

**Edition Axel Menges GmbH**  
**Esslinger Straße 24**  
**D-70736 Stuttgart-Fellbach**  
**tel. +49-711-5747 59**  
**fax +49-711-5747 84**  
**www.AxelMenges.de**



Claus-Wilhelm Hoffmann and Frank R. Werner (eds.)

**Hans Dieter Schaal. Work in Progress**

With texts by Claus-Wilhelm Hoffmann, Hans Dieter Schaal,  
and Frank R. Werner. 568 pp. with ca. 500 illus., 242x297,5 mm,  
hard-cover, German/English  
ISBN 978-3-936681-49-9  
Euro 86.00, £ 79.00, US \$ 119.00, \$A 139.00

From the 1970s to the present day there is scarcely an architect who has produced such pioneering work as a creative explorer of limits, lateral thinker and stimulating inspirational figure than Hans Dieter Schaal. With a high level of professionalism Schaal has regularly provided us with essential food for thought and hypotheses as an architect, painter, sculptor, draughtsman, designer, garden and stage designer, Utopian, philosopher and author. His work has always been driven not by superficial effects, but by existential statement on what surrounds us in terms of facts and things that are concealed or suppressed. Schaal's artistic statements have elicited responses at home and abroad and have influenced whole generations of younger designers to a considerable extent.

Thus Schaal embodies an ideal artistic type that one rarely comes across, known in the Renaissance as *uomo universale*. As anticipated for some time now, the current volume explores all facets of this complex and fruitful oeuvre, revealing above all its synergetic interrelationships. In addition to this Schaal's thought and action patterns as relevant in terms of art and architectural history are emphasized in this comparative survey of his work, and their efficacy demonstrated. An extensive catalogue of Schaal's work rounds the volume off. Thus the present volume offers an indispensable encyclopedia of the life's work of one of the truly creative design artists of our day.

Claus-Wilhelm Hoffmann studied law and political sciences in Bonn, Berlin and Tübingen. From 1964 to 1994 he was mayor of Biberach an der Riß. He is particularly interested in promoting culture which he has served in numerous posts, including membership of the committee of the Deutsches Literaturarchiv in Marbach, and as a founder member of the Literaturstiftung Oberschwaben, the chairmanship of which he took over from Martin Walser in 2003. Frank R. Werner studied painting, architecture and architectural history in Mainz, Hanover and Stuttgart. From 1990 to 1994 he was professor of history and theory of architecture at the Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, from 1994 until his retirement in 2011 he was director of the Institut für Architekturgeschichte und Architekturtheorie at the Bergische Universität in Wuppertal.

Distributors

**Brockhaus Commission**  
**Kreidlerstraße 9**  
**D-70806 Kornwestheim**  
**Germany**  
**tel. +49-7154-1327-33**  
**fax +49-7154-1327-13**  
**menges@brocom.de**

**Buchzentrum AG**  
**Industriestraße Ost 10**  
**CH-4614 Hägendorf**  
**tel. +41-062 209 26 26**  
**fax +41-062 209 26 27**  
**kundendienst@buchzentrum.ch**

**Gazelle Book Services**  
**White Cross Mills**  
**Hightown**  
**Lancaster LA1 4XS**  
**United Kingdom**  
**tel. +44-1524-68765**  
**fax +44-1524-63232**  
**sales@gazellebooks.co.uk**

**National Book Network**  
**15200 NBN Way**  
**Blue Ridge Summit, PA 17214**  
**USA**  
**tel. +1-800-4626420**  
**fax +1-800-3384550**  
**custserv@nbnbooks.com**

**DA Information Services**  
**648 Whitehorse Road**  
**Mitcham, VIC 3132**  
**Australia**  
**tel. +61-3-9210 7859**  
**fax +61-2-8778 7788**  
**books@dadirect.com**

From the 1970s to the present day there is scarcely an architect who has produced such pioneering work as a creative explorer of limits, lateral thinker and stimulating inspirational figure than Hans Dieter Schaal. With a high level of professionalism Schaal has regularly provided us with essential food for thought and hypotheses as an architect, painter, sculptor, draughtsman, designer, garden and stage designer, Utopian, philosopher and author. His work has always been driven not by superficial effects, but by existential statement on what surrounds us in terms of facts and things that are concealed or suppressed. Schaal's artistic statements have elicited responses at home and abroad and have influenced whole generations of younger designers to a considerable extent.

Thus Schaal embodies an ideal artistic type that one rarely comes across, known in the Renaissance as *uomo universale*. As anticipated for some time now, the current volume explores all facets of this complex and fruitful oeuvre, revealing above all its synergetic interrelationships. In addition to this Schaal's thought and action patterns as relevant in terms of art and architectural history are emphasized in this comparative survey of his work, and their efficacy demonstrated. An extensive catalogue of Schaal's work rounds the volume off. Thus the present volume offers an indispensable encyclopedia of the life's work of one of the truly creative design artists of our day.

Claus-Wilhelm Hoffmann studied law and political sciences in Bonn, Berlin and Tübingen. From 1964 to 1994 he was mayor of Biberach an der Riß. He is particularly interested in promoting culture which he has served in numerous posts, including membership of the committee of the Deutsches Literaturarchiv in Marbach, and as a founder member of the Literaturstiftung Oberschwaben, the chairmanship of which he took over from Martin Walser in 2003. Frank R. Werner studied painting, architecture and architectural history in Mainz, Hanover and Stuttgart. From 1990 to 1994 he was professor of history and theory of architecture at the Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, from 1994 until his retirement in 2011 he was director of the Institut für Architekturgeschichte und Architekturtheorie at the Bergische Universität in Wuppertal.

086.00 Euro  
079.00 £  
119.00 US\$  
139.00 SA

ISBN 978-3-936681-49-9

1 1 9 0 0

9 783936 681499

Hoffmann / Werner

Hans Dieter Schaal – Work in Progress

Menges



# Hans Dieter Schaal

Architekt, Künstler, Ausstellungsgestalter,  
Bühnenbildner, Landschaftsgestalter

Architect, Graphic Artist, Exhibition Designer,  
Stage Designer, Landscape Designer

Seit den 1970er Jahren bis in die Gegenwart hinein hat sich kaum ein anderer Architekt derartig bahnbrechend als kreativer Grenzgänger, Querdenker und Anreger betätigt wie Hans Dieter Schaal. Mit hoher Professionalität hat uns Schaal als Architekt, Maler, Bildhauer, Zeichner, Designer, Gartengestalter, Bühnenbildner, Utopist, Philosoph und Autor immer wieder essentielle Denkanstöße gegeben und Denkgebäude präsentiert. Nicht vordergründige Effekte haben sein Werk von jeher bestimmt, sondern existentielle Einlassungen zu dem, was uns an Faktischem, Verborgenen und Verdrängtem umgibt. Schaa's künstlerische Einlassungen haben national wie international große Resonanz gefunden und ganze Generationen jüngerer Gestalter maßgeblich beeinflusst.

Schaal verkörpert mithin jenen leider immer seltener anzutreffenden Idealtypus eines Künstlers, den man in der Renaissance als *uomo universale* bezeichnet hat. Wie schon länger erwartet, werden im vorliegenden Band erstmals alle Facetten dieses ebenso komplexen wie fruchtbaren Lebenswerks ausgebreitet und vor allem ihre synergetischen Wechselbeziehungen offengelegt. Darüber hinaus werden die kunst- wie architekturhistorisch relevanten Denk- und Handlungsmuster Schaa's in dieser vergleichenden Werkschau herausgearbeitet und ihre Wirkungskräfte dargestellt. Ein umfangreiches CÜvreverzeichnis rundet den Band ab. Damit präsentiert sich der vorliegende Band als unverzichtbare Enzyklopädie zum Lebenswerk eines der wirklich bedeutenden Gestalter unserer Zeit.

Claus-Wilhelm Hoffmann studierte Rechts- und Staatswissenschaften in Bonn, Berlin und Tübingen. Von 1964 bis 1994 war er Oberbürgermeister der Stadt Biberach an der Riß. Ein besonderes Anliegen ist ihm die Förderung der Kultur, der er in zahlreichen Ämtern diente, unter anderem als Mitglied des Ausschusses des Deutschen Literaturarchivs in Marbach sowie als Gründungsmitglied der Literaturstiftung Oberschwaben, deren Vorsitz er im Jahr 2003 von Martin Walser übernahm. Frank R. Werner studierte Malerei, Architektur und Architekturgeschichte in Mainz, Hannover und Stuttgart. Von 1990 bis 1994 war er Professor für Geschichte und Theorie der Architektur an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, von 1994 bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2011 Direktor des Instituts für Architekturgeschichte und Architekturtheorie an der Bergischen Universität in Wuppertal.

Ich danke allen, die mitgeholfen haben, daß dieses Buch entstehen konnte, vor allem meiner Frau Verena, die die Texte gelesen und korrigiert hat. Ein besonderer Dank gilt auch den Sponsoren, die das Erscheinen des Buches zu einem angemessenen Preis ermöglicht haben, an erster Stelle der Akademie der Künste, Berlin: Direktor Dr. Wolfgang Trautwein, den Oberschwäbischen Elektrizitätswerken OEW: Landrat Kurt Widmaier, Barbara Endress und Bernhard Rüth, dem Verleger Eberhard Ebner, der Stadt Ulm: Oberbürgermeister Ivo Gönner und Bürgermeisterin Sabine Mayer-Dölle, dem großen Kunstsammler Dipl.-Ing. Siegfried Weishaupt, der Literaturstiftung Oberschwaben, der Südwestbank AG, Dr. Wolfgang Kuhn und der Volksbank Ulm-Biberach. Sehr dankbar bin ich den beiden Herausgebern, Claus-Wilhelm Hoffmann und Frank R. Werner, den Verlegern Axel Menges und Dorothea Duwe sowie ihren Mitarbeitern für ihr großes Engagement und das gelungene Buch, Dr. Renate Rätz, Akademie der Künste, Berlin, für ihr Interesse an meinem Werk, Dr. Johann-Karl Schmidt für Hilfe und Rat und besonders meinen beiden langjährigen Mitarbeitern Dipl.-Ing. Melanie Brugger und Dipl.-Ing. Armin Teufel (mit dem Praktikanten Daniel Dentler) für ihre hilfreiche Unterstützung.

Hans Dieter Schaal

I would like to thank everyone who helped to create this book, and most especially my wife Verena who read and corrected the texts. In particular, I wish to thank the sponsors who allowed the book to be made available at an appropriate price, firstly the Akademie der Künste, Berlin, and its director Dr. Wolfgang Trautwein, the Oberschwäbische Elektrizitätswerke or OEW: Landrat Kurt Widmaier, Barbara Endress and Bernhard Rüth, the publisher Eberhard Ebner, the municipal authority of Ulm: Oberbürgermeister Ivo Gönner and Bürgermeisterin Sabine Mayer-Dölle, the great art collector Dipl.-Ing. Siegfried Weishaupt, the Literaturstiftung Oberschwaben, the Südwestbank AG, Dr. Wolfgang Kuhn and the Volksbank Ulm-Biberach. I am very grateful to the two editors Claus-Wilhelm Hoffmann and Frank R. Werner, the publishers Axel Menges and Dorothea Duwe and their staff for their commitment and the book they have succeeded in producing, to Dr. Renate Rätz of the Akademie der Künste, Berlin, for her interest in my work, to Dr. Johann-Karl Schmidt for his help and advice and, most especially, to my two colleagues of many years, Dipl.-Ing. Melanie Brugger and Dipl.-Ing. Armin Teufel (and intern Daniel Dentler) for their help and support.

Hans Dieter Schaal

# Hans Dieter Schaal Work in Progress

**herausgegeben von  
edited by**

**Claus-Wilhelm Hoffmann  
Frank R. Werner**

**Edition Axel Menges**

Die Publikation wurde von der Akademie der Künste, Berlin, der Stadt Ulm, Eberhard Ebner, Ulm, und der OEW-Stiftung, Ravensburg, gefördert.

The publication was supported by the Akademie der Künste, Berlin, the city of Ulm, Eberhard Ebner, Ulm, and the OEW-Stiftung, Ravensburg.

© 2013 Edition Axel Menges, Stuttgart/London  
ISBN 978-3-936681-49-9

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.  
All rights reserved, especially those of translation into other languages.

Druckvorstufe/Prepress: Reinhard Truckenmüller,  
Druck und Bindearbeiten/Printing and binding:  
Graspo, CZ, a.s., Zlín

Übersetzung/Translation: Alison Kirkland, Verena Schaal  
Lektorat/Editing: Dorothea Duwe, Nora Krehl-  
von Mühlendahl, Verena Schaal  
Layout: Reinhard Truckenmüller

6	Claus-Wilhelm Hoffmann Vorwort
16	Frank R. Werner Die Steinkeile liegen im Kühlschrank – Alles ist Architektur – Hans Dieter Schaals Denken und Arbeiten für einen erweiterten Architekturbegriff
39	<b>1967–1980</b> Menschen 40 – Landschaft und Architektur 48 – Tourismus 88 – »Ulmer-Münster-Variationen« und »Ulm neu« 104 – <i>Wege und Wegräume/Paths and Passages</i> 134 – Wettbewerb »Bundesgartenschau Berlin 1985« 152 – Die ersten Bauten 160
171	<b>1981–2000</b> Rom: Gärten und Archäologien 172 – Ausstellungenbeteiligungen 190 – 204 Einzelausstellung in Frankfurt – Wettbewerbe 206 – Bücher 214 – Ausstellungen 260 – <i>Learning from Hollywood</i> 306 – Bühnenbilder 308 – <i>Neue Landschaftsarchitektur/New Landscape Architecture</i> 404 – Bauten in Gärten und Parks 424 – Ausstellungen mit eigenen Arbeiten 436 – Wettbewerbe 452
457	<b>2001–2012</b> Bauten in Gärten und Parks 458 – Wettbewerbe 468 – Ausstellungen 474 – Museen und Gedenkstätten 488 – Bücher 524
533	<b>Ausblick</b>
555	Anhang
568	Photonachweis

6	Claus-Wilhelm Hoffmann Foreword
17	Frank R. Werner The stone wedges are in the freezer – everything is architecture – Hans Dieter Schaal's thinking and working towards an extended concept of architecture
39	<b>1967–1980</b> People 40 – Landscape and architecture 48 – Tourism 89 »Ulmer-Münster-Variationen« and »Ulm neu« 104 – <i>Wege und Wegräume/Paths and Passages</i> 135 – Competition »Bundesgartenschau Berlin 1985« 153 – The first buildings 160
171	<b>1981–2000</b> Rome: gardens and archaeological projects 172 – Participation in exhibitions 190 – 204 Exhibition of own work in Frankfurt – Competitions 206 – Books 214 – Exhibitions 260 – <i>Learning from Hollywood</i> 307– Stage sets 309 – <i>Neue Landschaftsarchitektur/New Landscape Architecture</i> 404 – Structures in gardens and parks 424 – Exhibitions of own work 436 – Competitions 452
457	<b>2001–2012</b> Structures in gardens and parks 458 – Competitions 468 – Exhibitions 474 – Museums and memorials 489 – Books 524
533	<b>Prospects</b>
561	Appendix
568	Photo credits

Frank R. Werner

**Die Steinkeile liegen im Kühlschrank – Alles ist Architektur – Hans Dieter Schaals Denken und Arbeiten für einen erweiterten Architekturbegriff**

Wohl selten hat eine Zeitspanne derartig viele heterogene architektonische Utopien, sprich papierne Projektionen imaginiertes Zukunftswelten, hervorgebracht wie das 20. und beginnende 21. Jahrhundert. Josef Pontens Sammelwerk *Architektur, die nicht gebaut wurde*, erstmals publiziert im Jahre 1925, verkörpert dabei nur den literarischen Auftakt zu einer langen Reihe einschlägiger Begleitpublikationen. Inzwischen gelten die sozialrevolutionären Bauprojekte des deutschen Expressionismus, ja selbst die hypertrophen Nachschattengewächse der gigantomanen Stadt- und Raumdeformationen des »Dritten Reiches«, aber auch die zahllosen, gegen die zunehmende Unwirtlichkeit unserer Städte gerichteten Stadtvisionen der späten 1960er und frühen 1970er Jahre längst als unumstößliche Weg- und Wendemarken der Architekturgeschichte. Im Gegensatz zu der sich hieran anschließenden, schier inflationären Masse gezeichneter Architektur- und Raumvorstellungen, deren Sichtung und Bewertung noch aussteht. Zwischen konformistischen Effekthaschereien und großen Entwürfen, kurzlebigen Gags und nachhaltigen Visionen, postmodernen Fluchtwelten und existentiellen Wagnissen, kurzum zwischen »Trittbrettfahrern« und wirklichen Erneuerern gilt es jedoch, sorgfältig zu differenzieren, was nicht gerade leichter geworden ist, weil die dekonstruktivistische Architektur seitdem erneut Utopiewellen an Land gespült hat, genauso wie die ökologischen bzw. parametrisch generierten Architektur- und Weltvorstellungen der jüngsten Zeit. In Österreich werden alten und jungen Avantgardisten wie Frederick Kiesler, Hans Hollein, Walter Pichler, Friederich St. Florian, Günther Feuerstein, Günther Domenig, Eilfried Huth, Haus-Rucker-Co, Coop Himmelb(l)au, Propeller Z, AWG und vielen anderen schon länger Urheberrechte in Sachen interdisziplinär angelegter Weltveränderungen attestiert. Unterwirft man indessen das deutsche Panorama visionärer, architektonisch präfigurierter Raum-Zeit-Vorstellungen aus den letzten Jahrzehnten einer kritischen Würdigung, dann läßt sich unter den großen Anregern oder Impulsgebern dieses Genres eigentlich nur eine interdisziplinär agierende Persönlichkeit dingfest machen: Hans Dieter Schaal. Der Name Schaal ist internationalen Beobachtern der Szene denn auch längst ein fester Begriff. Wenn er jedoch von einigen Zeitgenossen immer noch als »Geheimtip« gehandelt wird, dann dürfte dies vermutlich darauf zurückzuführen sein, daß Schaal es Kritikern wie Bewunderern seines umfangreichen Œuvres nicht gerade leicht macht.

Dies dürfte weniger dem Umstand geschuldet sein, daß sich Hans Dieter Schaal bis heute allen repräsentativen Anlässen entzieht, bei denen er in personam öffentlich auftreten mußte, was ihm den Ruf eingetragen hat, wahlweise einer der scheues-ten oder abgehobensten Protagonisten der Szene zu sein. Nein, die Schwierigkeiten einer populären Vereinnahmung dürften eher in der Anmutung seiner Zeichnungen, in der Rigorosität seiner Bilder und Texte begründet sein. Schon seine ausschließlich in Schwarz-, Grau- und Weißtönen ge-

haltenen Zeichnungen und Skizzen lassen sich nicht einfach konsumieren. Statt dessen zwingen sie stets zur Reflexion, tun dies nicht selten mit den poetischen Möglichkeiten der Verunsicherung, der Verfremdung, des Schocks. Dabei scheinen sie alle vertrauten Grenzen künstlerischer Disziplinen mühelos zu überspringen, sie bewußt zu verwischen. Das macht ratlos: Ist Schaal denn nun ein zeichnender Philosoph oder philosophierender Architekt? Ist er kreativer »Springer« über alle Disziplinen hinweg? Ist er »Lückenbüßer« oder – analog zum Typus des Vordenkers – ein »Vorzeichner«, der geltende Konventionen immer wieder gezielt außer Kraft setzt? Ist er Avantgardist oder nur Provokateur, Künstler, Intellektueller oder pragmatisch Handelnder, Narziß, sozialer Mitmensch, Bilderstürmer oder einfach nur manieristischer Bildverwerter, ist er reproduzierender oder produktiver Artist?

Für sich betrachtet, wird wohl keine der genannten Zuschreibungen der Person oder dem Werk Hans Dieter Schaals gerecht. Der Hang zur fachübergreifenden Orientierung wird nämlich schon in den Bildungsjahren Schaals deutlich. Früh beginnt er zu schreiben, Filme zu drehen und zu zeichnen. Erst nach dem Studium der Fächerkombination Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik wechselt er Mitte der 1960er Jahre zur Architektur über. Sein Studienabschluß fällt in die Zeit der großen studentischen Revolte und des allgemeinen gesellschaftlichen Umbruchs. Wichtiger erscheint allerdings die Tatsache, daß das Baugeschehen genau zu dieser Zeit (1970) in eine tiefgreifende Krise geraten ist. Die Altmeister der »klassischen Moderne« leben zwar noch, sind aber nicht mehr in der Lage oder willens, den sich abzeichnenden gesellschaftlichen Paradigmenwechsel nachzuvollziehen. Das Gros des Baubetriebs wird überwiegend von Architekten beherrscht, die fest unter der Kuratel eines öden, ausschließlich auf Rendite fixierten Wirtschaftswunderfunktionalismus stehen.

Dies ist der Zeitpunkt, an dem der Schweizer Architekt Rolf Keller seine bitterböse Schmähschrift *Bauen als Umweltzerstörung* verfaßt und der Frankfurter Psychoanalytiker Alexander Mitscherlich die zunehmende *Unwirtlichkeit unserer Städte* samt ihre sozialpsychologischen Deformationserscheinungen an den Pranger stellt. Zum ersten Mal seit dem Aufbruch in die Moderne wird die gesellschaftsprägende Kraft, das visionäre Potential von Architektur prinzipiell in Frage gestellt. Und den Architekten wird Unfähigkeit attestiert, auf die längst überfälligen gesellschaftlichen Veränderungen jener Jahre zu reagieren. Was soll ein junger Architekturabsolvent in dieser Situation tun, an wem oder was könnte er sich orientieren? Soll er sich blindlings in eine sinnentleerte Baupraxis stürzen oder einen riskanten eigenen Weg einschlagen? Sich der Feststellung seines Tübinger Philosophieprofessors Ernst Bloch erinnernd, der ihn gelehrt hatte, »... je deutlicher sich die Bauweise einer Zeit wendet, desto stärker gärt es utopisch in ihren gemalten Architekturen«, beschließt Schaal, sich dem praktischen Baubetrieb zu weigern. Statt dessen stürzt er sich – gleichsam ohne Netz und doppelten Boden – von heut’ auf morgen in eine private »recherche typologique«, welche umgehend eindrucksvolle Serien zeichnerischer Architektur- und Raumnotationen kritisch-didaktischer Natur hervorbringt. Mit einem be-

Frank R. Werner

**The stone wedges are in the freezer – everything is architecture – Hans Dieter Schaal’s thinking and working towards an extended concept of architecture**

Frank R. Werner

Frank R. Werner

**The stone wedges are in the freezer – everything is architecture – Hans Dieter Schaal’s thinking and working towards an extended concept of architecture**

Few epochs have brought forth as many heterogeneous architectonic utopias – that is, projections of imaginary future worlds on paper – as the 20th and early 21st century. For instance, Josef Ponten’s compilation *Architektur, die nicht gebaut wurde*, first published in 1925, was followed by a long series of similar publications. Today, German expressionist social revolutionary construction projects (including the hypertrophic nightshade growths of the »Third Reich«, with their gigantomanic urban and spatial deformations) and the countless urban visionary solutions to increasingly inhospitable cities in the late 1960s and the early 1970s are long-established fixed milestones and turning points of architectural history – while the inordinate number of architectural and spatial concept sketches from a later date that follow have never been received and assessed. To remedy this, we must carefully distinguish between conformist sensationalism and great designs, short-lived gags and sustainable visions, fleeting postmodern worlds and existentially daring designs: in short, between what separates a »passenger« from a real innovator. This is not made any easier by the fact that deconstructivist architecture has since generated new utopian movements, as have the new ecological and parametrically generated models of the world in general and of architecture. Austria has many interdisciplinary world-transformers – avant-gardists old and young such as Frederick Kiesler, Hans Hollein, Walter Pichler, Friederich St. Florian, Günther Feuerstein, Günther Domenig, Eilfried Huth, Haus-Rucker-Co, Coop Himmelb(l)au, Propeller Z, AWG and many others – whereas if one casts a critical eye over the spectrum of visionary space-time concepts in German architecture, one finds only one real interdisciplinary figure among the leading lights and movers and shakers of the genre: Hans Dieter Schaal. The name Schaal has long been familiar to international observers of the scene. His reputation as a »well-kept secret« among his contemporaries is probably due to the difficulties he poses for critics and admirers.

