



Hans Dieter Schaal. Scenic Architecture/Szenische Architektur

With an introduction by Frank R. Werner. 136 pp. with 140 illus., 280x300 mm, hard-cover, English/German
ISBN 978-3-936681-97-0
Euro 36.00, £ 29.90, US \$ 39.90, \$A 59.00

The pioneering character and continuing success of Schaal's scenic compositions for stage sets and exhibitions is significantly due to this field allowing him to take full advantage of his multiple talents. He succeeds equally in the thinking and practical skills of an architect, a painter, a sculptor, a landscape designer, an urban visionary, cineast, and a man of literature, and this allows him to discover, through his space-embracing scenographic installations, unique three-dimensional equivalents for his paper-drawn »thought spaces« and »path spaces« or »thought buildings« from the 1970s. His renowned compendium entitled *Architektonische Situationen*, published in 1980 and containing, the essence of his early spatial studies, in fact contains within it the seeds of all his later stage set and exhibition configurations.

The symbiotic relationship between legendary director Ruth Berghaus and spatial visionary Schaal first began producing history-making stage sets in the early 1980s. Working with Berghaus, Schaal created elementary spatial compositions possessed of great suggestive power for *Les Troyens* (1983), *Wozzeck* (1984), *Orpheus* (1986), *Elektra* (1986), *Moses und Aron* (1987), *Tristan und Isolde* (1988), *Lulu* (1988), *Fierrabras* (1988), *Ariane et Barbe-Bleue* (1991) and *Nachtwache* (1993), and also working with other directors to do the same for countless other operas and theatre pieces. In creating his installations and their powerful images, Schaal has never solely been concerned with creating suitable illustrations for scene-related plot action. Instead, he always adds something more, as it were, in the form of a boldly independent interpretation.

The same is true of his concepts for temporary or permanent exhibitions. Before undertaking any of the individual projects on his long list of exhibition projects, Schaal has always researched archive material, historic background, and repercussions, but also the emotional and psychoanalytical implications of the exhibitions' theme and the exhibits concerned, with the meticulousness of a scientific specialist. In works such as his installations for *Berlin – Berlin* (1987) or *Prometheus* (1998), for the Filmmuseum Berlin (2000), and for the memorials of the former concentration camps Mittelbau-Dora (2006), Bergen-Belsen (2007) or Esterwegen (2011), he always presents his own view of the world, his own view of things.

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

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



Hans Dieter Schaal. Scenic Architecture/Szenische Architektur

Mit einer Einführung von Frank R. Werner. 136 S. mit 140 Abb., 280x300 mm, fest geb., englisch/deutsch
ISBN 978-3-936681-97-0
Euro 36,00, £ 29,90, US \$ 39,90, \$A 59,00

Die Vorreiterrolle und der bis heute fortdauernde Erfolg seiner Bühnen- und Ausstellungsinszenierungen beruht im wesentlichen darauf, daß Schaal gerade auf diesem Terrain die eigene Mehrfachbegabung voll ausspielen kann. Gleichmaßen erfolgreich als Architekt, Maler, Bildhauer, Bühnenbildner, Landschaftsgestalter, Stadtvisionär, Cineast oder Literat denkend und praktizierend, hat er in den raumgreifenden szenographischen Installationen einzigartige dreidimensionale Äquivalente für seine auf Papier gezeichneten »Denk-« und »Wegräume« oder »Denkgebäude« der 1970er Jahre gefunden. Eigentlich sind in dem unvergessenen Kompendium der *Architektonischen Situationen*, die Schaal gleichsam als Essenz seiner frühen Raumstudien im Jahr 1980 erstmals publiziert hat, im Kern bereits alle späteren Bühnen- und Ausstellungsanordnungen angelegt.

Aus der symbiotischen Beziehung zwischen der Regielegende Ruth Berghaus und dem Raumvisionär Schaal gingen seit den frühen 1980er Jahren Bühnenbilder hervor, die Geschichte geschrieben haben. Im Zusammenwirken mit Berghaus schuf Schaal für die *Trojaner* (1983), *Wozzeck* (1984), *Orpheus* (1986), *Elektra* (1986), *Moses und Aron* (1987), *Tristan und Isolde* (1988), *Lulu* (1988), *Fierrabras* (1988), *Ariane et Barbe-Bleue* (1991) und *Nachtwache* (1993) sowie dann auch mit anderen Regisseuren für unzählige weitere Opern und Theaterstücke elementare Raumsetzungen von großer Suggestivkraft. Mit seinen bildmächtigen Installationen ging es Schaal nie allein darum, gefällige Illustrationen für szenische Handlungen zu erschaffen. Statt dessen liefert er jedesmal gleichsam als Mehrwert höchst eigenständige Interpretationen.

Dies trifft gleichermaßen auch auf seine Konzepte für temporäre oder dauerhafte Ausstellungen zu. Vor jedem Einzelprojekt aus der langen Liste seiner Ausstellungen recherchiert Schaal mit geradezu wissenschaftlicher Akribie archivalische Grundlagen, historische Hintergründe und Nachwirkungen, aber auch emotionale oder psychoanalytische Implikationen der jeweiligen Ausstellungsthematik und der mit ihr verbundenen Exponate. In Arbeiten wie etwa seinen Installationen für *Berlin – Berlin* (1987) oder *Prometheus* (1998), für das Film-museum Berlin (2000) sowie die Gedenkstätten der ehemaligen KZs Mittelbau-Dora (2006), Bergen-Belsen (2007) oder Esterwegen (2011) präsentiert er stets auch seine eigene Sicht der Welt, seine eigene Sicht der Dinge.

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.

Auslieferungen

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

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

Die Vorreiterrolle und der bis heute fortdauernde Erfolg seiner Bühnen- und Ausstellungsinszenierungen beruht im wesentlichen darauf, daß Schaal gerade auf diesem Terrain die eigene Mehrfachbegabung voll ausspielen kann. Gleichmaßen erfolgreich als Architekt, Maler, Bildhauer, Bühnenbildner, Landschaftsgestalter, Stadtvisionär, Cineast oder Literat denkend und praktizierend, hat er in den raumgreifenden szenographischen Installationen einzigartige dreidimensionale Äquivalente für seine auf Papier gezeichneten »Denk-« und »Wegräume« oder »Denkgebäude« der 1970er Jahre gefunden. Eigentlich sind in dem unvergessenen Compendium der *Architektonischen Situationen*, die Schaal gleichsam als Essenz seiner frühen Raumstudien im Jahr 1980 erstmals publiziert hat, im Kern bereits alle späteren Bühnen- und Ausstellungsanordnungen angelegt.

