



Hans Dieter Schaal. Landscape Architecture/Landschaftsarchitektur

With an introduction by Frank R. Werner and photographs by Peter C. Horn. 128 pp. with 104 illus., 280x300 mm, hard-cover, English/German
ISBN 978-3-86905-003-4
Euro 39.90, £ 32.90, US \$ 42.90

If there is a plateau that continuously unites Hans Dieter Schaal's numerous artistic fields of activity, a kind of fundamental level, then it is surely that of landscape architecture. Landscape motifs are as convincingly present in his stage sets as they are in his installations, his exhibition architectures, his texts, and, naturally, also his park and garden designs.

Schaal has been on the track of the fascination of landscapes since the 1960s. For him, encountering the parterre or »carpet patterns« of the baroque Herrenhäuser Gärten in Hannover was a key experience. This was followed by an intensive study of the early landscape gardens of Great Britain, the park complexes of the Romantics and the Enlightenment in Weimar, Wörlitz, and Muskau, and by studies of the garden-art ideas and philosophical implications that underpinned each of them. As a twice-over »artist-in-residence« at the Villa Massimo in Rome, Schaal was also able to absorb the whole cosmos of Italian garden and park planning, from the Renaissance to the present day.

In 1978 Schaal published his first book, *Wege und Wegräume* (Paths and Passages), today considered a classic. *Wege und Wegräume* has become required reading and an artistic leitmotif for generations of landscape designers and architects. In 1994, a further key work appeared, entitled *Neue Landschaftsarchitektur/ New Landscape Architecture*. It proved to be among the late-20th century's most comprehensive studies of the topic of »landscape« in the wider sense. Above all, it prompts an existential subjective excursus into all those spheres that are inscribed into landscape beyond the professional mainstream. Schaal was subsequently able to build a large number of spectacular »follies« and installations in gardens and parks.

From 1998 to 2014 he was finally able to actually realise a whole city park, complete with artistic installations: the Wielandpark in Biberach. The complex architectonic and artistic layout of this park embodies, as it were, the distilled essence of decades of working with the bridle paths at the boundaries of landscape.

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. Peter C. Horn studied architecture in Munich. After working for several years in his original profession in South America, he runs a studio for architectural photography in Stuttgart since 1985.

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-24
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. Landscape Architecture / Landschaftsarchitektur

Mit einer Einführung von Frank R. Werner und Photographien von Peter C. Horn. 128 S. mit 104 Abb., 280x300 mm, fest geb., englisch/deutsch
ISBN 978-3-86905-003-4
Euro 39.90, £ 32.90, US \$ 42.90

Wenn es ein Plateau gibt, das die vielen künstlerischen Betätigungsfelder Hans Dieter Schaaals gleichsam als fundierende Schicht durchgängig miteinander verbindet, dann sicher das der Landschaftsarchitektur. Denn landschaftliche Motive lassen sich in seinen Bühnenbildern gleichermaßen wirkmächtig nachweisen wie in seinen Installationen, Ausstellungsarchitekturen, Texten und selbstredend auch in seinen Gartenentwürfen.

Dabei ist Schaal dem Faszinosum des Landschaftlichen schon seit den 1960er Jahren auf der Spur. Ein Schlüsselerlebnis ist für ihn die Begegnung mit den Parterre- oder »Teppichmustern« der barocken Herrenhäuser Gärten in Hannover. Es folgen intensive Beschäftigungen mit den frühen Landschaftsgärten Großbritanniens, den Parkanlagen der Romantik und Aufklärung in Weimar, Wörlitz und Muskau sowie Studien der ihnen zugrundeliegenden gartenkünstlerischen Ideen und philosophischen Implikationen. Als zweimaliger »Artist-in-Residence« in der Villa Massimo kann sich Schaal zudem auch den ganzen Kosmos italienischer Garten- und Parkplanungen von der Renaissance bis zur Gegenwart einverleiben.

1978 hat Schaal sein erstes Buch, *Wege und Wegräume* (Paths and Passages), publiziert, das heute bereits als »Klassiker« gilt. *Wege und Wegräume* ist seitdem Pflichtlektüre und Leitfaden für Generationen von Landschaftsgestaltern und Architekten geworden. 1994 erschien mit dem Band *Neue Landschaftsarchitektur / New Landscape Architecture* ein weiteres Grundlagenwerk, das sich seinerzeit als eine der umfassendsten Studien des späten 20. Jahrhunderts zum Topos »Landschaft« im erweiterten Sinne erwies. Es regte nämlich vor allem zu Exkursen in jene Sphären an, die dem Landschaftlichen jenseits des professionellen Mainstreams eingeschrieben sind. In der Folge konnte Schaal in Gärten und Parks zahlreiche spektakuläre »Follies« und Installationen errichten.

1998 bis 2014 gelang ihm mit dem Wielandpark in Biberach schließlich sogar die Realisierung eines ganzen Stadtparks inklusive aller künstlerischen Installationen. Das komplexe architektonische und künstlerische Layout dieses Parks verkörpert gleichsam die Quintessenz einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit den Saumpfad landschaftlicher Grenzbereiche.

Frank R. Werner studierte Malerei, Architektur und Architekturgeschichte. 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. Peter C. Horn studierte Architektur in München. Nach einer mehrjährigen praktischen Tätigkeit in Südamerika arbeitet er seit 1985 als Architekturphotograph in Stuttgart.

Auslieferungen

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-24
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

Wenn es ein Plateau gibt, das die vielen künstlerischen Betätigungsfelder Hans Dieter Schaals gleichsam als fundierende Schicht durchgängig miteinander verbindet, dann sicher das der Landschaftsarchitektur. Denn landschaftliche Motive lassen sich in seinen Bühnenbildern gleichermaßen wirkmächtig nachweisen wie in seinen Installationen, Ausstellungsarchitekturen, Texten und selbstredend auch in seinen Gartenentwürfen.

Dabei ist Schaal dem Faszinosum des Landschaftlichen schon seit den 1960er Jahren auf der Spur. Ein Schlüsselerlebnis ist für ihn die Begegnung mit den Parterre- oder »Teppichmustern« der barocken Herrenhäuser Gärten in Hannover. Es folgen intensive Beschäftigungen mit den frühen Landschaftsgärten Großbritanniens, den Parkanlagen der Romantik und Aufklärung in Weimar, Wörlitz und Muskau sowie Studien der ihnen zugrundeliegenden gartenkünstlerischen Ideen und philosophischen Implikationen. Als zweimaliger »Artist-in-Residence« in der Villa Massimo kann sich Schaal zudem auch den ganzen Kosmos italienischer Garten- und Parkplanungen von der Renaissance bis zur Gegenwart einverleiben.

1978 hat Schaal sein erstes Buch, *Wege und Wegräume* (Paths and Passages), publiziert, das heute bereits als »Klassiker« gilt. *Wege und Wegräume* ist seitdem Pflichtlektüre und Leitfaden für Generationen von Landschaftsgestaltern und Architekten geworden. 1994 erschien mit dem Band *Neue Landschaftsarchitektur / New Landscape Architecture* ein weiteres Grundlagenwerk, das sich seinerzeit als eine der umfassendsten Studien des späten 20. Jahrhunderts zum Topos »Landschaft« im erweiterten Sinne erwies. Es regte nämlich vor allem zu Exkursen in jene Sphären an, die dem Landschaftlichen jenseits des professionellen Mainstreams eingeschrieben sind. In der Folge konnte Schaal in Gärten und Parks zahlreiche spektakuläre »Follies« und Installationen errichten.

1998 bis 2014 gelang ihm mit dem Wielandpark in Biberach schließlich sogar die Realisierung eines ganzen Stadtparks inklusive aller künstlerischen Installationen. Das komplexe architektonische und künstlerische Layout dieses Parks verkörpert gleichsam die Quintessenz einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit den Saumpfadern landschaftlicher Grenzbereiche.

Frank R. Werner studierte Malerei, Architektur und Architekturgeschichte. 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. Peter C. Horn studierte Architektur in München. Nach einer mehrjährigen praktischen Tätigkeit in Südamerika arbeitet er seit 1985 als Architekturphotograph in Stuttgart.

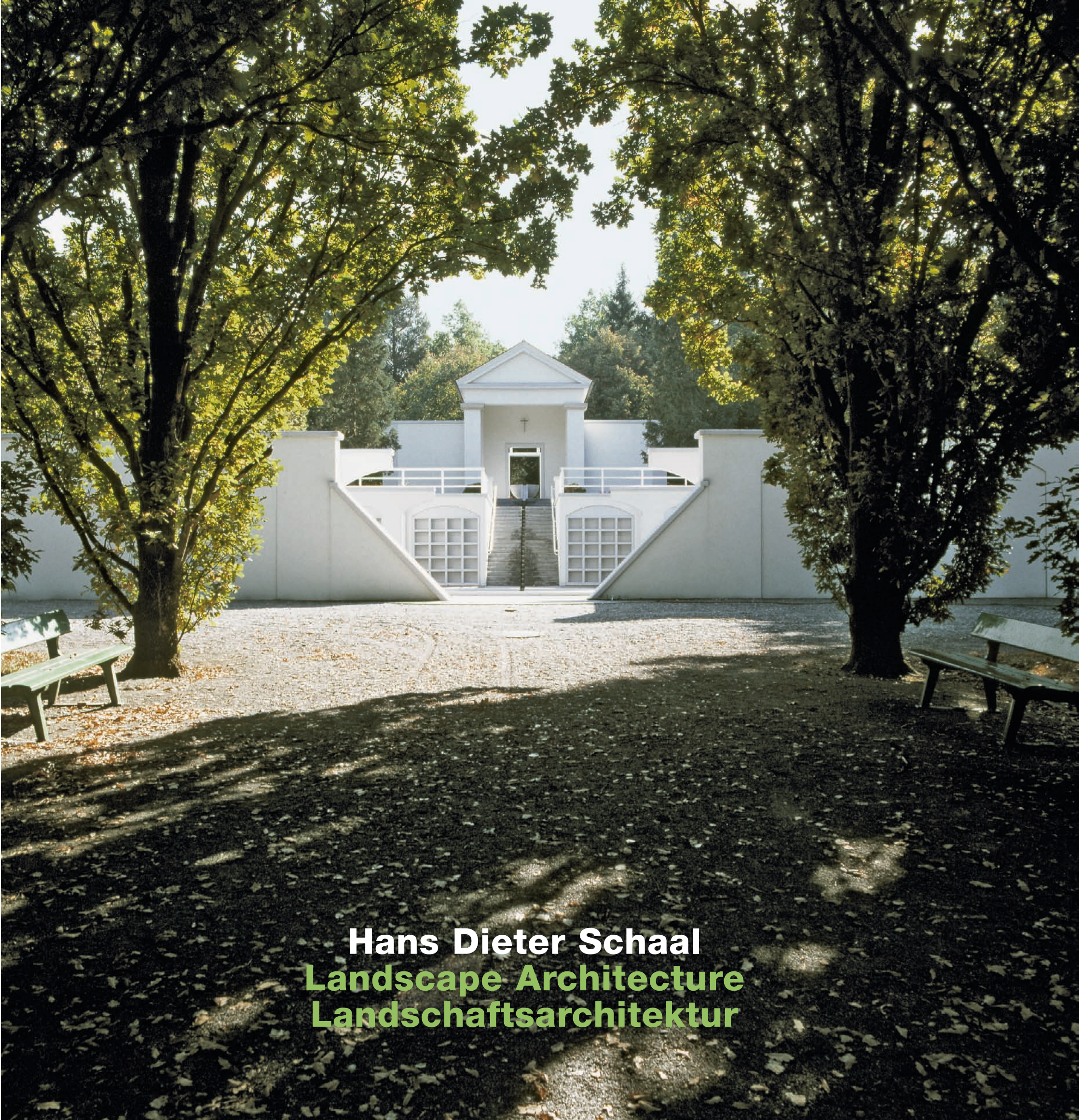


039.90 Euro
032.90 £
042.90 US\$

ISBN 978-3-86905-003-4 5 4 2 9 0

Hans Dieter Schaal Landscape Architecture / Landschaftsarchitektur

Menges



Hans Dieter Schaal
Landscape Architecture
Landschaftsarchitektur

If there is a plateau that continuously unites Hans Dieter Schaal's numerous artistic fields of activity, a kind of fundamental level, then it is surely that of landscape architecture. Landscape motifs are as convincingly present in his stage sets as they are in his installations, his exhibition architectures, his texts, and, naturally, also his park and garden designs.

Schaal has been on the track of the fascination of landscapes since the 1960s. For him, encountering the parterre or »carpet patterns« of the baroque Herrenhäuser Gärten in Hannover was a key experience. This was followed by an intensive study of the early landscape gardens of Great Britain, the park complexes of the Romantics and the Enlightenment in Weimar, Wörlitz, and Muskau, and by studies of the garden-art ideas and philosophical implications that underpinned each of them. As a twice-over »artist-in-residence« at the Villa Massimo in Rome, Schaal was also able to absorb the whole cosmos of Italian garden and park planning, from the Renaissance to the present day.

In 1978 Schaal published his first book, *Wege und Wegräume* (Paths and Passages), today considered a classic. *Wege und Wegräume* has become required reading and an artistic leitmotif for generations of landscape designers and architects. In 1994, a further key work appeared, entitled *Neue Landschaftsarchitektur / New Landscape Architecture*. It proved to be among the late-20th century's most comprehensive studies of the topic of »landscape« in the wider sense. Above all, it prompts an existential subjective excursus into all those spheres that are inscribed into landscape beyond the professional mainstream. Schaal was subsequently able to build a large number of spectacular »follies« and installations in gardens and parks.

From 1998 to 2014 he was finally able to actually realise a whole city park, complete with artistic installations: the Wielandpark in Biberach. The complex architectonic and artistic layout of this park embodies, as it were, the distilled essence of decades of working with the bridge paths at the boundaries of landscape.

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. Peter C. Horn studied architecture in Munich. After working for several years in his original profession in South America, he runs a studio for architectural photography in Stuttgart since 1985.

Hans Dieter Schaal
Landscape Architecture
Landschaftsarchitektur

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

and photographs by
und Photographien von
Peter C. Horn

Edition Axel Menges

© 2017 Edition Axel Menges, Stuttgart/London
ISBN 978-3-86905-003-4

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

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

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, 2017.
(Photo: Verena Schaal.)