This is not so much because he has always avoided appearing in person at public events (earning him a reputation for intentionally making himself one of the most elusive or aloof protagonists of the architecture scene), but because wider reception of his work is hindered by the demanding nature of his drawings and by the rigorousness of his texts and pictures. Even the drawings and sketches entirely in tones of black, grey and white are not easy to take in. Instead, they make us think, often by deploying uncertainty, alienation and shock in poetic ways. They seem to effortlessly bypass – or intentionally erase – all the customary lines that separate artistic disciplines. This is puzzling – is Schaal a philosopher who draws or an architect who philosophises? Is he a kind of »floating« creative talent who migrates between disciplines? Is he merely a placeholder filling a gap in the architectural scene, or is he a kind of »forward draftsman« (as in »forward thinker«) who makes a deliberate strategy out of disregard-

ing all conventions? Is he an avant-gardist or just a provocateur, an artist, an intellectual, a pragmatist, a Narcissus, an artist with a social consciousness, an iconoclast or just a mannered recycler of images? Is he a productive artist, or merely a reproducer of art?

Taken alone, none of these definitions do full justice to Hans Dieter Schaal or to his work. Even in Schaal’s student years, he showed signs of interdisciplinary interests: at an early stage, he began to write, to make films and to draw. It was only in the mid 1960s, after he embarked on studies in art history, philosophy and German literature, that he switched to architectural studies. He graduated during a period of major student revolts and of widespread social upheaval. More importantly, however, it was at around this time (in 1970) that architectural praxis entered a deep crisis. The old masters of classical Modernist architecture were still alive, but they were unable or unwilling to adapt to the emerging social paradigm shift. The vast majority of the construction sector was dominated by adherents of a sterile »economic miracle« functionalism that cared only for the rate of return.

Swiss architect Rolf Keller penned his bitter diatribe *Bauen als Umweltzerstörung* and Frankfurt psychoanalyst Alexander Mitscherlich attacked the increasing *Unwirtlichkeit unserer Städte* and its social and psychological consequences. For the first time since the dawn of Modernism, architecture’s fundamental visionary potential and power to transform society were in doubt. Architects stood accused of being unable to respond to the long overdue social changes of these years. What should a young architecture graduate do in this situation – who or what could he believe? Should he plunge blindly into an architectural praxis that had lost its meaning, or take a risk and go his own way? Remembering that Ernst Bloch, his philosophy professor at Tübingen, had taught him that, »... the more styles change within a time period, the more its architectural images seethe with utopias«, Schaal decided to turn his back on actual construction practice. Instead, he abruptly plunged – without a safety net, as it were – into a private »recherche typologique«. His prolific sketch series were impressive architectural and spatial analyses, both critical and didactic in nature. Predating architectural styles such as »Postmodernism« or »Deconstructivism« by some years, Hans Dieter Schaal’s thought experiments were first steps in a new approach to designing our environment. Today, these thought experiments are considered true »classics« of the final third of the 20th century.

Schaal’s investigations on drawing paper clearly resisted the trends of the 1960s and early 1970s. Their central complex of themes was largely considered of little importance by his contemporaries, but to us today they appear daring and pioneering. His investigations into the complex dialectic tension between freely developing nature and nature modified by human hands were both painterly and »semi-architectonic«. In particular, Schaal was interested in hybrid, conflicted mélanges: architectural landscapes and landscape architecture. Since the 1960s, he has looked for subject matter not only in spectacularly beautiful natural locations but in historical and current examples of the »architectonic nature – nat-

achtlichen zeitlichen Vorsprung vor architekturstilistischen Festlegungen wie »Postmoderne« oder »Dekonstruktivismus« gelingt es Hans Dieter Schaal auf diese Weise, erste Denkanstöße für eine umweltgestalterische Neuorientierung zu lancieren; Denkanstöße, die schon heute als regelrechte »Klassiker« aus dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts gelten.

In den 1960er und frühen 1970er Jahren beginnen Schaa's zeichnerische Erkundungen ausgesprochen antizyklisch, denn sie setzen sich zunächst mit einem Themenbereich auseinander, der vielen Zeitgenossen seinerzeit völlig nebensächlich erscheint, aus heutiger Sicht jedoch bahnbrechend anmutet. Teils malerisch, teils »semiarchitektonisch« wird von ihm die komplexe Dialektik zwischen gewachsener Natur und von Menschenhand überformter Natur erforscht. Ganz besonders interessiert sich Schaal für die hybride Gemengelage zwischen Architekturlandschaften und Landschaftsarchitekturen. Auf der Suche nach Anschauungsmaterialien bereist er seit den 1960er Jahren weltweit nicht nur spektakuläre Naturszenarien, sondern auch historische und aktuelle Schauplätze, die das dialektische Begriffspaar »architektonische Natur – natürliche Architektur« thematisieren. Das Spektrum der zeichnerisch eruierten Bildvorlagen reicht inzwischen von urwüchsigen norwegischen Fjordlandschaften und großartigen norditalienischen Villengärten des Manierismus über Le Nôtres barocke Topographien, Pückler-Muskau oder Lennés Visionen arkadischer Landschaften bis hin zu Bernard Tschumis Pariser Parc de la Villette und all den »harten«, sprich eine ganz andere Art von Natur reflektierenden Gärten und Plätzen der letzten Jahre. Die geheimen Obsessionen aus dem (un)heiligen Wald von Bomarzo werden dabei ebenso intelligent und kritisch transformiert wie das Spree-Athen von Berlin-Glienicke, und das erwiesenermaßen lange bevor es in Mode kommen wird, sich mit inszenierten archäologischen Fundstücken, Fragmenten und der Generierung mutierter Grünräume auseinanderzusetzen. Ein Jahrzehnt bevor auch professionelle Garten- und Landschaftsgestalter allmählich zu begreifen beginnen, daß eine nur noch auf urbane Resteverwertung und professionelle Behübschung fixierte »Grünraumplanung« keine Zukunft mehr haben dürfte, steckt Hans Dieter Schaal mit künstlerischer Chuzpe und intellektueller Neugierde das künftige Terrain heutiger Landschaftsgestaltungen richtungsweisend ab.

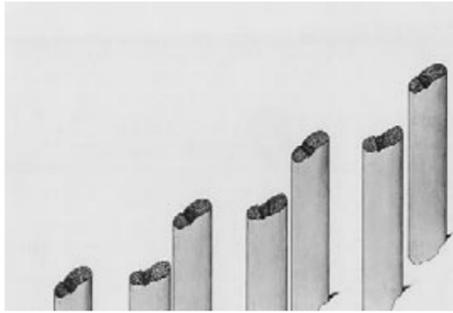
So entstehen in den folgenden Jahren, wenngleich auch nur auf dem Papier, antithetische Gärten aus Stein, Metall, Glas oder organischen Naturabfällen. In schier endlosen zeichnerischen Versuchsaneordnungen thematisiert Schaal die »Grün-ausstattung« künstlicher Paradiese, poetischer Straßen- und Wegräume, nie zuvor gesehener Architektur-Garten-Orte und visionärer Plätze als inszenierte Träume vom metaphysischen Raum. Im Jahre 1978 erscheint unter dem Titel *Wege und Wegräume* eines der ersten Bücher Hans Dieter Schaa's. Es ist kein Künstlerbuch, sondern wirkt eher wie eine lehrbuchartige analoge Fortschreibung von Pückler-Muskau *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei*. In den 1970er und 1980er Jahren schließen sich spektakuläre Wettbewerbsbeiträge zum Thema »Stadt-Landschaft« an. So beispielsweise der Entwurf für die Bundesgartenschau Berlin (1977), für den Görli-tzer Park

in Berlin (1984) und viele andere mehr. Im Entwurf zur Bundesgartenschau in Berlin werden vorgegebene gärtnerische Programme und architektonische Vorgaben nicht einfach akzeptiert, sondern zunächst visuell-intellektuell in Frage gestellt und dann dreidimensional transformiert. Schaa's Interesse gilt dabei dem disponiblen Charakter von Begriffspaaren wie »natürliche Natur, künstliche Natur« oder »architektonische Landschaft, ver-landschaftlichte Architektur«. Das bis dahin obligate kleinbürgerliche Gartenschaugepräge wird von ihm vertauscht gegen ein didaktisches System, das nicht davor zurückschreckt, mit Fernsehapparaten und Antennen bestückte »Felder«, versteinerte Wiesen mit Kunststoffkühen oder wildromantisch überzeichnete Filmlandschaften anzubieten. Sinn dieser und ähnlicher Aktionen ist es, den obsolet gewordenen Natürlichkeitsbegriff des 20. Jahrhunderts zu enttarnen und antithetisch neu zu fixieren. Daß dergleichen kaum Chancen auf Verwirklichung hat, kommt letztlich der Tiefenschärfe der gezeichneten Projekte zugute.

Um so wichtiger wird es, daß Schaal den Auftrag in den Jahren 1983 bis 1986 erhält, in Singen am Hohentwiel einen Friedhof für Urnenbestattungen zu konzipieren und diesen Entwurf auch erstmals auszuführen. Da dieser Komplex im Schaa'schen Œuvre eine Art von dreidimensionaler Zwischenbilanz zum Thema »Architektur-Garten-Ort« darstellt, verdient er eine eingehendere Betrachtung. Denn »Stätten des Todes« und der Erinnerung an die Verstorbenen sind ja von alters her ein ergiebiges Thema für Literaten (vergleiche hierzu etwa die Unterhaltung zwischen dem Advokaten, Charlotte, Otilie und dem Architekten in Goethes *Wahlverwandtschaften*), aber auch für Maler, Bildhauer und Gartenarchitekten.

Herrschende und Beherrschte ruhen hier in friedlicher Eintracht. Heute sind Friedhöfe meist nur noch trostlose Betätigungsfelder für minderbemittelte Steinsetzer, kreuzbrave Kapellenbau-meister und kommunale Schrebergärtner. Das historisch Erhabene »analoger Totenstädte« scheint ebensowenig mit der auf Rationalität und »Lagerstättendichte« fixierten Friedhofs-ideologie westlicher Industrieländer vereinbar zu sein wie mit den Feld-, Wald- und Wiesenstereotypen des europäischen Grünanlagenbaus. Man fragt sich, warum es so gut wie keine zeitgenössischen Totenstädte mehr gibt. Baudrillard hatte dazu eine Antwort parat: »Weil moderne Städte als Ganzes längst Friedhofsfunktion übernommen haben; sie sind tote Städte und Städte der Toten!« Sind räumlich inszenierte Totenbezirke damit aber wirklich passé? In der Tat lassen sie sich fast an zwei Händen aufzählen, die wenigen Anlagen des 20. Jahrhunderts, die (nationalsozialistischen Blut- und-Boden-Stätten bewußt ausgenommen) auf analoge Weise dreidimensionale Denkanstöße zum Transitorischen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft allen Lebens geliefert haben: Erik Gunnar Asplunds Stockholmer Krematoriums-park, Carlo Scarpas Friedhof für die Familie Brion in San Vito d'Altivole bei Treviso, Alberto Burris Leichentuch aus Beton über der erdbebenzerstörten sizilianischen Stadt Gibellina, Aldo Rossis Idealstadt San Cataldo in Modena oder Massimiliano Fuksas' neue Friedhofsstadt für Civita Castellana.

Schaa's Urnenfriedhof in Singen ist eine eher stille und doch spektakuläre Arbeit. Das monochrome Weißgrau des Ganzen und eine Fülle aus-



1. Spuren: Das Gehen ist ein Balanceakt. Aus: Hans Dieter Schaal, *Wege und Wegräume / Paths and Passages*, Berlin 1984.
2. Hans Dieter Schaal. Urnenanlage auf dem Stadtfriedhof, Singen am Hohentwiel, 1983–86.

1. Footprints. Walking is a balancing act. From: Hans Dieter Schaal, *Wege und Wegräume / Paths and Passages*, Berlin, 1984.
2. Hans Dieter Schaal. Columbarium at the municipal cemetery, Singen am Hohentwiel, 1983–86.

ural architecture« dialectic. The spectrum of originals explored by Schaal in his drawings now included primeval Norwegian fjord landscapes and magnificent mannerist North Italian villa gardens to Le Nôtre's Baroque topographies, Pückler-Muskau's and Lenné's arcadian landscape visions, Bernard Tschumi's Parc de la Villette in Paris and all the »hard« gardens and plazas – that is, gardens and plazas that reflect nature in quite a different form – of more recent years. He transformed the holy (or unholy) grove of Bomarzo, home to secret obsessions, and the »Spree-Athen« in Berlin Glienicke in the same intelligent and critically perceptive way – long before it became fashionable to be interested in archaeological finds and fragments or to create strange and new green spaces. Hans Dieter Schaal first explored and laid the foundations for landscape design as we know it today (showing great intellectual curiosity and artistic chutzpah) a decade before professional garden and landscape designers slowly realised that the future of »green space planning« did not lie solely in handling abandoned urban areas or in professional prettifying.

The following years saw the birth (if only on paper) of antithetical gardens – gardens made from stone, metal, glass or organic natural waste. Schaal's almost endless graphical experiments focussed on the »green furnishings« of artistic paradises, poetic road and path spaces, architectural and garden spaces that had never been seen before and visionary plazas. These are dream productions that show us metaphysical spaces. In 1978, *Wege und Wegräume* – one of Hans Dieter Schaal's first books – was published. In many ways, it was not so much an art book as a »manual«, or a continuation of Pückler-Muskau's book *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei*. In the 1970s and 1980s, Schaal went on to create spectacular »city/landscape« competition entries – his designs for the »Bundesgartenschau Berlin« (1977) and for Berlin's Görli-tzer Park (1984) and many others. Rather than simply conform to the Bundesgartenschau Berlin's architectonic/garden infrastructure, Schaal's design questioned it both visually and intellectually, creating new three-dimensional forms. Schaal was interested in the ready way that certain terms go hand in hand in our age: »natural nature« and »artificial nature«, »architectonic landscape« and »landscaped architecture«. This design replaces a Gartenschau's pervasive petit-bourgeois features with a didactic system that does not shrink from offering us »fields« full of televisions and antennae and petrified meadows with plastic cows alongside exaggeratedly wild and romantic film landscapes. The purpose behind this project was to expose the 20th-century's distorted concept of nature and to create a new, antithetical representation. The fact that this design had no chance of being built is ultimately a testimony to the depth of perception shown in the project as expressed on paper.

This makes it all the more significant that Schaal was commissioned to design a columbarium in Singen am Hohentwiel between 1983 and 1986 and – for the first time – to oversee its construction. The status of this complex in Schaal's oeuvre makes it worth looking at in detail: it is like a three-dimensional statement of his thoughts on »architecture, garden and place«. »Places of death« and memorials for the dead have always been a pro-

ductive theme in literature (witness, for instance, the conversation between the advocate, Charlotte, Otilie and the architect in Goethe's *Wahlverwandtschaften*) but also in painting, sculpture and garden architecture.

They are places where the rulers and the ruled lie side by side in peaceful harmony. Today, cemeteries are generally bleak places that provide work for mediocre stonemasons, dutiful tenders of church buildings and community gardeners. On the face of it, the dignified historic »analogous necropolis« is not compatible with the cemetery ideology of western industrial nations, which is dominated by rational planning and »plot density«, or with what Europeans expect from an outdoor space: fields, woodland or meadows. One cannot help wondering why there is not really any such thing as a contemporary necropolis. Baudrillard had an answer: »Modern cities as a whole have long ago taken on the function of cemeteries. They are dead cities, cities of the dead!« So, is designing a space specifically to house the dead completely passé? Deliberately excluding National Socialist »blood and soil« memorials, one could count on the fingers of both hands the 20th-century complexes that represent three-dimensional metaphors for the transitory nature of past, present and future for every living thing: for instance Erik Gunnar Asplund's Stockholm crematorium park, Carlo Scarpa's cemetery for the Brion family in San Vito d'Altivole near Treviso, Alberto Burri's concrete shroud laid over the Sicilian town of Gibellina, which was destroyed by an earthquake, Aldo Rossi's ideal city of San Cataldo in Modena or Massimiliano Fuksas' new cemetery city of Civita Castellana.

Schaa's columbarium in Singen is a serene yet spectacular creation. Uniformly grey-white and full of carefully refined details, the stone of this place of rest is very different from the fussy kitsch of the surrounding cemeteries. Instead, its green path guides visitors into a spectacular but unpretentious space, suitable for quiet contemplation. The design's pathos is restrained, and its sculptural »events« and quotations from nature and from architectural history are sparingly deployed, but its symbolism is nonetheless admirably clear. Years of exploration at the drawing board have produced enclosed security side by side with openness, impermanence side by side with eternity and natural growth side by side with artificial features: a corporeal range of moods that shows a clear dialectic but is also full of variety. Nothing in this design is superficial or interchangeably fashionable. This prototypical cemetery complex could be considered one of the most impressive examples of a »analogous« necropolis in Germany. Unfortunately, Schaal was prevented from undertaking a second construction phase that would have completed the ensemble.

Hans Dieter Schaal has frequently worked with natural »places of life« just as intelligently as he did with this »place of death« – and especially with their hidden cultural, ritual or mythological implications. This may mean anything from astronomical constellations mapped by Indian observatories in the middle-Ages to spaces reserved for nature and for nature-related activities, such as playing, bathing, camping or an alternative form of agriculture. The more any particular example of engagement with nature was considered to be trivial by



gefeilter Details machen dieses kompakte Ensemble zu einer versteinerten Stätte, die sich hart von der betulichen Friedhofslandschaft ringsum abgrenzt. Statt dessen leitet eine grüne Achse den Besucher in einen gleichermaßen spektakulären wie unpräzisen Ort stiller Kontemplation. Sparsam eingesetztes Pathos und Beschränkung auf wenige skulpturale »Ereignisse« sowie Natur- und Archäologiezitate machen die symbolischen Bezüge dennoch auf eindeutige Weise ablesbar. Geborgenheit neben Offenheit, Endlichkeit neben Unendlichem, Gewachsenes neben Künstlichem verdichten sich hier nach jahrelanger zeichnerischer Exploration zu einem realen, gleichermaßen spannungsreichen wie dialektischen Wechselspiel, dem nichts Vordergründiges, Modisch-Austauschbares anhaftet. So ist hier der Prototyp einer Friedhofsanlage entstanden, der als bedeutendes Beispiel einer »analogen« Totenstadt hierzulande gelten darf. Leider wurde Schaal die Ausführung eines zweiten Bauabschnitts verwehrt, der das Ganze abgerundet hätte.

Nicht weniger intelligent setzt sich Hans Dieter Schaal auch immer wieder mit natürlichen »Stätten des Lebens«, vor allem ihren verschütteten kulturellen, rituellen und mythologischen Implikationen auseinander. Astronomische Konfigurationen nach Art mittelalterlicher indischer Observatorien können dabei ebenso eine Rolle spielen wie räumlich inszenierte Reservate für das Beziehungsgeflecht zwischen Natur und naturnahen Ritualen, wie Spielen, Baden, Zelten oder eine ganz andere Art von Landwirtschaft-Betreiben. Je trivialer nach landläufiger Meinung die jeweilige Beschäftigung mit der Natur ist, desto intensiver scheint ihr Schaal in der Manier eines ethnologischen Spurensuchers erst autoreflexiv, dann zeichnerisch verräumlichend auf den Grund zu gehen. Die schon in den späten 1960er Jahren angeeignete Fähigkeit, bei gegebenem Anlaß im eigenen Unterbewußtsein abgespeicherte Literaturfragmente, Bildpartikel und Raumerinnerungen so lange Revue passieren zu lassen, bis eine scheinbar willkürliche Assoziationskette in sich stimmig wird, diese Fähigkeit wird Schaal – wie wir noch sehen werden – noch auf anderen Sektoren seines künstlerischen Schaffens zugute kommen.

Im Jahre 1994 publiziert Schaal unter dem Titel *Neue Landschaftsarchitektur/New Landscape Architecture* ein umfangreiches enzyklopädisches Kompendium, das seine in vielen Jahren gesammelten Erfahrungen mit veränderten Stadt- und Landschaftsrelationen wenigstens auf Papier festhalten soll. Wie eine späte Genugtuung wirkt es für Hans Dieter Schaal, der in den Folgejahren außer zahlreichen spektakulären Follies in diversen Parkanlagen keinen einzigen seiner vielen stadtlandschaftlichen Denkanstöße realisieren kann, daß er schließlich doch noch einen innerstädtischen Park bauen darf. Es ist der Wielandpark in Biberach an der Riß, der in den Jahren 1997 bis 2007 in zwei Bauabschnitten entsteht. Es handelt sich dabei um einen »Pocket-Park«, soll heißen eine innerstädtisch räumlich beschränkte, gärtnerisch modellierte Fläche, die zuvor als städtischer Restraum brachlag. Nucleus der Gestaltungsidee ist das am Parkrand liegende historische Gartenhaus des Dichters Christoph Martin Wieland. Von dort ausgehend, visualisiert Schaal verschiedene Erzählstränge. Zum einen verräumlicht er etwa einen

fiktiven Dialog zwischen den wahlverwandten Aufklärern Wieland und dem französischen Philosophen Jean-Jacques Rousseau, zum anderen eine Geschichte von den Normen gesellschaftlicher Ordnungssysteme, denen die freie Entwicklung des Individuums entgegenwirkt. Wegenetze, Flächenausgestaltungen und architektonische Follies (Insel, Ruine, Versinkendes Haus, Mondskulptur, Tor, Laubenhaus, Belvedere und andere Artefakte) sind in das Spannungsfeld zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit hineinmontiert. Dadurch bewirkt Schaal ein an Filmmontagen angelehntes Spiel freigesetzter Assoziationen. Von dem zentralen See mit einer Ruine und einer Insel, die an Rousseaus Grabstätte in Ermenonville erinnert, strahlt ein traumwandlerisches Wegenetz aus zum Zwiebelfeld, zur Blickscheune, zum Felshaus, zur Laube, zum Steinphoto und vielen anderen artifiziellen Raumsetzungen. Wie den frühen Zeichnungen entsprungen, ist daraus eine kontemplative Bühne für das Dérive geworden; ein verdichteter Ort mit hohem intellektuellem und artistischem Anspruch, der eine Ausstrahlung besitzt, die sich selbst Besuchern ohne jegliches Vorwissen mitzuteilen vermag. Ein kleiner Park, der unter denjenigen, die innerhalb der letzten Jahrzehnte entstanden sind, sicher zu den ganz Großen zählt.

Der zweite Hauptkomplex des Schaalschen Œuvres beschäftigt sich mit der Stadt und der sie konstituierenden Architektur. Gleichsam als Fundament legt uns Schaal mit den Büchern *Ulm neu* (1976), *Architektonische Situationen* (1980) und *Denkgebäude* (1983) beeindruckende Kompendien seiner »recherche typologique« vor. Zwei dieser Bücher (*Architektonische Situationen* und *Denkgebäude*) sind inzwischen einerseits zu regelrechten Lehrbüchern geworden für all diejenigen, die sich professionell mit Gestaltungsfragen beschäftigen. Andererseits fungierten sie nach ihrer Publikation lange Zeit als Vorlagenwerke und Inspirationsquelle für Architekturbüros, Zeitschriftenredaktionen oder Werbeagenturen.