Aus der symbiotischen Beziehung zwischen der Regielegende Ruth Berghaus und dem Raumvisionär Schaal gingen seit den frühen 1980er Jahren Bühnenbilder hervor, die Geschichte geschrieben haben. Im Zusammenwirken mit Berghaus schuf Schaal für die *Trojaner* (1983), *Wozzeck* (1984), *Orpheus* (1986), *Elektra* (1986), *Moses und Aron* (1987), *Tristan und Isolde* (1988), *Lulu* (1988), *Fierrabras* (1988), *Ariane et Barbe-Bleue* (1991) und *Nachtwache* (1993) sowie dann auch mit anderen Regisseuren für unzählige weitere Opern und Theaterstücke elementare Raumsetzungen von großer Suggestivkraft. Mit seinen bildmächtigen Installationen ging es Schaal nie allein darum, gefällige Illustrationen für szenische Handlungen zu erschaffen. Statt dessen liefert er jedesmal gleichsam als Mehrwert höchst eigenständige Interpretationen.

Dies trifft gleichermaßen auch auf seine Konzepte für temporäre oder dauerhafte Ausstellungen zu. Vor jedem Einzelprojekt aus der langen Liste seiner Ausstellungen recherchiert Schaal mit geradezu wissenschaftlicher Akribie archivalische Grundlagen, historische Hintergründe und Nachwirkungen, aber auch emotionale oder psychoanalytische Implikationen der jeweiligen Ausstellungsthematik und der mit ihr verbundenen Exponate. In Arbeiten wie etwa seinen Installationen für *Berlin – Berlin* (1987) oder *Prometheus* (1998), für das Filmmuseum Berlin (2000) sowie die KZ-Gedenkstätten Mittelbau-Dora (2006), Bergen-Belsen (2007) oder Esterwegen (2011) präsentiert er stets auch seine eigene Sicht der Welt, seine eigene Sicht der Dinge.

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.



036.00 Euro
029.90 £
039.90 US\$
059.00 SA 9 783936 681970

ISBN 978-3-936681-97-0 5 3 9 9 0

Hans Dieter Schaal Scenic Architecture / Szenische Architektur

Menges



Hans Dieter Schaal
Scenic Architecture
Szenische Architektur

The pioneering character and continuing success of Schaal's scenic compositions for stage sets and exhibitions is significantly due to this field allowing him to take full advantage of his multiple talents. He succeeds equally in the thinking and practical skills of an architect, a painter, a sculptor, a landscape designer, an urban visionary, cineast, and a man of literature, and this allows him to discover, through his space-embracing scenographic installations, unique three-dimensional equivalents for his paper-drawn »thought« and »path spaces« or »thought buildings« from the 1970s. His renowned compendium entitled *Architektonische Situationen*, published in 1980 and containing, the essence of his early spatial studies, in fact contains within it the seeds of all his later stage set and exhibition configurations.

The symbiotic relationship between legendary director Ruth Berghaus and spatial visionary Schaal first began producing history-making stage sets in the early 1980s. Working with Berghaus, Schaal created elementary spatial compositions possessed of great suggestive power for *Les Troyens* (1983), *Wozzeck* (1984), *Orpheus* (1986), *Elektra* (1986), *Moses und Aron* (1987), *Tristan und Isolde* (1988), *Lulu* (1988), *Fierrabras* (1988), *Ariane et Barbe-Bleue* (1991) and *Nachtwache* (1993), and also working with other directors to do the same for countless other operas and theatre pieces. In creating his installations and their powerful images, Schaal has never solely been concerned with creating suitable illustrations for scene-related plot action. Instead, he always adds something more, as it were, in the form of a boldly independent interpretation.

The same is true of his concepts for temporary and permanent exhibitions. Before undertaking any of the individual projects on his long list of exhibition projects, Schaal has always researched archive material, historic background, and repercussions, but also the emotional and psychoanalytical implications of the exhibitions' theme and the exhibits concerned, with the meticulousness of a scientific specialist. In works such as his installations for *Berlin – Berlin* (1987) or *Prometheus* (1998), for the Filmmuseum Berlin (2000), and for the concentration-camp memorials Mittelbau-Dora (2006), Bergen-Belsen (2007) or Esterwegen (2011), he always presents his own view of the world, his own view of things.

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.

Hans Dieter Schaal
Scenic Architecture
Szenische Architektur

with a preface by
mit einem Vorwort von
Frank R. Werner

Edition Axel Menges

Contents

6 Frank R. Werner: From mental mapping to the cartography of »other« spatial landscapes. Some remarks on the scenographic work of Hans Dieter Schaal

10 **Works 1983–1989**

32 **Works 1990–1999**

64 **Works 2000–2009**

116 **Works 2010–2015**

130 Hans Dieter Schaal: On my works

Inhalt

7 Frank R. Werner: Vom Mental Mapping zur Kartographie »anderer« Raumlandschaften. Anmerkungen zu den szenographischen Arbeiten von Hans Dieter Schaal

10 **Arbeiten 1983–1989**

32 **Arbeiten 1990–1999**

64 **Arbeiten 2000–2009**

116 **Arbeiten 2010–2015**

131 Hans Dieter Schaal: Zu meinen Arbeiten

© 2016 Edition Axel Menges, Stuttgart/London
ISBN 978-3-936681-97-0

All rights reserved, especially those of translation into other languages.

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.

Printing and binding / Druck und Bindearbeiten:
Graspo CZ, a.s., Zlín, Tschechische Republik / Czech Republic

Translation into English / Übersetzung ins Englische:
Alison Kirkland
Book design / Buchgestaltung: Axel Menges

Picture on the backside of the jacket / Bild auf der Rückseite des Umschlags: Hans Dieter Schaal, 1989.
(Photo: Blum.)

Frank Rolf Werner

From mental mapping to the cartography of »other« spatial landscapes. Some remarks on the scenographic work of Hans Dieter Schaal

The scenically staged presentation of objects or proceedings in private and public spaces is probably as old as humankind itself. Whether created for cultic, political, or prestige-related reasons, the scenes in question would always possess a special aura; an aura that clearly distinguished them from other art forms. For there can be no question that these ambitious presentations of significant objects or theatrical proceedings amounted to art, and even to a high art. Notwithstanding this, the spectacular scenic presentations that took place over the millennia are known to us only from historical descriptions. It was not until the Italian Renaissance that the creators of these object and space configurations emerged from the anonymity of historical reports. In the »Liber Secundus« of his treatise *De Architectura Libri Quinque* (1569), Sebastiano Serlio discusses the subject of perspective, and gives a detailed description of the effect produced by three exemplary city and landscape spaces, scenically composed and represented in woodcuts. He describes these as representing the »scena comica«, the »scena tragica«, and the »scena satyrica«. In her 2005 study *Das Drama des Sehens: Auge, Blick und Bühnenform*, Ulrike Haas spoke of the epoch-making significance of the three staging types: »Serlio brings the social differentiation of the genres into the foreground. The *scena comica* is actually exclusively determined by its social aspect, thereby placing it at the centre of the genres. In the guise of the tripartite division (as adopted by Vitruvius) this affects a shifting and reversal of the genre hierarchy: the most elevated form, the *scena tragica*, continues to be described as such, but no longer plays the role of the first and foremost genre. ... Serlio's *scena comica* is not characterised by a low style of architecture and a lack of symmetrical beauty. Instead, these everyday buildings are inhabited by a spirit that »never wishes to place the considerations of usefulness after the considerations of pleasure«, as Alberti writes. For this reason, the comic stage is shown as a complete, self-contained world. It is no longer simply a district, but a whole world on a small scale – and it is inhabited by living bodies.«