6	Frank Rolf Werner: From mental mapping to the cartography of »other« spatial landscapes
12	Drawings and photo collages, 1970–1976
18	»Ulm neu«, 1975/1976
20	Bundesgartenschau 1985, Berlin, 1977
24	<i>Wege und Wegräume</i> , 1978
26	»Laubenhaus«, Stuttgart, 1979
29	Romantic student cafe, Stuttgart, 1981
30	Congress-hall project, Berlin, 1980.
32	Königsplatz project, Kassel, 1981/1982
34	Görlitzer Park, Berlin, 1983
36	Urn complex, Singen am Hohentwiel, 1985
42	Main entrance to Landesgartenschau Freiburg, 1986
46	Bundesgartenschau 1995, Berlin, 1987–1990
50	»Hans Dieter Schaal – Architekturen 1970–1990« <i>New Landscape Architecture</i> , 1994
54	Villa Moser-Leibfried and »Stangenwald«, Stuttgart, 1993
68	Memorial for the Murdered Jews of Europe, Berlin, 1995
70	Exhibition in the German pavilion, Venice, 1996
72	»Reisigstadt« (brushwood city), Böblingen, 1996
76	Monopteros, Stuttgart, 1998
82	Wielandpark, Biberach an der Riß, 1998–2000
104	Adlershof, Berlin, 2003
106	Art installationen, Kehl, 2004
110	T4-Gedenkplatz, Berlin, 2012.
112	Mühdorfer Hart, 2013
114	»Trauerweg« (path of mourning), Celle, 2013/2014
116	Hans Dieter Schaal: On my works. A retrospective
128	Biographies
9	Frank Rolf Werner: Kartierungen landschaftlicher Saumpfade
12	Zeichnungen und Photocollagen, 1970–1976
18	»Ulm neu«, 1975/1976
20	Bundesgartenschau 1985, Berlin, 1977
24	<i>Wege und Wegräume</i> , 1978
26	»Laubenhaus«, Stuttgart, 1979
29	Romantisches Studentencafé, Stuttgart, 1981
30	Kongreßhallenprojekt, Berlin, 1980
32	Königsplatzprojekt, Kassel, 1981/1982
34	Görlitzer Park, Berlin, 1983
36	Urnenanlage, Singen am Hohentwiel, 1985
42	Haupteingang zur Landesgartenschau Freiburg, 1986
46	Bundesgartenschau 1995, Berlin, 1987–1990
50	»Hans Dieter Schaal – Architekturen 1970–1990« <i>Neue Landschaftsarchitektur</i> , 1994
54	Villa Moser-Leibfried und »Stangenwald«, Stuttgart, 1993.
68	Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlin, 1995
70	Ausstellung im deutschen Pavillon, Venedig, 1996
72	»Reisigstadt«, Böblingen, 1996
76	Monopteros, Stuttgart, 1998
82	Wielandpark, Biberach an der Riß, 1998–2000
104	Adlershof, Berlin, 2003
106	Kunstinstallationen, Kehl, 2004
110	T4-Gedenkplatz, Berlin, 2012
112	Mühdorfer Hart, 2013
114	»Trauerweg« (path of mourning), Celle, 2013/2014
119	Hans Dieter Schaal: Zu meinen Arbeiten. Ein Rückblick
128	Biographien

Frank Rolf Werner

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

»A garden is not simply pure gratification of the external senses, but an inner true illumination of the soul, an enriching of the imagination, a refinement of the feelings, expanding the field for taste and art, the human creative spirit concerning itself with a place where it had not previously been scarcely active, the ennobling of the works of nature and the beautifying of the earth which is, for a time, our home.«

(Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst, Volume I*, Leipzig 1779)

If there is a plateau that continuously unites Hans Dieter Schaal's numerous artistic fields of activity – a kind of fundamental level – then it is surely that of landscape architecture. Landscape motifs are as convincingly present in his stage sets as they are in his installations, his exhibition architectures, his texts, and, naturally, also his park and garden designs.

Hans Dieter Schaal has been on the track of the fascination of landscapes since the 1960s. He systematically researches European topographies, to which he was initially primarily attracted by authentic »primal landscapes« such as the Norwegian fjords. He used his cine-camera to film and to edit semi-professional films, which exclusively reflected abstract manifestations of landscape configurations. For him, encountering the parterre or »carpet patterns« of the baroque Herrenhäuser Gärten in Hannover was a key experience. This was followed by an intensive study of the early landscape gardens of Great Britain, the park complexes of the Romantics and the Enlightenment in Weimar, Würnitz, and Muskau, and by studies of the garden art ideas and philosophical implications that underpinned each of them. Rather like Oswald Mathias Ungers, Hans Dieter Schaal looked particularly intensely at Karl Friedrich Schinkel and Peter Joseph Lenné's artistic transformations of the sandy Mark soil. Above all, he was interested in the staging methods and artifice used to reshape formless surfaces into the unique landscapes and architectonic features of a unified artwork such as the »Athens on the Spree«. As a twice-over »Artist-in-Residence« at the Villa Massimo, Hans Dieter Schaal was also able to absorb the whole cosmos of Italian garden and park planning, from the Renaissance to the present day.

All of this swiftly expressed itself in a flood of drawings and paintings that aimed to use artistic methods to analytically explore archaic landscape manifestations. In the early 1970s, Schaal began to present his own landscape designs in texts, images, plans, and models that received much attention: initially based on challenges he imposed on himself, and later for specific landscape design competitions. The timing could hardly have been better. At the time, landscape had dwindled into »remnant green spaces« for which barely anyone felt responsible, at least in the cities and on their peripheries. On the one hand, this circumstance favoured postmodernism – first proclaimed a short time afterward – although this had little relevance to Hans Dieter Schaal. From a standing start, as it were, he focused on the public spaces, with their rudimentary green spaces. On

the other hand, the ways of thought of a newly keen ecological consciousness were changing attitudes to »open spaces«. Lastly, movements in art and architecture were increasingly becoming more emancipated, more critical in their attitude, and more didactic in their exploration of new forms of expression, and were increasingly asserting their right to a say in public design projects.

Sceptical about every form of updating – and thus with a retrospective orientation – the trivial and vulgar currents in post-modernism tried to begin where the tradition of public »thought spaces« had broken off, as they were supposed to have done in the early 19th century. However, instead of picking up the central thread from those times and creatively extending it, these trends laboured the subject of strategic requirements such as beautification and suppression, thus sweeping clear conflicts under the proverbial carpet. With its so-called reconstructions of public »free spaces«, this side of post-modernism was taking refuge either in the healthy preindustrial world of restoration, or in the non-binding scenery worlds of »beautiful seemings«. They still exist today, these »taking-refuge« models that attempt to regenerate urban spaces primarily through the tools of yesterday as walled-off pseudo-regionalistic illusory worlds catering to the demands of the sophisticated. It is no accident that, today, we still have (as can be seen in Frankfurt and elsewhere) whole city centres reverted to the conditions of the past, with »déjà vu« for the city's past experiencing a positive Renaissance.

The serious ecologists of the early 1970s, on the other hand, wanted to see their thinking used as a learning model for experiencing a new kind of urban and natural reality. They looked to users of open spaces with a close-to-nature design and hoped that, as regained learning or self-experiencing spaces, these would contribute to a changed relationship between human beings and nature. In an increasingly denatured and high-tech interconnected environment, it was believed that this relationship would provide people with a new orientation.

However, it would without doubt be too simplistic to reduce the 60s and 70s solely to restorative postmodern beautification efforts with no bearing on society, or to progressive ecological self-experiencing programmes. After all, very different activities for reclaiming »thought spaces« were gaining in significance at the time. These activities were focused almost entirely on the space between an artistic searching-for-traces strategy, landscape design, and architecture. I am thinking of the magnificent achievements of »Land Art«, and also of the pioneering projects of Hans Hollein, Haus-Rucker-Co, Archigram, Future Systems, Superstudio, Archizoom, and Site, and the ecological »operations« performed by Hermann de Vries and others; »operations« that aspired to the status of art. Since the universalist philosophy of Joseph Beuys (if not before), no clear dividing line can be drawn between art, nature, the city, and the whole of the ecology. At the time, the approaches to projects resulting from this really did generate new »thought spaces« and »thought places«. This is because they forced viewers and users to once again think about a specific place. The degree of thought required exploded all conventions: past events, literary footnotes on the place or on a spiritually related place, juxtapositions of historic developments, fictional archaeologies, questions about »what might have happened here«, and interruptions of reality in favour of flung-out or cast-aside design

commentary. Incidentally, these rarely enter the schemata of post-modern »embellissements«; after all, they almost always involve a certain subliminal element of pressure and challenge, sometimes causing gooseflesh, but generally allowing one to exhale in a liberating way.

Today, Hans Dieter Schaal is still one of the most significant pioneers of such »thought spaces« and »thought places« analogous to landscapes. A kind of prelude was provided by the »Ulm neu« project, developed in 1975/76, but in that project, the landscape/architectonic links still played a secondary role. Even so, the first emergence of those artistically staged landscape zones enriched with alienating materials that Schaal was to go on to develop can be seen here.

He subsequently designed antithetical gardens in stone, metal, glass, and organic refuse materials. In simply endless series of graphical experiments – now on display worldwide in many prominent museums – Schaal's theme was »green fittings« for artful paradises, poetically-charged road and path spaces, and never-before-seen architecture/garden combinations. The resulting visionary places were dreamlike presentations of metaphysical city/land configurations.

In 1977, Schaal and a number of friends took part in a major competition relating to the Bundesgartenschau (federal garden show) of 1985, narrowly missing out on winning first prize. Because his design was too provocative, he had to be content with a special prize equivalent to first prize. It was simply that Schaal had not accepted without criticism the specified programme for the garden and architectonic features. Instead, he looked for an entirely different way to respond to this programme. He was primarily interested in the paired concepts that offered themselves: »natural nature/artificial nature« or »natural art/tectonic art«. Furthermore, he exchanged the expected petty bourgeois/populist style of the conventional garden show for a »hard« didactic structure that did not shrink from offering »fields« full of TV sets and antennae, petrified meadows with grazing cows made from plastic, and wildly romantic, exaggerated culture film landscapes. Behind all this was an attempt to unmask the false, degenerate concept of nature in the late 20th century, and to generate new antithetical reifications of the qualities of the urban landscape. Since the media stirred up a full-blown campaign against this project, this extensive design sadly remained, as it were, on the shelf. With hindsight, this can be seen as a stroke of luck, since it meant that Schaal's design was never exposed »in statu nascendi« to the torturous business of looking for lazy compromises. It is significantly owing to this that, today, this piece of work has gone down in the relevant literature as a kind of European key project for a fundamental paradigm shift in the postmodern perception of nature, and a corresponding cultural history »shift« in the treatment of urban nature. Without the Berlin project, avant-garde thinking and practical approaches such as those ingeniously pursued today by prominent landscape designer Adriaan Geuze (born 1960) and his firm West 8 Urban Design & Landscape Architecture B.V. would be virtually unthinkable.

In 1978, Schaal published his first book, entitled *Wege und Wegräume* (Paths and Passages). Today, it can be described as a true classic. Less an artist book in the traditional sense than a heartily refreshing creative continuation of Pückler-Muskau's *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei* (1834). *Wege und Wegräume* has since become required reading, and has become an artistic

leitmotif for generations of landscape designers and architects.

Further non-realised competition proposals followed, including one in 1983 (once again for Berlin). This highly complex collage of designs was awarded second prize. I am referring to the Görlitzer Park design. For this design, Schaal developed a consistent concept – which, however, did not triumph. Given the negative developments to which the actually implemented project by the first-prize-winner was subjected, which ranged from destruction by vandals to the complete elimination of all hedges and walls, Hans Dieter Schaal can today be happy that he did not receive the planning commission. It appears clear that contemporary landscape architects with genuine artistic qualities can only unfold their full potential within the protected territories of the »Hortus conclusus« garden type.

This makes it all the more important that Schaal did receive a specific commission during the 1983 to 1986 period. The town of Singen asked him to create a concept for a cemetery for the interment of urns, to include an open space design. The complex that was built became, for Schaal, a kind of three-dimensional interim evaluation of the themes »architecture – garden – place«. Protection and openness, finitude and endlessness, organic growth and artificiality appear to come together here, after centuries of graphical exploration, in an interplay that is at once full of exciting contrasts and highly dialectical, with nothing too overt or interchangeably fashionable. To this day, this place of remembrance exudes an effortless dignity and appeal.

In the absence of further projects ready for implementation, Hans Dieter Schaal focused on »follies« (large and small), and was actually able to realise a large number of these. »Folly« is a word of English origin; in French, the term is »folie«. Both refer to small buildings that are not primarily required to be usable, but simply to be surprising and to evoke shivers, merriment, contemplation, enlightenment, or dreams, depending upon the nature of the viewer. Thus »follies« or »folies« were an established part of architectonic discourse long before Bernard Tschumi's Paris Parc de la Villette. They had been rediscovered, long before this, in the Italian Renaissance, not just at Bomarzo, but in almost every grand garden of that period. The baroque-era gardens adopted »follies«, and tried to give them a greater significance. The mosque in the baroque castle park at Schwetzingen provides a beautiful example of a »folly's« many-layered reception across time and space. Originally planned as an exotic »eye-catcher« and a reminiscence of Middle Eastern and Far Eastern yearnings, it was occupied and used as a canteen by American officers after the Second World War, who regarded it as a Disneyland product. Until the first Turkish guest workers arrived in the young Federal Republic; they naturally regarded the Schwetzingen mosque as a sacred place. When, in fact, it had never been any such thing.

Hans Dieter Schaal's contributions to the »folly« theme are far more diverse than Bernard Tschumi's »folies« in Paris, which also spring from very different intellectual principles and design paradigms. Whilst the serially arranged Paris »folies«, painted bright red, are the result of highly complex processes of »decomposition« and »deconstruction«, Schaal develops his »follies« based on the real existing site. For this reason, no project of his – and no design approach – is like the previous one. The prelude was provided by a contemplative wooden Lauben-

haus (arbor house) in Stuttgart (1978), now long since fallen victim to vandalism. In 1986, this was followed by the striking entrance ensemble for the Freiburg Landesgartenschau (regional garden show) held in that year, which combined a »motorway gate« with other elements. Originally conceived as a temporary wooden installation, this weathered ensemble is now a familiar landmark to many of the people of Freiburg. Notwithstanding this, it will probably soon have to make way for new urban plans.

Additionally, there is the extensive body of large format by-hand drawings that Hans Dieter Schaal has created in parallel with his other work, in which he engages with practically any and all life situations, but above all with buried cultural, ritual, and mythological implications. Installations that resemble Far East observatories play a role, but so do his choreographed reservations for close-to-nature activities, such as hunting, sports, games, bathing, tents, and gardening. The more trivial the engagement with nature appears, the more intensely Schaal seems to pursue it, after the fashion of an ethnologist searching for traces. This initially takes place auto-reflexively, and is then deepened on the graphical and analytical levels. Schaal's ability to review stored literary references and image elements in his unconscious until a daring but internally coherent chain of association emerges is still surprising today. This ability is of course also useful to Schaal when composing overviews of his own work and insights.

His engagement with the archetypes of house and home has produced significant books such as *Architektonische Situationen* (1980) and *Denkgebäude* (1983). Both anthologies represent such widely informed and subjectively founded design repertories, incorporating every conceivable aspect of landscapes, that Schaal's stage sets, installations, scenographies, memorials, and garden projects are still drawn from this cosmos or fund of virtual image or interpretation worlds. Additionally, both books have served generations of designers as regular »quarries« and inexhaustible sources of inspiration.