Seit dem ersten der in diesen Büchern vorgestellten Projekte, »Ulm neu – Denkanstöße für die Architektur einer Stadt«, geht es Schaal stets vorrangig darum, verschüttete urbane Bezüge freizulegen und eingefahrene Sichtweisen des individuellen Betrachters aufzubrechen. Städtische Architektur im Sinne Schaals zu definieren, heißt aber nicht, das Bestehende um jeden Preis in Frage zu stellen, sondern statt dessen die Realität durch kognitive, assoziative und spekulative Fußangeln derart zu manipulieren, daß sie gleichsam auf einer anderen Erscheinungsebene verlorengegangene Interaktionen und Reflexionen neu evoziert. Obwohl dieses Verfahren zugegebenermaßen ziemlich subjektiv und intellektualistisch erscheint, gelingt es Schaal immer wieder, die dabei herausgefilterten dreidimensionalen Anregungen so überzeugend auf einen oder mehrere archetypisch wirkende Nenner zu bringen, daß sie wie »allgemeingültig« wirken. Im Jahre 1974 formulieren Hans Dieter Schaal und sein zeitweiliger Mitstreiter Frank Hess ihre Ziele wie folgt:

»Architektur und Lebensqualität in der Stadt werden sich erst dann ändern, wenn man sie zum Sprechen bringt, wenn man die Oberfläche aufbricht, unter der das Ungesagte, das Ungestaltete bis jetzt verdrängt ist. Die Städte müssen von einer zusätzlichen Dimension durchdrungen wer-

3. Hans Dieter Schaal, Wielandpark in Biberach an der Riß, 1997–2007.

3. Hans Dieter Schaal, Wielandpark in Biberach an der Riß, 1997–2007.



prevailing opinion, the more intensively Schaal would investigate it: taking on the mantle of an ethnological researcher, he would initially consider it in an autoreflexive way and then convert it into drawn spaces. In the late 1960s, Schaal developed an ability to take a particular topic or assignment and to go through the literary fragments, scraps of images and memories of spaces stored in his subconscious until a seemingly random set of associations became a coherent chain; as we will see, this ability was to prove invaluable to all facets of his artistic activities.

In 1994, Hans Dieter Schaal published an extensive encyclopaedic compendium entitled *Neue Landschaftsarchitektur/New Landscape Architecture* so that his years of study of variations on city and landscape relationships would at least be preserved on paper. Schaal was also finally able to build an inner-city park: the Wielandpark in Biberach an der Riß, which was created from 1997 to 2007 in two construction phases. It was a late satisfaction for the architect, who had been unable to actually construct any of his urban landscape thought experiments over previous years apart from numerous spectacular follies on park sites. The Wielandpark is a »pocket park«: that is, a small-scale inner-city area that was previously a piece of urban wasteland, now modelled as a garden. The historic garden house on the edge of the park that once belonged to the poet Christoph Martin Wieland provided the nucleus for the design concept. Taking this structure as his starting point, Schaal created multiple visual narrative strands. Among other features, he created spaces based on a fictional dialogue between the French philosopher Jean-Jacques Rousseau and his fellow Enlightenment thinker Wieland. He also constructed a history of conventional social systems of order and how they hinder the development of the individual. The park's route networks, individually designed areas and architectonic follies (an island, a ruin, a sinking house, the moon sculpture, the gate, the arcade house, the belvedere and other artefacts) are located within the grey, conflicted and ambiguous area between nature and artificiality. From these elements, Schaal creates an interplay of free-floating associations reminiscent of a film montage. A network of paths that look as if they were intended for sleepwalkers radiate from the central lake and its accompanying ruin, which echo Rousseau's last resting place in Ermenonville. They lead to an »onion field«, a »viewing barn«, a »rock house«, to an »arcade«, to a »stone photograph« and to many other artificial spatial compositions. The site has become a contemplative dérive arena, an area neatly packed with artistic and intellectual highlights that look as if they came from Schaal's early drawings. It possesses an aura that makes an impression even on visitors with no previous knowledge of its themes. This small park is surely among the greatest created within the last decades.

Cities and their constituent architecture are the second major strand of Schaal's oeuvre. Schaal began by producing impressive compendia of his »recherche typologique«: the books *Ulm neu* (1976), *Architektonische Situationen* (1980) and *Denkgebäude* (1983) – which provide a kind of foundation for understanding his work. Two of these books (*Architektonische Situationen* and *Denkgebäude*) have since become manuals for

anyone interested in design issues. They have also been primary sources and inspirations for architecture firms, magazine editors and advertising companies, in some cases long after their publication.

Ever since the first of the projects presented in his books – *Ulm neu – Denkanstöße für die Architektur einer Stadt* – Schaal has consistently set out to uncover hidden connections within cities and to interrupt individuals' customary ways of seeing things. Schaal's approach to urban architecture, however, was not to undermine the existing cityscape merely for the sake of it. Instead, he used cognitive, associative and speculative traps to manipulate the viewer and recreate lost interactions and relationships on a different level. Whilst this process certainly sounds rather subjective and intellectual, Schaal consistently succeeded in making the three-dimensional thought-provoking ensembles that resulted from it relate readily to generally understood archetypes, making them universally understandable. In the year 1974, Hans Dieter Schaal and his occasional comrade-in-arms Frank Hess defined their goals thus:

»The architecture and the quality of life within cities will only change when all the unspoken and unrealised images can come bubbling up and drive away the monotony – and to achieve this, the overlying surfaces must be broken up. Cities must be imbued with a new dimension – they must, so to speak, contain thoughts on a higher level than those of necessity and functionalism. This requires both inclusion of historical features and an ironic distance from history, quotes and collages, a tension between old and new, between the essential and the inessential, between »authoritative« features and »accommodating« features.«

In line with this philosophy, the wide range of options presented in »Ulm neu« had less to do with formal aesthetic improvement than with creating interesting spaces for Ulm's rundown and increasingly decaying old town district. For instance, »Ulm neu« reinterprets the Ulmer Münster's spiritual significance with its »symbolic thought axis« and high-tech glazed extension – a daring paraphrase of the Ulmer Münster's »decompositional« medieval extensions. »Ulm neu« also turned the Ulmer Münster's immediate surroundings into a unified stage set where new ways of seeing and acting in an urban space could be explored.

Throughout the rest of the city, demolished monuments were revived and reinstalled in context, unappreciated objects were given a higher profile through duplication and lost sight lines were restored through the use of beams that penetrated urban objects like arrows. Elements that would later trade under the name of »deconstructivist architecture« – crooked or collapsing linear and solid body configurations – appeared in Schaal's oeuvre for the first time already in 1976. Today, it is still impossible to imagine Schaal's creations without elements relating to didactic deconstruction. However, let us return to »Ulm neu«. In other parts of the city, long-vanished parks were reconstructed using expanses of green plastic, which blended in a disconcertingly seamless manner with the real green spaces that still remained. There was also an artificial excavation site – a look ahead to the 21st century – contain-

den, die gleichsam eine überhöhende Reflexion über das nur Notwendige und die reinen Funktionen ist. Dazu gehören historische Erwägungen genauso wie ironische Distanzierungen, Zitate genauso wie Collagen, die Spannungsfelder zwischen Altem und Neuem genauso wie zwischen Unwichtigem und Wichtigem, zwischen ›Autoritärem und Sich-Anbiederndem‹.«

In diesem Sinne dient der breit gefächerte Maßnahmenkatalog für »Ulm neu« weniger formal-ästhetischen Verbesserungen als vielmehr der Rückgewinnung von Erlebnisräumen für eine verbrauchte und zunehmend zerstörte Altstadt. Da erhält beispielsweise die Ulmer Münster eine »symbolische Denkachse« als zeitgemäße Neuinterpretation seines sakralen Gehalts sowie einen gläsernen Hightech-Anbau als freche Paraphrase auf die »dekompositorischen« mittelalterlichen Münsteranbauten. Und das unmittelbare Münsterumfeld wird in ein kohärentes Bühnenbild zur Einübung neurbaner Seh- und Handlungsanweisungen umfunktioniert.

In der restlichen Stadt werden längst abgebrochene Monumente wiederbelebt und kontextuell neu installiert, unterschätzte Objekte durch Vielfachung aufgewertet, verlorengegangene Sichtbeziehungen durch Balken regeneriert, die den Stadtkörper wie Pfeile durchdringen. Schon 1976 tauchen damit zum ersten Mal schräge bis stürzende Körper- und Linienkonfigurationen im Œuvre Schaaals auf; Elemente, die Jahre später unter dem Sammelbegriff »dekonstruktivistische Architektur« firmieren werden. Bis heute sind diese Elemente einer didaktischen Dekonstruktion nicht mehr aus Schaaals Arbeiten wegzudenken. Doch zurück zu »Ulm neu«. An anderen Orten der Stadt werden längst verschwundene Parkflächen mit Plastikgrün rekonstruiert und auf irritierende Weise nahtlos mit dem noch vorhandenen realen Grün verflochten. Darüber hinaus gibt es sozusagen als Vorgriff auf das 21. Jahrhundert ein künstliches Grabungsfeld mit eingesargten »Kultgegenständen des 20. Jahrhunderts«. Die übrige Stadt wird bestimmt von Baucollagen aller Art sowie von natursymbolischen skulpturalen Analogien in Gestalt versteinerner Wasserfälle oder gläserner Felsenhäuser. Selbst die fiktiven urbanen Auswirkungen eines vielleicht irgendwann einmal nicht mehr existierenden Ulmer Münsters werden auf mögliche Erkenntnisgewinne hin überprüft. Es handelt sich bei »Ulm neu« letztlich also nicht um einen Katalog konkreter Handlungsanweisungen, sondern um ein psychologisch-analytisches, gleichwohl aber visualisiertes Modell für eine andere Art der Stadtwahrnehmung. Wobei einzelne Analyseergebnisse einen starken Aufforderungscharakter besitzen. In einem ähnlichen Verfahren unterzieht Hans Dieter Schaal im Jahre 1977 das Ulmer Münster nochmals einer gesonderten Untersuchung, welche die historische Rezeption dieses Denkmals klären und archetypische Verhaltensmuster im Umgang mit dem Münster ebenso kritisch hinterfragen soll wie dessen tagtägliche touristische Trivialisierungsversuche.

Aus der zunehmenden Beschäftigung mit städtischen Archetypen sowie Archetypen des Hauses und des Behausens entstehen schließlich die bereits genannten publizistischen Schlüsselwerke: Schaaals Anthologien *Architektonische Situationen* (1980) und *Denkgebäude* (1983). Wobei deren Illustrationen seinerzeit nur die Spitze eines Eis-

bergs gezeichneter Entäußerungen darstellen. Fast alle der für diese Bücher angefertigten Zeichnungen befinden sich heute längst in Museumsbesitz oder in internationalen Sammlungsbeständen. Beide Bände mit ihrem unausgesprochenen enzyklopädischen Materialsammlungscharakter zählen inzwischen zu Klassikern ihres Genres. Bei ihren subjektiven Streifzügen durch die Baugeschichte bedienen sie sich einer Technik, die entfernt an Max Ernsts »Frottagen« aus den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts erinnert: Bild- und Wortpartikel, Erinnerungen, Versatzstücke und Spuren werden gleichsam aufs Papier durchgerieben und dabei synthetisch zu assoziativen Collagen montiert, die einen derartig breit angelegten Fundus »operativer« Bildwelten ergeben, daß nicht nur jemand wie Schaal sich bis an sein Lebensende für alle noch anstehenden Aufgaben bequem daraus bedienen könnte. In der Tat bieten beide Anthologien ihren Lesern in den 1980er Jahren schon so breit gefächerte und subjektiv fundierte gestalterische Repertoires an, daß sich aus heutiger Sicht der Eindruck aufdrängt, Schaaals Œuvre sei damals bereits bis zu einem gewissen Grade fertig, sprich in sich abgeschlossen. Es scheint, als könnte selbst Schaal die weit gefaßten Grenzen dieser intuitiven Intellektualität und ihrer kongenialen Übertragung in das Bildhafte nicht weiter überschreiten. Die folgenden interdisziplinären Werkproben werden uns indessen eines Besseren belehren. Ungeachtet dessen schöpfen aber alle späteren Bühnenbilder und Ausstellungsprojekte bis heute nicht ausschließlich, aber doch ansatzweise immer noch aus diesem Fundus oder Kosmos möglicher Denk-, Bild- und Deutungswelten. Selbst die ausgeführten, stets zwischen Architektur und Kunst angesiedelten, dauerhaften Installationen, wie etwa die aufgeklappte Wohnlaube in Stuttgart (1982), das große Eingangstor zur »Landesgartenschau« in Freiburg (1986), die weitläufige Installation über den Ruinen der Villa Moser-Leibfried und der Stangenwald für die »Internationale Gartenbauausstellung« in Stuttgart (1993), der Monopteros in Stuttgart–Hohenheim (1998) oder die Follies im Biberacher Wielandpark (1997–2007) sind in beiden Büchern bereits skizzenartig »vorgedacht«.

Es folgen aufsehenerregende Stadtraum-Projekte, unter anderem für den Stadteingang Mannheim (1986), den Frankfurter Börneplatz (1988), den Berliner Ernst-Reuter-Platz (1989) und all die unzähligen Stadtgestaltungswettbewerbe, an denen sich Hans Dieter Schaal bis heute vergeblich beteiligt hat. Auch wenn sie Papier geblieben sind, verkörpern diese Projekte doch eine Art von »Denkarchitektur«. Denn sie zwingen den jeweiligen Betrachter, über einen spezifischen Ort nachzudenken, wobei das geforderte Maß dieses Nachdenkens alle Konventionen sprengt. Gewesene Ereignisse, literarische Fußnoten zu diesem oder einem verwandten Ort, Juxtapositionen historischer Entwicklungen, Fragen nach dem, was hier alles hätte stattfinden können, und immer wieder Brechungen der Realität zugunsten eingeworfener beziehungsweise verworfener architektonischer Kommentare, dies alles konfrontiert uns unablässig mit neuartigen Stadtvorstellungen. Beiläufig gesagt, passen diese nur selten in das Schema post- oder nachmoderner »Embellissement-Bestrebungen«, sind sie doch unterschwellig fast immer bedrängend, herausfordernd, verursachen

ing entombed »20th-century cult objects«. The rest of the city was given over to all kinds of architectural collages and to symbolic sculptures: nature symbols such as petrified waterfalls or glass rock houses. Even the implications for the city should the Ulmer Münster one day cease to exist were tested for insights, via fiction. Ultimately, »Ulm neu« is not a catalogue of concrete or specific recommendations – it is a psychological-analytical, but, importantly, also visual model for a different way of seeing the city, although certainly some of the results of the »Ulm neu« analysis are demands for action. In 1977, Hans Dieter Schaal subjected the Ulmer Münster to its own individual investigation, deploying similar methods. His aim was to establish how the history of this building is perceived and to take a critical look both at archetypal ways of interacting with the minster and at tourism's daily bids to trivialise it.

Schaal's increasing preoccupation with urban, home and habitation archetypes and with archetypes eventually resulted in the publication of the key works on those subjects mentioned above: Schaal's anthologies *Architektonische Situationen* (1980) and *Denkgebäude* (1983). In terms of all the ideas expressed in drawings by Schaal, the illustrations included in these books represented the tip of the iceberg. Almost all of the drawings are now in museums or in international collections. Both volumes – encyclopaedic compilations of material in all but name – have long been considered classics of the genre. Their subjective wanderings through architectural history deploy a technique that is somewhat reminiscent of Max Ernst's »Frottage« artworks from the 1920s: images and word particles, memories, set-pieces and traces have rubbed through, so to speak, onto the paper, where, taken together, they are used to synthesise associative collages whose wide range of »operative« image worlds would provide anyone – not just Schaal – with material for assignments to the end of their life. In fact, both anthologies from the 1980s offer their readers such a wide-range of subjectively derived design material that to us today it seems as if Schaal's oeuvre was already complete and finished to a certain extent by this point – that is, complete and entire unto itself. It seems as if even Schaal could not expand beyond the wide boundaries of these books' intuitive intellectuality, per-

fectedly rendered into the visual. The selection of work in various disciplines that followed, however, shows us otherwise. It is, nonetheless, true that all his subsequent stage-set designs and exhibition projects, to this day, draw from this fund or cosmos of alternative thought, image and interpretative worlds – not exclusively, but repeatedly and consistently. Even the permanent installations actually built by Schaal that are intermediate between architecture and art, such as the »folded-open« arcade house in Stuttgart (1982), the grand entrance gate for the »Landesgartenschau« in Freiburg (1986), the extensive installation he built over the ruins of the Villa Moser-Leibfried and the Stangenwald (Forest of rods) for the »Internationale Gartenbauausstellung« in Stuttgart (1993), the Monopteros in Stuttgart–Hohenheim (1998) and the follies in Biberach's Wielandpark (1997 to 2007), are all prefigured in sketches in one or the other of these books.

Acclaimed urban space projects followed, including designs for the entrance to Mannheim (1986), the Börneplatz in Frankfurt (1988) and the Ernst-Reuter-Platz in Berlin (1989). There are also the countless urban design competitions that Hans Dieter Schaal has taken part in without success up to the present date. Even Schaal's projects that stayed on paper embody a kind of »thought architecture«: they force the viewer to think about a specific place in a way that explodes all conventions. Past events, literary footnotes relating to this or that place that is relevant in some way, juxtaposition of historical developments, investigations of events that might have happened in these places, and constant interruptions of reality by interjected – or rejected – architectural commentaries – all these factors remorselessly bring us face to face with new concepts of »cities«. Incidentally, these rarely fit into the schema of post-modern »embellissement« projects. They are almost always subliminally oppressive, challenging; they produce the same kind of gooseflesh that we experience when we look at De Chirico's »pittura metafisica«.

Since the 1970s, Hans Dieter Schaal has also devoted himself to another major theme: the art of exhibiting. When one takes a closer look, the key to his many exhibition architectures and exhibition presentations can be found by looking at exhibitions that were not designed by him but which contained an installation by him alongside exhibi-



4. Hans Dieter Schaal, Stangenwald. »Internationale Gartenbauausstellung«, Stuttgart, 1993.

4. Hans Dieter Schaal, Stangenwald (Forest of rods). »Internationale Gartenbauausstellung«, Stuttgart, 1993.

sie immer wieder jene Art von Gänsehaut, die sich etwa auch bei der Betrachtung von De Chiricos »pittura metafisica« einstellen kann.

Schon seit den 1970er Jahren beschäftigt sich Hans Dieter Schaal mit einem weiteren großen Thema: der Kunst des Ausstellens. Bei näherer Betrachtung müßte der umfangliche Werkkomplex, der die Ausstellungsarchitekturen beziehungsweise Ausstellungsinszenierungen umfaßt, eigentlich aufgeschlüsselt werden in nicht von ihm gestaltete Ausstellungen, in denen Schaal gleichwohl mit einer eigenen Installation vertreten ist, und durchgängig von ihm selbst gestaltete Ausstellungen ohne Exponate Schaaals. Darüber hinaus müßte noch weiter differenziert werden zwischen temporären (Wander)-Ausstellungen und festen Dauerausstellungen mit konkreten Bezügen zu den jeweiligen Gebäuden. Der Einfachheit halber wird diese Betrachtung den Werkkomplex der »Ausstellungen« jedoch en bloc abhandeln. Wer wie Schaal spekulative Gedanken und Bilder ständig im Kopf und in Skizzenbüchern mit sich herumträgt, der kann sich verständlicherweise weder mit konventionellen Ausstellungen noch mit vorhandenen Ausstellungssystemen zufriedengeben. Insbesondere die meist gänzlich isolierte und somit ziemlich sinnentleerte Präsentation eigener Objekte in Gruppenausstellungen mißfällt Schaal. So träumt er eigentlich seit Beginn seiner Arbeit von Ausstellungsereignissen »aus einem Guß«, genauer gesagt von dramaturgischen Ereignissen, die Sinn und Interpretation von Exponaten, den Dialog zwischen vertrauten und heterogenen Einzelstücken als spannungsgeladenen haptischen Prozeß inszenieren.

Schaal dürfte bei der von ihm entwickelten Kunst des Ausstellens von Anfang an Walter Benjamins *Passagenwerk* vor Augen gestanden haben. Denn so wie Benjamin die hohe Kunst des intellektuellen Flanierens durch unsere Städte als Steinbrüche kulturgeschichtlicher Ablagerungen kultivierte, möchte auch Schaal Ausstellungen zu faszinierenden stadtanalogen Denkräumen machen, die Ausstellung für Ausstellung immer wieder aufs neue individuell erforscht werden wollen. Niemand soll sich bei seinen sorgfältig ausgelegten Pfaden durch »Stadtlandschaften« aus von ihm arrangierten Gegenständen der Faszination oder »Zelevation« der Exponate entziehen können. Eine derartige Haltung richtet sich natürlich gegen neutrale Objektpräsentationen, die die ausgestellten Gegenstände entweder noch einmal verdinglichen, sprich trivialisieren, oder sie in den Rang von Fetischen erheben; von Fetischen freilich, die ihre Aura längst eingebüßt haben. Schaaals Ausstellungskonzeptionen richten sich aber auch gegen die sattsam bekannten postmodernen Präsentationsformen und -projekte der 1980er Jahre, die in schlechtesten Gründerzeitmanier die Eigenwirkung der Dinge durch exaltierte historisierende Kulissenschiebereien zerstören.

Bis heute geht es Hans Dieter Schaal aber dezidiert nicht um gefälliges Ausstellungsdesign, auch nicht um einen vordergründigen »L'art-pour-l'art-Effekt des Ausstellens«, noch weniger um die Kreation virtueller Raumeffekte, sondern darum, in den von ihm arrangierten Exponatwelten die Welt des Staunens und des Träumens wiederzuentdecken. Spuren des Staunens, des emanzipierenden »Sich-Selbst-im-Spiegel-der-Dinge-Wiedererkennens« sind für ihn weitaus stär-

ker in der archaischen Idee des Labyrinths, in den »architectural follies« oder den illuminierten Panoramen des 19. Jahrhunderts verborgen als in den gefälligen Arrangements irgendwelcher Ausstellungsgegenstände. Schaal nähert sich den jeweiligen Exponaten wie ein Archäologe oder Ethnologe. Er betrachtet sie als Fundstücke aus einer verlorenen Zeit, versucht sie gleichermaßen unbefangen wie neugierig einzukreisen, sie zu ertasten, ihren Wert und ihre Wirkung abzuschätzen, um ihnen schließlich aktive Plätze als Erinnerungsbauwerke in den von ihm projizierten Traumlandschaften phantasievollster Verwerfungen zuzuweisen. Der Grat, den Schaal hierbei beschreitet, ist nicht selten schmal und riskant. Denn natürlich stellt sich dabei immer wieder die Frage, ob derartig konzipierte Ausstellungsarchitekturen nicht wichtiger werden als das Eigengewicht der Exponate. Aber selbst voluminöse Arbeiten, wie die große Berlin-Ausstellung im Berliner Martin-Gropius-Bau (1987), widerlegen diese Befürchtung sinnfälliger. Das bei dieser Ausstellung nach innen gestülpte Bild einer Metropole, die Faszination der Umkehrung von innen nach außen, der stollen- und höhlenartige Parcours durch ständig wechselnde Maßstäbe, der progressive Auflösungsprozeß fest gefügter Architektur- und Raumzitate hin zu völlig zersplitterten Fragmenten, all das läßt tote Ausstellungsmaterie mehr als lebendig werden. Die ausgestellten Dinge produzieren nicht selten derartig vitale Interaktionen, daß sich kaum ein Besucher dem aus diesen Arrangements resultierenden Sog von »Ereignishaftem« entziehen kann. Man glaubt, Ereignisse wahrzunehmen, die greifbar nahe im Raum stehen, aber letztlich doch unfaßbar sind. Das ist Ausstellungsdidaktik im besten Sinne des Wortes! Selbst banalste, beiläufige Exponate gewinnen in derartig verräumlichten Wunderländern der Begierden, Lüste, enttäuschten Hoffnungen und Tragödien mitunter eine so nachhaltige Wirkung, daß es den Betrachtern angst und bange werden kann. Letztlich entpuppen sich die labyrinthischen Pfade durch die Topographie der Exponate als verräumlichte Wege – man möge mir die banale Metapher verzeihen – durch das komplexe Erinnerungsvermögen und die vielfältig vernetzten Denkstrukturen des Ausstellungsmachers. Was vordergründig so aussieht, als käme es unvermittelt aus dem »Bauch des Architekten«, präsentiert sich realiter als von Ausstellung zu Ausstellung immer wieder hart erarbeitetes, neues »Denkgebäude«, zu dessen Erkundung wir eingeladen sind. Die Metropole als Sammelbecken rivalisierender Lebensentwürfe, als Arena politischer Auseinandersetzungen oder als »Fuchsbau« mit tausend Schlupflöchern in der Vorstellungswelt von Döblins Romanfigur Franz Biberkopf, all das wird nicht nur in der Berlin-Ausstellung von 1987 gleichsam per Zeitraffer begreifbar gemacht. Cinecittà, Bühnenbild, Nachtmahr, Fata Morgana, Paradies oder Panoptikum, was scheren den Betrachter derlei Bezeichnungen, wenn er von Eindrücken geradezu existentiell gepackt, sprich zum jeweiligen Thema wirklich abgeholt wird?