A *scena comica* of this kind was built at Vicenza, in Italy. In the year 1580, Andrea Palladio drew the plans for the first permanent theatre building of the modern age: the Teatro Olimpico. Although it was not completed until after his death, the permanently installed stage set – an ideal city – continues to this day to dominate the theatre's interior, which is scenically composed as a unified artwork in its own right, regardless of time and space. During the Italian and European baroque period, staged scenes of all kinds experienced a positive boom. An abundance of accounts of spectacular temporary displays and decorative compositions survive from this era. They were conceived and implemented for coronations, marriages, funerals, peace accords or other political events, and took place in public plazas and streets, and in private spaces. In the realm of theatres and opera houses, artists and stage architects like Giuseppe Galli da Bibiena and others succeeded in applying the refinements of their scene-creating arts, which burst the bounds of space by setting their sights on infinity, to the architecture of their age. And Giovanni Battista Pirane-

si's *Carceri*, obsessively fascinating as they lose themselves in abysses, were even included in imposing *veduta* compilations such as the collection of stage sets entitled *Raccolta di prospettive serie, rustiche, e di paesaggio*, offered to the public by Antonio Basoli in 1810 in Bologna.

However, it was the multitalented Karl Friedrich Schinkel who was to prove to be the most effective 19th-century impresario of staged-scene objects and found pieces, spaces and architectural features. Works created by him, such as the Pfaueninsel, the Schlosspark in Glienicke and the Charlottenhof in Potsdam prove that almost all of his works feature a seemingly effortless combining of heterogeneous fields, such as consumer goods design, furniture construction, interior architecture, architecture, painting, stage set design, garden design, urban construction, and preservation of historic structures. The mentality of the unified, composed scene that is the thread running through Schinkel's work anticipates, as it were, the verdict of Hans Hollein who, in 1967, coined the slogan: »everything is architecture«.

Among the early 20th-century avant-gardes, the idea of all-embracing staged scenes fell on particularly fertile ground in the context of Russian revolutionary architecture and Italian Futurism. After all, both movements were inherently concerned with the toppling of old political systems and the establishing of a more revolutionary concept of culture that would be closer to the people. This led to the Russian »Proletkult« initiative headed by Anatoly Vasilyevich Lunacharsky, which, in terms of quality and quantity, represented the most impressive and extensive exercise in agitprop scene-creation of the whole 20th century. Every form of media and materials the epoch had to offer were used to transform whole plaza ensembles, streetscapes, and public buildings into visualisations of new social provenances – sometimes even set into dramatic motion. Kinetic constructivist stage sets such as the work of Alexandra Exter and other Soviet Russian artists, viewed today, have lost nothing of their experimental impetus. Even Mussolini's Fascists, in staging their exhibitions such as *Mostra della Rivoluzione fascista*, made ready use of the scene-creation arts offered by Futurism – with the associated furore.

Even the German avant-garde, despite their reputation of being purist, produced Kurt Schwitters' *Merzbau*, a space-encompassing and space-transcending scenically-composed assemblage that was the only one of its kind in Europe. Herbert Bayer attracted much attention with his »Section allemande« scenic creation for the *Expositon de la société des artistes décorateurs* at the Paris Grand Palais in 1930. Later, Bayer wrote that: »Traditionally, the only direction of gaze that existed in an exhibition was the horizontal direction. Here (in Paris), new possibilities for expanding the field of vision were being experimented with, so that the non-horizontal surfaces could also be exploited; this revealed whole new aspects ... such as an enlarging of the field of vision, with an associated enlarging of creative possibilities.« Panoptical rooms with their dynamic polarity reversed, with »displays« hung at an angle within the space, and elevated standpoints, surrounded by seemingly flying or floating exhibits, were a source of lasting astonishment among art expert circles.

After the end of the Second World War – following the theatrically ostentatious but also outspokenly sug-

The scenically staged presentation of objects or proceedings in private and public spaces is probably as old as humankind itself.

Frank Rolf Werner

Vom Mental Mapping zur Kartographie »anderer« Raumlandschaften. Anmerkungen zu den szenographischen Arbeiten von Hans Dieter Schaal

Das inszenierte Präsentieren von Objekten oder Handlungen in privaten und öffentlichen Räumen dürfte so alt sein wie die Menschheit. Ob aus kultischen, politischen oder repräsentativen Beweggründen heraus entstanden, stets kam den jeweiligen Inszenierungen eine besondere Aura zu; eine Aura, die sie deutlich von anderen Kunstformen abhob. Denn daß es sich bei ambitionierten Präsentationen bedeutender Objekte oder theatralischer Vorgänge um eine Kunst, ja sogar eine hohe Kunst handelte, stand außer Frage. Gleichwohl waren uns spektakuläre Inszenierungen über Jahrtausende hinweg nur aus historischen Beschreibungen bekannt. Erst mit der italienischen Renaissance traten die Schöpfer derartiger Objekt- oder Raumkonfigurationen aus der Anonymität historischer Rapporte hervor. So geht Sebastiano Serlio im »Liber Secundus« seiner Abhandlung *De Architectura Libri Quinque* (1569) beim Thema Perspektive ausführlich auf die Wirkung von drei exemplarisch inszenierten und in Holzschnitten dargestellten Stadt- und Landschaftsräumen ein. Er bezeichnet diese als »Scena comica«, »*Scena tragica*« und »Scena satyrica«. Ulrike Haas hat 2005 in ihrer Studie *Das Drama des Sehens: Auge, Blick und Bühnenform* auf die epochale Bedeutung der drei typisierten Inszenierungen hingewiesen: »Serlio rückt die soziale Differenzierung der Gattungen in den Vordergrund. Der soziale Aspekt bestimmt die *Scena comica* sogar ausschließlich und setzt sie dadurch ins Zentrum der Gattungen. Dies bewirkt im Gewand der von Vitruv übernommenen Dreiteilung eine Umschichtung der Hierarchien der Gattungen, deren erhabenste, die *Scena tragica*, zwar weiterhin als solche behauptet wird, jedoch nicht mehr die erste Rolle unter den Gattungen spielt. ... Nicht der niedere Stil der Architektur und der Mangel an schöner Symmetrie zeichnet Serlios *Scena comica* aus, sondern daß in ihren alltäglichen Bauten ein Geist wohnt, der »nie die Erwägungen der Nützlichkeit dem Vergnügen hintangesetzt wissen will«, wie Alberti schreibt. Die komische Bühne wird aus diesem Grund als eine vollständige und in sich abschließbare Welt gezeigt. Sie ist nicht mehr nur ein Bezirk, sondern eine ganze Welt im Kleinen – und sie wird von lebendigen Leibern bewohnt.«