In 1994, a fourth Hans Dieter Schaal key work appeared, under the rather terse title *Neue Landschaftsarchitektur*. It proved to be one of the most comprehensive studies sui generis of matters pertaining to landscapes and their handling by a designer for the late 20th century. This pioneering collection of material on the theme of landscape architecture is neither a historiography of landscape design nor a »hortulus animae« for the training of disorientated agronomists, gardeners, and urban planners. Instead, this new standard work by Schaal encourages us to complete an existential subjective excursus into all those spheres that are inscribed into landscape, including those outside of the mainstream, and those that are sublimated. Today, more than ever, *Neue Landschaftsarchitektur* is considered to be among recent decades' most comprehensive encyclopaedias on the subject.

Thanks to support from the gifted garden architect Hans Luz, the art coordinator of the time succeeded in making Hans Dieter Schaal responsible for two of the most important follies to be built on the U-shaped garden show site for the Internationale Gartenbauausstellung Stuttgart 1993, for which Luz created the concept. The first of these was concerned with the theme of coming into being and passing away. Above the wildly overgrown remains of the foundations of the former fac-

tory owner's villa Moser-Leibfried, forgotten since the end of the war, Schaal erected a complex system of seemingly floating walkways and stairs. By standing on these, one could view the ruins without setting foot on them. Added new architectural elements, such as the suggestion of a front drive and steps to the entrance and an entrance gate shaped like an harbour, new viewing pavilions, birdhouses, and stairs descending into the villa's former garden, came together to form a decomposed »thought building« that related directly to the former villa's invisible, virtual volumes. The result looks as though nature had generated the new architectonic superstructure of its own accord, as a kind of interface. Today, this »folly« is languishing virtually forgotten, badly damaged by vandals and overgrown – a ruin, as it were, amid the ruins. On the other hand, the second »folly« – the »Stangenwald« (forest of stakes) marks a prominent plaza, from which 67 white concrete pillars rise in a regular grid formation. Six further pillars lie scattered on the periphery like forgotten, tumbled spoil. Depending upon mood and light, the composition as a whole (which is still fairly well preserved) looks today like a ruined ancient temple that has lost its roof, or a pure white pergola, open to the sky, whose regular geometry appears to be waiting to be overgrown – a transitional zone between tectonics and nature, between heaven and earth.

In 1996, Schaal built the famous (or »notorious«) white landscape wave for Germany's contribution to the Architecture Biennale in Venice. Projects from Karl Ganser's IBA Emscher Park were to be exhibited in the German Pavilion. Schaal's original concept of a wave of coke and briquettes was rejected. The wishes expressed resulted in the clinical, pure white wave for which Schaal was later berated by a number of his contemporaries. Things were a great deal worse for his wonderful contribution »Reisigstadt« (brushwood city), created in collaboration with Christof Luz in the same year for the Landesgartenschau Böblingen. Owing to a shortage of time and materials, the project was so badly ruined during implementation that Schaal and Luz had to publically distance themselves from it. Matters went significantly better with another »folly«, the Monopteros which was built in 1998 in the Hohenheimer Gärten. To this day, its hill base and its striking domeless silhouette represent an immovable »point de vue« in the former Hohenheim garden area.

In the early 1990s, Schaal took part in a variety of working groups competing in numerous international competitions with a landscape element. These projects included the Berlin Memorial for the Murdered Jews of Germany (1995), the competition for the outside areas of Berlin's Adlershof science city (2003), for the T4-memorial site in Berlin (2012), for the Mühlendorfer Hart location on a commission from the Dachau concentration camp memorial site (2014), and the »Trauerweg« (path of mourning) for the city cemetery at Celle (2013/14). Every one of these competition entries deserved to be implemented owing to its wealth of ideas and its innovative force, but in many cases this was prevented by timidity or fear of negative reactions to innovative, unconventional solutions. It is small comfort that Hans Dieter Schaal's »wasted« proposals can number themselves among a long and honourable line of landscapes and pieces of architecture that were never built. In any case, he was able to rescue a part of all these ideas in his realised concentration camp memorials and other memorial sites.

In the years between 1998 and 2003, however a kind of miraculous liberating stroke took place (surely not for the last time). During this period, Schaal was able to realise, for the first time, an original concept of his own for a garden and park on a large scale – his Biberach Wielandpark – largely without needing to consider other persons who might have doubts. This is the place where, for the first time, masses of earth were actually moved, trees planted, and expanses of water laid out according to Schaal’s ideas. The land that was made available was located in immediate proximity to the well preserved little garden house where the Swabian poet Christoph Martin Wieland worked on his texts in the 1760s. In his design for the park, Schaal used filmic methods. He wrote a kind of script for a fictional encounter between the French Enlightenment thinker Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) and the German poet Christoph Martin Wieland (1733–1813). The plot sees Schaal considering what these two very different personalities might have had to say to one another; the exchanges between them concerning their notions of Enlightenment landscapes, and where they might have strolled during their fictional Biberach encounter. Based on this interplay of thoughts, Hans Dieter Schaal designed a film-ready set, or, more specifically, a stage set full of staged allusions and associative references. In this way, he juxtaposes Wieland’s little house with the pathos of Rousseau’s poplar island in Ermenonville, which he sets amid his large new lake. Additionally, he builds an artificial ruin – a fictional critique of the Romantic in Wieland. Additionally, he places stones chiselled with quotes from the Enlightenment figure Rousseau and the poet Wieland by the sides of paths and on the island. An arbour offers itself for intense contemplation or communication.

In the Wielandpark, ordered garden spaces are juxtaposed with sections of free-growing landscape, reinforcing the conflict between the social conventions of the collective and the free development of the individual. Additionally, the whole of the park is »infiltrated« by a subsidiary weave or substructure of associative, intricate elements and symbols, which have the task of prompting empathetic feelings, and sometimes a liberating laugh, from the viewer. It is true that this fragile unified art-work, which is unprotected and open to public use and abuse, is now badly in need of a great deal of care. Here, also, vandalism has left the first traces of destruction. If further measures are not taken to transform the park into a »hortus conclusus« (at least at night), its future does not look good.

The fascination of Schaal’s Wielandpark rests upon an exceptionally delicately balanced fluid equilibrium of diverging psychographic fields of force and the narrative messages attached to them. If this equilibrium is wifully disturbed, this would, it seems, mean the end of the park. Regardless of this, the landscape and architectonic and mental layout of this park also embodies the distilled essence of decades of working with the nature-attuned bridle paths of the psyche. Anyone willing to engage in an unprejudiced way with the texts and subtexts of this place will inevitably see analogies with Jan Hamilton Finlay’s »Little Sparta«, near the Scottish locality of Dansyre. Jan Hamilton Finlay (1925–2006) worked on this, his private »world garden«, from 1966 until his death. Unlike Schaal, Finlay was a born sculptor. He created sculptural projects all over the globe, even though he suffered all his life from a phobia of travelling. Thus, he never saw the places where his artworks stood,

hence his efforts to inextinguishably inscribe the great narratives and ideas of the wider world into his own private ground. This idea ultimately gave birth to a highly complex, labyrinthine system of poetically charged places, complete with corresponding messages. These messages are encoded in chiselled form in stones and objects, which are embedded piece by piece, »primal landscape« fashion, in groves. In Finlay’s own words:

»Usually each area gets a small artefact, which reigns like a small deity or spirit of place. My understanding is that the work is the whole composition – the arte-fact in its context. The work is not an isolated object, but an object with flowers, plants, trees, water and so on.«

Now globally recognised as a significant work of contemporary Scottish art, Finlay’s extensive garden world continues to exercise an enormous suggestive power upon visitors today. Admittedly, comparing a private garden with a public park is problematic. But a similar deep fascination is exuded by Schaal’s Wielandpark and by Schaal’s other efforts to reify the past and the future in an expert symbiosis of landscape and architecture. »Little Sparta« and the Wielandpark are two unequal but intensely spiritually connected highlights of contemporary European landscape architecture.

In contrast to Jan Hamilton Finlay, Hans Dieter Schaal is a polyglot traveller who, in his own opinion, has seen and experienced more gardens and parks than most of his contemporaries. Thus, he knows how to evaluate the works of other transgressors of boundaries and other landscape designers, both affirmatively and critically. He is also familiar with the relevant international discourses. Thus, he is very much conscious of his own special position, and even appears to make creative capital out of it. The realised part of his garden oeuvre is comparatively small, but his body of drawings is enormous. Strictly speaking, Schaal is not a »native« landscape architect. He does not feel himself to be a part of the social revolutionary tradition of Fritz Schumacher, Lebrecht Migge, and Harry Maasz, or owe anything to the notions of Roberto Burle Marx, Hermann Mattern, and Louis le Roy. On the other hand, he values the garden work of Hans Luz, with whom he has worked over an extended period with exceptional success. Of course, he also looks at the works of Dieter Kienast, Hans Peter Latz, and other professional landscape designers.

Certainly, landscape architects think primarily in terms of open spaces, botanical categories, and growth cycles. They have to design green spaces that, in many cases, will only grow into the form originally envisaged decades later (if they do so at all). Schaal’s landscapes, on the other hand, have long since left Lenné, Sckell, and Pückler-Muskau’s »Old Master« precepts behind. Schaal does not just set the scene for landscapes in a Romantic or Enlightenment manner, and does not just supplement his landscapes with architectonic systems of symbols. He unmistakably calls upon viewers and users to walk the tightrope of his bridle paths of the psyche; without a net and with a double floor. In a striking manner, the fields through which Schaal’s »dérive« takes us recurrently resemble the fields described so impressively as »smooth« and »grooved« action and reference levels by Gilles Deleuze and Felix Guattari in their brilliant cultural criticism anthology *Mille Plateaux* from 1980. And, after all, didn’t Siegfried Kracauer remark in the 1920s, with wise foresight, that: »The insight into cities is linked to the decoding of their dreamlike evoked images.« If one were permitted to replace Kracauer’s »in-

sight into cities« with the term »insight into city landscapes«, then Kracauer’s phrase could also be taken to apply, without restriction, to Schaal’s oeuvre – it might even apply especially to Schaal’s oeuvre.

In an analogous way, Schaal has confronted us, for several decades now, with powerful three-dimensional »mental mappings«, which embody an entirely new psychography of landscapes. Probably, this is where Schaal’s real achievement and significance to many of the relevant discourses lies. For that reason, in this text, I will venture the hypothesis that such pioneering manifestos of architecture theory as Tschumi’s *Manhattan Transcripts* (1976–1981), in spite of their completely different provenance, would be unthinkable without the foundation provided by the work of Hans Dieter Schaal. In his psychographies of landscapes, Hans Dieter Schaal created truly pioneering work, and he has surely made history.

If only very simple subjective feelings might be permitted to be overlaid on these insights, such as the aura of artificial nature and the fragrance of natural nature, or the sense of lingering, of losing oneself, of travelling in lines, in serpentine and circular shapes, the traces of turbulences and rhythms, the yearning for melodies, the rippling of water, dancing in a rain of light, the gentle whispering of the trees, the flying of hair in the wind – or just the sense of letting oneself fall unconditionally, becoming incorporated into dreamed-of landscapes. Then we, also, would be »initially confused, but later be charmed and finally – who knows – curiously inspired«, just as Geoffrey Jellicoe so inimitably put it when speaking of Schaal’s landscapes.

Frank Rolf Werner

Kartierungen landschaftlicher Saumpfade. Anmerkungen zu den inszenierten Landschaftsräumen von Hans Dieter Schaal

»Ein Garten ist nicht bloße Belustigung des äußeren Sinnes, sondern innere wahre Aufhellung der Seele, Bereicherung der Phantasie, Verfeinerung der Gefühle; Erweiterung des Bezirks für Geschmack und Kunst; Beschäftigung des menschlichen Schöpfungsgeistes mit einem Platze, worauf er noch wenig wirksam war; Veredelung der Werke der Natur und Verschönerung einer Erde, die auf eine Zeit unsere Wohnung ist.« (Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst, Band I*, Leipzig 1779)

Wenn es ein Plateau gibt, das die zahlreichen künstlerischen Betätigungsfelder Hans Dieter Schaals gleichsam als fundierende Schicht durchgängig miteinander verbindet, dann sicher das der Landschaftsarchitektur. Denn landschaftliche Motive lassen sich in seinen Bühnenbildern gleichermaßen wirkmächtig nachweisen wie in seinen Installationen, Ausstellungsarchitekturen, Texten und selbstredend auch in seinen Park- und Gartenentwürfen.

Dabei ist Hans Dieter Schaal dem Faszinosum des Landschaftlichen schon seit den 1960er Jahren auf der Spur. Systematisch erforscht er europäische Topographien, wobei es ihm anfänglich vor allem unverfälschte »Urlandschaften« wie die norwegischen Fjorde angetan haben. Mit seiner Schmalfilmkamera dreht und schneidet er semiprofessionelle Filme, welche ausschließlich abstrahierte Erscheinungsformen landschaftlicher Konfigurationen reflektieren. Ein Schlüsselerlebnis ist für ihn die Begegnung mit den Parterre- oder »Teppichmustern« der barocken Herrenhäuser Gärten in Hannover. Es folgen intensive Beschäftigungen mit den frühen Landschaftsgärten Großbritanniens, den Parkanlagen der Romantik und Aufklärung in Weimar, Wörlitz und Muskau sowie Studien der ihnen jeweils zugrundeliegenden gartenkünstlerischen Ideen und philosophischen Implikationen. Ähnlich wie Oswald Mathias Ungers setzt sich Hans Dieter Schaal besonders intensiv mit Karl Friedrich Schinkels und Peter Joseph Lennés künstlerischen Transformationen märkischer Sandböden auseinander. Wobei ihn vor allem die inszenatorischen Methoden und Kunstgriffe bei der Umformung gestaltloser Flächen zu landschaftlich und architektonisch einzigartigen Gesamtkunstwerken wie »Spree-Athen« interessieren. Als zweimaliger »Artist-in-Residence« in der Villa Massimo kann sich Hans Dieter Schaal zudem auch den ganzen Kosmos italienischer Garten- und Parkplanungen von der Renaissance bis zur Gegenwart einverleiben.

All dies schlägt sich bei ihm alsbald in einer regelrechten Flut von Zeichnungen und Gemälden nieder, die archaische landschaftliche Erscheinungsformen mit künstlerischen Mitteln analytisch auszuloten suchen. Anfang der 1970er Jahre beginnt Schaal in Texten, Bildern, Plänen und Modellen dann aber auch eigene, aufsehenerregende Landschaftsentwürfe vorzustellen; zunächst für selbst gestellte Aufgaben, später für konkrete landschaftsgestalterische Wettbewerbe. Der Zeitpunkt dafür könnte kaum günstiger sein. Denn das Landschaftliche ist seinerzeit, zumindest in den Städten und an ihren Peripherien, zum »Restgrün« verkümmert, für das sich kaum noch jemand verantwortlich fühlt. Dieser Umstand begünstigt zum einen die kurz darauf proklamierte, Hans Dieter Schaal frei-

lich wenig tangierende Postmoderne. Letztere fokussiert sich gleichsam aus dem Stand heraus auf die öffentlichen Räume mit ihren rudimentären Grünflächen. Zum anderen verändern aber auch die Denkweisen eines neu geschärften ökologischen Bewusstseins die Einstellung zu städtischen »Freiräumen«. Und schließlich reklamieren zunehmend emanzipierende, kritisch eingestellte und didaktisch neue Ausdrucksformen auslotende Kunst- und Architekturströmungen das ihnen zustehende Mitspracherecht an öffentlichen Gestaltungsaufgaben.