1999 erscheint das von mir herausgegebene Buch *In-Between*, das sich der Ausstellungsarchitektur Hans Dieter Schaaals widmet. Es enthält eine chronologische Präsentation von Einzelausstellungen, von fremdkuratierten Themenausstellungen mit eigens hierfür geschaffenen Installatio-

5. »Berlin – Berlin«, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1987.

tions completely designed by him that did not feature any of his own work. We must also differentiate between temporary (touring) exhibitions and stationary permanent exhibitions with a concrete connection to their host buildings. For the sake of simplicity, however, this examination of »exhibitions« will treat them as a whole. It is hardly surprising that anyone who constantly carries speculative thoughts and pictures around in his head and in sketchbooks, as Schaal does, is not satisfied with conventional exhibitions or with the existing exhibition systems. In particular, Schaal dislikes the presentation of his own objects in group exhibitions, because they have generally been presented in isolation in a way that largely empties them of meaning. Since the beginning of his career, he has dreamed of exhibition events that are »all of a piece« – or, to be more exact, of exhibitions as dramatic events that turn understanding and interpreting the exhibits into a haptic process for the visitor through the dialogue of familiar and heterogeneous individual pieces.

Schaal may have had Walter Benjamin's *Passagenwerk* in mind as he developed his theory of the art of the exhibition. Just as Benjamin treated the act of wandering through our cities, with their mines of cultural and historical strata, as a high art, Schaal tried to turn exhibitions into fascinating city-like spaces of thought, researching and exploring each individual exhibition from scratch. His intention was that no one traversing the meticulously laid paths through the »city landscapes« he had created by arranging exhibition objects would be able to resist this »celebration« of the exhibits, and therefore their fascination. This approach is clearly diametrically opposed to the philosophy of neutral presentations of objects that either trivialise the exhibited objects by emphasizing their status as things or elevate them to the status of fetishes, and fetishes that have long since lost their aura at that. However, Schaal's exhibition concepts are also opposed to those postmodern presentation forms and projects of the 1980s, well-known to us all, in which the objects' intrinsic impacts are destroyed through exalted historicized scene shifts – in the worst 19th century or »Gründerzeit« tradition.

As ever, however, Hans Dieter Schaal is most certainly not interested in complacent or self-satisfied exhibition design for its own sake or an overriding »L'art-pour-l'art« exhibition philosophy, and still less in simply creating virtual space effects. He is interested in a world created by arranging exhibits as a means of rediscovering a world of wonder and dreams. For him, the footsteps of astonishment – the emancipated state in which we »recognise ourselves in the mirror of external things« – are far more present in the archaic concept of the labyrinth, in »architectural follies« or in 19th century illuminated panoramas than in random arrangements of this or that exhibition object. Schaal approaches the exhibits like an archaeologist or ethnologist. He handles them like finds from a lost age, looking at them from all angles in an open-minded, inquisitive fashion, getting a feel for them and gauging their value and impact, before finally giving them a place as active building blocks of memory in the projected dream landscapes that he creates, composed of fantastic distortions. The line that Schaal walks in the process is often precarious and risky. Of course,



he constantly incurs the question of whether this kind of exhibition architecture concept places itself above the intrinsic value of the exhibits. However, even very extensive examples like the major Berlin exhibition in Berlin's Martin-Gropius-Bau (1987) manifestly contradicted these doubts. The exhibition's image of an inward-turned metropolis, the fascination of the transition from outside to inside, the tour made up of mine galleries and caverns whose scale and proportions constantly changed, the progressive dissolution of architecture and spatial quotations into completely scattered fragments – all of this brought dead exhibition material to life with a vengeance. Often the interaction between the exhibited objects was so vital that visitors could barely escape the irresistible sense of an event, an »occasion«. Even though ultimately they can never be grasped, we could sense events as a tangible presence in the room. An exhibition like this is didactic in the best sense of the word! In these spaces turned into wonderlands of desire, lusts, disappointed hopes and tragedies, the most banal and incidental exhibits sometimes gained such an impressive impact that they inspired fear in the viewer. If you will forgive me the banal analogy, the labyrinthine paths through the topography of the exhibits ultimately prove to be paths through the complex fund of memory and the intricately interconnected thought structures of the exhibition's creator, rendered into real spaces. What immediately appears as if it came directly from the »belly of the architect« is in reality a tenaciously developed »thought structure« that is new for every exhibition, and which we, the visitors, are invited to explore. The metropolis as a melting pot of rival philosophies of living, as an arena for political confrontations – or, in the imagery of the character Franz Biberkopf in Döblin's novel, as a »fox earth« with a thousand escape holes – the Berlin exhibition of 1987 and other exhibitions by Schaal show us all these facets of the metropolis in a kind of time-lapse process. Cinecittà, stage set, nightmare, mirage, paradise or panopticon – what good are any of these descriptions to a viewer who is captivated and carried away in an existential way by the exhibition's theme?

My book *In-Between*, devoted to Hans Dieter Schaal's exhibition architecture, was published in 1999. It contained a chronology of his solo exhibitions and of themed exhibitions not curated by Schaal himself but with installations specially created by him, architectures created in Schaal's studio. These began in 1982 with a Carceri variation three metres by three metres in size in the Hanover exhibition »Inventionen« (Inventions), which consisted of meditations on Piranesi by Schaal, Abraham, Cook, Libeskind and Natalini. Although most of the installations (which subsequently took up increasingly large amounts of space) were removed after the exhibition closed, works like the »Stadtobjekt« for the IBA exhibition »Idee, Prozess, Ergebnis« (Idea, process, result) in Berlin's Martin-Gropius-Bau (1984) – which, according to Schaal, is »a surreal piece of architecture with absurd features that are both illuminating and obfuscatory« – and the looming, sinking house for »Magirus 117« in Ulm (1984) are remembered to this day. Memories of these projects frequently appear as autoreflexive quotations within other artworks.

Nach 2000 nimmt Schaal Tätigkeit als Regisseur und Bildgeber für Inszenierungen komplexer bis schwieriger Ausstellungsstoffe und als Choreograph sperriger, mitunter sogar kaum greifbarer Objekte stetig zu. Gleichzeitig werden die Topographien der Exponate ruhiger, konzentrierter und atmosphärisch noch einmal dichter. Bei der Präsentation »Wege, Irrwege, Umwege. Die Entwicklung der parlamentarischen Demokratie in Deutschland« im Deutschen Dom zu Berlin (2002) ist das vielschichtige immaterielle Thema für Schaal nur mit Hilfe zurückgenommener, aber kraftvoll eingesetzter räumlicher Kontemplationsinseln zu bewältigen. Und für die Gestaltung der Dauerausstellung des Kunstgewerbemuseums im Schloß Köpenick (2004) nimmt er sich angesichts der barocken historischen Raumpracht so souverän zurück, daß seine kristallinen Ein- und Unterbauten gelegentlich schon an die haptischen Sensationen der Minimal-Art-Skulpturen eines Donald Judd erinnern.

Ganz anders hingegen die große programmatische Dauerausstellung für das Filmmuseum Berlin, die Hans Dieter Schaal vom Jahr 2000 an der Öffentlichkeit am Potsdamer Platz präsentieren kann: untergebracht in Helmut Jahns Sony-Gebäude auf zwei nach außen hin abgedunkelten und untereinander durch eine Wendeltreppe verbundenen Geschossen, artikuliert sich diese Ausstellung als bunt schillerndes und dynamisch verflochtenes Netzwerk spektakulärer medialer Exponate. Wer freilich ausschließlich zeitgeistig flimmernde, virtuelle Raumsimulationen erwartet, der wird enttäuscht. Als eine alle Sinne ansprechende Raum-Zeit-Maschine versteht sie es statt dessen, die Historiographie des Mediums Film geradezu kongenial mit einer unnachahmlichen Melange aus Hardware-Exponaten und medialen Projektionen in Szene zu setzen. Warum kongenial? Weil die Ausstellung in sich absolut schlüssig wirkt und sich selbst filmisch geriert. Denn in den Augen des einverleibten Betrachters scheint sich die Ausstel-

lung als Film-im-Film abzuspielen. Den Weg durch die Filmgeschichte stellt sich Hans Dieter Schaal denn auch als »eine komponierte Partitur« vor: »Stille und leise Zonen gehen über in laute und schrille Bereiche. Es gibt langsame Steigerungen, Wirbel, Melodie-Cluster und Harmonie-Felder. Dann wieder brechen Disharmonien wie Messerstiche durch die Bildwände. Dunkelheit überwiegt. Photos und Filmausschnitte leuchten wie Nachrichten aus einer anderen Welt. Manchmal scheinen die Bilder einsam im Raum zu schweben, dann wieder vermehren sie sich zu Bildwolken und Bildlawinen. Spiegelräume, die sich in der Unendlichkeit verlieren, expressionistische Bildzersplitterungen und glamourös gestaltete Raumfluchten wechseln einander ab.«

Im Jahre 2006 ergänzt Schaal diese Dauerausstellung durch die Installation eines Fernsehenseums. Gleichfalls im Sony-Gebäude am Potsdamer Platz untergebracht, fokussieren sich dessen Schauräume nicht auf technikgeschichtliche und nur beiläufig auf filmhistorische Entwicklungen. Im Vordergrund stehen vielmehr medien-spezifische Aspekte des Fernsehens. Folgerichtig präsentiert sich der Hauptausstellungsraum als eine Landschaft, bestückt mit indirekt angestrahlten Sitzhockern, die sich vor einem raumhohen, kaleidoskopartig bespielten Display aus zusammengesetzten Screens ducken. Außer den musealen Präsentationsbereichen entwirft und baut Schaal auch die Mediathek sowie den Raum für die Wechselausstellung. Weitere Projekte, die die Aufmerksamkeit erregen, folgen, wie die Wanderausstellung über die KZ-Ofenbauerfirma »Topf und Söhne« (2005), die in Berlin, Erfurt, Essen, Lage, Nürnberg, Mechelen, Mauthausen, Kopenhagen und Oslo gezeigt wird, oder die Ausstellung zum Thema »Gulag« (2010) für die Stationen Schloß Neuhardenberg, Weimar und Moskau. Im Werkkomplex der Ausstellungen nehmen die von Hans Dieter Schaal ganz wesentlich mitgeprägten KZ-Gedenkstätten Bergen-Belsen (2007), Mittelbau-



10. Kunstgewerbemuseum Schloß Köpenick, Berlin, 2004.

11. Eingangsraum des Museums für Film und Fernsehen, Berlin (Sony-Gebäude), 2000.

10. Kunstgewerbemuseum Schloss Köpenick, Berlin, 2004.

11. Film and Television Museum, Berlin (Sony building), entrance room, 2000.

historic rooms with such consummate restraint that his crystalline installations and substructures sometimes produced the same haptic sensations as the minimal art sculptures of Donald Judd.

The major permanent exhibition for the Filmmuseum Berlin that Hans Dieter Schaal first presented to the public at Potsdamer Platz as from 2000 was quite different. Housed in Helmut Jahn's Sony Building on two storeys that let in no light from the outside and were connected by a spiral staircase, this exhibition is like a colourful, vibrant and dynamically interconnected network of spectacular media exhibits. It is true that anyone expecting only virtual space simulations (flickering to give the right historical ambience) would be disappointed. Instead, this exhibition is a space and time vehicle that transports all the senses. It brilliantly succeeds in presenting the historiography of film in its proper context by means of an inimitable mélange of exhibition hardware and media projections. What makes the combination so brilliant is that the exhibition is absolutely internally coherent and is itself filmic in character. To the eyes of a viewer familiar with cinema, the exhibition plays out as a succession of films within films. Hans Dieter Schaal presents this journey through film history as »a composer's score«: »Quiet, muted zones alternate with raucous and discordant or loud and shrill areas. There are slow escalations, tempests, melody clusters and harmony fields. Then, disharmonies penetrate like knives. Darkness predominates. Photographs and film clips shimmer like messages from another world. Sometimes the images float in their spaces in isolation, then they multiply to become clouds and avalanches of pictures. These are mirror spaces that become lost in eternity. Expressionist image fragmentations alternate with sequences of glamorously designed spaces.«

In 2006, Schaal expanded this permanent exhibition by adding a television museum installation. Also housed in the Sony Building on the Potsdamer Platz, this display spaces did not focus on the development of technology, and were only incidentally concerned with film history. Instead, they focused on television's media-specific aspects. The main exhibition space was duly designed like a landscape, with indirect lighting and low stools placed in front of a room-high display made from a number of screens, which showed kaleidoscopic images. In addition to the museum presentation areas, Schaal designed and built the visual media library and the non-permanent exhibition space. More high-profile projects followed, such as a touring exhibition telling the story of the firm that built the concentration camp ovens – »Topf und Söhne« (2005) – which toured Berlin, Erfurt, Essen, Lage, Nuremberg, Mechelen, Mauthausen, Copenhagen and Oslo, and the »Gulag« exhibition (2010), shown in Schloss Neuhardenberg, Weimar and Moscow. Hans Dieter Schaal's major contributions to the concentration camp memorials in Bergen-Belsen (2007), Mittelbau-Dora (2008) and Esterwegen (2011) are unique among his exhibition work: not so much because they do not follow the same principles of logical consistency as his other exhibition projects or because they deal with exceptionally difficult subject matter, but because their spaces are unparalleled in their expressive power and seem to effectively encapsulate the art of exhibiting.

The Bergen-Belsen memorial is housed in an elongated new building by the Braunschweig architects firm KSP, with the main part of the exhibition houses in a so-called »black tower« in its central area. Within it, shocking films shot by the Allies after liberating this extermination camp are shown. Schaal divides the building – a long, narrow concrete block – into two halves. One of these is largely bare but for a few screens and survivor's testimonies, while the other is crowded with illuminated archive cabinets representing the political and historical memory. The upper storey documents the attempts of politics to come to terms with the past after 1945. In the Mittelbau-Dora concentration camp memorial, the story of the camp – the production of V2 rockets, which was located here at the suggestion of Werner von Braun, and the arduous excavation of underground factory galleries by the camp's inmates – is told in a similarly reduced, almost reverent way. Finally, there is the memorial for the »Third Reich's« first concentration camp, located in Esterwegen. People were sent to this camp to be »re-educated« through hard physical labour in the marsh, and it has a place in history because the Moorsoldatenlied »celebrated« its sad premiere here. Once again, Schaal succeeds in revealing past horror through spartan presentation. Anyone who knows that Schaal's early, powerful geometric drawings in the non-colours of black, grey and white represented fundamental architectonic compositions – as in the *Denkgebäude* cycle – can hardly escape the impression that these three exhibitions taken together form an arc that symbolizes Schaal's entire life's work. These exhibition spaces are both monumental and tailored-to-size, dark and bright, devastating and liberating; they inspire fear and – in a strange way – also inspire courage and optimism. In short, these spatial creations are without a doubt among Schaal's greatest works to date. They represent the voice of someone who has consciously dispensed with the trendy shimmer of media presentation. Instead, he uses the noble art of restraint to offer visitors a minimalist »intérieur parlant« whose semantic power is undeniable. It is therefore only right that two of these memorials have already received prestigious awards.

Would this »intellectual flight« still have been possible without Schaal's work on and with stage sets? It is no coincidence that since the early 1980s, Schaal has extended his conquests into a new territory: stage-set architecture. In the absence of real construction assignments, stage-set work was a positively liberating act for Schaal, giving him an opportunity to realise his dreams of thinking the »unthinkable« and making »things that cannot be depicted« visible. His almost endless plateaux of spatial fictions, his illusionist games with space, time and location, his juggling with magical light and shadow (and, remarkably, even with coloured light) made the stage sets that Schaal was soon creating in rapid succession into a kind of summing-up of all his artistic projects. There is also the fact that stage sets not only »permitted« but obliged Schaal, who has always absorbed literature like a sponge, to translate complex literary source material into effectively abbreviated, flexible imagery. In Ruth Berghaus, he found an opera director who valued his work and, more importantly, was prepared to trust her

Dora (2008) und Esterwegen (2011) einen Sonderstatus ein. Weniger weil sie sich von der Stringenz anderer Ausstellungsprojekte unterscheiden oder weil sie sich einer äußerst belasteten Thematik widmen, sondern vielmehr, weil sie Verräumlichungen verkörpern, welche an Aussagekraft eigentlich nicht mehr zu steigern sind und damit die Kunst des Ausstellens faktisch auf den Punkt zu bringen scheinen.

Die Gedenkausstellung in Bergen-Belsen ist in einem langgestreckten Neubau der Braunschweiger Architekten KSP untergebracht. Ein sogenannter »schwarzer Turm« enthält die beherrschende Ausstellung im Mittelbereich. In seinem Innern werden erschütternde Filme gezeigt, die die Alliierten nach Befreiung des Vernichtungslagers gedreht haben. Den schmalen und langen Gebäuderiegel aus Beton unterteilt Schaal in zwei Hälften. Während die eine außer einigen Bildschirmen und Berichten von Überlebenden weitgehend nackt und leer bleibt, wird die andere von leuchtenden Archivschränken verstellt, die gleichsam das politische und historische Gedächtnis verkörpern. Im Obergeschoß sind die politischen Aufarbeitungsversuche nach 1945 dokumentiert. In einer ähnlich reduzierten, mitunter fast schon sakral anmutenden Weise wird in der KZ-Gedenkstätte Mittelbau-Dora die Geschichte des Lagers erzählt, soll heißen die auf Veranlassung Wernher von Brauns hierher verlagerte V2-Produktion sowie das mühselige Aussehen unterirdischer Produktionsstollen durch die KZ-Insassen. Und schließlich die Gedenkstätte für das allererste KZ des »Dritten Reiches« in Esterwegen. Dieses Lager, konzipiert für die Umerziehung durch harte körperliche Arbeit im Moor, geht in die Geschichte ein, weil hier das Moorsoldatenlied seinerzeit traurig Premiere »feiert«. Erneut gelingt es Schaal, hochkonzentriert und mit spartanischen Präsentationsmitteln die Spuren des Grauens zu vergegenwärtigen. Wer sich der Tatsache bewußt ist, daß sich die kraftvollen geometrischen Zeichnungen des Schaalschen Frühwerks auf die Nichtfarben Schwarz, Grau und Weiß beschränken und – wie im Zyklus *Denkgebäude* – fundamentale architektonische Setzungen verbildlichen, der kann sich des Eindrucks kaum erwehren, daß diese drei Ausstellungen einen Bogen schließen, der das ganze Lebenswerk Schaals überspannt. Diese Ausstellungsräume sind monumental und maßstäblich, dunkel und hell, erschlagend und befreiend, verängstigend und – man glaubt es kaum – Mut machend, kurzum diese Raumschöpfungen gehören zweifelsfrei zum Besten, was Schaal bislang erschaffen hat. Hier artikuliert sich jemand, der auf zeitgeistiges, modisch-mediales Präsentationsgefühl bewußt verzichtet. Statt dessen bietet er den Besuchern aus der hohen Kunst der Beschränkung heraus ein minimalistisches »intérier parlant« an, dessen semantischer Wucht sich wohl niemand entziehen kann. Zu Recht sind daher bereits zwei der Gedenkstätten mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet worden.

Wäre dieser »Höhenflug« ohne Schaals Arbeiten an und mit Bühnenbildern möglich gewesen? Denn nicht zufällig erobert sich Hans Dieter Schaal ja schon seit den frühen 1980er Jahren ein weites Terrain: die Bühnenarchitektur. In Ermangelung handfester Bauaufträge wird die Bühnenarbeit für ihn seinerzeit zum regelrechten Befreiungsakt, eröffnet sie ihm doch die Möglichkeit,

endlich einmal seinen Traum wahrwerden zu lassen, das »Undenkbare« denken, das »Nicht-Darstellbare« sichtbar machen zu dürfen. Die Planteas fast grenzenloser räumlicher Fiktionen, das illusionistische Spiel mit Raum, Zeit und Ort, das Jonglieren mit magischen Lichtern und Schatten, ja – man staune – sogar mit farbigem Licht, läßt die Bühnenbilder, die ab jetzt in dichter Folge entstehen, wie eine Art von Resümee aller künstlerischer Intentionen wirken. Hinzu kommt, daß Schaal, der Literatur seit jeher in sich aufsaugt wie ein Schwamm, seinerzeit zum ersten Mal in die Lage versetzt wird, komplexe literarische Vorlagen in eine einprägsam verkürzte, komprimierte Bildsprache nicht nur übertragen zu »dürfen«, sondern sogar zu müssen. In Ruth Berghaus findet er eine Regisseurin des Musiktheaters, die seine Arbeit hochschätzt und, was noch wichtiger ist, ihre Regie bedingungslos der Kraft seiner Bilder anvertraut. Die im Vergleich zum Sprechtheater sehr viel längeren Handlungsabläufe von Opern und deren Hang zu stilisierten Bildabfolgen auf der Bühne verbieten hektische Bildeinstellungen und schnelle Szenenwechsel. Statt dessen begünstigt die Oper länger wirksame und nicht selten archetypische Bilder, die eine vielschichtige Dechiffrierung der symbolisch aufgeladenen Handlungs- und Bildwelten eigentlich erst möglich machen. Schaal findet damit ein herausforderndes, neues Betätigungsfeld, das ihm gestattet, bestimmte Funktionen und Wirkungen seines Anleitungsbuches *Denkgebäude* zu extrapolieren. Gleichzeitig wirkt das Theater aber auch wie eine Art Katalysator, verlangt die Bühne doch, daß selbst äußerst komplexe Sachverhalte unvermittelt »auf den (berühmtesten) Punkt« gebracht werden müssen. Schaal weiß das vom ersten Bühnenbild an zu schätzen und seine unbegrenzten künstlerischen Chancen weidlich zu nutzen.

So gestaltet sich für ihn, der zuvor noch nie eine Bühnenarchitektur entworfen, geschweige denn gebaut hat, die kontinuierliche Arbeit für bislang über 90 Bühnenprojekte (Opern, Operetten, Ballettinszenierungen, Dramen und Komödien) eigentlich von Anfang an als Erfolgsserie. Man kann sich mithin kaum des Eindrucks erwehren, das Theater habe regelrecht auf Schaals Bildwelten gewartet, als habe er von Anfang an in seinem Œuvre stets imaginäre Bühnenlandschaften und architektonische Szenarien vor Augen gehabt.