Gebaut wurde eine solche *Scena comica* im italienischen Vicenza. Im Jahr 1580 zeichnete Andrea Palladio die Pläne für den ersten festen Theaterbau der Neuzeit, das Teatro Olimpico. Obgleich erst nach seinem Tode ausgeführt, beherrscht sein dauerhaft installiertes Bühnenbild in Gestalt einer idealen Stadt bis heute den Innenraum des auch in seiner Gänze als Gesamtkunstwerk inszenierten Interieurs jenseits von Zeit und Raum. Im italienischen und europäischen Barock erlebten Inszenierungen jedweder Art schließlich eine regelrechte Hochblüte. In Bild und Wort sind uns aus dieser Zeit prachtvolle temporäre Zurschaustellungen und Dekorationen in Fülle überliefert, welche aufgrund von Krönungen, Hochzeiten, Begräbnissen, Friedenschlüssen oder anderen politischen Ereignissen für öffentliche Plätze, Straßen oder private Räume konzipiert und ausgeführt wurden. Auf dem Terrain der Theater und Opernhäuser waren es Künstler und Bühnenarchitekten wie Giuseppe Galli da Bibiena und andere, die das Raffinement ihrer raumsprengenden, weil ins Unendliche zielenden Inszenierungskünste sogar auf die Architektur ihrer Zeit zu übertragen mußten. Und

Giovanni Battista Piranesi obsessiv faszinierende, sich in Abgründe verlierende *Carceri* fanden selbst noch Eingang in so prachtvolle Vedutenwerke wie etwa die Bühnenbildsammlung *Raccolta di prospettive serie, rustiche, e di paesaggio*, welche Antonio Basoli 1810 der Öffentlichkeit in Bologna vorstellte.

Als wirkungsmächtigster Impresario inszenierter Objekte und Fundstücke, Räume und Architekturen sollte sich im 19. Jahrhundert jedoch das Multitalent Karl Friedrich Schinkel erweisen. Werke von seiner Hand, wie etwa die Pfaueninsel, der Schloßpark in Glienicke oder der Charlottenhof in Potsdam belegen, daß er in nahezu allen seiner Arbeiten heterogene Sparten wie Gebrauchsgüterdesign, Möbelbau, Innenarchitektur, Architektur, Malerei, Bühnenbildnerei, Gartengestaltung, Städtebau und Denkmalpflege scheinbar mühelos zur Deckung bringen konnte. Das ganzheitliche inszenatorische Denken, das Schinkels Werk wie ein roter Faden durchzieht, stellt gleichsam eine Vorwegnahme jenes Verdiktes dar, welches Hans Hollein 1967 mit dem Slogan »Alles ist Architektur« auf den Punkt bringen sollte.

Unter den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts fiel das Thema allumfassender Inszenierungen vor allem in der russischen Revolutionsarchitektur und im italienischen Futurismus auf fruchtbaren Boden. Verfolgten doch beide Strömungen auf programmatische Weise den Sturz alter politischer Systeme und die Etablierung eines volksnäheren, revolutionären Kulturbegriffs. So hat der russische, von Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharski gelenkte »Proletkult«, was Qualität und Quantität anbelangt, die wohl eindrucksvollsten und raumgreifendsten Agitprop-Inszenierungen des gesamten 20. Jahrhunderts hervorgebracht. Unter Verwendung aller seinerzeit verfügbaren Medien und Materialien verwandelten sich dabei ganze Platzensembles, Straßenzüge und öffentliche Bauten in mitunter sogar dramaturgisch bewegte Schaubilder neuer gesellschaftlicher Provenienzen. Kinetische konstruktivistische Bühnenbilder, wie die von Alexandra Exter und anderen sowjetrussischen Künstlerinnen, haben denn auch bis heute nichts von ihrem experimentellen Impetus eingebüßt. Und selbst Mussolinis Faschisten bedienten sich bei ihren Ausstellungen, wie etwa der *Mostra della Rivoluzione fascista*, wie selbstverständlich immer noch des Furors futuristischer Inszenierungskünste.

Sogar die als puristisch verrufene deutsche Avantgarde lieferte mit Kurt Schwitters' *Merzbau* eine den Raum um- und ihn weit übergreifende, inszenatorische Assemblage, die ihresgleichen in Europa suchte. Und Herbert Bayer sorgte mit seiner Inszenierung der »Section allemande« im Rahmen der *Expositon de la société des artistes décorateurs* im Pariser Grand Palais 1930 für großes Aufsehen. Bayer schrieb dazu später: »Traditionsgemäß kannte man in Ausstellungen nur die horizontale Blickrichtung. Hier (in Paris) wurde nun mit neuen Möglichkeiten zur Ausweitung des Gesichtsfeldes experimentiert, so daß nicht mehr nur die senkrechten Flächen ausgenützt wurden; dadurch ergaben sich ganz neue Aspekte, ... wie eine Vergrößerung des Gesichtsfeldes und die damit verbundenen Gestaltungsmöglichkeiten.« Dynamisch umgepolte, panoptische Räume mit schräg in den Raum eingehängten »Displays« sowie erhöhte Standpunkte, umgeben von scheinbar fliegenden oder schwebenden Exponaten, setzten die Fachwelt seinerzeit nachhaltig in Erstaunen.

Nach den pompös-theatralischen, aber ausgesprochen suggestiven Massenspektakeln der Nationalsozialisten gerieten Inszenierungen jeglicher Art nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zunehmend ins Abseits. In spar-

gestive mass spectacles staged by the National Socialists – staged scenes of any kind became increasingly marginalised. In the new age, the only aura was to be that of the exhibit itself, communicating itself within exhibitions of a Spartan simplicity. This not infrequently led to entirely understandable incomprehension in visitors who were perfectly willing to understand. It was the Austrian architect Hans Hollein who was next able to use powerful and visually strong scenic compositions to create almost joyful scenes, even for exhibitions on such banal subjects as »paper«, »wood«, »glass«, and »ceramics«.