Skeptisch eingestellt gegenüber jeder Form von Vergewärtigung und daher retrospektiv orientiert, versuchen die trivial-vulgären Strömungen der Postmoderne dort anzuknüpfen, wo die Tradition öffentlicher »Denkräume« abgebrochen ist, soll heißen im frühen 19. Jahrhundert. Anstatt jedoch den roten Faden von damals aufzugreifen und kreativ weiterzuspinnen, pochen sie auf strategische Forderungen wie Behübschung oder Verdrängung, um offensichtliche Konflikte unter den sprichwörtlichen Teppich zu kehren. Somit flüchtet sich diese Seite der Postmoderne mit ihren vermeintlichen Rekonstruktionen öffentlicher »Freiräume« entweder in die heile vorindustrielle Welt der Restauration oder in die unverbindlichen Kulissenwelten des »schönen Scheins«. Es gibt sie heute übrigens immer noch, jene Fluchtmodelle, die städtische Räume vornehmlich mit den Mitteln von gestern als ausgegrenzte pseudo-regionalistische Scheinwelten für gehobene Ansprüche zu regenerieren versuchen. Nicht von ungefähr werden noch heute, wie derzeit nicht nur in Frankfurt zu beobachten ist, ganze Stadtzentren in den Zustand von vorgestern zurückversetzt, erlebt das »Déjà vu« städtischer Vergangenheiten eine regelrechte Renaissance.

Seröse Ökologen hingegen wollen ihr Gedankengut mit Beginn der 1970er Jahre als Lernmodell zur Erfahrung einer neuen Art von Stadt- und Naturwirklichkeit eingesetzt wissen. Unter Einbeziehung der Nutzer naturnah gestalteter Freiflächen dienen ihnen dabei wiedergewonnene Schulungs- oder Selbsterfahrungsräume für eine veränderte Mensch-Natur-Relation. In einer zunehmend denaturierten und hochtechnologisch vernetzten Umwelt soll diese Relation Orientierungshilfe leisten.

Doch wäre es zweifellos viel zu einfach, die 1970er und 1980er Jahre allein auf restaurative postmoderne Behübschungsversuche ohne Gesellschaftsbezug oder progressive ökologische Selbsterfahrungsprogramme reduzieren zu wollen. Denn schließlich gewinnen seinerzeit ganz andere Aktivitäten zur Rückgewinnung von »Denkräumen« an Bedeutung. Aktivitäten, die fast allesamt im Grenzbeide zwischen künstlerischer Spurensuche, Landschaftsgestaltung und Architektur angesiedelt sind. Ich denke da an die großartigen Leistungen der »Land Art«. Oder an wegweisende Projekte von Hans Hollein, Haus-Rucker-Co, Archigram, Future Systems, Superstudio, Archizoom, Site oder auch an die ökologischen »Operationen« eines Hermann de Vries und anderer; an »Operationen« mit künstlerischem Anspruch also. Spätestens seit dem Universalisten Joseph Beuys ist ja auch keine Trennungslinie mehr zu ziehen zwischen Kunst, Natur, Stadt und deren aller Ökologie. Die seinerzeit daraus resultierenden Projektansätze generieren in der Tat wirklich neue »Denkräume« oder »Denkorte«. Sie zwingen die jeweiligen Betrachter und Benutzer nämlich, wieder über einen spezifischen Ort nachzudenken. Wobei das geforderte Maß des Nachdenkens alle Konventionen sprengt: gewesene Ereignisse, literarische Fußnoten zu diesem oder einem wesensverwandten Ort, Juxtapositionen historischer Entwicklun-

gen, fiktive Archäologien, Fragen nach dem, »was hier alles hätte stattfinden können«, und immer wieder Brechungen der Realität zugunsten ge- oder verworfener gestalterischer Kommentare. Beiläufig gesagt, passen diese seinerzeit wie heute nur selten in die Schemata postmoderner »Embellissements«, sind sie doch unterschwellig fast immer bedrängend, herausfordernd, verursachen sie manchmal Gänsehaut, meistens aber befreiendes Aufatmen.

Hans Dieter Schaal ist bis heute einer der prägendsten Wegbereiter solcher landschaftsanaloger »Denkräume« und »Denkorte« geblieben. Eine Art von Vorlauf verkörpert das 1975/76 entwickelte Projekt »Ulm neu«, bei dem landschaftsarchitektonische Bezüge allerdings noch eine untergeordnete Rolle spielen. Freilich sind bereits hier ansatzweise jene künstlich inszenierten und mit verfremdeten Materialien angereicherten Landschaftszonen zu erkennen, an denen Schaal weiter arbeiten wird.

In der Folge entwirft er antithetische Gärten aus Stein, Metall, Glas oder organischen Abfällen. In schier endlosen zeichnerischen Versuchsanordnungen, die mittlerweile weltweit in vielen bedeutenden Museen hängen, thematisiert Schaal die »Grünausstattung« künstlicher Paradiese, poetisch aufgeladene Straßen- und Wegräume sowie nie zuvor gesehene Architektur-Garten-Konstellationen. Daraus resultieren visionäre Plätze als traumhafte Inszenierungen metaphysischer Stadt-Land-Konfigurationen.

Im Jahr 1977 nimmt Schaal mit Freunden an einem großen Wettbewerb für die Bundesgartenschau 1985 in Berlin teil und gewinnt beinahe den ersten Preis. Weil sein Entwurf so provokant ist, muß er sich jedoch mit einem gleichrangigen 1. Sonderpreis zufrieden geben. Dabei hat Schaal lediglich die vorgegebenen gärtnerischen und architektonischen Programme nicht einfach kritiklos hingenommen. Statt dessen sucht er diese Programme ganz andersartig zu beantworten. Sein Interesse gilt nämlich vorrangig disponiblen Begriffspaaren wie »natürliche Natur/künstliche Natur« oder »natürliche Kunst/tektonische Kunst«.

Des weiteren vertauscht er den erwarteten, kleinbürgerlichen bis populistischen Habitus konventioneller Gartenschauen gegen ein »hartes« didaktisches Gefüge, das nicht davor zurückschreckt, »Felder« voller Fernsehapparate und Antennen, versteinerte Wiesen mit Weidewieh aus Kunststoff, aber auch wildromantisch überzeichnete Kulturfilmlandschaften anzubieten. Dahinter verbirgt sich der Versuch, den unaufrichtigen, degenerierten Naturbegriff des späten 20. Jahrhunderts zu enttarnen und antithetisch neue Vergewenwärtigungsformen des Stadtlandschaftlichen zu generieren. Da die Medien eine regelrechte Kampagne gegen dieses Projekt entfachen, bleiben die umfänglichen Entwurfsarbeiten leider in den sprichwörtlichen Schubladen. Wobei dies in der Nachschau als Glücksfall erscheint, da Schaals Entwurf in »statu nascendi« nie der qualvollen Suche nach faulen Kompromissen ausgesetzt gewesen ist. Nicht zuletzt deshalb gilt diese Arbeit in der einschlägigen Literatur noch heute als eine Art europäisches Schlüsselprojekt für einen grundlegenden Paradigmenwechsel nachmoderner Naturwahrnehmung und als kulturgeschichtliche »Umschaltung« im Umgang mit städtischer Natur. Ohne das Berliner Projekt wären avantgardistische Denk- und Handlungsansätze, wie sie etwa von dem erst 1960 geborenen, prominenten Landschaftsgestalter Adriaan Geuze und seinem Büro, West 8 Urban Design & Landscape Architecture B.V., heute ingenios verfolgt werden, praktisch undenkbar.

1978 publiziert Schaal unter dem Titel *Wege und Wegräume* sein erstes Buch, das man heute schon als regelrechten »Klassiker« bezeichnen darf, weil es sich dabei weniger um ein Künstlerbuch im traditionellen Sinne handelt als vielmehr um eine herzerfrischend kreative Fortschreibung von Pückler-Muskaus *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei* (1834). *Wege und Wegräume* ist seitdem Pflichtlektüre und künstlerischer Leitfaden für Generationen von Landschaftsgestaltern und Architekten geworden.

Es folgen weitere nicht realisierte Wettbewerbsvorschläge, darunter im Jahre 1983 eine wiederum für Berlin geschaffene, hochkomplexe entwerferische Collage, die mit einem zweiten Preis ausgezeichnet wird. Gemeint ist der Görlitzer Park. Schaal entwickelt für ihn ein stringentes Konzept, das sich freilich nicht durchsetzen kann. In Anbetracht der negativen Entwicklungen, denen das tatsächlich ausgeführte Projekt des 1. Preisträgers im Zuge vandalistischer Zerstörungen bis hin zur vollständigen Eliminierung aller Hecken und Mauern später ausgesetzt ist, kann Hans Dieter Schaal heute froh sein, daß er seinerzeit keinen Planungsauftrag erhalten hat. Zeitgenössische Landschaftsarchitekturen mit unverstelltem künstlerischem Anspruch scheinen sich offensichtlich nur noch auf den geschützten Territorien der Gattung »Hortus conclusus« entfalten zu können.

Umso wichtiger ist es, daß Schaal in den Jahren 1983 bis 1986 dann doch einen konkreten Auftrag erhält. Er soll für die Stadt Singen am Hohentwiel einen Friedhof für Urnenbestattungen inklusive der dazu erforderlichen Freiraumgestaltung konzipieren. Der ausgeführte Komplex wird für Schaal eine Art von dreidimensionaler Zwischenbilanz zum Themenbereich »Architektur – Garten – Ort«. Geborgenheit und Offenheit, Endlichkeit und Unendlichkeit, Gewachsenes und Künstliches scheinen sich hier nach jahrzehntelangen zeichnerischen Explorationen zu einem gleichermaßen spannungsreichen wie hoch dialektischen Wechselspiel zu verdichten, dem nichts Vordergründiges, modisch Austauschbares anhaftet. Bis heute strahlt dieser Ort des Gedenkens eine unangestregte Würde und Anmut aus.

In Ermangelung weiterer ausführungsfreier Projekte fokussiert sich Hans Dieter Schaal auf kleinere und größere »Follies«, von denen er eine stattliche Anzahl tatsächlich realisieren kann. Die Bezeichnung »Folly« stammt aus England, in Frankreich benutzt man den Begriff »Folie«. In beiden Fällen sind damit kleinere Gebäude gemeint, die keinem unmittelbaren Nutzungszwang unterliegen, sondern allein überraschen und, entsprechend der Verfassung des jeweiligen Betrachters, Erschauern, Heiterkeit, Kontemplation, Aufklärung oder Träume hervorrufen sollen. »Follies« oder »Folies« sind daher nicht erst seit Bernard Tschumis Pariser Parc de la Villette ein fester Begriff in architektonischen Diskursen. Sie sind schon lange vorher in der italienischen Renaissance wiederentdeckt worden und nicht nur in Bomarzo, sondern in fast jedem repräsentativen Garten jener Zeit anzutreffen. Die Gärten der Barockzeit übernehmen die »Folies« und versuchen deren Bedeutung noch einmal zu steigern. Ein schönes Beispiel für die Zeit und Raum übergreifende vielschichtige Rezeption eines »Folies« ist die Moschee im barocken Schloßpark von Schwetzingen. Ursprünglich als exotischer »Eyecatcher« und Reminiszenz an nah- und fernöstliche Sehnsüchte geplant, wird sie nach dem Zweiten Weltkrieg von amerikanischen Offizieren als vermeintliches Disneyland-Produkt okkupiert und für Kasinozwecke genutzt. Bis die ersten türkischen Gastarbeiter in der jungen

Bundesrepublik eintreffen und die Schwetzinger Moschee wie selbstverständlich als geheiligten Ort begreifen. Faktisch ist er das freilich nie gewesen.

Hans Dieter Schaals Beiträge zum Thema »Folly« sehen weitaus vielfältiger aus als Bernard Tschumis »Folies« in Paris, die sich zudem aus ganz anderen intellektuellen Prämissen und entwerferischen Paradigmen herleiten. Während die seriell angeordneten, feuertrot lackierten Pariser »Folies« das Resultat hochkomplexer Vorgänge des »Dekomponierens« und »Dekonstruierens« sind, entwickelt Schaal seine »Follies« stets aus dem jeweils vorgefundenen Ort heraus. Weshalb kein Projekt dem anderen, kein entwerferischer Ansatz dem nächsten gleicht. Den Auftakt macht ein kontemplatives hölzernes Laubenhaus in Stuttgart (1978), das längst dem Vandalismus zum Opfer gefallen ist. 1986 folgt das markante, mit einem »Autobahntor« und weiteren Elementen kombinierte Eingangsensemble zur damaligen Freiburger Landesgartenschau. Ursprünglich als vergängliche hölzerne Installation aus Holz konzipiert, ist das verwitterte Ensemble für viele Freiburger längst zu einer vertrauten Landmarke geworden. Gleichwohl wird es demnächst wohl neuen urbanen Planungen weichen müssen.

Parallel hierzu entstehen weiterhin umfängliche Konvolute großformatiger Handzeichnungen, in denen sich Hans Dieter Schaal mit nahezu allen Situationen des Lebens, vor allem aber mit ihren verschütteten kulturellen, rituellen und mythologischen Implikationen auseinandersetzt. Installationen, die an fernöstliche Observatorien erinnern, spielen dabei eine Rolle, aber auch inszenierte Reservate für naturnahe Tätigkeiten, wie Jagen, Sport betreiben, Spielen, Baden, Zelten oder Gärtnern. Je trivialer die jeweilige Beschäftigung mit der Natur erscheint, desto intensiver scheint ihr Schaal nach Art eines spurensuchenden Ethnologen auf den Grund zu gehen. Dies geschieht zunächst autoreflexiv, um dann auf zeichnerisch-analytischen Ebenen vertieft zu werden. Die Fähigkeit, abgespeicherte Literaturbezüge und Bildelemente so lange im Unterbewußtsein Revue passieren zu lassen, bis jede noch so wagemutige Assoziationskette in sich stimmig wird, verblüfft bis heute. Diese Fähigkeit kommt Schaal selbstredend auch bei der Zusammenstellung seiner eigenen Werkübersichten und Einsichten zugute.

