertikalen Schismas zwischen zwei Bereichen, von denen einer über dem anderen angeordnet ist. *Grand Verre* kann folglich in erster Linie betrachtet werden als die Überlagerung von zwei Räumen oder vielmehr als die Überlagerung von zwei räumlichen Matrizen: unten die klassische dreidimensionale Projektion, das Skelett einer Perspektive, das in der körperlosen Ikonografie der technischen Zeichnungen oder der Patente wiedergegeben wird, oben die rätselhafte Projektion eines vierdimensionalen Raums, die Matrix einer Hyperlandschaft. Im Grunde ist das Glas – gerade deshalb erscheint es uns so stimulierend, seine Optik hier heranzuziehen – zwei Dinge zugleich: eine Hyperlandschaft (eine vertikale Landschaft durch die Überlagerung) und eine Meditation über das Scharnier, das uns womöglich erlaubt, von der Landschaft zur Hyperlandschaft überzuwechseln.¹⁴

14

So kann man eine Bemerkung von Duchamp interpretieren, in der er sagt, dass nicht nur das weibliche Bild, sondern der gesamte *Grand Verre* die Braut bildet – vgl. Lawrence D. Steefel, *The Position of La Mariée Mise à Nu par ses Célébataires. Meme (1915–1923) in the Stylistic and Iconographic Development of the Art of Marcel Duchamp* (unveröff. Diss., Princeton, zit. in John Golding, *Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (New York: Viking Press, 1973), S. 99.

15

Seine berühmte Antwort auf die Fragen von Richard Hamilton, als dieser buchstäblich damit beschäftigt war, das Glas zu rekonstruieren («Es gibt keine Lösung, weil es kein Problem gibt»), ist recht deutlich. Zu den ausweichenden Antworten Duchamps über die

Rotation

Man wird einwenden, dass die Idee der Landschaft in den Notizen der Grünen Schachtel nicht wirklich präsent ist und unsere *Ambition*, *Grand Verre* als ein Prisma zu verwenden, um in die von unserer palimpsestartigen Suche ausgelösten Fragen einzudringen, ganz einfach ein Fall von Interpretationswahn ist. Darauf könnten wir zunächst antworten, dass Duchamp nur deshalb sorgfältig vermieden hat, die Fragen seiner Interpreten zu beantworten oder ihre Hypothesen zu bestätigen, um dem Glas seine ganze Verfügbarkeit zu bewahren und uns dergestalt aufzufordern, dessen begriffliche Werkzeuge tatsächlich zu benutzen und dessen Rätsel frei zu problematisieren.¹⁵

Da wir hier nicht die Absicht haben, das Glas zu interpretieren, und folglich auch nicht, unser Unternehmen a priori zu legitimieren, werden wir uns damit begnügen, es a posteriori durch ein kleines Bündel von Indizien und Zufällen abzustützen. Aus dieser Sicht erscheint uns die Art und Weise, wie Duchamp das Glas selbst verwendet und in seinem späteren Werk weitergeführt hat (insbesondere am Ende seines Lebens), anregender als die wenigen Aussagen, die er selbst dazu gemacht hat. Im Jahr 1959, also beinahe 40 Jahre nach der endgültigen Unvollendung der Braut, fertigt er eine kleine Zeichnung an, auf der *Grand Verre* eindeutig wie ein Fenster dargestellt ist, durch das man eine Hügelandschaft erblickt, die sich in kontinuierlicher

alchemistische Konnotation des *Grand Verre* schreibt John Golding (S. 92) folgendes: »It is possible that Duchamp's denial arose from the fact that he was reluctant to have too much read into his art; quite obviously it was an art of extraordinary depth and subtlety, but he was anxious that each spectator should extract from it what he wished and he knew that any hard and fast explanation of the *Large Glass* was not only impossible but that an attempt to produce one could only serve to kill any true contact between himself and his viewer.«

Perspektive beiderseits des Mantels der Braut erstreckt, während im Vordergrund im Bereich der Junggesellen ein Strommast hinzutritt und das maschinenartige Dispositiv vervollständigt. Der Titel dieser Zeichnung, *Cols Alités (Bettlägerige Bergpässe)*, bezeichnet vermutlich diese durch das Glas wahrgenommene Landschaft, könnte aber auch den Vorgang des Flachlegens oder der Horizontalisierung konnotieren (Kausalität), durch den sie sichtbar wird. Gibt diese elektrifizierte Landschaft eine Vorstellung von der Landschaft, die man durch den – nun in ein Fenster oder in ein Bild verwandelten Mantel – der Braut erblicken würde, wenn sich der *Grand Verre* um sein Scharnier drehen und flach liegen würde? Ist der breite Mantel der Braut ebenfalls ein optisches Dispositiv, ein Fenster im Fenster? Muss man diese Zeichnung als einen Schlüssel ansehen für den rotierenden Prozess, der es erlaubt, von *Grand Verre* zu *Étant donnés* überzugehen, zu diesem anderen Opus magnum, an dem Duchamp im Geheimen in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens gearbeitet hat und das erst nach seinem Tod an die Öffentlichkeit gelangte? Jedenfalls scheint klar zu sein, dass diese allerletzte dreidimensionale Peep-show die Braut und den ganzen begrifflichen Apparat in eine Landschaft mit Schlucht und Hügel projiziert, in der die impliziten Bestandteile der erotischen Handlung des Glases (der Wasserfall, das Leuchtgas) pornografisch explizit werden ... jedoch ohne dabei ihre Fremdartigkeit einzubüßen. Eine mögliche Lektüre der Beziehungen zwischen *Grand Verre* und *Étants donnés*, die sich auch mit der Chronologie decken würde, ist die der Entzauberung oder des Falls: Die Welt ist dreidimensional, man entkommt der Perspektive nicht, ihr Ursprung ist vaginal ... Eine andere Lesart, die die Chronologie gegen den Strich liest und kosmischer wäre, wird darin im Gegenteil die Idee finden, dass jede Szene, mag sie auch noch so explizit sein, spiritualisiert werden kann und jede Landschaft potenziell eine Hyperlandschaft ist.

Übersetzung: Dieter Hornig