Post-1945 Germany boasted a series of highly-regarded stage set designers, such as Winfried Minks, Jürgen Rose, and Karl-Ernst Herrmann. And yet, in the 1970s, Hans Dieter Schaal succeeded, strikingly and consistently, in becoming a pioneer of a very different kind of stage set culture, by creating sometimes breathtaking visualised »mind mapping« panoramas. In the field of German exhibition architecture, it was the same story. Whilst Claus-Peter Gross continued, for many years, to pursue purist exhibition concepts that remained anchored in the Bauhaus tradition, other exhibition designers, such as Klaus-Jürgen Sembach, made an effort to achieve more suitable spatial configurations, tailored to the exhibits in question. Gottfried Korff offered a very precise analysis of the fundamental paradigm shift in the character of exhibitions in his essay »Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der ›alten‹ Bundesrepublik« (1996). Hans Dieter Schaal played, as it were, a leading role in the inception of this paradigm shift – away from simple presentation of the exhibits selected by the curators and toward complex, scenographically enhanced thought spaces.

The pioneering character and continuing success of Schaal's scenic compositions for stage sets and exhibitions is significantly due to this field allowing him to take full advantage of his multiple talents. He succeeds equally in thinking and working practically as an architect, a painter, a sculptor, a landscape designer, an urban visionary, and a man of literature, and this allows him to discover space-embracing scenographic installations that are unique three-dimensional equivalents for his paper-drawn »thought spaces« and »path spaces« and »thought buildings« from the 1970s. His renowned compendium entitled *Architektonische Situationen*, published in 1980 and containing, as it were, the essence of his early spatial studies, in fact contains within it the seeds of all his later stage set and exhibition configurations.

The symbiotic relationship between legendary director Ruth Berghaus and spatial visionary Schaal first began producing history-making stage sets in the early 1980s. Working with Berghaus, Schaal created elementary spatial compositions possessed of great suggestive power for *Les Troyens* (1983), *Wozzeck* (1984), *Orpheus* (1986), *Elektra* (1986), *Moses und Aron* (1987), *Tristan und Isolde* (1988), *Lulu* (1988), *Fierrabras* (1988), *Ariane et Barbe-Bleue* (1991) and *Nachtwache* (1993), later working with other directors to do the same for countless other operas and theatre pieces. Deconstructed spatial constellations, planes wedged into one another at angles, pieces of architecture with skewed perspective, gigantic planetary bodies, and landscapes as if frozen in ice and the endless depths of space are condensed into dreamlike images, never seen before; images that al-

ways expose archaic memories or buried yearnings. Schaal sees himself not as an illustrator of some given scenic event, but as an emancipated scenic choreographer of pictorial tableaux which act in relation to the specific events on stage as additional but hidden plot threads: commenting, interpreting, and conceptually extending.

The same is true of his concepts for temporary and permanent exhibitions. Before undertaking any of the individual projects on his long list of exhibition projects, large and small, Schaal has always researched archive material, historic background, and repercussions, but also the emotional and psychoanalytical implications of the exhibition's themes and the associated exhibits, almost with the meticulousness of a scientific specialist. In works such as his installations for *Berlin – Berlin* (1987) or *Prometheus* (1998), for the Filmmuseum Berlin (2000), and for the memorials of the concentration camps Mittelbau-Dora (2006), Bergen-Belsen (2007), and Esterwegen (2011) he always presents his own view of the world, his own view of things.

Schaal's treatment of exhibits is faintly reminiscent of Schinkel's treatment of spolia in the park at Glienicke; he regards them as found objects from a lost time. He endeavours to isolate these found objects, to estimate and weigh up their cultural and historical value and their impact: in order, ultimately, to assign them a fixed place in his 3D cartographies. Framed by impressive architectonic »tableaux vivants«, exhibits are configured into never before seen dream cities and dream landscapes that one can walk through, that, instead of leaving visitors untouched, encourage them to enter the new »terrain vague« that has been prepared for them – an entirely different one each time. In exploring this terrain, empathy and involvement are sometimes of more value than cognitive knowledge. Thus, Schaal makes the visitors to his exhibitions into members in an expedition, who move along tangled paths as they wander through and experience the »tropics« of his exhibition landscapes.

»The outer appearance of the world, as it is given to my senses« in the words of Michael Hauskeller, »is not by itself sufficient to make the atmospheric experience comprehensible. For me, the world as it is is always more than the plain appearance, it is the appearing world, not a dream, but experienced reality. This something more in the experience, that transcends the plain appearance as a collection of sense data, the aspect of this that contains the world, is the indispensable foundation of the sensing of atmosphere, and it is only through this that appearance achieves its general significance.« Here, Hauskeller is referring to an »in-between«, a state between the real and imagined world. For, he says, this »in-between« is »decisive for my-finding-myself-within-a-world.«

This quality of finding-myself – or rediscovering-myself – within the world may be one of the most important motifs in the spatial installations collected in this volume. In these designs, Schaal has accorded »scenography« a very specific new significance. After all, there is no-one else who achieves this so impressively, this temptation to assimilate the atmosphere of »other« places, this positively sensual temptation to a »different« reading of history – a reading that perhaps lies closer to our own reality.

tanisch einfach gehaltenen Ausstellungen sollte nur noch die Aura des Exponats kommunizieren dürfen. Nicht selten herrschte da freilich verständnislose Ratlosigkeit bei verständniswilligen Betrachtern. Erst dem österreichischen Künstlerarchitekten Hans Hollein sollte es wieder vergönnt sein, Ausstellungen selbst für so scheinbar banale Themen wie »Papier«, »Holz«, »Glas« oder »Keramik« mit Hilfe kraftvoller und bildmächtiger Inszenierungen geradezu lustvoll in Szene zu setzen.

In Deutschland gab es nach 1945 zwar eine Reihe angesehener Bühnenbildner, wie Winfried Minks, Jürgen Rose oder Karl-Ernst Herrmann. Aber dennoch gelang es Hans Dieter Schaal, seit den 1970er Jahren zum ebenso prägenden wie programmatischen Vorreiter einer ganz andersartigen Bühnenbildkultur zu werden, nämlich zu mitunter atemberaubenden Panoramen eines visualisierten »Mind Mapping«. Ähnlich sah es auf dem Terrain der Ausstellungsarchitektur in Deutschland aus. Während Claus-Peter Gross über viele Jahre hinweg puristische, noch ganz in der Tradition des Bauhauses verankerte Ausstellungskonzepte verfolgte, bemühten sich andere Ausstellungsgestalter, wie etwa Klaus-Jürgen Sembach, bereits um adäquatere, den jeweiligen Exponaten angepasste Raumkonfigurationen. Gottfried Korff hat den grundlegenden Paradigmenwechsel im Ausstellungswesen in seinem Aufsatz »Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der ›alten‹ Bundesrepublik« (1996) sehr präzise analysiert. Diesen Paradigmenwechsel, weg von der einfachen Präsentation der von den jeweiligen Kuratoren ausgewählten Exponate hin zu komplexen, szenographisch überhöhten Denkräumen, hat Hans Dieter Schaal gleichsam federführend eingeleitet.