Aus der Beschäftigung mit den Archetypen des Hausens und Behausens gehen so wichtige Bücher hervor wie *Architektonische Situationen* (1980) und *Denkgebäude* (1983). Beide Anthologien stellen unter Einbeziehung aller nur denkbaren landschaftlichen Aspekte so breit angelegte und subjektiv fundierte gestalterische Repertorien dar, daß sich Schaals Bühnenbilder, Installationen, Szenographien, Gedenkstätten oder Gartenprojekte bis heute aus diesem Kosmos oder Fundus virtueller Bild- und Deutungswelten speisen. Darüber hinaus dienen beide Bücher Generationen von Gestaltern als regelrechte »Steinbrüche«, sprich unerschöpfliche Quelle der Inspiration.

Im Jahr 1994 erscheint unter dem eher lapidaren Titel *Neue Landschaftsarchitektur* ein viertes Grundlagenwerk Hans Dieter Schaals, das sich seinerzeit als eine der umfassendsten Studien des ausgehenden 20. Jahrhunderts über Landschaftliches sui generis sowie den gestalterischen Umgang mit ihm erweist. Dabei verkörpert diese bahnbrechende Materialsammlung zum Thema Landschaftsarchitektur weder eine Historiographie der Landschaftsgestaltung noch ein »hortulus animae« zur Ertüchtigung desorientierter Agronomen, Gärtner oder Städtebauer. Statt dessen regt Schaal neues Standardwerk zum Nachvollzug existenzieller subjektiver Exkurse in all

jene Sphären an, die dem Landschaftlichen auch jenseits des Mainstreams eingeschrieben sind; inklusive derer, die von ihm sublimiert werden. Heute gilt die *Neue Landschaftsarchitektur* mehr denn je als eine der umfassendsten einschlägigen Enzyklopädien der letzten Jahrzehnte.

Mit Unterstützung des begnadeten Gartenarchitekten Hans Luz gelingt es dem damaligem Kunstkoordinator, Hans Dieter Schaal im Kontext der von Luz konzipierten »Internationalen Gartenbauausstellung Stuttgart 1993« für zwei der wichtigsten »Follies« auf dem U-förmigen Gartenschaugelände zu verpflichten. Das erste beschäftigt sich mit dem Thema Werden und Vergehen. Über den seit Kriegsende in Vergessenheit geratenen, wild überwucherten Fundamentresten der ehemaligen Fabrikantenvilla Moser-Leibfried errichtet Schaal ein komplexes System aus schwebend wirkenden Stegen und Treppen. Von dort aus läßt sich die Ruine betrachten, ohne sie zu betreten. Additiv hinzugefügte neue Architekturelemente, wie eine angedeutete Vorfahrt und Eingangstreppe, ein als Laube ausgebildetes Eingangstor, neue Aussichtpavillons, Vogelhäuser oder Treppenabgänge in den ehemaligen Villengärten, konstituieren sich zu einem dekomponierten »Denkgebäude« mit direktem Bezug zum unsichtbaren virtuellen Volumen der ehemaligen Villa. Das Resultat wirkt geradezu so, als habe die Natur den neuen architektonischen Überbau als eine Art von Schnittstelle wie beiläufig aus sich selbst generiert. Heute dämmert dieses »Folly«, von Vandalen schwer beschädigt und zugewachsen, gleichsam als Ruine in der Ruine nahezu vergessen vor sich hin. Das zweite »Folly«, der sogenannte »Stangenwald«, markiert hingegen einen repräsentativen Platz, auf dem sich in einem strengen Raster 67 weiße Betonsäulen erheben. Sechs weitere Säulen liegen wie vergessene, übereinander gefallene Spolien am Rande verstreut. Je nach Stimmung und Tageslicht wirkt das bis heute leidlich erhaltene Ganze wie eine archaische, ihres Daches beraubte Tempelruine oder eine himmelwärts offene, makellose weiße Pergola, deren strenge Geometrie geradewegs auf Überwucherung zu warten scheint, eine transitorische Zone zwischen Tektonik und Natur, zwischen Himmel und Erde.

Im Jahr 1996 baut Schaal die berühmt »berüchtigte« weiße Landschaftswelle für den deutschen Beitrag auf der Architektur-Biennale Venedig. Im deutschen Pavillon sollen Projekte von Karl Gansers IBA Emscher Park gezeigt werden. Mit seinem ursprünglichen Konzept einer Welle aus Koks und Briketts kann sich Schaal nicht durchsetzen. Was, wie gewünscht, jene klinisch reine weiße Welle zur Folge hat, für die Schaal später von einigen Zeitgenossen gescholten wird. Weitaus übler ergeht es seinem wunderbaren Beitrag »Reisigstadt«, den er in Zusammenarbeit mit Christof Luz im gleichen Jahr für die Landesgartenschau Böblingen ausführt. Aus Geld- und Materialmangel wird das Projekt während der Umsetzung so verhunzt, daß sich Schaal und Luz öffentlich von ihm distanzieren müssen. Da geht es einem anderen »Folly«, dem 1998 errichteten Monopteros in den Hohenheimer Gärten weitaus besser. Sein hügeliger Unterbau und seine markante kuppellose Silhouette verorten bis heute einen unverrückbaren »point de vu« im ehemaligen Hohenheimer Gartenreich.

Mit Beginn der 1990er Jahre nimmt Schaal in wechselnden Arbeitsgemeinschaften an zahlreichen internationalen Wettbewerben mit Landschaftsbezug teil. Zum Beispiel um das Berliner Denkmal für die ermordeten Juden Deutschlands (1995), für die Außenräume der Berliner Wissenschaftsstadt Adlershof (2003), für den T4-Gedenk-

platz in Berlin (2012), für den Mühlendorfer Hart im Auftrag der KZ-Gedenkstätte Dachau (2014) oder den »Trauerweg« des Stadtfriedhofs Celle (2013/14). Obwohl es jeder dieser Wettbewerbsbeiträge aufgrund seines Ideenreichtums und seiner Innovationskraft verdient hätte, verwicklicht zu werden, haben in vielen Fällen Kleinmut oder Angst vor negativen Reaktionen auf innovative unkonventionelle Lösungen genau das verhindert. Da mag es lediglich ein kleiner Trost sein, daß sich Hans Dieter Schaal mit seinen »vergeudeten« Vorschlägen in eine äußerst prominent besetzte Ahnenreihe nicht gebauter Landschaften und Architekturen einreihen kann. Immerhin kann er einen Teil all dieser Ideen in seine realisierten KZ-Gedenkstätten und andere Gedenkorte hinüberretten.

In den Jahren 1998 bis 2003 ist es dann aber doch noch zu einer Art von Wunder in Gestalt eines Befreiungsschlages gekommen, der sicher nicht der letzte sein wird. In dieser Zeitspanne kann Schaal nämlich mit seinem Biberacher Wielandpark erstmals ureigene Garten- und Parkvorstellungen in einem größeren Maßstab und weitestgehend ohne Rücksichtnahme auf mögliche Bedenkträger realisieren. Hier ist der Ort, an dem nach seinen Vorstellungen nun wirklich erstmals Erdmassen bewegt, Bäume gepflanzt und Wasserflächen angelegt werden. Das zur Verfügung stehende Gelände befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft jenes wohlerhaltenen Gartenhäuschens, in dem der schwäbische Dichter Christoph Martin Wieland in den 1760er Jahren an seinen Texten arbeitete. Bei der Ausgestaltung des Parks bedient sich Schaal filmischer Mittel. So schreibt er eine Art Drehbuch zu einer fiktiven Begegnung zwischen dem französischen Aufklärer Jean-Jaques Rousseau (1712–1778) und dem deutschen Dichter Christoph Martin Wieland (1733–1813). In dem Plot sinniert Schaal darüber, was sich die beiden so gegensätzlichen Persönlichkeiten wohl zu sagen gehabt hätten; wie sie ihre kontroversen Vorstellungen von aufklärerischen Landschaften wohl untereinander ausgetauscht hätten, wo sie bei ihrer fiktiven Biberacher Begegnung wohl lustgewandelt wären. Aus diesem Gedanken­spiel heraus entwirft Hans Dieter Schaal ein filmreifes Set, genauer gesagt ein Bühnenbild voller inszenierter Andeutungen und assoziativer Anspielungen. Dabei konfrontiert er das kleine Wieland-Häuschen mit Rousseaus pathetischer Pappelsinsel aus Ermenonville, die er in seinem großen neuen See treiben läßt. Dazu baut er eine künstliche Ruine, als fiktive Kritik der Romantiker an Wieland. Zusätzlich legt er Steine mit eingemeißelten Zitaten des Aufklärers Rousseau und des Dichters Wieland an Wegränder und auf die Insel. Eine Laube läßt zur intensiver Kontemplation oder Kommunikation ein.

Im Wielandpark stehen sich strenge Gartenräume und frei wachsende Landschaftspartien gegenüber, die den Konflikt zwischen gesellschaftlichen Konventionen des Kollektivs und der freien Entfaltung des Individuums verdeutlichen. Zusätzlich wird das ganze Parkgelände von einem subsidiären Geflecht bzw. einer Substruktur assoziativer kleinteiliger Elemente und Zeichen »unterwandert«, denen die Aufgabe zukommt, Betrachter zu empathischen Gefühlen anzuregen, mitunter sogar zum befreienden Lachen zu verleiten. Freilich bedarf auch dieses fragile, schutzlos öffentlichem Ge- und Verbrauch ausgelieferte Gesamtkunstwerk längst einer intensiver Fürsorge. Denn auch hier hat der Vandalismus bereits erste Spuren der Zerstörung hinterlassen. Sollte sich der Park nicht durch welche Maßnahmen auch immer wenigstens nachtsüber in einen »Hortus conclusus« verwandeln lassen, wäre es vermutlich nicht gut um seine Zukunft bestellt.

Die von Schaals Wielandpark ausgehende Faszination beruht nämlich auf einem äußerst fragil austarierten Fließgleichgewicht divergierender psychographischer Kraffelder und der mit ihnen verknüpften narrativen Botschaften. Würde diese Gleichgewicht mutwillig gestört, würde das vermutlich das Ende des Parks bedeuten. Dessen ungeachtet verkörpert das landschaftliche, architektonische und gedankliche Layout dieses Parks aber auch die Quintessenz einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit den naturbezogenen Saumpfadern der Psyche. Demjenigen, der bereit ist, sich unvoreingenommen auf die Texte und Subtexte dieses Ortes einzulassen, dem drängen sich unwillkürlich Analogien zu Jan Hamilton Finlays »Little Sparta« in der Nähe der schottischen Ortschaft Dansyre auf. Von 1966 bis zu seinem Tod hat Jan Hamilton Finlay (1925–2006) an seinem privaten »Weltgarten« gearbeitet. Anders als Schaal war Finlay von Hause aus Bildhauer. Er hat weltweit Skulpturenprojekte realisiert, obwohl er lebenslang unter einer Reisephobie litt. Daher hat er die Orte, an denen seine Kunstwerke stehen, nie gesehen, weshalb er versuchte, die großen Erzählungen und Ideen der Welt da draußen seinem privaten Grund und Boden unauslöschar einzuschreiben. Aus dieser Idee ist letztendlich ein hochkomplexes, labyrinthisch verschachteltes System poetisch aufgeladener Orte inklusive entsprechender Botschaften entstanden. Letztere sind verschlüsselt in Steine und Objekte eingemeißelt, die Stück für Stück »urlandschaftlich« in Haine eingebettet sind. Finlay hat das selbst mit den Worten kommentiert:

»Usually each area gets a small artefact, which reigns like a small deity or spirit of place. My understanding is that the work is the whole composition – the artefact in its context. The work is not an isolated object, but an object with flowers, plants, trees, water and so on.«

Inzwischen weltweit längst als bedeutendstes Werk zeitgenössischer schottischer Kunst anerkannt, strahlt die weitläufige Gartenwelt Finlays bis heute eine enorme Suggestivkraft auf ihre Besucher aus. Ein privater Garten läßt sich schwerlich mit einem öffentlichen Park vergleichen. Aber eine ähnlich tiefe Faszination geht auch von Schaals Wielandpark und anderen Versuchen aus, Gewesenes und Künftiges in beredten Symbiosen aus Landschaft und Architektur zu vergegenwärtigen. »Little Sparta« und der Wielandpark, das sind zwei ungleiche aber doch zutiefst wesensverwandte Höhepunkte zeitgenössischer europäischer Landschaftsarchitektur.

Im Gegensatz zu Jan Hamilton Finlay ist Hans Dieter Schaal ein polyglotter Reisender, der aus eigener Anschauung mehr Gärten und Parks gesehen und erlebt hat als die meisten seiner Zeitgenossen. Deshalb weiß er die Arbeiten anderer Grenzgänger und Landschaftsgestalter affirmativ wie kritisch einzuschätzen. Und er kennt die einschlägigen internationalen Diskurse. Dabei ist er sich seiner eigenen Sonderstellung durchaus bewußt, ja er scheint daraus sogar kreatives Kapital zu schlagen. Sein realisiertes Gartencœuvre ist vergleichsweise klein, sein gezeichnetes hingegen riesig. Schaal ist wohlgemerkt kein »nativer« Landschaftsarchitekt. Er fühlt sich weder in der sozialrevolutionären Tradition eines Fritz Schumacher, Lebrecht Migge oder Harry Maasz stehend, noch den Vorstellungen eines Roberto Burle Marx, Hermann Matern oder Louis le Roy verpflichtet. Hingegen schätzt er das gärtnerische Werk von Hans Luz, mit dem er lange Zeit außerordentlich erfolgreich zusammengearbeitet hat. Natürlich setzt er sich auch mit den Arbeiten von Dieter Kienast, Hans Peter Latz und anderen professionellen Landschaftsgestaltern auseinander.

Landschaftsarchitekten denken freilich vorrangig in offenen Räumen, botanischen Kategorien oder Wachstumszyklen. Sie müssen Grünräume konzipieren, die häufig erst Jahrzehnte später zu dem heranwachsen (oder auch nicht), was sie sich ursprünglich einmal vorgestellt hatten. Schaals Landschaften hingegen haben Lennés, Sckells oder Pückler-Muskaus altmeisterliche Anweisungen schon vor langer Zeit hinter sich gelassen. Schaal setzt Landschaften nicht nur romantisch oder aufklärerisch in Szene, er reichert seine Landschaften nicht nur mit architektonischen Zeichensystemen an, sondern er fordert Betrachter wie Nutzer unmißverständlich zu Gratwanderungen auf seinen Saumpfadern der Psyche auf; ohne Netz und doppelten Boden. Auf frappierende Weise ähneln die Felder auf die uns das Schaalsche »dérive« immer wieder führt denjenigen, die uns Gilles Deleuze und Felix Guattari in ihrer fulminanten kulturkritischen Anthologie *Mille Plateaux* aus dem Jahr 1980 so einprägsam als »glatte« und »gekerbte« Handlungs- und Bezugsebene vorgestellt haben. Und hatte nicht Siegfried Kracauer schon in den 1920er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in weiser Voraussicht festgestellt: »Die Erkenntnis der Städte ist an die Entzifferung ihrer traumhaft hingesagten Bilder geknüpft.« Dürfte man Kracauers »Erkenntnis der Städte« durch den Terminus »Erkenntnis der Stadtlandschaften« ersetzen, dann könnte Kracauers Satz auch oder gerade auf Schaals Œuvre uneingeschränkt zutreffen.