Den Auftakt bildet die Oper *Les Troyens* (*Die Trojaner*, 1983) von Hector Berlioz. Das vielschichtige Konzept einer großen Drehbühne mit sich gegenseitig überschneidenden Prospekten wird von Schaal souverän beherrscht: Steinbruchwände aus Wellblech, Schiffsaufbauten, Relinge, Rampen und Bunkerruinen, allesamt nicht nur des Guckkasteneffekts wegen verkantet, aufgesplittert und den morbiden Charme ihrer Schwarz-Weiß-Grau-Farbskala unter Scheinwerferlicht erst richtig entfaltend, erweisen sich als Zutaten zu Schaals Handlungs- und Imaginationsräumen überraschend tragfähig. Ein angestaubtes Libretto wird durch zeitgenössische Bildtransformationen so aktualisiert, daß sich sogar eingefleischte Opernkritiker »gepackt« fühlen. Die anschließende Bühnenbildfolge zu Alban Bergs *Wozzeck* (1984), der eine intensive Beschäftigung mit Georg Büchner vorausgeht, arbeitet eines der Lieblingsthemen Schaals auf: den »Moloch Stadt«. Dem Hand-

productions to the power of his images. The long-running time of opera relative to theatre, and its tendency to put stylized sequences of images on stage preclude hectic presentation of images or rapid changes of scene. Instead, opera favours images that are more gradual in effect and are often archetypal. They are often essential to unravelling the symbolically charged and multilayered worlds of the opera's plot and imagery. In stage sets, Schaal found a challenging new field of activity that allowed him to put some of the functions and effects dealt with in his »instruction manual« book *Denkgebäude* into practice. At the same time, the opera house acted like a catalyst – its stage demands that highly complex subject matter be condensed »to the (notorious) essential point«. Schaal did full justice to opera's unlimited artistic opportunities even in his first stage set.

Despite the fact that Schaal had never designed a stage set before – let alone built one – a steady succession of over 90 stage projects (opera, operettas, ballet, dramas and comedies) proved successful from the very beginning. Sometimes one can barely escape the impression that drama had always been waiting for Schaal's visual worlds, as if he had always created his oeuvre with imaginary stage landscapes and architectonic scenarios in mind.

It all began with Hector Berlioz' opera *Les Troyens* (*The Trojans*, 1983). Schaal effortlessly implemented the versatile concept of a large revolving stage with overlapping scenes. The quarry walls made from corrugated metal, ship superstructures, railings, ramps and ruined bunkers, all tilted (and not only due to the peep-box effect), fragmented and with a black, white and grey colour scheme whose gloomy charm is revealed to the full under spotlights, proved remarkably effective in Schaal's spaces of narrative and imagination. Schaal brought a dusty libretto up to date by transforming its images into contemporary language in a way that even opera critics found »compelling«. His subsequent series of stage sets for Alban Berg's *Wozzeck* (1984), based on an intensive study of Georg Büchner, were also a treatment of one of Schaal's favourite themes: »the city as Moloch«. It is clear, given the opera's plot, that the city cannot be depicted in an intact,

idyllic state; it must be a fragmented city, divided against itself. Fissures and rifts, collapse and destruction are the recurring visual themes in this impressive sequence of images. The spatial isolation of individuals, the concrete »collapsing new buildings« and above all, the heap of iceberg-like fragments in the final scene – all that is left of a world that was never intact in the first place – create a metaphor that prefigures the »decompositionist« or »deconstructivist« movement, which first arrived on the scene some years later. There is one small difference: for Schaal, »Deconstructivism« was not an artistic vade mecum – it was solely a visual and dramatic carrier for certain scenographic messages. For his second version of *Wozzeck*, performed in Essen in 2004 and directed by Johannes Schaaf, Schaal used quite different images of forsakenness, set in clinically sterile buildings.

*Orpheus*, a ballet by Hans Werner Henze (1986), the Richard Strauss opera *Elektra* (1986) and the Alban Berg opera *Lulu* (1988) gave Hans Dieter Schaal further opportunities to deploy his whole repertoire, developed in *Architektonische Situationen* and *Denkgebäude* or the exhibition panorama and modified for stage purposes, in creating equally impressively visualised framing concepts for performances.

In addition, the literary, musical and historical references in Schaal's stage sets became increasingly refined over time, with features that sometimes verged on the psychological. His tilted cell-like rooms, flyovers, motorway bridges, diving boards, cut-away bunkers, torture chambers, station platforms, escalators and revolving doors – frequently presented as a mixture of heaven and hell – represented the constant struggle of the symbols of life against the symbols of death. Clever lighting gave the monochrome grey tones interspersed with black and white understated but magical qualities of colour that have a far more poetic, powerful and expressive impact than any comparable stage set from the contemporary theatre and opera scene, no matter how colourful. The increased peace and intensity that radiate from Schaal's later stage sets serve to emphasise their strength and demonstrate that they operate on a higher level than most conventional stage decorations.



12. *Les Troyens* (*Die Trojaner*) von Hector Berlioz, Oper Frankfurt am Main, 1983.

12. *Les Troyens* (*The Trojans*) by Hector Berlioz, Oper Frankfurt am Main, 1983.

lungsstrang der Oper gehorchend, kann es sich dabei natürlich nicht um die intakte, idyllische Stadt handeln, sondern um deren Zerrissenheit bzw. Zwiespältigkeit. Reiß und Spaltung, Sturz und Zerstörung werden zu den bildnerischen Leitmotiven dieser eindrücklichen Szenenfolge. Die räumliche Isolierung des Individuums, die »einstürzenden Neubauten« aus Beton, vor allem aber die in der Schlussszene eisschollenartig aufgetürmten Fragmente einer eigentlich zu keiner Zeit intakten Welt wirken wie eine vorweggenommene Metapher für jene Bewegung, die man einige Jahre später »dekompositorisch« bzw. »dekonstruktivistisch« nennen wird; mit der kleinen Einschränkung freilich, daß »Dekonstruktives« bei Schaal nicht als künstlerisches Vademekum, sondern ausschließlich als bildhaft-theatralische Folie für bestimmte szenographische Botschaften eingesetzt wird. Ganz andere Bilder von der Verlorenheit in klinisch sterilen Gehäusen verwendet Schaal hingegen für seine zweite Version von *Wozzeck*, die 2004 unter der Regie von Johannes Schaaf in Essen aufgeführt wird.

Weitere, nicht weniger eindrucksvoll visualisierte Gedankenpassepartouts für *Orpheus*, ein Ballett von Hans Werner Henze (1986), die Richard-Strauss-Oper *Elektra* (1986) und die Alban-Berg-Oper *Lulu* (1988) bieten Hans Dieter Schaal die Gelegenheit, nunmehr sein gesamtes, in den *Architektonischen Situationen*, den *Denkgebäuden* oder den Ausstellungspanoramen erarbeitete Repertoire auch für Bühnenzwecke aufzugreifen und entsprechend zu modifizieren.

Zusätzlich werden die literarischen, musikalischen und historischen Implikationen seiner Bühnenbilder immer ausgefeilter und gewinnen dabei mitunter schon beinahe psychogene Bezüge. Verkantete Raumzellen, Hochstraßen, Autobahnbrücken, Sprungtürme, aufgeschnittene Bunker, Folterkammern, Bahnhofsrampen, Rolltreppen und Drehtüren – nicht selten präsentiert in einer Mischung aus Himmel und Hölle – verkörpern den stetigen Kampf vitaler Zeichen gegen die Symbole des Todes. Die mit Weiß und Schwarz durchsetzte Grauton-Monochromie gewinnt dabei dank geschickter Lichtregien eine sparsam dosierte, magische Farbigkeit, die um vieles poetischer, kraftvoller und aussagestärker wirkt als manch noch so buntes Vergleichsbeispiel der zeitgenössischen Theater- und Opernszene. Die zunehmende Ruhe und Konzentration, die Schaals Bühnenbilder jetzt ausstrahlen, unterstreicht diese Stärke und hebt sie weit über das Niveau konventioneller Bühnendekorationen empor.

Schaal produziert jetzt Jahr für Jahr architektonische Installationen für die Bühne, die selbst als Photoillustrationen seiner Bücher *Hans Dieter Schaal. Stage Architecture/Bühnenarchitektur* (2002) oder *Global Museum* (2007), also ohne begleitende Töne oder Texte, immer noch eine geradezu suggestive Wirkung ausstrahlen. Schaals Bilder werden allgemeingültiger, verständlicher, das heißt, man versteht die ausgehenden Botschaften, auch ohne die ihnen zugrunde liegende Handlung zu kennen. Dies ist ein ausgesprochen wichtiger Moment, denn durch diesen Zugewinn an erzählerischer Kraft beginnen die Bilder ihren szenographisch »dienenden« Charakter zu verlieren, sie werden – neben Regie, Musik und Schauspielerei – zu gleichberechtigten künstlerischen Artefakten, ja zu autonomen Kunstwerken.

Die bühenbildnerischen Arbeiten für *Lulu* stellen eine Art vorläufiger Zäsur dar. Denn die nun folgenden Bühnenbilder für Wagners *Tristan und Isolde*, Schuberts *Fierrabras*, Noréns *Eendagswezens* (*Eintagswesen*) und Büchners *Leonce und Lena* (alle 1988/89) verdeutlichen die Tendenz, nach urbanistischen Motiven nun verstärkt existentielle, atavistische oder poetische Chiffrierungen in die Bühnenbildarchitekturen einzubringen. Mond und Sterne, konfrontiert mit Hightech-Aggregaten aus Industrie und Raumfahrt, suchen auf neue Weise Mythen und Ängste zu reflektieren. Ein isoliertes, gänzlich auf sich zurückgeworfenes »Wohnzimmerfloß« oder ein schier undurchdringlicher »Wald von Drehtüren« erschließen andersartige surrealkritische Dimensionen unserer Welt. Schaal selbst erklärt 1988 eine seiner szenarischen Einstellungen für *Tristan und Isolde* mit den Worten:

»Der Mond ist abgestürzt oder das Schiff im All, daran zerschellt. Die Scherben liegen verstreut. Trümmerfeld der Romantik. Das Liebespaar ist von der eigenen Sehnsucht erschlagen worden. Die Planeten im überwölbten Nachthimmel kreisen teilnahmslos weiter.«

Aus diesen Zeilen spricht die poetisch verbrämte Haltung eines skeptischen Textinterpreten, der über das unablässige »In-Sich-Hineinhorchen« immer wieder auf neue, verwertbare Metaphern stößt; auf Metaphern freilich, die den schönen Schein vieler Opern-, Ballett- und Theaterthemen mitunter nur mühsam aufrechterhalten. Sollte das der Stoff sein, aus dem Schaals Träume sind? Mitnichten, aber Schaal weiß nur zu gut, daß man apokalyptischen Ängsten, die stets in uns schlummern, nur mit ihren ureigensten Mitteln, nämlich entweder denen des Schocks und des sublimen Horrors oder denen brüchiger paradiesischer Verheißungen begegnen kann.

So zitiert Schaal in *Moses und Aaron* (1987) den »Gott der Leere«. In *Rigoletto* (1995) definiert er die Szenerie als »Raumfalle« für gefangene Emotionen. Und in Wagners *Ring des Nibelungen* (1999/2000) läßt er ein gewaltiges Geschütz in das Weltall feuern. In der Oper *Saint François d'Assise* (Der heilige Franziskus von Assisi), die 2002 in San Francisco Premiere hat, führt er einen Serpentinengang durch eine gespenstische Ruinenlandschaft, deren Untergang auch Zerstörung der Erde bedeutet. Schaal versiegelt sie mit Metall. *Das verratene Meer* (2003) wird von einer gigantischen Tsunami-Welle dominiert, während in *Orpheus und Eurydike* (2003) gewaltige Gesteinsbrocken drohend über den Akteuren schweben. In *Der Freischütz* (2004) versammelt Schaal die Hochstühle der aufklappbaren Laube aus seinem Frühwerk zu einem Rudel aus Hochsitzen, von denen aus die Welt ziel- und zügellos beschossen wird. In *Mazepa* (2006) liegt die Stadt in magischen Trümmern, während in *Cinderella* (2006 in Moskau aufgeführt) Planeten und Uhren verträumt miteinander tanzen. Und die Bilder für *Tiefland* (2007), *The Greek Passion* (2008), *Manon* (2009), *Alcina*, *Turandot* oder *The Passion of Jonathan Wade* (allesamt 2010) spiegeln unisono die Welt als Zitadelle wieder, die es gewaltsam zu beenden oder aufzubrechen gilt.

Statt vorgegebenen Handlungen, Ereignisabläufen und erzählten Geschichten widerstandslos zu folgen, sucht er vielmehr deren Inhalte räumlich zu erfassen, sie transformierend zu zerlegen, um

13. *Wozzeck* von Alban Berg, Deutsche Staatsoper, Ostberlin, 1984.

14. *Lulu* von Alban Berg, La Monnaie, Brüssel, 1988.

15. *Tristan und Isolde* von Richard Wagner, Staatsoper Hamburg, 1988.

13. *Wozzeck* by Alban Berg, Deutsche Staatsoper, East Berlin, 1984.

14. *Lulu* by Alban Berg, La Monnaie, Brussels, 1988.

15. *Tristan und Isolde* by Richard Wagner, Staatsoper Hamburg, 1988.



Schaal was now producing architectonic installations for the stage every year. Even in the photographic illustration for his books Hans Dieter Schaal. *Stage Architecture/Bühnenarchitektur* (2002) and *Global Museum* (2007) – without accompanying scripts or music – they are highly evocative. Schaal's images become more universal and impossible to misunderstand: i.e. their message can be understood even if one does not know the plot they are based on. This marks a critical turning point – as they gain in narrative power, Schaal's stage sets begin to lose their »facilitating« scenographic character and to become artistic artefacts on an equal footing with the direction, music and acting – autonomous artworks in their own right.

The stage set work for *Lulu* represented a kind of temporary caesura. The subsequent stage sets for Wagner's *Tristan und Isolde*, Schubert's *Fierrabras*, Norén's *Eendagswezens* (Ephemeral beings) and Büchner's *Leonce und Lena* (all in 1988/89) demonstrated Schaal's tendency to incorporate existential, atavistic and poetic codes as well as urban motifs into the stage-set architecture. His images of the moon and stars juxtaposed with high-tech agglomerations that evoke industry and space travel were attempts to portray myths and fears in a new way. A »living room raft« that is isolated and utterly left to itself or a virtually impenetrable »forest of revolving doors« open up alien, surreally critical dimensions in our own world. In 1988, Schaal himself explained his scenery for *Tristan und Isolde*.

»The moon has fallen – or the ship, moving through space, has been smashed against it. Fragments lie scattered. This is the rubble-strewn demolition site of romanticism. The lovers have been brought low by their own yearning. The planets in the vaulted night sky circle on, unconcerned.«

These words reveal a poetical, sceptical interpreter of texts, whose persistent »inward reflection« constantly reveals new and applicable metaphors – albeit metaphors that are often somewhat

at odds with outwardly pleasant and innocuous opera, ballet and theatre themes. Are these themes the stuff that Schaal's dreams are made of? Hardly, but Schaal knows only too well that the only way to confront the audience with the apocalyptic fears that lie dormant within all of us is through the common denominators contained within them – shock effects, abstract horror, empty promises of paradise.

In *Moses und Aaron* (1987), Schaal quoted »the god of emptiness«. In *Rigoletto* (1995), he defined scenery as a »spatial trap« for capturing emotions. In Wagner's *Der Ring des Nibelungen* (*The Ring of the Nibelung*, 1999/2000), he fired a massive gun into space. In *Saint François d'Assise* (Saint Francis of Assisi), which premiered in 2002 in San Francisco, he laid out a twisting path through a ghostly ruined landscape, whose destruction (sealed by Schaal with metal) signified the end of the world. *Das verratene Meer* (The betrayed sea, 2003) was dominated by a massive tsunami wave, while in *Orpheus und Eurydike* (2003) massive chunks of stone were suspended threateningly over the actors. In *Der Freischütz* (2004), Schaal collected the high stools from the fold-open arcade building that was one of his early projects to form a crowd of high seats from which the world is fired upon at random and without restraint. In *Mazepa* (2006), the city appears as a magical ruin, while in *Cinderella* (performed in 2006 in Moscow) enchanted planets dance with clocks. The images for *Tiefland* (*The Lowlands*, 2007), *The Greek Passion* (2008), *Manon* (2009), *Alcina*, *Turandot* and *The Passion of Jonathan Wade* (all in 2010) all reflect the world as a citadel, in the process of being brought to an end or broken up by violence.

Instead of passively following the given plots, sequences of events and narrated stories, Schaal tries to render the operas' content in spatial terms, to dismantle them in a transformative way and then to fit them together again like a collage to create image projections that are close to reality, with the result that his often fragmented stage-



sie danach zu wirklichkeitsnahen Bildprojektionen collagenartig neu zusammenzufügen, so eröffnen sich dem aufnahmebereiten Betrachter seiner oft zerklüfteten Bühnenarchitekturen über die jeweiligen Handlungsflächen hinaus weitere Ebenen, weitere Raumschichten. Hinter jeder Ebene tut sich eine noch tiefer geschichtete Betrachtungsebene als Interpretationshilfe auf. Das mag auch eine der Begründungen dafür sein, warum Schaals Bühnenbilder selbst für die, die sie nicht so schätzen, stets »fesselnd« wirken und dem Zuschauer fast nie die Rolle des Unbeteiligten, des einfach nur Konsumierenden gönnen. Statt dessen wird der begrenzte Raum der Bühne über die jeweils zugrunde liegenden dramaturgischen Aktionen hinaus zum dreidimensionalen Exerzierfeld kulturgeschichtlicher Urängste, Mythen, Träumereien und Visionen. Anders als in der gebauten Architektur versinken diese Exerzierfelder, die phantastischen Raumlabore freilich im dunkeln; sobald das Scheinwerferlicht erloschen ist, verstauben die Erinnerungen an die suggestive Kraft der Bilder alsbald in Photoarchiven. Eines ist allerdings sicher: Es ist ein langer Weg von jener versöhnlichen Urhütte aus Stroh (1976), die heute noch auf dem Dachboden von Schaals Anwesen in Attenweiler aufzuspüren ist, bis zu den vielfältig zergliederten »Ent-Würfen« imaginärer kulturkritischer Verortungen unserer Welt; ein Weg jedoch, der beidseitig flankiert ist von bildstiftenden Wegmarken, die an Tiefenschärfe und Distanziertheit, aber auch an Sinnlichkeit und Poesie stetig zugenommen haben.

Was all die verschiedenen Bildwelten für die Bühne dennoch vereint, dürfte dem Umstand zuzuschreiben sein, daß sie uns ganz deutlich den Entstehungsprozeß im Atelier ihres Urhebers spüren lassen. Denn Schaal ist kein Freund des Entwerfens am Computer. Selbstverständlich nutzen Schaal und seine Mitarbeiter PCs für die konstruktive Visualisierung von Projekten. Aber bei jedem Entwurf, bei jedem einzelnen Bild stehen Kopf und Hand am Anfang, die sich per Stift auf dem Papier entäußern. Dann folgen grobe Styropor- und Kartonmodelle, anhand derer Schaal Bildeinstellungen und Lichteffekte immer wieder korrigiert oder neu konfiguriert. Wenn die endgültige Einstellung gefunden ist, werden für jeden Bildwechsel sehr präzise Modelle angefertigt. Mit Lampen werden die Modelle von verschiedenen Seiten her ausgeleuchtet, um deren Wirkung bei Kunstlicht zu überprüfen. Erst dann kommt der Computer ins Spiel, der für die Erfassung des Modells und das Rendering zuständig ist. Schaal ist kein Freund des digitalen bzw. parametrischen Entwerfens, das immaterielle Welten direkt auf dem Bildschirm generiert. Er liebt die simulierten virtuellen Ad-hoc-Welten nicht, die in unendlichen Variationen abruf- und manipulierbar sind. Schaal bevorzugt statt dessen die gute alte Hardware der Bricolage, des selbstgebauten Modells, das er im wahren Sinne des Wortes mit eigenen Händen begreifen und gleichfalls per Hand korrigieren kann. Dieses Be-Greifen, diese Härte oder Eindeutigkeit der Kantenführung und Volumenausformung, diese Distanz gegenüber digitalen Effekten, ist unterschwellig in allen Bühnenbildern zu spüren. Es ist die daraus resultierende Eindeutigkeit der Körper und Flächen im Raum, welche die archaische Wucht vieler Bildentwürfe ausmacht.

Damit schließt sich der Zirkelschlag um eine Schaffensperiode, die mehr als fünf Jahrzehnte fruchtbarer Arbeit umfaßt. Erinnern wir uns noch einmal an die eingangs gestellte Frage: Wer oder was ist Hans Dieter Schaal? Schaal ist mit Sicherheit weder Maler, noch Bildhauer, noch Bühnenbildner oder Ausstellungsmacher, Schriftsteller oder Bücherproduzent. Er ist vielmehr Architekt mit Leidenschaft, ein Architekt freilich, der seine Rolle innerhalb der Gesellschaft so begreift, wie dies viele seiner Vorgänger in der Baugeschichte eigentlich immer schon getan haben. Es sei in diesem Kontext nur an den Architektentypus des »uomo universale« in der italienischen Renaissance erinnert. Schaal arbeitet in vielerlei Sparten auf vielerlei Feldern, aber nie als Dilettant. Wenn er »grenzüberschreitend« tätig wird, dann artikuliert er sich stets professionell. Er wird, so wie ich es einschätze, auch immer jemand bleiben, der sich das lustvolle Spiel der Grenzgängerei, das »wilde« Denken und das zügellose Fabulieren nicht verbieten lassen wird. Und er wird es sich vermutlich auch künftig nicht nehmen lassen, das Feld seiner architektonischen Exkurse so weiträumig wie nur eben möglich abzustecken. Seine obsessive Suche nach den Wurzeln unserer Raum- und Zeichensetzungen, sein Eintauchen in die psychischen Urgründe unserer Vorstellungswelt wird ihn vielleicht noch auf Terrains führen, die wir heute nur erahnen. Vielleicht wird er eines Tages die Rolle des Bühnenbildners mit der des Regisseurs vertauschen wollen, einen Film produzieren oder – was sicher sehr wünschenswert wäre – endlich einmal weniger vergängliche Häuser, Räume, Plätze und Gärten tatsächlich bauen. Mit Sicherheit wird er sich aber auch künftig nicht scheuen, in seinen Arbeiten immer wieder bis an die Grenzen des Darstellbaren zu gehen, um diese – wie es ja eigentlich Intention jedes Künstlerarchitekten ist – produktiv zu überschreiten. Die bei Schaal deutlich zu spürende Bereitschaft zu riskanten, mitunter existentiell bedrohlichen Grenzüberschreitungen erinnert an eine Textpassage aus einem Brief Rainer Maria Rilkes an seine Schwester Clara: »Kunst Dinge sind ja immer Ergebnisse des In-Gefahr-Gewesen-Seins, bis wohin kein Mensch mehr weiter kann. Je weiter man geht, desto einziger wird ja ein Erlebnis.«

Hans Dieter Schaal nimmt somit in der nationalen und internationalen Architektur-, Ausstellungsmacher- und Bühnenbildnerszene eine ziemlich einzigartige Stellung ein. Denn er ist nicht nur hierzulande beinahe schon so etwas wie eine kulturelle Institution. Über seine Arbeiten werden bereits Dissertationen geschrieben. Er hat zahlreiche jüngere Architekten und Szenographen maßgeblich beeinflusst. Man könnte sogar von einer regelrechten »Schaal-Schule« sprechen. Natürlich gibt es aber auch Epigonen, die ihm vor allem in der Bühnenbildnerie, aber auch im Ausstellungsbe- reich das Leben schwer machen. Unter Gleichaltrigen findet sich indessen kaum ein Konkurrent, der es mit ihm an Belesenheit, Kompromißlosigkeit, Phantasie, Professionalität und Erfahrungen auf dem Terrain temporärer Zeichensetzungen aufnehmen könnte.