Die Vorreiterrolle und der bis heute fortdauernde Erfolg seiner Bühnen- und Ausstellungsinszenierungen beruht im wesentlichen darauf, daß Schaal nachgerade auf diesem Terrain die eigene Mehrfachbegabung voll ausspielen kann. Gleichmaßen erfolgreich als Architekt, Maler, Bildhauer, Bühnenbildner, Landschaftsgestalter, Stadtvisionär, Cineast oder Literat denkend und praktizierend, hat er in den raumgreifenden szenographischen Installationen einzigartige dreidimensionale Äquivalente für seine auf Papier gezeichneten »Denk-« und »Wegräume« oder »Denkgebäude« der 1970er Jahre gefunden. Eigentlich sind in dem legendären Kompendium der *Architektonischen Situationen*, die Schaal gleichsam als Essenz seiner frühen Raumstudien im Jahr 1980 erstmals publiziert hat, im Kern bereits alle späteren Bühnen- und Ausstellungskonfigurationen angelegt.

Aus der symbiotischen Beziehung zwischen der Regielegende Ruth Berghaus und dem Raumvisionär Schaal gingen seit den frühen 1980er Jahren Bühnenbilder hervor, die Geschichte geschrieben haben. Im Zusammenwirken mit Berghaus schuf Schaal für die *Trojaner* (1983), *Wozzeck* (1984), *Orpheus* (1986), *Elektra* (1986), *Moses und Aron* (1987), *Tristan und Isolde* (1988), *Lulu* (1988), *Fierrabras* (1988), *Ariane et Barbe-Bleue* (1991) und *Nachtwache* (1993) sowie dann auch mit anderen Regisseuren für unzählige weitere Opern und Theaterstücke bis heute nachwirkende, elementare Raumsetzungen von großer Suggestivkraft. Dekonstruierte Raumkonstellationen, schräg ineinander verkeilte Ebenen, perspektivisch verdrehte Architekturen, gigantische Planetenkörper oder wie in Eis erstarrte Landschaften und endlose Tiefen des Weltraums verdichteten sich dabei zu nie gesehenen, wie traumhaft hingesagten Bildern; zu Bildern, die stets archaische Erinnerungen oder verschüttete Sehnsüchte frei-

legen. Schaal betrachtet sich dabei nie als Illustrator des jeweiligen szenischen Geschehens, sondern als emanzipierter szenischer Choreograph von Bildtableaus, welche das spezifische Bühnengeschehen als zusätzliche, gleichwohl verborgene Handlungsstränge kommentieren, interpretieren und gedanklich weiterspinnen.

Dies trifft gleichermaßen auch auf seine Konzepte für temporäre oder dauerhafte Ausstellungen zu. Vor jedem Einzelprojekt aus der langen Liste seiner großen oder kleineren Ausstellungen recherchiert Schaal mit beinahe wissenschaftlicher Akribie archivalische Grundlagen, historische Hintergründe und Nachwirkungen, aber auch emotionale oder psychoanalytische Implikationen der jeweiligen Ausstellungsthematik und der mit ihr verbundenen Exponate. In Arbeiten wie etwa seinen Installationen für *Berlin – Berlin* (1987) oder *Prometheus* (1998), für das Filmmuseum Berlin (2000) sowie die Gedenkstätten der ehemaligen KZs Mittelbau-Dora (2006), Bergen-Belsen (2007) oder Esterwegen (2011) präsentiert er stets auch seine eigene Sicht der Welt, seine eigene Sicht der Dinge.

Ganz entfernt an Schinkels Umgang mit Spolien im Park von Glienicke erinnernd, betrachtet Schaal Exponate wie Fundstücke aus einer verlorenen Zeit. Diese Fundstücke versucht er einzukreisen, ihren kulturgeschichtlichen Wert und ihre Wirkung ein- und abzuschätzen, um ihnen in seinen 3D-Kartographien verborgener Beziehungen schließlich einen festen Platz zuzuweisen. So konfigurieren sich Exponate, eingefaßt von eindrücklichen architektonischen »Tableaux vivants«, zu nie zuvor gesehenen, begehrenden Traumstädten oder Traumlandschaften, die den Besucher nicht unberührt lassen. Statt dessen ermuntern sie ihn zum Betreten eines jeweils gänzlich neu aufbereiteten »Terrain vague«, bei dessen Erkundung Empathie und Anteilnahme mitunter höher angesetzt sind als kognitives Wissen. Auf diese Weise macht Schaal die Besucher seiner Ausstellungen zu Expeditionsteilnehmern, welche die »Tropen« seiner Ausstellungslandschaften auf verschlungenen Pfaden durchwandern und erleben.

»Die äußere Erscheinung der Welt, wie sie mir sinnlich gegeben ist, reicht« nach den Worten von Michael Hauskeller »für sich allein genommen nicht hin, um die atmosphärische Erfahrung vollständig zu machen. Die Welt ist für mich in ihrer Gegebenheit immer mehr als die bloße Erscheinung, ist erscheinende Welt, eben kein Traum, sondern erlebte Wirklichkeit. Dieses Mehr in der Erfahrung, das die bloße Erscheinung als Ansammlung von Sinnesdaten transzendiert, das Welthaltige daran, ist das unerläßliche Fundament atmosphärischen Spürens, und erst dadurch erlangt die Erscheinung ihre allgemeine Bedeutsamkeit.« Hauskeller verweist damit auf ein »Dazwischen« als Zustand zwischen realer und vorgestellter Welt. Denn dieses »Dazwischen« sei »entscheidend für mein Mich-Finden-in-einer Welt.«