Auf analoge Weise konfrontiert uns Schaal nunmehr schon seit vielen Jahrzehnten mit kraftvollen dreidimensionalen »mental mappings«, die eine gänzlich neue Psychographie des Landschaftlichen verkörpern. Vermutlich liegt darin Schaals eigentliche Leistung und Bedeutung für viele einschlägige Diskurse. Deshalb sei an dieser Stelle die Hypothese gewagt, daß so wegweisende architekturtheoretische Manifeste wie etwa Tschumis *Manhattan Transcripts* (1976–1981), ungeachtet ihrer völlig anders her zuleitenden Provenienz, ohne die Grundlagenarbeit Hans Dieter Schaals eigentlich undenkbar wären. Mit seinen Psychographien des Landschaftlichen hat Hans Dieter Schaal wirklich Pionierarbeit geleistet, und er hat damit sicher schon Geschichte geschrieben.

Wenn sich über diese Einsichten auch noch ganz einfache subjektive Empfindungen legen dürfen, wie etwa der Glanz künstlicher Natur und der Duft natürlicher Natur oder das Bleiben, das Sich-Verlieren, Gehen in Linien, Serpentinaen und Kreisen, das Spüren von Verwirbelungen und Rhythmen, die Sehnsucht nach Melodien, das Kräuseln des Wassers, das Tanzen im fallenden Lichterregen, das sanfte Wispern der Bäume, das Wirbeln der Haare im Wind – oder einfach nur das bedingungslose Sich-Fallen-Lassen und Einverleiben in erträumte Landschaften, dann wären auch wir, so wie Geoffrey Jellicoe Schaals Landschaften unnachahmlich beschrieben hat, »zunächst verwirrt, dann entzückt und schließlich – wer weiß! – auf unerklärliche Weise inspiriert«.

Drawings and photo collages, 1970–1976

The paired terms »artificial – natural« are the central theme of my 1970–1975 images, drawings, and photo collages. What interested me in the landscape, the horizon-wide »outside« of our lives, was, in particular, the edges and transitional zones between the constructed city and the areas used for agriculture and forestry. I asked myself: are these the sites of injuries, of wounds that cannot be healed, or is what we observe here rather to be welcomed, as a civilised technological act of progress against a chaotic nature that is hostile to human beings, against the threatening, overwhelming power of nature's primal jungle? Should we regard the open spaces wrested from the forest – the land cleared for use, the planting lines and geometric field structures created by farmers and gardeners, the severely regular plantations of forestry managers, the asphalt and concrete surfaces of road engineers and architects – as pure destruction of landscape and nature, or should we see them as success stories, both in productive economic terms and in aesthetic terms?

In all ages, the wildness of untamed nature has awakened fear, foreboding, curiosity, reverence, and respect – human reactions expressed in every mythology and religion. Ancient stones and trees were (and perhaps still are?) revered like sacred entities; faced with these things, the brief span of human life shrinks into a fleeting, momentary existence. Oceans, deserts, mountains, and frozen landscapes had to be outwitted by brave, inquisitive, and adventurous researchers with a thirst for knowledge. Even in the 18th century, passengers in mail coaches would cover the windows when they passed through forests and through mountain ravines. Not until the Romantic era did artists discover beautiful transitional zones between the ego, the world, and metaphysical zones in wild rock formations and in radically empty oceans.

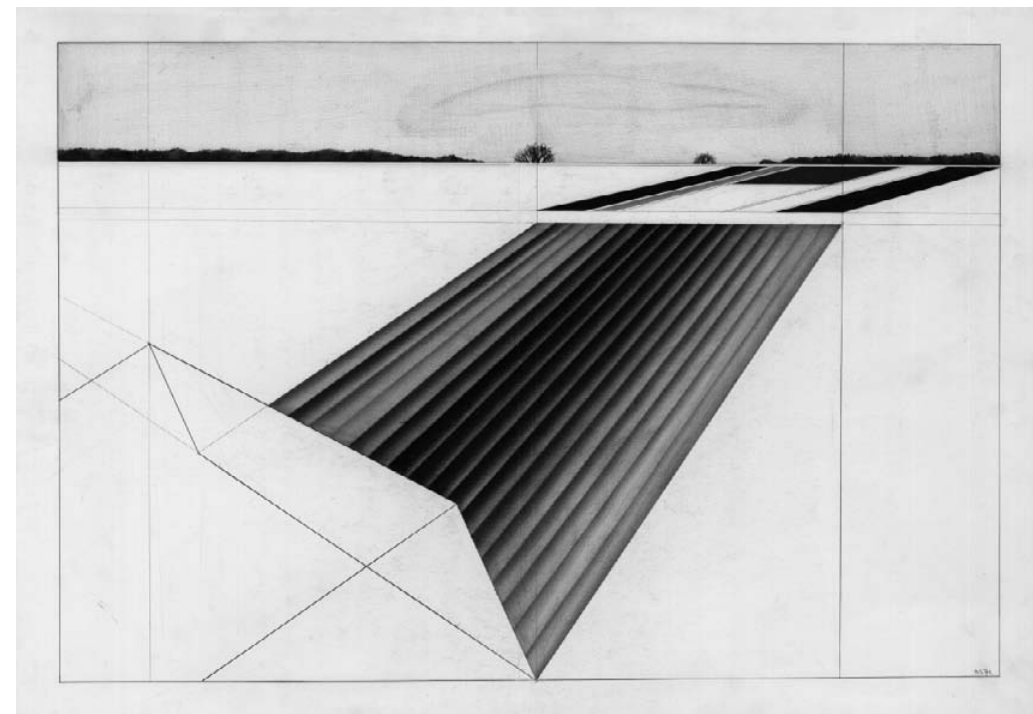
My works from this phase do not offer concrete answers, instead encapsulating these processes in image form, and sometimes taking the situations they represent into the realms of utopian science-fiction.

Zeichnungen und Photocollagen, 1970–1976

Das zentrale Thema, um das meine Bilder, Zeichnungen und Photocollagen in den Jahren 1970 bis 1975 kreisten, war das Begriffspaar »künstlich – natürlich«. Mich interessierten in der Landschaft, dem horizontweiten »Draußen« unseres Lebens, die Ränder und Übergangszonen zwischen gebauter Stadt und land- und forstwirtschaftlich genutzten Bereichen besonders. Ich fragte mich: Entstehen hier Verletzungen, unheilbare Wunden oder sind hier mehr erfreuliche zivilisatorisch-technische Fortschritte gegen das menschenfeindliche Natur-Chaos, den drohenden, übermächtigen Natur-Urwald zu beobachten? Sollten wir die erkämpften freien Flächen, die nutzbaren Lichtungen, die Pflanzlinien und geometrischen Feldstrukturen der Landwirte und Gärtner, die strengen Plantagen der Forstwirte, die Asphalt- und Betonflächen der Straßenbau-Ingenieure und Architekten als reine Landschafts- und Naturdestruktionen betrachten oder darin eher Erfolge im produktiv-wirtschaftlichen wie im ästhetischen Sinn erkennen?

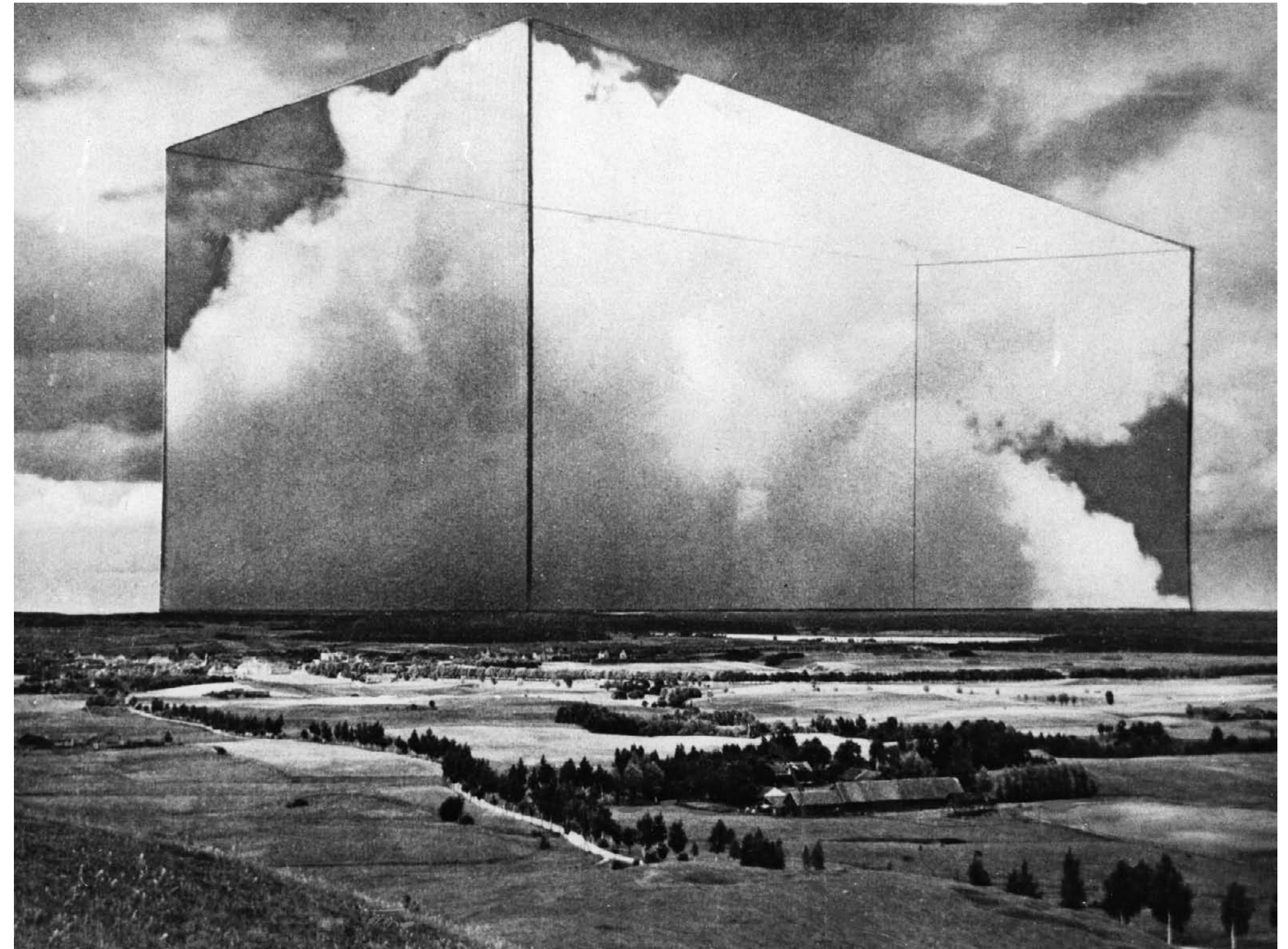
Die Wildheit der ungezähmten Natur erweckte zu allen Zeiten Furcht, Angst, Neugier, Achtung und Respekt – menschliche Reaktionen, die sich in allen Mythologien und Religionen niederschlugen. Uralte Steine und Bäume wurden (und werden?) verehrt wie Heilige. Das kurze menschliche Leben verkümmert davor zu einem flüchtigen Augenblicksdasein. Meere, Wüsten, Gebirge und Eislandschaften mußten beim Erforschen von mutigen, neugierigen, wissensdurstigen und abenteuerlustigen Menschen überlistet werden. Postkutschen-Reisende verhängten noch im 18. Jahrhundert bei Durchquerung von Wäldern und Gebirgsschluchten die Fenster. Erst mit der Romantik entdeckten Künstler in wilden Gebirgsformationen und radikal leeren Meeransichten schöne Übergangszonen zwischen Ich, Welt und metaphysischen Zonen.

Meine Arbeiten aus dieser Phase geben keine konkreten Antworten, sie spitzen die Vorgänge bildlich zu und treiben die dargestellten Zustände manchmal ins Utopisch-Science-fictionhafte.