Mit ungebrochener Leidenschaft publiziert er seit Jahrzehnten Buch auf Buch, womit er sicher die Absicht verfolgt, nachfolgenden Generationen wenigstens einen Bruchteil seiner ephemeren Schöpfungen und der damit verbundenen Ge-

16. *Saint François d'Assise* by Olivier Messiaen, San Francisco Opera House, 2002.

17. *Der Ring des Nibelungen* von Richard Wagner, Nationaltheater Mannheim, 1999/2000.

16. *Saint François d'Assise* by Olivier Messiaen, San Francisco Opera House, 2002.

17. *The Ring of the Nibelung* by Richard Wagner, Nationaltheater Mannheim, 1999/2000.



set architectures present levels and spatial strata to a receptive viewer that go beyond the area where the plot plays out. Behind each level, one finds a deeper-lying level of perception that adds to the interpretation. This may be one of the reasons why even those who do not have a high opinion of Schaal's stage sets generally find them »compelling«, and why these stage sets seldom allow the spectator to be a non-participating consumer. Instead, the finite space of the stage expands beyond the dramatic action it is based on to become a three-dimensional arena for primeval cultural and historical fears, myths, dreams and visions. Unlike constructed architecture, these arenas, these fantastic spatial laboratories, sink into darkness as soon as the spotlights go out, and the memory of the images and their evocative power is left to gather dust in the photo archives. One thing, however, is certain: it is a long way from the deliberately non-controversial primitive straw hut (1976) that can still be seen in the attic of Schaal's property in Attenweiler to the imaginary cultural-critical surveys of our world in his elaborately dissected designs (and in this case it is appropriate that the German word for design could be read as »to fling out« or »to throw away«). The road from one to the other, however, is marked out by images that have steadily increased in depth of focus and suitably distanced independence as well as in sensuality and poetry.

Perhaps the shared qualities of all these different visual stage-set worlds all have their roots in their process of evolution in Schaal's studio. Schaal is not a computer designer. He and his colleagues do of course use PCs to create constructive visualisations for their projects. But every design – every single picture – begins with the head and with the hand that expresses the ideas on paper with a pencil. The design is then turned into a crude styropore and cardboard model, allowing Schaal to correct or reconfigure the lighting and visuals. When the final look has been chosen, a very precise model is created for each scene. Lamps are used to light the models from different sides in order to see how they interact with artificial light. Only at this stage is the computer brought in, to collect and collate data on the model and to create renderings. Schaal is not a proponent of digital or parametric design – of generating virtual worlds on the screen. He has no fondness for simulated, virtual ad-hoc worlds that

can be retrieved and manipulated to create endless variations. Instead, Schaal prefers good old-fashioned bricolage with »hardware« models that he can literally grasp, and correct with his hands as well. This »grasp« factor – this rejection of digital effects – is implicitly present in the hard, clear lines and volumes of all Schaal's stage sets. The resulting clarity of his spatial bodies and surfaces is what gives many of his design images their archetypal force.

This completes our summary of over five decades of creative activity. To return to the question that was posed at the beginning: who or what is Hans Dieter Schaal? All we can say for sure is that Schaal is not a painter, a sculptor, a stage-set designer, an exhibition designer, an author or a book producer. Rather, he is a passionate architect – albeit an architect who, like many pioneering architects before him, believes he has a wider role in society. He reminds us of nothing so much as of the »uomo universale« of the Italian Renaissance as architect. Schaal works in many different ways in many fields, but he is never a dilettante: when he works on »crossover« projects, he is always professional. It is my belief that he will always be someone who does not deny himself the pleasure and sport of pushing the limits, of »wild« thinking and unrestrained invention, and we can safely assume that he will not let anything prevent him from defining the field for his architectonic variations as widely as possible in future. His obsessive search for the origins of the spaces and the signs we generate and his descents into the primordial psychic roots of our conceptual world may yet lead him to unsuspected new territories. Perhaps one day he will exchange the role of a set designer for that of a director, produce a film or finally begin to build less transient houses, spaces, plazas and gardens – which could only be a good thing. One thing is certain: he has never shrunk from taking his artworks to the limits of representation in order to discover productive ways of expanding those limits (as any artist/architect should) and he will surely continue to do so in future. Schaal's evident willingness to venture beyond the boundaries in ways that are risky and, in an existential sense, threatening, puts one in mind of a passage from a letter written by Rainer Maria Rilke to his sister Clara: »Art objects always result from a feeling of being in danger, of having reached a point beyond which no human being

## Rom: Gärten und Archäologien

Bei meinem ersten Aufenthalt in Rom im Jahr 1976 beschäftigte ich mich vor allem mit den Aspekten des Tourismus und ging durch die Stadt wie ein typischer Besucher aus dem Norden. Vieles verwirrte mich damals: die Größe der Stadt, ihre Wildheit, die Übermächtigkeit der Geschichte, der Ruinen und der barocken Pracht.

Die wichtigste Entdeckung für mich in Rom bei meinem zweiten Villa-Massimo-Aufenthalt, 1981, waren die Innenhöfe der Villen, Klöster und Kirchen, die Gärten und Parks. Dieses Mal vernachlässigte ich die touristischen Hauptattraktionen der Stadt und drang in die verwunschenen, wuchernden Zonen der italienischen Gartenwelten ein.

Den Anfang bildete der Park der Villa Massimo, es folgten die Gärten der Villa Torlonia, der Villa Borghese, der Villa Medici, Doria Pamphili, Giulia, Madama, Chigi-Farnesina und der Villa Colonna. Danach beschäftigte ich mich mit den Parks außerhalb Roms: der Villa d'Este in Tivoli, der Villa Lante in Bagnaia, der Villa Aldobrandini und dem Sacro Bosco in Bomarzo.

Als wesentlich empfand ich immer die klare Abgeschlossenheit der Anlagen. Hohe Mauern und Hecken schirmen die duftenden Paradiese vom Lärm und Gestank der Umgebung ab, innen herrscht die Ruhe der ersten (Paradies)-Stunde. Introvertiertheit und die Abkehr von der Alltagswelt als Botschaft. Hier hören wir Blätter und Brunnen rauschen, atmen im Rhythmus einer gezähmten Natur. Vorsichtig flechten sich mythologische Geschichten mit ins Bild, nackte Marmormusen und apollinische Männergestalten blicken uns aus ihren rissigen Gesichtern an und erzählen von weit zurückliegenden Ereignissen. In Wasserbecken schaukeln ihre Spiegelbilder wie Nachrichten aus dem Natur-Jenseits.

Bildwechsel und Bewegungen geschehen nur, wenn wir weitergehen. Mit jedem Stehenbleiben tritt erneut die archaische Erstarrung ein, die nicht vom Tod spricht, sondern von der Janusköpfigkeit der Zeit, die ihr permanentes Fließen im Stillstand verbirgt.

Neben den Gärten und Parks setzte ich mich ausführlich mit den römischen Plätzen und Brunnen auseinander: Piazza Navona mit den theatralischen Barockbrunnen Berninis, Piazza San Pietro, Piazza Rotonda, Piazza del Popolo, Piazza Fontana di Trevi, Piazza Farnese, Piazza del Campidoglio und Piazza Venezia.

Interview mit Imke Itzen, einer Studentin am Zentrum für Gartenkunst und Landschaftsarchitektur der Leibniz Universität Hannover:

»I.: Sie haben von 1965 bis 1968 in Hannover Architektur studiert und hier auch einen Film gedreht. Wie kam es dazu?

H.D.S.: Damals gab es noch keine Videokameras. Ich hatte mir 1966 eine Super-8-Kamera gekauft und damit experimentiert. Ich schwankte zwischen mehr dokumentarischen Kunstfilmen und Spielfilmen. An beiden Sujets versuchte ich mich, natürlich auf sehr dilettantischem Niveau. Ich filmte Autofahrten, alte Ruinen, Wolkenformationen, Wegränder, Pappelalleen und Verkehrskreuzungen. Mich interessierten Naturvorgänge – Wind, Licht, Wetter – genauso wie Bewegungen

von Menschen auf Bürgersteigen oder an- und abfahrende Autos. Den längsten Film damals – ungefähr 30 Minuten –, auf den Sie anspielen, drehte ich in den Herrenhäuser Gärten. Im Mittelpunkt stand dabei ein junger Mann – alle Darsteller waren Kommilitonen von mir –, der nach einer durchzechten Nacht (ohne Demonstrationen) noch etwas benommen durch die Barockgärten torkelt und in jeder Statue, der er begegnet, die weibliche Bekanntschaft von vergangener Nacht wiederzuerkennen glaubt. Wir drehten in der Morgendämmerung: Es sollte ein Zustand zwischen Schlafen und Wachen entstehen. Die blau getönten Bilder verschwimmen ineinander: Vorstellung, Traum und Wirklichkeit. Überraschenderweise kam der Film bei einer Aufführung auf der Dachterrasse des Architekturgebäudes bei den Studenten sehr gut an. Ich war schon in meiner Schulzeit ein Filmfreak und verbrachte auch in Hannover viele Abende in den dunklen Traumhöhlen der Kinos. Durch das Architekturstudium kam das Interesse an gebauten Szenenbildern dazu. Mir schienen die Herrenhäuser Gärten ein ideales Filmset zu sein. Später – 1976 – sah ich in Rom zum ersten Mal ein wirkliches Filmstudio von innen. Federico Fellini drehte dort gerade seinen Casanova. Leider bin ich ihm bei meinem Besuch nicht begegnet, nur den traurigen Überresten seiner Filmarbeit. Ich sah Fragmente von Barocksälen, Theatern, Gefängniszellen, Fluren und engen Kammern mit schiefen Betten. Auch im Freigelände stieß ich an mehreren Stellen auf die Spuren Fellinis. Ein großer Götterkopf ragte aus der Wiese, und an einem Wasserbecken entdeckte ich einen schon etwas verwitterten Teil der venezianischen Seufzerbrücke. Ich war begeistert und dachte sofort, man müsse alles so stehen lassen, der Park unserer Zukunft wird aus solchen Szenen entstehen. Über Jahre arbeitete ich an den Ideen weiter und entwarf viele Parks aus diesen Gedanken heraus. Aber leider konnte ich bisher nicht viel davon verwirklichen. Später besuchte ich Filmsets auf der ganzen Welt: in München, Berlin,

177. Touristenhochstraße über das antike Zentrum Roms. Acryl, Bleistift und perspektivischer Stadtplan, 1976  
178. Petersplatz-Vervielfältigungen. Postkartencollage, 1976.

177. Elevated road for tourists over Rome's ancient centre. Acrylic, pencil and a city map in perspective, 1976.  
178. St. Peter's Square duplications. Postcard collage, 1976.



## Rome: gardens and archaeological projects

On my first visit to Rome in 1976, I was interested mainly in the various aspects of tourism, and went through the city like a typical visitor from northern Europe. I found many things confusing: the size of the city, its wildness, the overpowering presence of history, the ruins and the whole Baroque glory of the city.

The major event of my second visit to Rome and the Villa Massimo in 1981 was discovering the inner courtyards of the villas, the cloisters and churches, the gardens and parks. On this second visit, in 1981, I stayed away from the city's major tourist attractions. Instead, I penetrated into a world of forgotten, overgrown Italian gardens.

I began with the park of the Villa Massimo, followed by the gardens of the Villa Torlonia, the Villa Borghese, the Villa Medici, the Doria Pamphili, Giulia, Madama, Chigi-Farnesina and the Villa Colonna. Then I began to study the parks outside Rome: the Villa d'Este in Tivoli, the Villa Lante in Bagnaia, the Villa Aldobrandini and the Sacro Bosco in Bomarzo.

I found the distinctive enclosed character of the complexes highly significant. High walls and hedges shield these fragrant paradises from the noise and stench of their surroundings. Within, all is as peaceful as the first morning in Eden. The message they carry is one of introversion, a turning away from the affairs of the world. Here, we can hear the murmuring of leaves and fountains, the rhythm of tamed nature. Mythology is carefully woven into the picture – naked marble muses and male Apollo figures turn their cracked faces to us, telling of long-ago events. Their reflections waver in pools like messengers from a natural otherworld.

Here, the scenery around us only moves if we ourselves move – the pictures around us only change if we keep advancing. Pausing restores everything to an archaic stasis – not the stasis of death, but the stasis of Janus-faced time, which conceals its constant movement in stillness.

As well as the gardens and parks, I took a detailed look at Rome's plazas and fountains: the Piazza Navona with Bernini's theatrical Baroque fountain, Piazza San Pietro, Piazza Rotonda, Piazza del Popolo, Piazza Fontana di Trevi, Piazza Farnese, Piazza del Campidoglio and Piazza Venezia.

Interview with Imke Itzen, a student at the Zentrum für Gartenkunst und Landschaftsarchitektur (centre of garden art and landscape design) of Leibniz Universität Hannover:

»I. I.: You studied architecture in Hannover from 1965 to 1968, and you have also made a film. How did that come about?

H.D.S.: There were no video cameras in those days. In 1966, I bought a Super-8-camera and started experimenting with it. I wasn't sure whether I wanted to make art documentary films or feature films. I tried my hand at both – in a rather amateurish way, naturally. I filmed car journeys, old ruins, cloud formations, the edges of roads, avenues of poplars and road intersections. I was interested in natural processes – wind, light, weather – and the movement of people on pavements and cars approaching or receding. I made

my longest film of that period, which was approximately 30 minutes long – the one that you are referring to – in the Herrenhäuser Gärten. Its central character was a young man – played, like all my characters, by one of my fellow students – who, following a drunken night (with no demonstrations involved), staggers, still rather unsteady, through the Baroque gardens, mistaking every statue he encounters for his female companion of the night before. We filmed in early morning light, trying to capture the state between waking and sleeping.

The blue-tinted images merge in a fusion of imagination, dream and reality. Surprisingly, when the film was shown to an audience of students on the roof terrace of the architecture building, it was well-received. I had been a film freak even in my school days, also spending many of my Hanover evenings in those dark caverns of dreams, the cinemas. My studies in architecture gave me an interest in constructing stage sets, and the Herrenhäuser Gärten struck me as an ideal film set. It was some time later, in 1976, that I saw the inside of a real film studio for the first time, in Rome. Federico Fellini was filming Casanova there at the time. Unfortunately, I didn't meet him during my visit. I only saw the sad remains of his film work. I saw fragments of Baroque rooms, theatres, prison cells, halls and narrow chambers with crooked beds. I also found many traces of Fellini in the studio's grounds. The huge head of a god rose out of the meadow, and I discovered a rather weathered section of the Venetian Bridge of Sighs, laid over a pool. I was fascinated, deciding on the spot that everything should be left as it was, and that the parks of the future would be made up of scenes just like these. Over the years, I extended this idea, designing many parks based on these thoughts. Unfortunately, I have not so far been able to get many of these built. Later, I visited film sets all over the world: in Munich, Berlin, London and Los Angeles. I recognized some aspects of my own ideas in Epcot (Florida) and in the various Disneylands (for children only, naturally!). Cape Canaveral also made a strong impression on me. This crazy mixture of wild, unspoilt nature with sea eagles, crocodiles, armadillos and snakes and cutting edge technology is unique!

I. I.: Did you follow developments in film at the time?  
H.D.S.: Naturally. It was an exciting time. I loved the films of Bergman, Antonioni, Hitchcock, Fellini, Buñuel, Truffaut, Malle, Resnais, de Sica, Visconti, Pasolini and Polanski. I also watched less well-known art films of the times: of Lemke, Straub, Senft, Spieker, Reitz and Moore. Hellmuth Costard was our star underground director. We put up with his endless single takes in the same way as, later, people tolerated Andy Warhol's use of this technique. You had to be prepared to be patient.  
I. I.: Did you see any of these people as role models?  
H.D.S.: Absolutely. The person I admired most at the time was Godard. I must have seen his *Pierrot le fou*, starring Belmondo, twenty times. I was fascinated by the lightness of his narrative style and by his irony (despite the talkativeness). This was a vision of life that made absolute sense to me. I must say, however, that watching these films today, I find them dull. Bergman's, Fellini's

London und Los Angeles. Manche Aspekte meiner Ideen fand ich wieder in Epcot (Florida), in den verschiedenen Disney-Worlds (hier natürlich nur für Kinder!). Einen starken Eindruck machte auch Cape Canaveral auf mich. Diese wahnwitzige Mischung aus wilder, unberührter Natur mit Seeadlern, Krokodilen, Gürteltieren, Schlangen und Hightech ist schon einmalig!

I.I.: Haben Sie die damalige Filmentwicklung verfolgt?

H.D.S.: Natürlich. Es war eine spannende Zeit. Ich liebte die Filme von Bergman, Antonioni, Hitchcock, Fellini, Buñuel, Truffaut, Malle, Resnais, de Sica, Visconti, Pasolini und Polanski. Und ich schaute mir die damaligen Kunstfilme aus der zweiten Reihe an: Von Lemke, Straub, Senft, Spieker, Reitz und Moorse. Hellmuth Costard war einer unserer Untergrund-Starfilmer. Man ertrug seine endlos langen Einstellungen wie später bei Andy Warhol. Geduld gehörte dazu.

I.I.: Gab es Vorbilder für Sie?

H.D.S.: Unbedingt. Am meisten bewunderte ich damals Godard. Sein *Pierrot le fou* um Belmonto habe ich bestimmt zwanzig Mal gesehen. Die Leichtigkeit seiner Erzählweise, auch seine Ironie (bei aller Schwatzhaftigkeit), faszinierten mich. Hier wurde ein Lebensgefühl vermittelt, das mir sehr entsprach. Allerdings muß ich sagen, daß ich mich heute beim Wiedersehen dieser Filme ziemlich langweile. Bergman-, Fellini- und vor allem Hitchcock-Filme haben eine längere Lebenszeit.

I.I.: Würden Ihre eigenen, späteren Arbeiten durch Filme inspiriert?

H.D.S.: Ja, sicher. Filme spielen eine wesentliche Rolle in meinem Leben und in meinen Arbeiten. Mein erfolgreichster Film entstand übrigens 1973 in Norwegen. Ich filmte nur Wasseroberflächen. Und damit sind wir direkt mitten im Thema Landschaftsgestaltung. Damals, in den 1970er Jahren, interessierten sich viele Künstler für Landschaft, für die Eingriffe in die Landschaft und damit für Landschaftsarchitektur. Die Land Art erlebte weltweit ihre Blütezeit.

I.I.: Ich habe in Ihrem Buch *Neue Landschaftsarchitektur/New Landscape Architecture* die Darstellung von einem Garten gesehen, in dessen Zentrum Sie eine Videokamera platzierten. Die Kamera nimmt dann auf, was im Inneren des Gartens passiert. Der Garten selbst ist verschlossen, kann von niemandem mehr betreten werden. Die Bilder der Vegetation, des Vogel- und Tierlebens werden im Fernsehen übertragen. Ist das so eine Art Vision für Sie?

H.D.S.: Vision ist vielleicht übertrieben, aber vorstellen könnte ich mir das schon. Ich denke, es gibt bei uns viel zu wenig radikal geschützte Landschaftszonen. Wir mischen uns überall ein. Selbst in Naturschutzgebieten treiben sich Forscher und Ranger herum. Manche Beobachtung könnte wirklich medial geschehen, wenn überhaupt. Durch immer bessere und detailreichere Natur- und Tierfilme wissen wir heute genau Bescheid über das Leben der Eichhörnchen, Elstern, Meisen, Biber, Bären, Löwen, Elefanten, Gorillas und Wölfe. Was einmal mit *Die Wüste lebt* von Walt Disney begann, hat sich heute in Tausende von Dokumentar- und Spielfilmen aufgefächert. Mein Lieblingsfilm, das muß ich hier erwähnen, bleibt übrigens *Gorillas im Nebel* mit der großartigen Sigourney Weaver als verbissene Gorillaforscherin Dian Fossey. Wissenschaftlicher Übereifer, das

zeigt der Film eindrucksvoll, kann durchaus tragische Folgen haben, für die Forscherin selbst wie für die Menschen und Gorillas ihrer Umgebung.

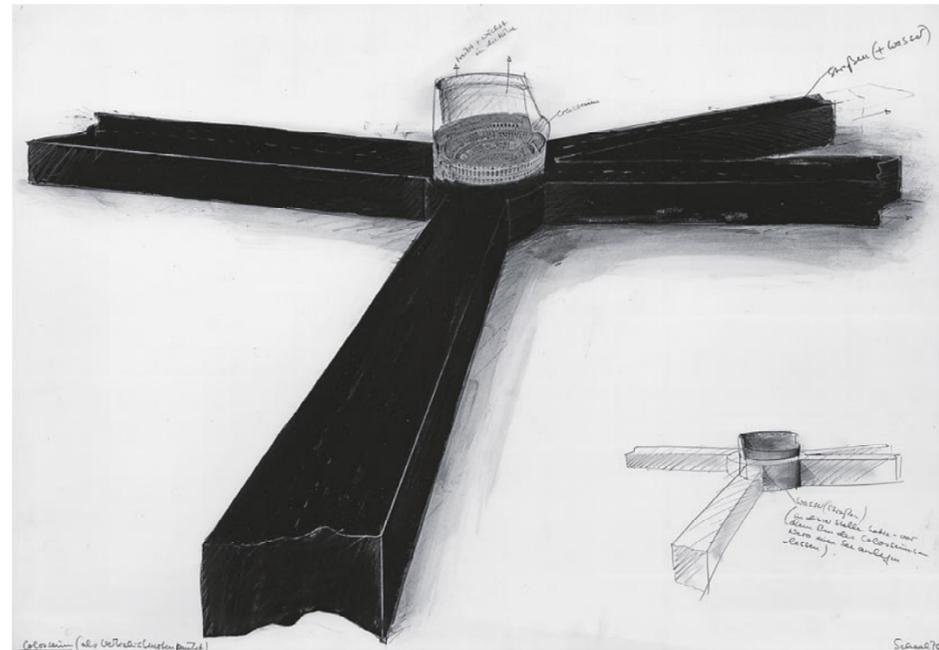
I.I.: In Biberach an der Riß haben Sie 2001 den Wielandpark fertiggestellt.

H.D.S.: Ja, ich hatte die Idee zu einem literarischen Park, in dem man natürlich auch einen Film drehen könnte. Um eine gewisse Dramatik in die Szene zu bringen, erfand ich ein fiktive Begegnung zwischen Jean-Jacques Rousseau (der nie in Biberach war) und Christoph Martin Wieland (der hier viele Jahre lang lebte, arbeitete und schrieb; sein Gartenhaus steht auf dem Parkgelände). Die beiden gehen, in Gedanken und Gespräche vertieft um den zentralen See und diskutieren über freie und geometrisch gestaltete Gärten. »Zurück zur Natur«, murmelt der eine immer wieder schlechtgelaunt, »moderat, moderat«, erwidert der andere und ergänzt: »Kultur heißt Form, Geometrie, Klassik.« Erstaunlich, wie modern ihr Gespräch anmutet. Wir bewegen uns heute immer noch im gleichen Spannungsfeld.

Im Park tauchen gedanken- und diskussionsanregende Motive auf: hinter der spiegelnden, streng geometrisch gestalteteten Wasserfläche eine künstliche, romantische Ruine, Kaskaden, Fontänen, ein Zwiebelturmfeld, Lauben. Die runde Pappelfinsel erinnert Rousseau an sein zukünftiges Grab in Ermenonville, und er wird noch mürrischer. Melancholisch gestimmt, erwarten die beiden den Abend. Die Zukunft gehört der Romantik.

I.I.: In dem Artikel »Bürgerpark eines Antipoden« – erschienen im Mai 2000 in der Zeitschrift *Garten und Landschaft* – beschreiben Sie die Annäherung des Besuchers an den Wielandpark als vergleichbar mit der Annäherung an die Geschichte in einem Film. Gibt es in diesem Park also so etwas wie eine lineare Erzählstruktur, bei welcher der Betrachter nur bis zu einem bestimmten Punkt in die Geschichte einsteigen kann?