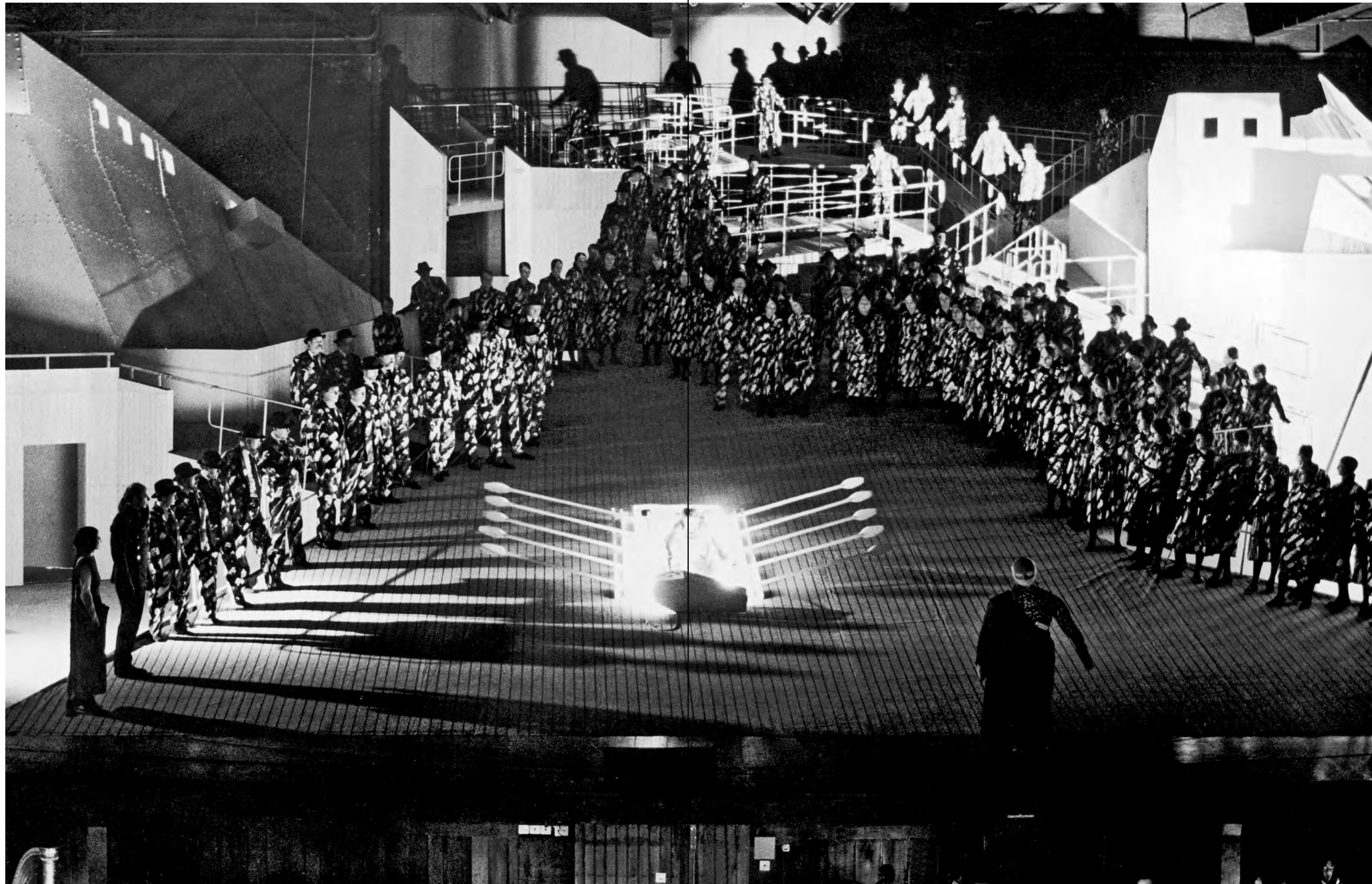
Dieses Mich-Finden oder Mich-Wieder-Finden in der Welt dürfte eines der wichtigsten Motive der in diesem Band versammelten Rauminstallationen sein. Mit ihnen hat Schaal der »Szenographie« eine ganz spezifische neue Bedeutung zugewiesen. Denn von keinem außer ihm wird sie so eindrücklich betrieben, diese Verführung zur atmosphärischen Einverleibung »anderer« Orte, die geradezu lustvolle Verführung zu einer »anderen«, vielleicht näher an unserer eigenen Wirklichkeit liegenden Lektüre von Geschichte.

1-3. Hector Berlioz, *Les Troyens*
Oper Frankfurt, 1983
Direction: Ruth Berghaus
Conductor: Michael Gielen
Stage set: Hans Dieter Schaal
Costumes: Nina Ritter
Photos: Mara Eggert



1-3. Hector Berlioz, *Die Trojaner*
Oper Frankfurt, 1983
Regie: Ruth Berghaus
Dirigent: Michael Gielen
Bühnenbild: Hans Dieter Schaal
Kostüme: Nina Ritter
Photos: Mara Eggert