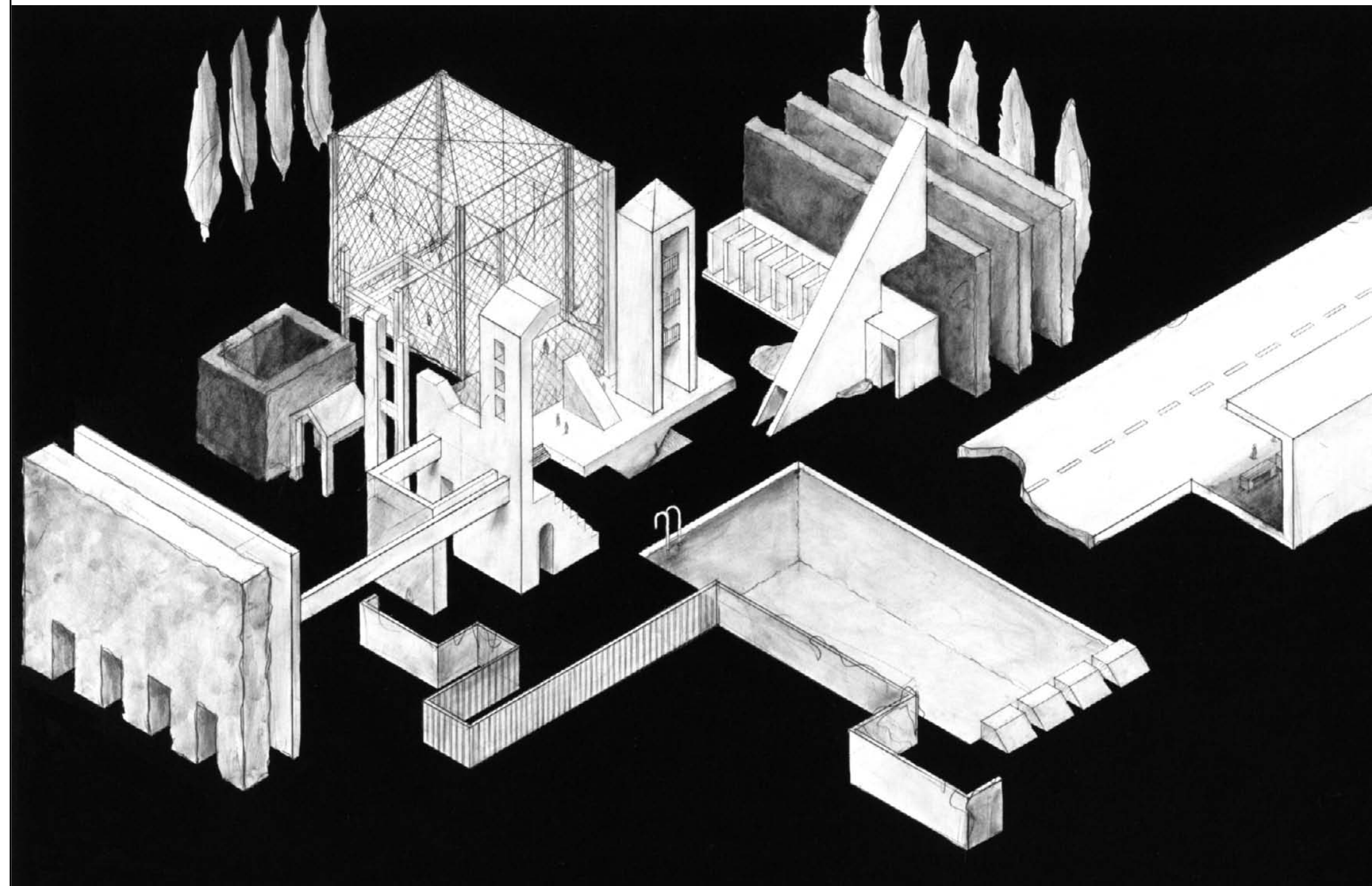
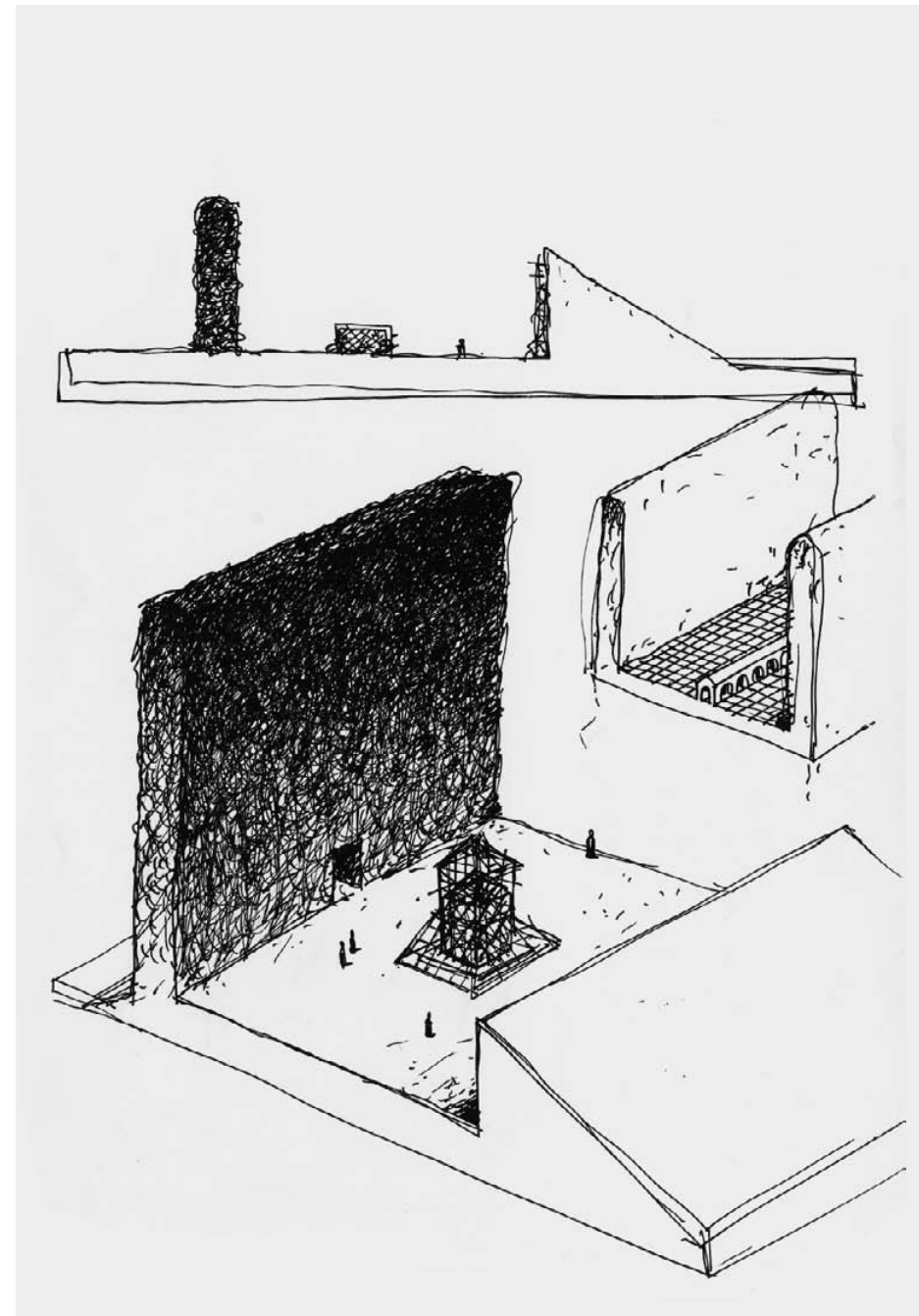
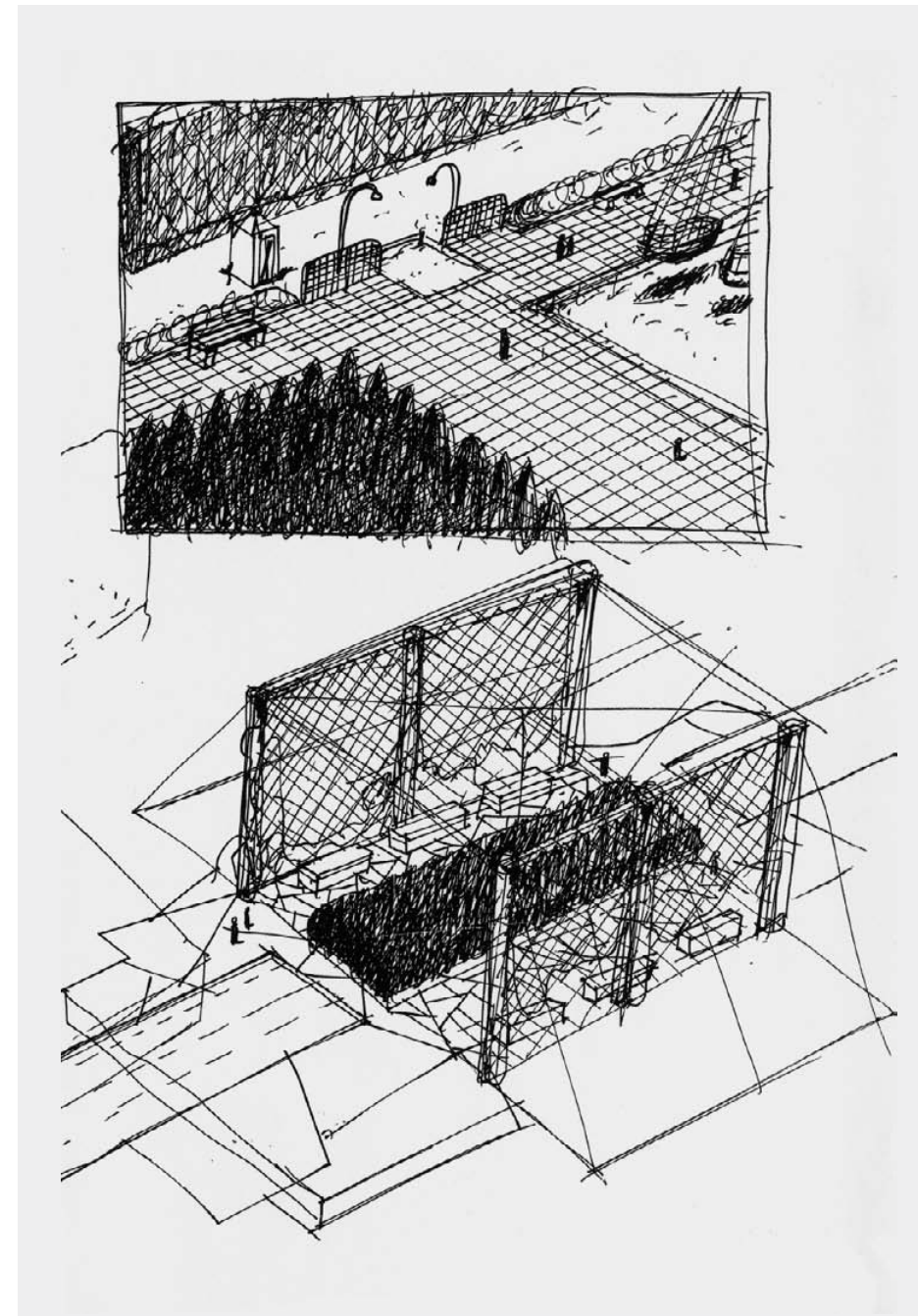
1. Pencil drawing on the subject of »artificial/natural«: the furrows are as exactly ploughed, as if a solar field were being laid out here. 1971.
2. Photo collage featuring a massively large, mirrored skyscraper block: A high-rise apartment block? A solar facility? A cloud power station? 1972.

1. Bleistiftzeichnung zum Thema »künstlich – natürlich«: die Ackerfurchen sind so exakt gezogen, als würde hier ein Solarfeld angelegt. 1971.
2. Photocollage mit einem gewaltig großen, verspiegelten Wolkenkratzer-Block: Wohn-Hochhaus? Solar-Anlage? Wolken-Kraftwerk? 1972.



3, 4. I looked for motifs that could be integrated into my design of recreational natural spaces open to the public, with paths and with quiet areas, where I would try to invent new, poetic/surreal narratives by means of art elements and »wrongly positioned everyday fragments«. The historically-formed and all-too-well-known park and landscape pictures are infiltrated by museum showcases, walkways, film sets, stage sets, and fragments of tourist dream landscapes. Here and there, the modern-day goddesses and gods of film appear before visitors, between tree trunks, in clearings, and on rock escarpments, either as media projections or in concrete, marble – or sometimes plastic – form. With or without music. 1974–1976.

3, 4. Ich suchte nach Motiven, die in meine zukünftigen Landschaftsparks und szenischen Gärten integriert werden könnten. Dabei dachte ich an öffentlich zugängliche Natur-Erholungsorte mit Wegen und Ruhezonen, die durch Kunstelemente und »falsch eingesetzte Alltagsfragmente« versuchen, neue, poetisch-surreale Erzählungen zu erfinden. Die historisch gewachsenen und allzu bekannten Park- und Landschaftsbilder werden unterwandert von Museumsvitrinen, Laufstegen, Film-Sets, Bühnenbildern und Fragmenten touristischer Traumlandschaften. Ab und zu tauchen zwischen Baumstämmen in Lichtungen und auf Felsvorsprüngen aktuelle Film-Göttinnen und Film-Götter auf. Entweder sie werden medial projiziert, oder sie stehen konkret aus Marmor – manchmal auch aus Kunststoff – geformt vor den Besuchern. Mit und ohne Musik. 1974–1976.



5. A park seen by night. I wanted to use enigmas and artistic/romanticising features (without a commercial aspect) to disrupt any association with pleasure parks and Disney Worlds. I envisioned a perfectly new magical atmosphere, of the type that would otherwise arise only in the reading of poetic/exciting books or when watching films (crime thrillers, melodramas, adventure and horror films, witty satirical films and romantic films with a happy ending). Anyone who visited these art-park gardens and scenic landscapes – alone, in company, or with family – was to be transformed into a dreamer, moving beyond everyday/egoistic rivalries, bellicose civil war situations, and media babble. Close to nature and its silent activities, and also close to literature, to theatre, to opera, to Hollywood, and to one's own inner longings. 1975.

5. Nächtliche Parksituation. Die Nähe zu Vergnügungsparks und Disney-Worlds wollte ich durch Verrätselung und Kunst-Romantisierung (ohne kommerzielle Aspekte) brechen. Mir schwebte eine vollkommen neue Zauberstimmung vor, die sich sonst nur beim Lesen von poetisch-spannenden Büchern oder beim Filmeschauen (Krimis, Melos, Abenteuer- und Horrorfilme, witzig-satirische Filme oder Liebesfilme mit Happy-End) einstellt. Jeder, der diese Kunst-Parkgärten und szenischen Landschaften – allein, zu zweit oder mit Familie – besucht, sollte verwandelt werden in einen Träumer, jenseits alltäglich-egoistischer Rivalitäten, bössartiger Bürgerkriegssituationen und medialem Geplapper. Nahe der Natur, ihrem schweigenden Wirken, nahe auch der Literatur, dem Theater, der Oper, Hollywood und den eigenen, innersten Sehnsüchten. 1975.

Bundesgartenschau 1985, Berlin (Britz, Bukow, Mariendorf), 1977, competition contribution, special first prize, developed jointly with Peter Klingemann, Rolf-Reiner Maria Borchard, Goetz Lehder, and Uwe Nagel

This was the first competition in which I took part. I wanted to use it to transfer as many as possible of the landscape, park, and garden ideas I had so far developed into reality.

At the time, West Berlin was still an enclosed city whose inhabitants dreamed of a blossoming, joyously beautiful garden show to banish their thoughts of being in a prison. It is therefore only too easy to understand that the jury members found themselves faced with a dilemma: they wanted to initiate and create something very special for their at one time free, metropolitan, tolerant, and sometimes even avant-garde city. However, at the same time, they also had to think of Berlin's numerous allotment gardens. For this reason, they were able to award us only a special price (equivalent to the first prize), whilst recommending the implementation of nice normal garden show designs.

We had, in fact, proposed a very utopian/provocative concept. The theme »artificial – natural« played a major role. There were artificial fields and rocks, flowers and carols, but also water areas designed in naturalistic way, with Romantic, reed-covered banks, and wild nature meadows and forests. In the centre, we planned a giant, round glass house, with a tropical forest with waterfalls, lakes, and beachfront cafes to delight visitors (including allotment gardeners).

When they got to hear about our design, many Berlin citizens were outraged, as were most of the journalists. After an initial glimmer of hope, a campaign of persecution by the *Bild* newspaper, with angry letters from the allotment gardeners of the Britzer-Garten (as the park is known today) finally put paid to our design, which they derided as a »Horror-Park«.

The concept by the »normal first prize winner« was not realised. Instead, a mixture of the second and fifth prize designs was used. The result is still worth seeing today; well tended, hedged, and fenced, it unfolds a harmonious landscape magic with no thorny presentations, poetic surrealisms or critical undertones!

Astonishingly, our design, having been published and discussed worldwide, even reached Hollywood eventually. In October 1992, in Attenweiler, I received a Fedex letter from Universal Studios. This letter read:

»This is to request your consent to allow us to use the drawing of the »Recreation park at the Massiner Weg, Berlin« for Steven Spielberg's new film *Jurassic Park ...*«

Steven Spielberg (or rather his set designers) wanted to use the design for his new film. The floor plan was to appear in the background during a discussion. I gave my consent, but it did not appear in the final version of the film. Not until *Jurassic Park II* did a model appear with formal – but only very, very distant – similarities.

Bundesgartenschau 1985, Berlin (Britz, Bukow, Mariendorf), 1977, Wettbewerbsbeitrag, erster Sonderpreis, gemeinsam erarbeitet mit Peter Klingemann, Rolf-Reiner Maria Borchard, Goetz Lehder und Uwe Nagel

Es war der erste Wettbewerb, an dem ich teilnahm. Damit wollte ich möglichst viele meiner bisher entwickelten Landschafts-, Park- und Garten-Ideen in die Realität übertragen.