H.D.S.: In meinem Buch *Wege und Wegräume/Paths and Passages* habe ich die lineare Erzählweise beschrieben. Der Besucher geht auf ei-



179. Das Kolosseum. Photocollage, Acryl, Bleistift, laviert auf Zeichenkarton, 1976.

180. Engelsburg-Variation. Bleistift, laviert auf Zeichenkarton, 1976.

179. The Colosseum. Photographic collage, acrylic, pencil, scumbled on drawing cardboard, 1976.

180. Castel St. Angelo variations. Pencil, scumbled on drawing cardboard, 1976.

and especially Hitchcock's films have aged better.

I. I.: Were your own later artworks inspired by films?

H.D.S.: Certainly. Film plays a major role in my life and in my artwork. I made my most successful film in 1973 in Norway. It consisted only of shots of expanses of water. That brings us to the subject of landscape design. Back then, in the 1970s, many artists were interested in the landscape, and in interventions in the landscape through landscape architecture. It was the golden age of Land Art worldwide.

I.I.: In your book *Neue Landschaftsarchitektur/New Landscape Architecture*, I read a description of a garden with a video camera in the centre. The camera records what happens inside the garden. The garden is enclosed, and cannot be entered by anyone, while images of the vegetation and the wildlife and bird life are shown on television. Is this your vision?

H.D.S.: I wouldn't go that far, but it is something that I can imagine. I think that we do not have enough radically protected landscape zones. Even protected nature reserves have researchers and rangers tramping about. Instead, we could observe nature reserves through the media, if at all. Ever-improving, increasingly detailed nature and animal films mean that we now know more about the life of squirrels, magpies, tits, beavers, bears, lions, elephants, gorillas and wolves, because today, the movement that started with *The Living Desert* by Walt Disney has spawned thousands of documentary and feature films. By the way, I should mention that my favourite film is *Gorillas in the Mist*, with the remarkable Sigourney Weaver as the stubborn gorilla researcher Dian Fossey. The film impressively demonstrates how an excess of scientific zeal can have tragic consequences – for the researcher herself and for the people and gorillas around her.

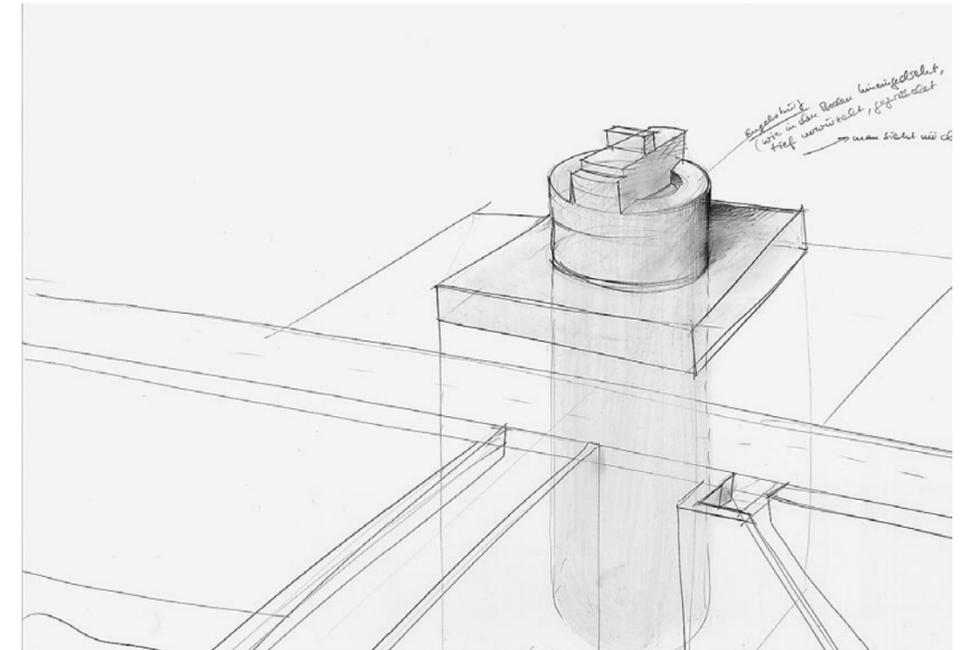
I. I.: In 2001, you created the Wielandpark in Biberach an der Riss.

H.D.S.: Yes, I had the idea of a literary park, or a park where one could also make a film. To invest the imagery with a certain drama, I invented a fictional meeting between Jean-Jacques Rousseau (who never visited Biberach) and Christoph Martin Wieland (who lived, worked and wrote in Biberach for many years, and whose garden house is in the park grounds). The two men walk around the central lake deep in thought and discussion, talking about the relative merits of irregular and geometrically laid-out gardens. »Back to nature« one man murmurs melancholically, while the other replies, »in moderation, in moderation«, adding that: »culture requires form, geometry, classicism.« It is remarkable how modern this conversation appears to us: we are still fluctuating between the poles of this opposition.

The park contains many thought-provoking features, intended to invite discussions. There is an artificial romantic ruin behind the reflecting geometrical water feature. There are cascades and fountains, a field of onion domes, arbours. The round island with poplars reminds Rousseau of his future burial site in Ermenonville, making him all the more stubborn. Melancholically, the two of them await the evening. The future belongs to romanticism.

I. I.: In the article »Bürgerpark eines Antipoden« – which appeared in May 2000 in the *Garten und Landschaft* magazine – you say that the way a visitor experiences the Wielandpark is like the way one encounters a story in a film. Does this mean that the park has a kind of linear narrative structure, with limited interaction possibilities for the visitor?

H.D.S.: In my book *Wege und Wegräume/Paths and Passages*, I describe the linear narrative: the visitor travels along a path that widens out at regular intervals to form a fixed point, an image. In the Wielandpark, the narrative has a more field-like quality. There are also paths, but taken as an overall structure they form a field-type net. The fixed points, the images, are incorporated into this field. Visitors construct their own



nem Weg, der sich immer wieder zu einer Station, einem Bild erweitert. Im Wielandpark ist die Erzählweise eher feldartig. Es gibt zwar auch Wege, aber sie bilden als Gesamtstruktur ein feldartiges Netz. In dieses Netz sind die Stationen und Bilder eingefügt. Der Besucher stellt sich, je nach Wegwahl, eine eigene Abfolge zusammen. Natürlich sind auch Nah- und Fernblicke möglich. Im Gegensatz zum Film, der beim Betrachten immer der gleiche bleibt, lebt der Park durch Tages- und Jahreszeiten und ist damit ständigen Veränderungen unterworfen.

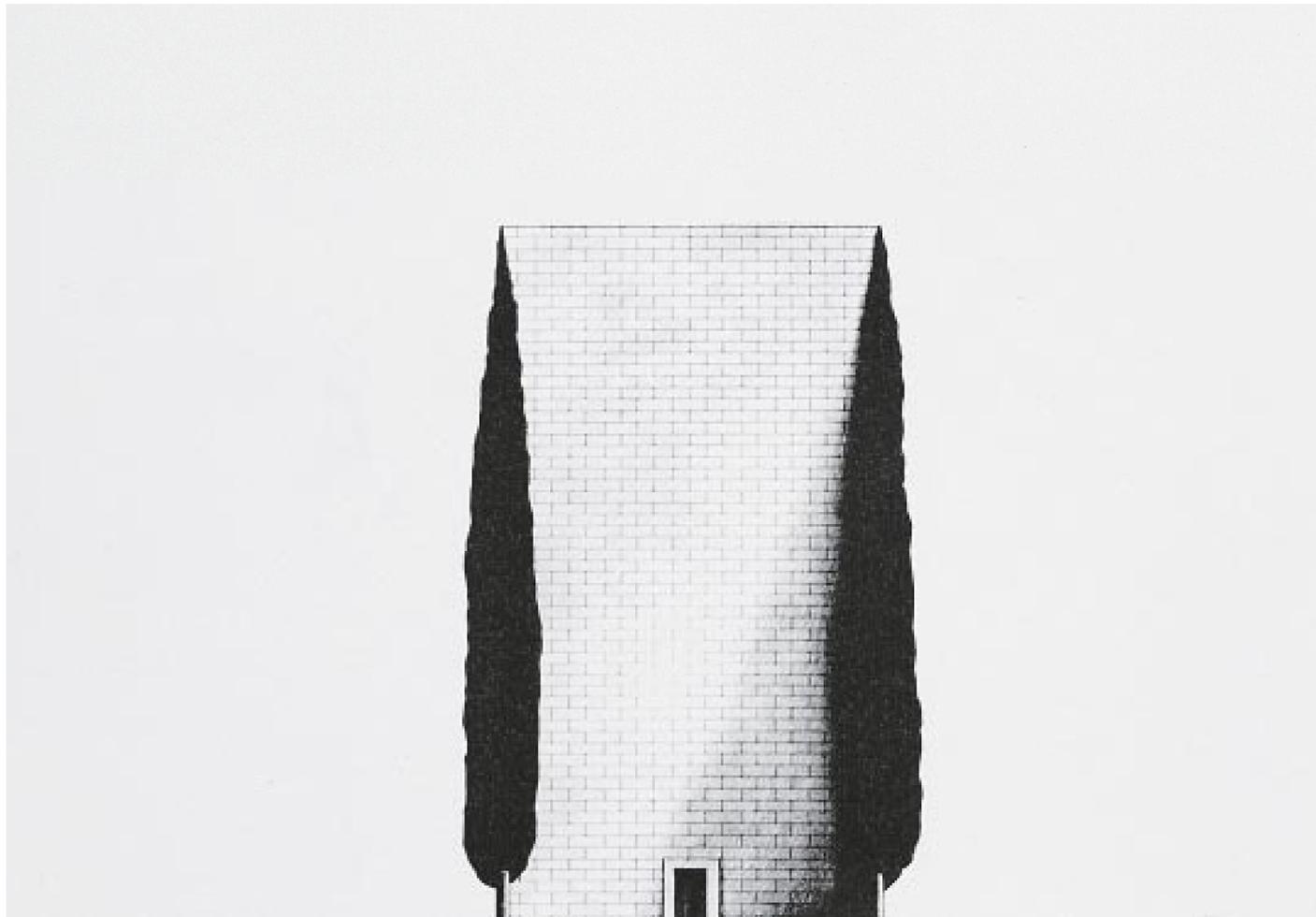
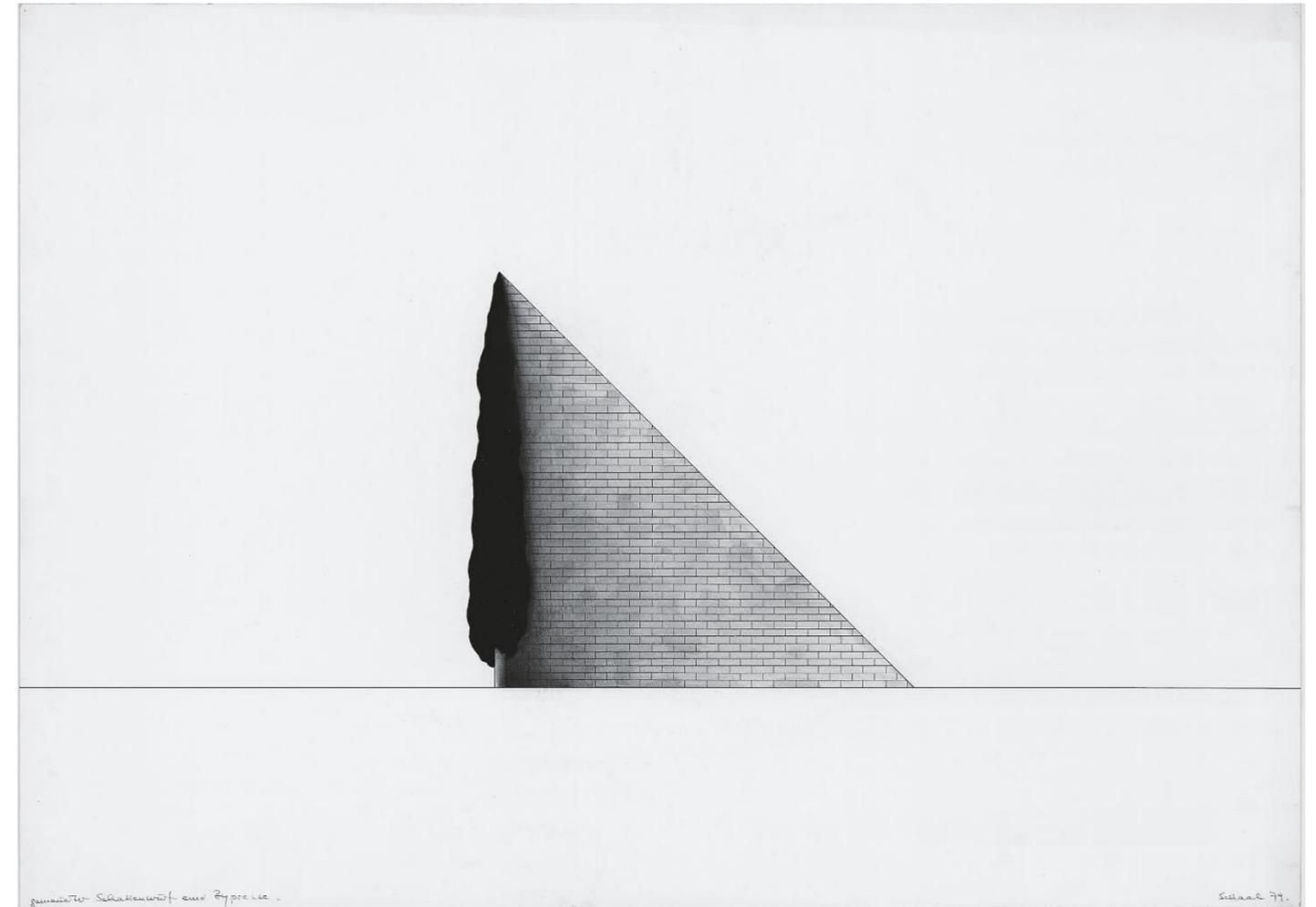
I.I.: Auf die Frage, wie Landschaft entstehe, schreibt der Filmtheoretiker Bela Balazs, daß Landschaft »eine Physiognomie, ein Gesicht ist, das uns plötzlich an einer anderen Stelle der Gegend wie aus wirren Linien eines Vexierspiels anblickt ... ein Gesicht, das den Menschen meint«. Würden Sie dem zustimmen?

H.D.S.: Ja, ich glaube schon, wenn ich das Zitat richtig verstehe. Zunächst sind ja Natur und Landschaft für uns das Fremde, das unverstandene Rätsel. Aus der Harmonie mit ihr wurden wir einst durch Ungehorsam und Wissensdurst vertrieben. Jetzt versuchen wir, sie zu erforschen, zu benutzen, zu gestalten und betrachtend zu verstehen. Die Auseinandersetzung kann zu einem Dialog oder zu einem Kampf führen. Insgeheim

wissen wir dabei immer, daß wir aus dieser Landschaft, dieser Natur, dieser Erde stammen und daß wir in sie zurückkehren werden. Aus jedem Blatt schauen uns die Gestorbenen an. Die Natur verkörpert ewiges Leben, permanentes Sterben, Gegenwart und Vergangenheit zugleich. Sie ist unser Spiegelbild, unerbittlich schweigend im Fließen der Zeit. Die wilde Natur braucht uns nicht, ja, sie bekämpft uns, schließt uns aus. Mit jedem Feld, jedem Garten und jedem Park versuchen wir eine erneute Annäherung, einen Dialog. Unsere Anrede kann spielerisch und liebevoll-charmant sein, aber auch verbissen und ausbeuterisch. Mit dem Spaten, dem Rechen oder dem Beil in der Hand müssen wir uns entscheiden: Wollen wir der Natur als Liebhaber begegnen, als romantischer Träumer, als Künstler, Dichter oder als brutaler, ausbeuterischer Krieger, als Bauern-Attentäter, Gärtner-Vandale und giftspritzender Zerstörer? Immer sind wir dabei selbst gemeint, denn – wie Bela Balazs zu Recht sagt – uns blickt beim Eingreifen das eigene Gesicht aus dem wirren Vexierspiel der Naturlinien an.« (Das Interview führte Imke Itzen im Rahmen ihrer Diplomarbeit am 12. Januar 2005.)

181. Gebäude mit Zypressen-Ecktürmen. Acryl, Tusche und Bleistift, laviert auf Zeichenkarton, 1982.

181. Building with cypress towers at its corners. Acrylic, drawing ink and pencil, scumbled on drawing cardboard, 1982.



182. Zypresse mit Schattenanbau. Acryl, Tusche und Bleistift, laviert auf Zeichenkarton, 1981.

182. Cypress with shadow annex. Acrylic, drawing ink and pencil, scumbled on drawing cardboard, 1981.

sequence, depending on the paths they choose. And, of course, there are close-up views and distant prospects. In contrast to a film, which is the same every time you watch it, the changing times of day and the seasons are the essence of this park, transforming it constantly.

I.I.: On the question of how landscape is created, the film theorist Bela Balazs wrote that landscape is »a physiognomy, a face that suddenly looks out at us from another place in the locality as if from the crazy lines of a puzzle picture ... a face that signifies humanity«. Do you agree?

H.D.S.: Yes, if I understand the quotation rightly. Initially, nature and the landscape are alien to us – they are a riddle that we do not understand. We were banished from our state of harmony with nature long ago by our disobedience and thirst for knowledge. Now we are trying to research it, to use it, to design it and to contemplate it. This engagement with nature can be a dialogue or a battle. At the same time, we know deep down that we were born out of this landscape, this nature, this earth and that we will one day return to it. The dead look out of every leaf at us. Nature embodies eternal life and our ultimate death, the present and the past at the same time. It is our mirror image; one whose relentless si-

lence is unchanged by the flow of time. Wild nature does not need us – it fights against us, excludes us. Each field, each garden and each park is a new attempt at rapprochement, at a dialogue with nature. Our approaches may be playful, loving and charming – or they may be inflexible and exploitative. When we take a spade, a rake or an axe in our hands, we have to decide: do we want to approach nature as lovers, as romantic dreamers, as artists, as poets, or as brutal, ravaging warriors, as farmer-attackers, as gardener-vandals and poison-spraying destroyers? Nature is always around us, and – as Bela Balazs rightly says – every time we intervene, it is our own faces that look out at us from the mad puzzle picture of nature's lines.« (This interview was conducted by Imke Itzen as part of her degree thesis, on the 12th of January 2005.)

183. Zypressen-Umbauungen: Architektur-Natur-Einheit. Acryl, Tusche und Bleistift, laviert auf Zeichenkarton, 1982.

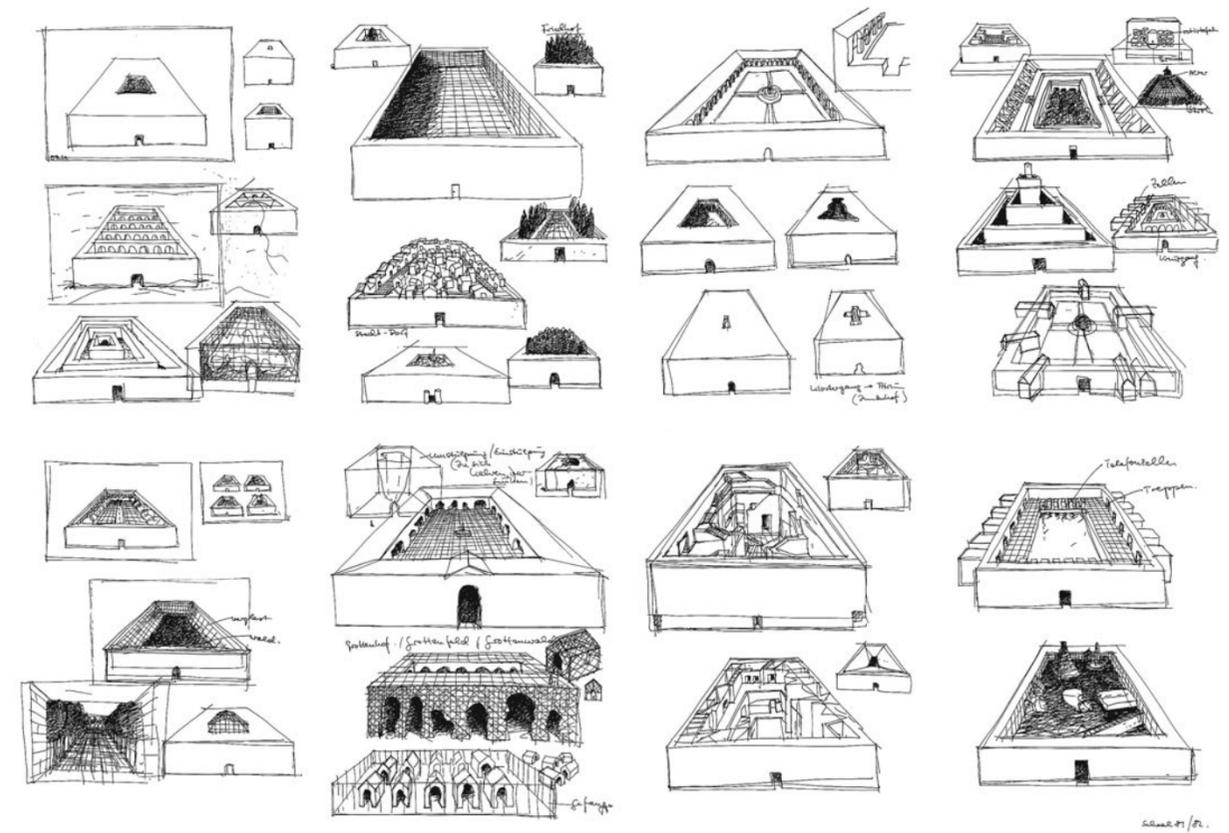
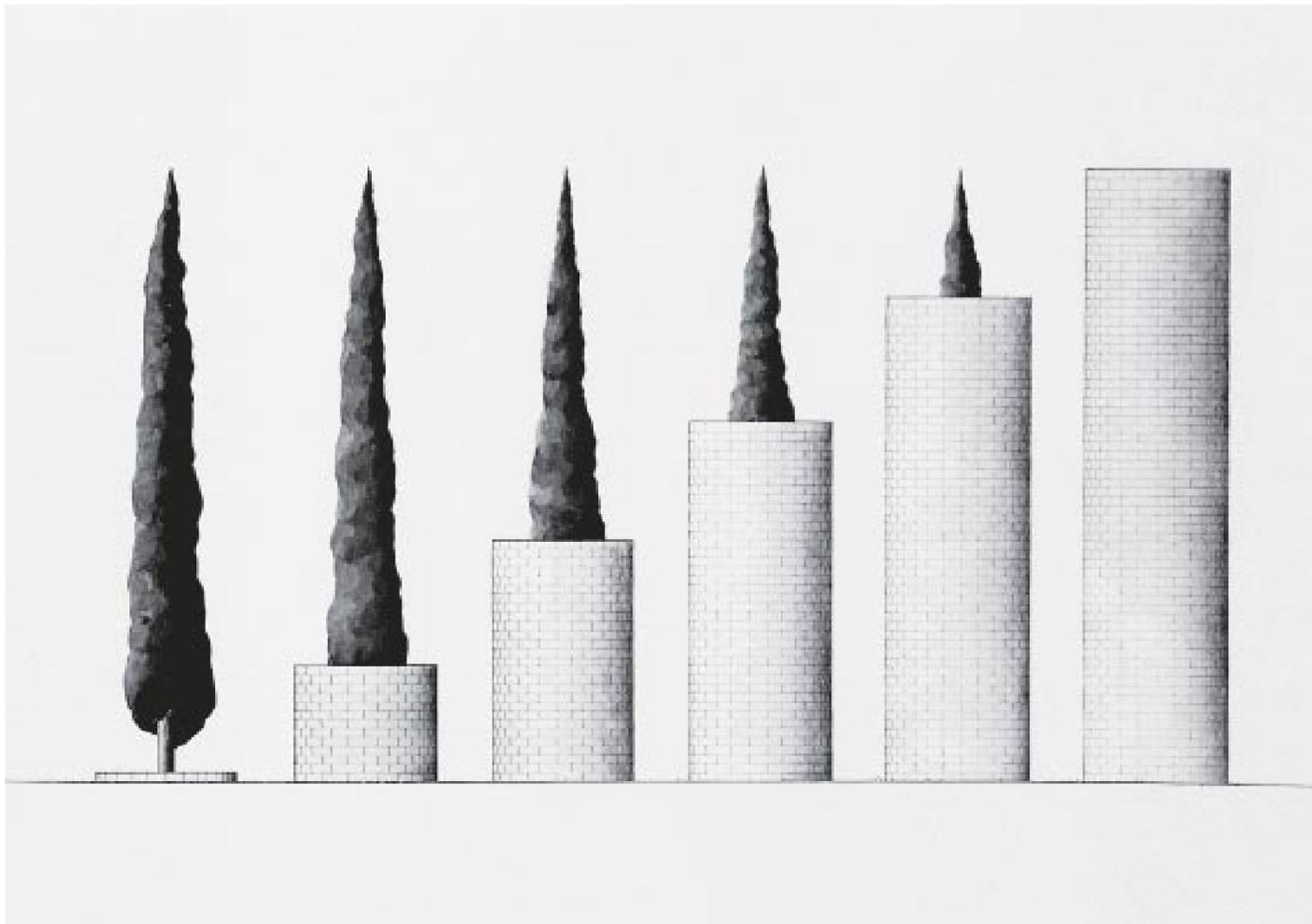
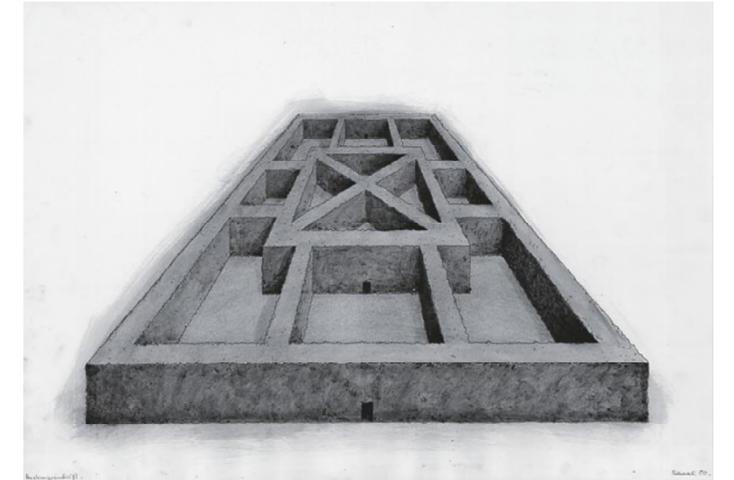
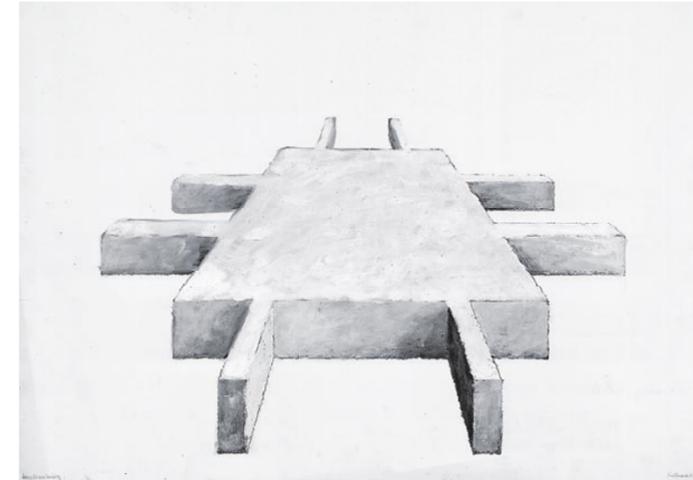
184, 185. Geometrisierte Heckenstrukturen. Acryl, Tusche und Bleistift, laviert auf Zeichenkarton, 1981.