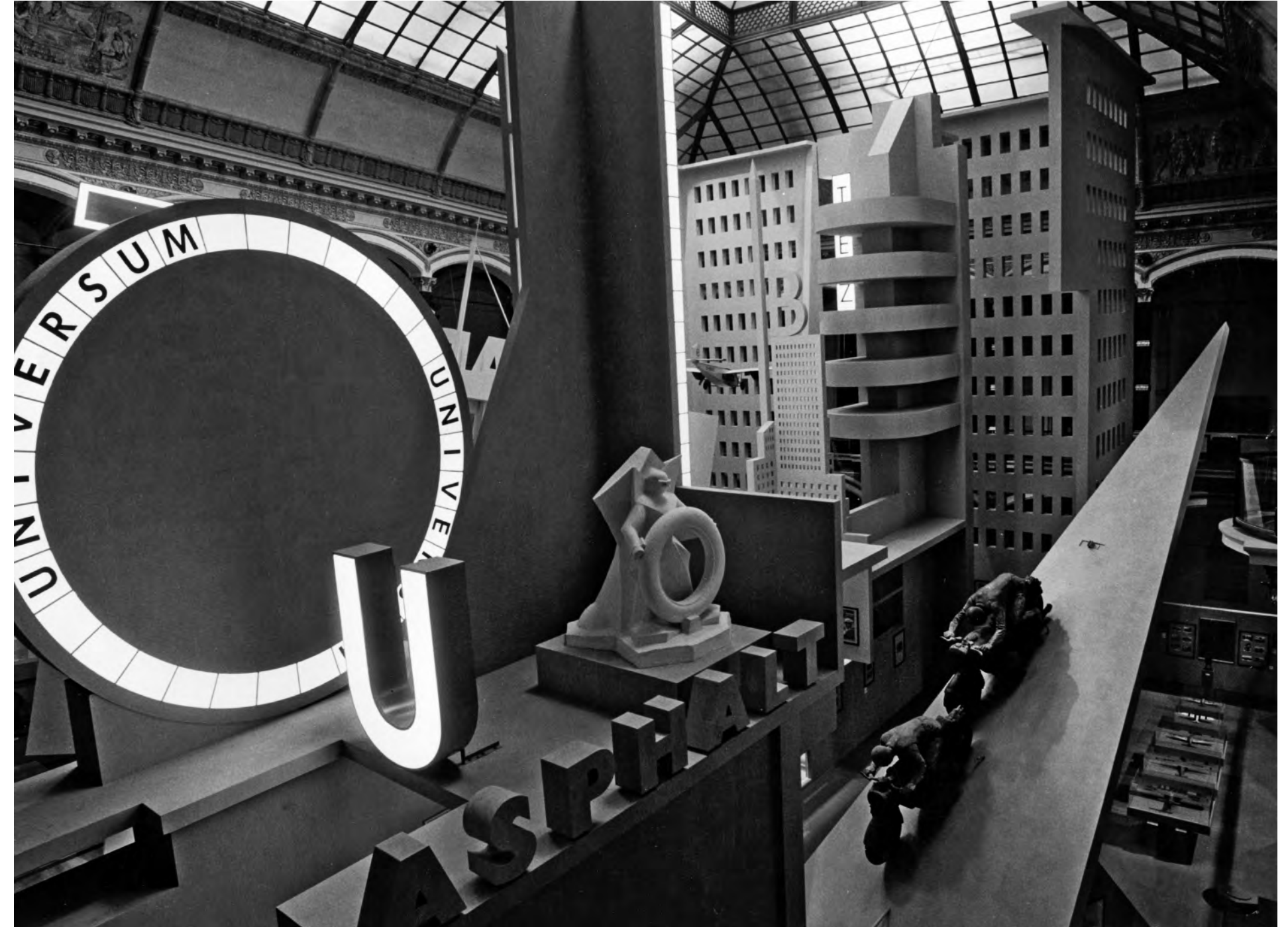






18, 19. *Berlin – Berlin*
Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1987
Scientific direction: Gottfried Korff, Bodo Baumunk
and Marie-Louise von Plessen
Exhibition architecture and presentation: Hans Dieter
Schaal
Photos: Reinhard Görner

18, 19. *Berlin – Berlin*
Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1987
Wissenschaftliche Leitung: Gottfried Korff, Bodo Bau-
munk und Marie-Louise von Plessen
Ausstellungsarchitektur und Inszenierung: Hans Dieter
Schaal
Photos: Reinhard Görner

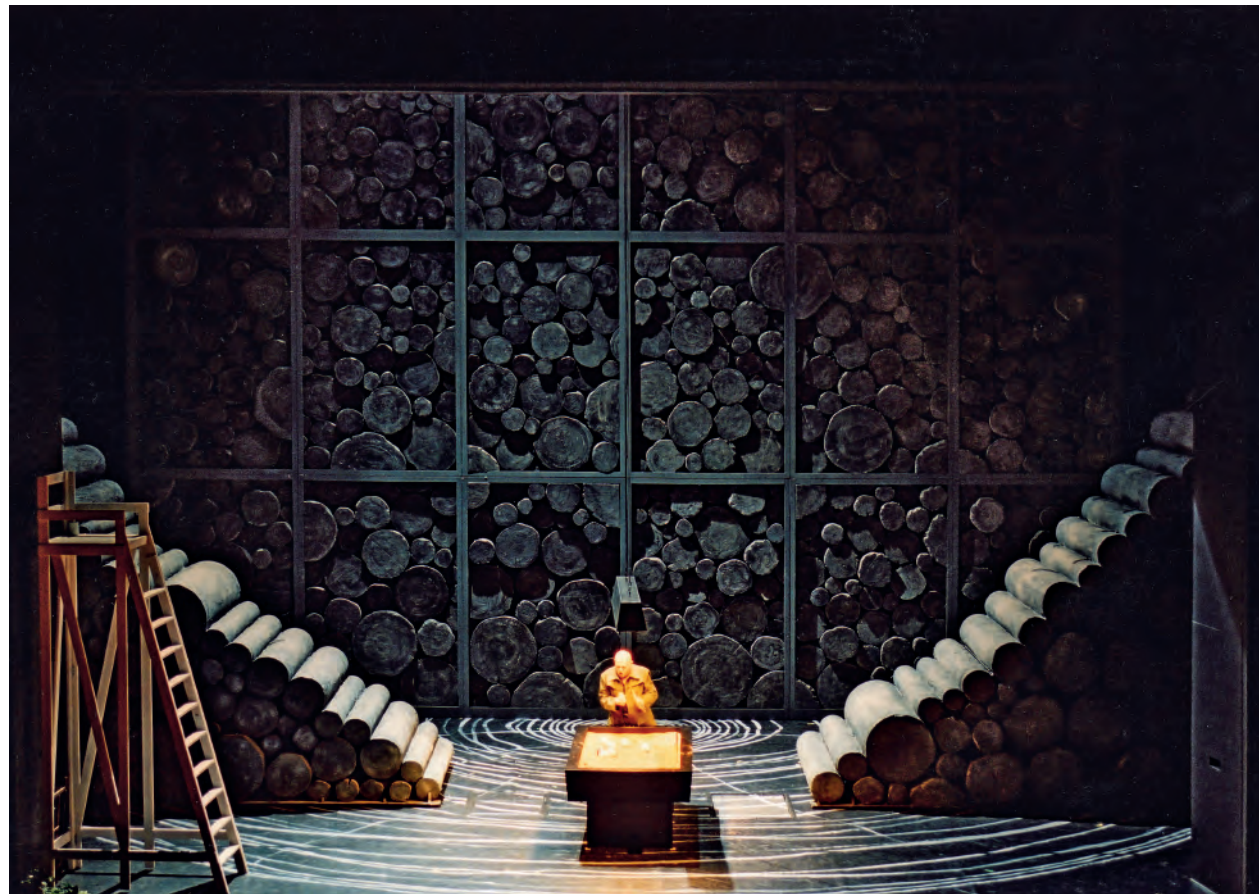




62-65. Filmmuseum Berlin
Sony Center, Berlin, 2000
Scientific direction: Hans Helmut Prinzler, Wolfgang Jacobsen and Werner Sudendorf
Exhibition architecture and presentation: Hans Dieter Schaal
Photos: Reinhard Görner

62-65. Filmmuseum Berlin
Sony Center, Berlin, 2000
Wissenschaftliche Leitung: Hans Helmut Prinzler, Wolfgang Jacobsen und Werner Sudendorf
Ausstellungsarchitektur und Inszenierung: Hans Dieter Schaal
Photos: Reinhard Görner





83–85. Carl Maria von Weber, *The Freeshooter*
Opernhaus Chemnitz, 2003
Direction: Arila Siegert
Conductor: Niksa Bareza
Stage set: Hans Dieter Schaal
Costumes: Marie-Luise Strandt
Photos: Maria Steinfeldt

83–85. Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*
Opernhaus Chemnitz, 2003
Regie: Arila Siegert
Dirigent: Niksa Bareza
Bühnenbild: Hans Dieter Schaal
Kostüme: Marie-Luise Strandt
Photos: Maria Steinfeldt





138–140. *In Lapide Regis – On the King's Stone. 800 Years of Life at Königstein Fortress*
 Festung Königstein, 2015
 Scientific direction: Angelika Taube
 Exhibition architecture: Hans Dieter Schaal
 Figures and dioramas: m.o.l.i.t.o.r. GmbH
 Photos: Bernd Walther

138–140. *In Lapide Regis – Auf dem Stein des Königs. 800 Jahre Leben auf der Festung Königstein*
 Festung Königstein, 2015
 Wissenschaftliche Leitung: Angelika Taube
 Ausstellungsarchitektur: Hans Dieter Schaal
 Figuren und Dioramen: m.o.l.i.t.o.r. GmbH
 Photos: Bernd Walther