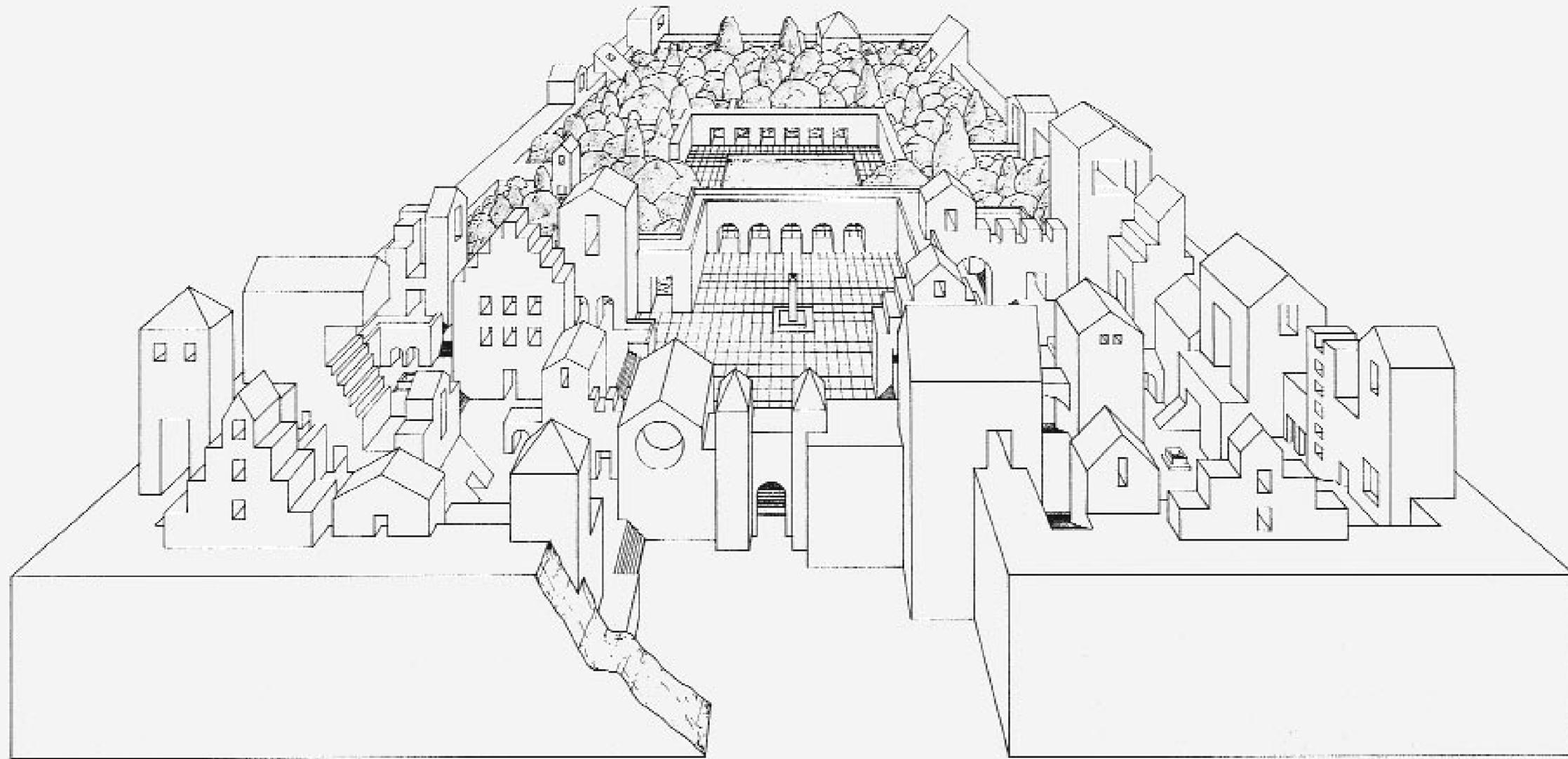
186. Ansammlung verschiedener Innhofgärten. Tusche auf Zeichenkarton, 1981.

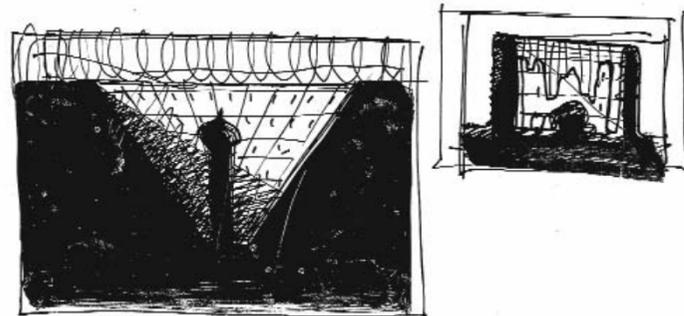
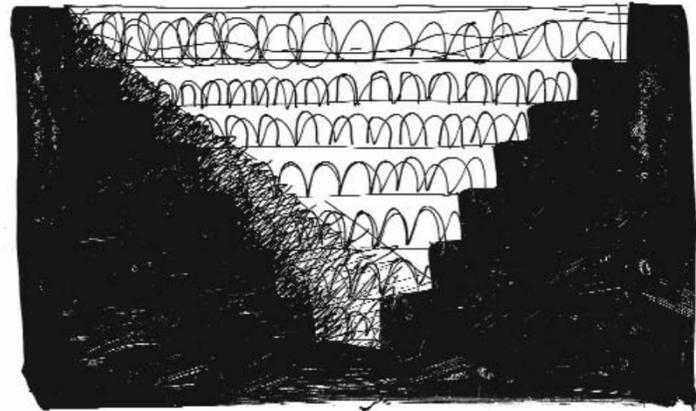
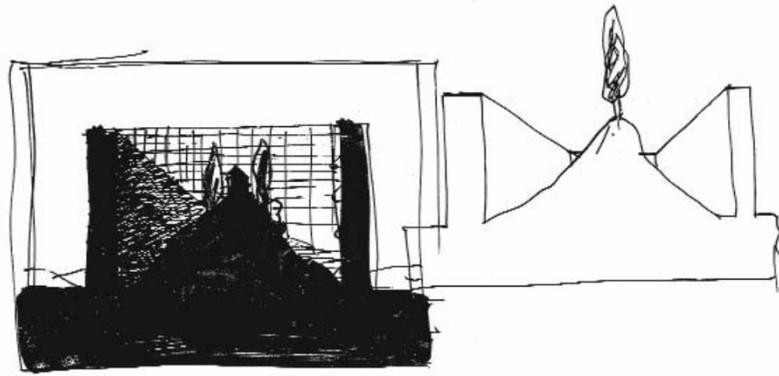
183. Cypresses conversions: architecture-nature unity. Acrylic, drawing ink and pencil, scumbled on drawing cardboard, 1982.

184, 185. Geometrically structured hedges. Acrylic, drawing ink and pencil, scumbled on drawing cardboard, 1981.

186. A collection of various inner courtyard gardens. Drawing ink on cardboard, 1981.





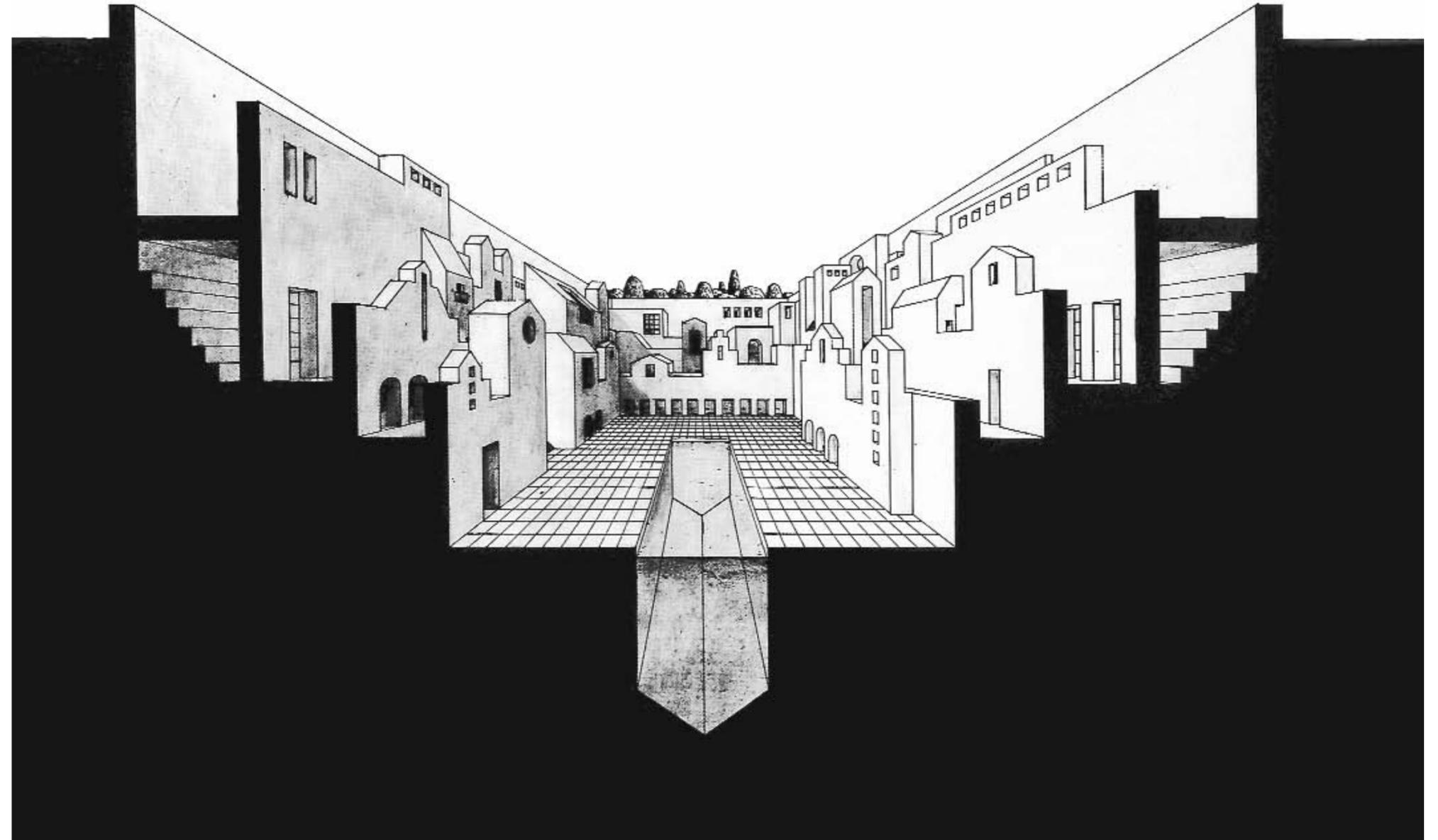


S. 182/183  
 191. Idealisierte Innenhof-Siedlung mit Park. Tusche, laviert auf Zeichenkarton, 1982.

192-195. Innenhofgärten mit verschiedenen Einbauten. Tusche auf Zeichenkarton, 1981.  
 196. Burgartiger Innenhofgarten mit wassergefülltem Negativhaus als Swimmingpool. Acryl, Tusche und Bleistift, laviert auf Zeichenkarton, 1981.

p. 182/183  
 191. Idealized inner courtyard housing estate with park. Drawing ink, scumbled on cardboard, 1982.

192-195. Inner courtyard gardens with various installations. Drawing ink on cardboard, 1981.  
 196. Fortress-like inner courtyard garden with a water filled negative of a building used as a swimming pool. Acrylic, drawing ink and pencil, scumbled on drawing cardboard, 1981.





geschichtliche Entwicklung des Film-Mediums darzustellen. Dabei überwiegt das Prinzip der Collage.

Die Besucher bekommen Einblick in Erzählweisen. Regisseure, Schauspielerinnen, Schauspieler und Stile werden vorgestellt. Übertriebene, stilisierte, pathetische und sachliche Bilder wechseln einander ab. Seichte Unterhaltung, Happy-End-Schulzen, Propaganda und große Filmkunst. Neben Filmausschnitten, Photos und biographischen Dokumenten finden die Besucher auch intim-persönliche Erinnerungsstücke an ihre berühmten Stars. Natürlich stellt sich hier immer wieder die Frage, ob diese Objekte die Geschichte des Films erhellen oder ob sie durch zuviel ‚falsche Information‘ eher schaden.«

Von heute aus gesehen, muß ich erkennen, daß jede Ausstellung über Film nur eine Ansammlung von Ruinen sein kann. Der Zeitfaktor ist abhanden gekommen, hat sich verschoben, nur der Film als Gesamtheit gab ihn genau vor, wie bei einer Symphonie oder einer Opernkomposition auch. Zerschneide ich diesen Fluß, zeige oder höre ich nur Ausschnitte des Werks, kann nur noch eine Ruine übrigbleiben, ein Fragment oder gar ein »Still«. Früher hatten diese »Stills« im Filmgeschäft eine eigene ästhetische Funktion, man

ließ sie von großen Photographen nach jeder Szene festhalten. Heute gehören die »Stills«, etwa von Marlene Dietrich, zu den bedeutendsten Erinnerungsstücken und sind fast eindrucksvoller als ihre Filme selbst. Aber das gilt nur für die wenigsten Filme.

In jedem Filmmuseum fehlt das eigentliche Objekt, der Film. Die Mitte bleibt also leer, und die Melancholie des Betrachters beim Blick auf die Fragmente, Hüllen, Exponate und Reliquien der Stars läßt sich nicht vermeiden. Während im Film das Leben konserviert zu sein scheint, überwiegt im Museum der Tod, das Abgestorbensein, die Abwesenheit. Wir, die Besucher und Betrachter, werden uns plötzlich einmal mehr bewußt, daß wir immer nur verträumte Voyeure waren, die ausschließlich Bilder aus Licht und Schatten geliebt haben. Die leeren Hüllen, die Briefe und Kostüme stellen uns nicht zufrieden, sie frustrieren und enttäuschen. So gesehen, ist jedes Filmmuseum ein Widerspruch in sich, ein unlösbares Problem, es sei denn, es gelänge ihm, eine eigene, fiktive Realität zu schaffen, wie es den »Hollywood-Stills« gelang.

643, 644. Der verspiegelte Einführungsraum im Berliner Filmmuseum.

643, 644. The prologue room in the Berlin Filmmuseum, with its reflective surfaces.

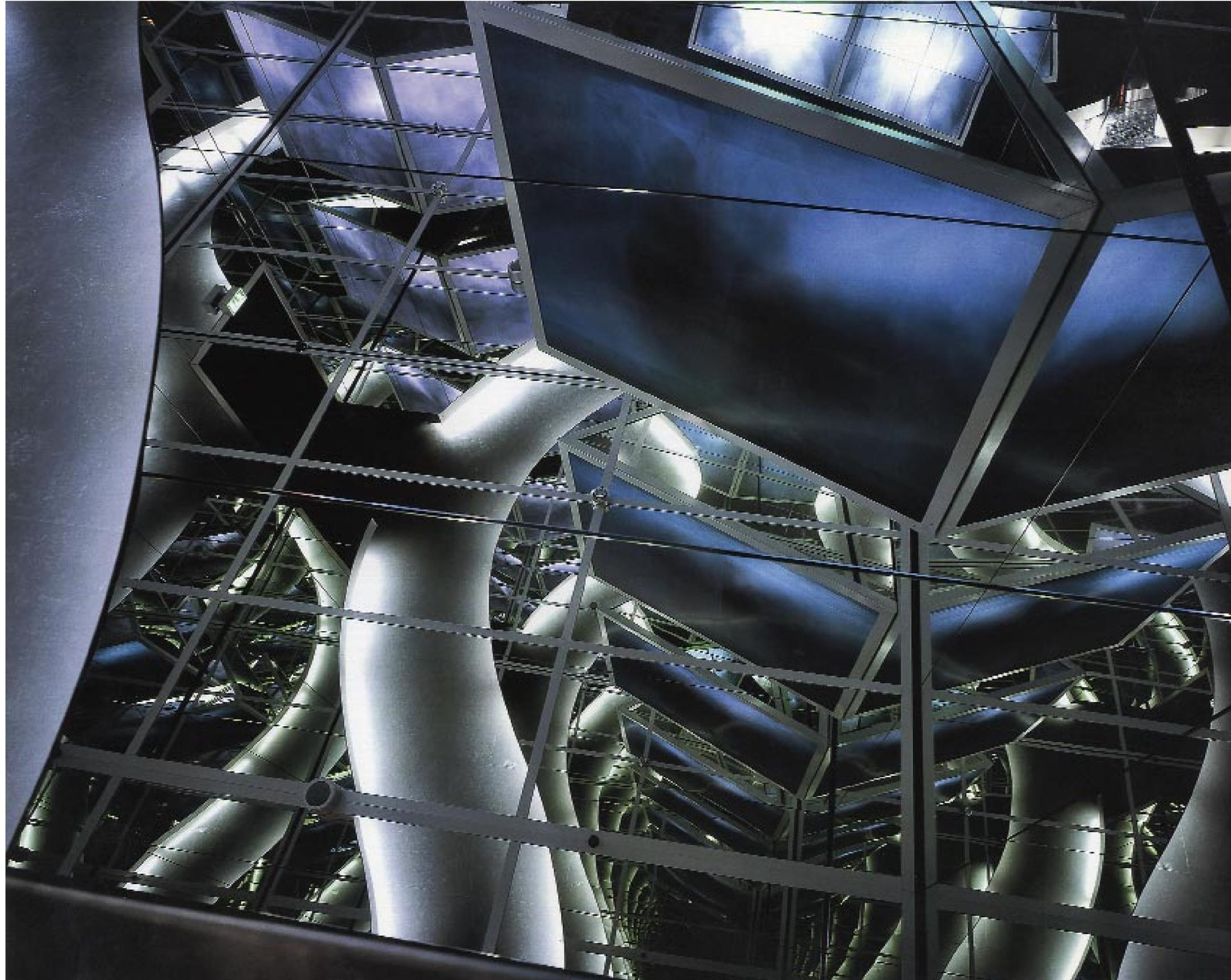
pieces. Alongside film extracts, photographs and biographical documents, visitors see highly personal mementos that once belonged to famous stars. It is, of course, debatable whether these objects really serve to illustrate the history of film, or whether they actually distort our understanding of it with their load of ‚false information.‘

In retrospect, I am forced to admit that an exhibition about film can only be a collection of remnants. Such an exhibition excludes and displaces the factor of time – which, as with a symphony or an opera composition, is lost if the film is not seen in its entirety. If the flow is interrupted or divided up, I can only see or hear segments of the work, only ruins, fragments or even »stills« of the work. Stills once had an autonomous aesthetic function in filmmaking; every scene was recorded in a large-format photograph. Today, stills of Marlene Dietrich, for instance, are among the most important

items of Dietrich memorabilia: they could almost be said to be more impressive than her films. This, however, is true only of a minority of films.

In all film museums, the actual object – the film – is missing. The central place of honour is empty, and a visitor can hardly avoid feeling melancholy when looking at the fragments; the outer shells, exhibits and relics of the stars. In a film, life appears to be preserved – whereas in a museum, the overall impression is of death, of extinction, of absence. As visitors and viewers, we suddenly realise that we had only ever been entranced voyeurs, loving images made of light and shadow. We are not satisfied with the empty shells, the letters and costumes – they are frustrating and disappointing. Seen in this way, all film museums are contradictions in terms, and this problem is insoluble unless they succeed in creating their own fictional reality, as the Hollywood stills did.





645. Blick in den verspiegelten Einführungsraum des Berliner Filmmuseums.

645. View into the prologue room of the Berlin Film-museum, with its reflective surfaces.

646. Filmmuseum Berlin: Anfänge des Films.  
647. Filmmuseum Berlin: deutsche Filme der  
1920er Jahre.

646. Berlin Filmmuseum: the historic beginnings of  
film.  
647. Berlin Filmmuseum: 1920s German films.