West-Berlin war damals noch eine eingeschlossene Stadt, deren Bewohner von einer erfreulich-schönen, blühenden Gartenschau träumten, die ihre Gefängnisgedanken vertreiben sollte. Es ist deswegen nur zu gut verständlich, daß sich alle Jury-Mitglieder in einem Zwiespalt befanden: Sie wollten etwas ganz Besonderes für ihre einst freie, weltoffene, tolerante und manchmal sogar avantgardistische Stadt anstoßen und schaffen, gleichzeitig mußten sie jedoch auch an die zahlreichen ortsansässigen Schrebergärtner denken. Aus diesem Grund konnten sie uns nur einen Sonderpreis (dem ersten Preis gleichrangig) zusprechen und für die Realisierung brav-normale Gartenschau-Entwürfe empfehlen.

Wir hatten tatsächlich ein sehr utopisch-provozierendes Konzept vorgeschlagen. Das Thema »künstlich – natürlich« spielte eine große Rolle. Es gab künstliche Felder und Felsen, Blumen und Kühe, aber auch naturhaft gestaltete Wasserzonen mit romantischen, schilfbewachsenen Ufern, dazu wilde, naturbelassene Wiesen und Wälder. Im Zentrum planten wir ein riesiges, rundes Glashaus, in dem ein Tropenwald mit Wasserfällen, Seen und Strand-Cafés die Besucher (auch die Schrebergärtner) begeistern sollten.

Mith dem Bekanntwerden unseres Entwurfs waren nicht nur viele Berliner Bürger empört, sondern auch die meisten Journalisten. Nach anfänglichem Hoffungsschimmer machte eine Hetzkampagne der *Bild*-Zeitung mit bösen Zuschriften der am Britzer-Garten (so der heutige Name des Parks) ansässigen Schrebergärtner unserem Entwurf, diffamiert als »Horror-Park«, endgültig den Garaus.

Realisiert wurde nicht das Konzept des »normalen ersten Preisträgers«, sondern eine Mischung aus zweitem und fünftem Preis. Das Ergebnis ist auch heute noch sehenswert und entfaltet, wohl gepflegt, gehegt und umzäunt, einen harmonischen Landschaftszauber ohne Inszenierungswiderhaken, poetische Surrealisten und kritische Untertöne!

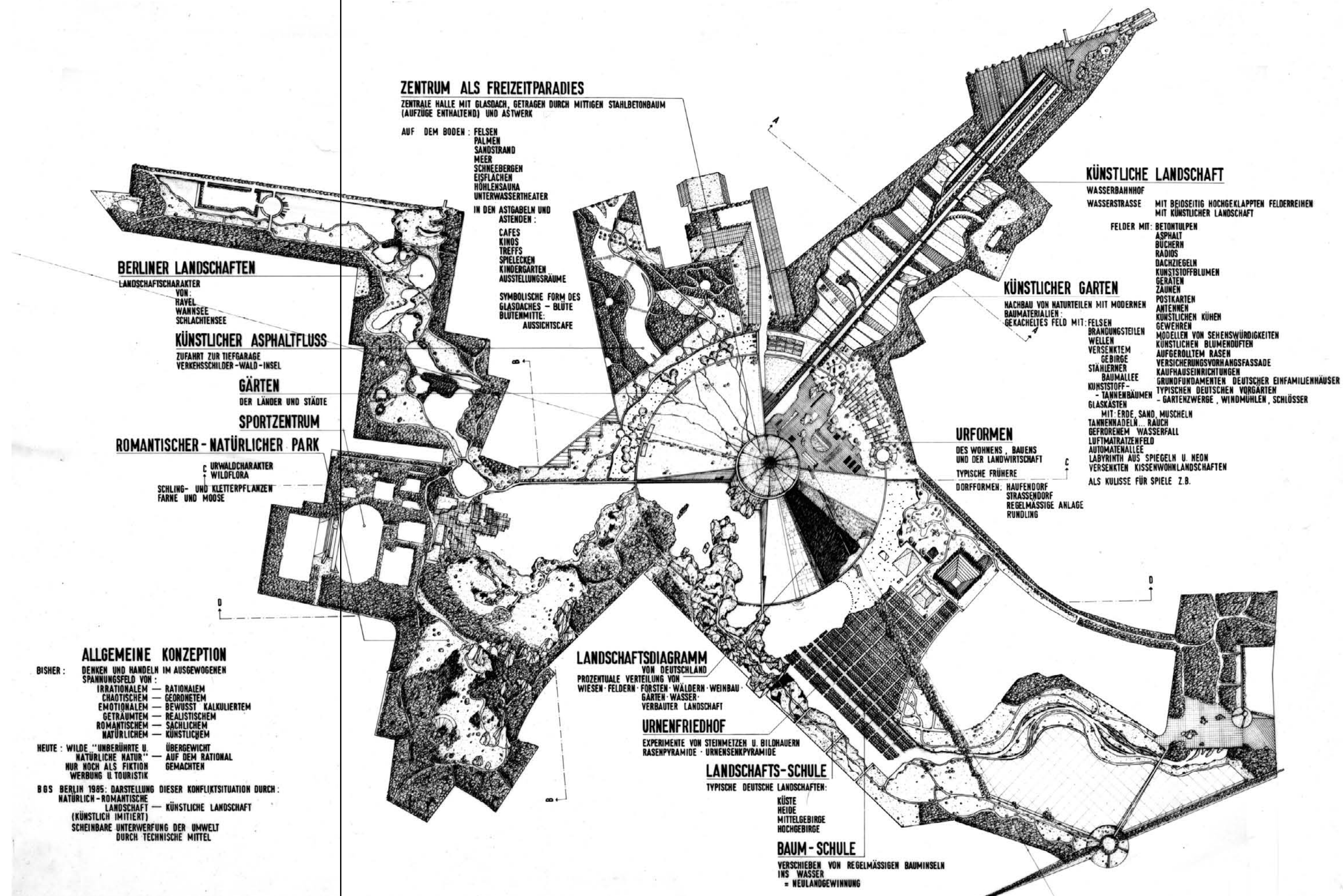
Erstaunlich, daß unser weltweit veröffentlichter und diskutierter Entwurf sogar irgendwann Hollywood erreichte. Im Oktober 1992 kam bei mir in Attenweiler ein Fedex-Brief der Universal Studios an. Darin war zu lesen:

»This is to request your consent to allow us to use the drawing of the »Recreation park at the Massiner Weg, Berlin« for Steven Spielbergs new film *Jurassic Park ...*«

Steven Spielberg (besser: sein Set-Designer) wollte den Entwurf für seinen neuen Film verwenden. Der Grundrißplan sollte während einer Diskussion im Hintergrund erscheinen. Obwohl ich meine Zustimmung gab, war davon nichts in der Film-Endfassung zu sehen. Erst im *Jurassic Park II* tauchten in einem Modell formale Ähnlichkeiten auf. Aber nur sehr, sehr entfernte.

1. Overall plan of the Massiner Weg recreational park.

1. Gesamtplan des Erholungsparks Massiner Weg.



Villa Moser-Leibfried and »Stangenwald«, Stuttgart, 1993. Two art installations erected in connection with the Internationale Gartenbauausstellung – IGA and still standing in the same location today

With the Internationale Gartenbauausstellung 1993 (the 1993 international garden exhibition), Hans Luz succeeded in closing the »Green U« that he had initiated, and in thereby completing it. Thus, a very extensive, park-like green corridor had been created between the Stuttgarter Hauptbahnhof (Stuttgart central station), the upper and lower Schloßgarten, the Berger Sprudler (mineral baths), the Rosensteinpark, the Leibfried garden at Pragsattel, and the Killesberg. An enormous inner-city landscape undertaking, into which, during the IGA-1993, ten art installations were integrated, in addition to the »Gardens of the World« and numerous flower exhibitions. The project was headed by Frank R. Werner. He selected eight globally active garden and landscape artists, and invited them to develop projects for Stuttgart. I developed two projects: Villa Moser-Leibfried and »Stangenwald«.

Villa Moser-Leibfried

Circa 1875, Stuttgart's Eduard Otto Moser, wealthy owing to his confectionery and chocolate-producing business, had a fine villa built for himself in the neo-Renaissance style on the Pragsattel. He modelled it on the Villa Berg (close by but lower-lying) which belonged to the crown prince (subsequently king) Karl I. Following the death of the villa's bourgeois founder and his wife, the private gentleman Karl Ernst Leibfried bought the villa property – along with its regularly laid-out garden, which included a fountain grotto, a cascade, and a sequoia. In 1944, the villa and park were destroyed in a bombing raid. Only the sequoia and remnants of the cellar, the drive, and the terraces survived this catastrophe. The ruined site was subsequently neglected, and was taken over by a positive jungle of vegetation. In 1955, the city of Stuttgart purchased the site, but let it continue to lie unused and running wild.

The Villa Moser-Leibfried did not emerge again into the public consciousness until circa 1990 and the Internationale Gartenbauausstellung and the aforementioned »Green U initiatives«. Initially, Herman de Vries, one of the participating landscape artists, proposed erecting a fence around the ruined site and leaving this wasteground to nature and its opportunist vegetation. However, the garden show planners wanted visitors to be able to view the site, without actually setting foot on it. And so I became involved and designed a walkway and step system that adversely affected the site's Romantic ruined condition as little as possible. I did not pretend to reconstruct the villa. My aim was a path of discovery through the wilderness, with only a few suggestions of architecture: drive, entrance steps, an arbour-like entrance gate, birdhouses, walkways with viewing pavilions, and steps down to the former garden area.

During the Internationale Gartenbauausstellung, the whole site was fenced off on a large scale. One had to pay entrance money in order to get in. Shortly after the end of the exhibition, the fence was removed, allowing visitors to wander over the walkways of my art installation night or day. As a result, vandals and individuals with spray cans held their destructive parties here, throwing rubbish and bottles into the open cellar areas. Not one plank was safe from them. After a short time, ruin was added to ruin. No one put a stop to these unwelcome activities, and no one turned up to do repairs. Apparently, the Stuttgart garden authorities did not have sufficient money or staff. The site was no longer cared for at all. Eventually, for actuarial reasons, the Moser-Leibfried site was closed off with fences and boards. It appears that Herman de Vries's concept ultimately triumphed – that is, if it is to remain this way?

»Stangenwald«

Although I have no objection to the slow greening of my Villa Moser-Leibfried art installation, this 25-meter-wide and 36-meter-long site was initially intended as an artistic, stylised woodland architecture zone with a bare, white steel pergola and no overgrowth. The 67 white concrete pillars, each with a diameter of 36 centimetres, grow out of the intersection points of the quadratic panel structure. On the plaza's periphery, five pillars lie unprocessed and not erected. A fictional permanent building site?

Frank R. Werner described this plaza in a series of very poetic sentences:

»... A petrified forest.

Suggestions of a space, half nature, half pillared hall, between the worlds. ... Unclear as regards function. Entrance hall, gates form themselves and dissolve into interstitial spaces, sundial. Light rake, time trap, labyrinth. As yet not architecture, and no longer so. Building site of the forest, and building site for a house.

The roof is absent, is dissolved into a grid, arcades, arbour hall, geometry, steps.√
Going, staying.
Artificial nature, natural nature ...
Going in lines.
Going in serpentine lines.
Circles of going.
Vortexes, rhythms,
Melodies ...
Rising and falling.
Geometry.«

Villa Moser-Leibfried und »Stangenwald«, Stuttgart, 1993. Zwei Kunstinstallationen, die im Rahmen der Internationalen Gartenbauausstellung – IGA errichtet wurden und heute noch an Ort und Stelle stehen

Mit der Internationalen Gartenbauausstellung 1993 gelang es Hans Luz, das von ihm initiierte »Grüne U« zu schließen und damit zu vollenden. Es bedeutet, daß zwischen Stuttgarter Hauptbahnhof, dem oberen und unteren Schloßgarten, den Berger Sprudlern (Mineralbäder), dem Rosensteinpark, dem Leibfriedschen Garten am Pragsattel und dem Killesberg eine sehr weitläufige, parkartige Grünverbindung geschaffen wurde. Ein riesiges, innerstädtisches Landschaftsunternehmen, in das während der IGA-1993 – neben den »Gärten der Welt« und zahlreichen Blumenausstellungen – auch zehn Kunstinstallationen integriert waren. Dieses Projekt leitete Frank R. Werner. Er suchte acht weltweit tätige Garten- und Landschaftskünstler aus und lud sie ein, Projekte für Stuttgart zu entwickeln. Zwei davon stammen von mir: Villa Moser-Leibfried und »Stangenwald«.

Villa Moser-Leibfried, Stuttgart, 1993

Um 1875 ließ sich der zu Reichtum gekommene Stuttgarter Konditor und Schokoladenfabrikant Eduard Otto Moser eine stattliche Villa im Neorenaissance-Stil auf dem Pragsattel errichten. Sein Vorbild war die nicht weit entfernte, aber tiefer gelegene Villa Berg des württembergischen Kronprinzen und späteren Königs Karl I. Nach dem Tod des bürgerlichen Erbauers und seiner Ehefrau kaufte der Privatier Karl Ernst Leibfried das Villenanwesen mit streng angelegtem Garten, einschließlich Brunnengrotte, Kaskade und einem Mammutbaum. 1944 wurden Villa und Park bei einem Bombenangriff zerstört. Nur der Mammutbaum und Reste des Kellers, der Vorfahrt und der Terrassen überstanden die Katastrophe. Danach blieb das Ruinengelände unbeachtet und urwaldartige Vegetation nahm davon Besitz. 1955 erwarb die Stadt Stuttgart das Grundstück, ließ es jedoch weiterhin ungenutzt verwildern.

Erst mit der Internationalen Gartenbauausstellung und den besagten »Grünen-U-Bestrebungen« trat die Villa Moser-Leibfried um 1990 wieder ins öffentliche Bewußtsein. Zunächst schlug Herman de Vries, einer der mitbeteiligten Landschaftskünstler, vor, einen Zaun um das Ruinengelände zu errichten und die verwilderte Zone endgültig der Natur und ihrer Zufallsvegetation zu überlassen. Die Gartenschauplaner jedoch wollten, daß die Besucher das Gelände besichtigen können, ohne es allerdings zu betreten. So kam ich ins Spiel und entwarf ein Steg- und Treppensystem, das so wenig wie möglich verletzend in den romantischen Ruinenzustand eingreift und außerdem nicht vorgibt, die Villa zu rekonstruieren. Mein Ziel war ein Entdeckerweg durch die Wildnis mit wenigen Architekturandeutungen: Vorfahrt, Eingangstreppe, Eingangstor als Laube, Vogelhäuser, Stege mit Aussichtspavillons und Treppen in den früheren Gartenbereich hinunter.

Während der Internationalen Gartenbauausstellung war das Gesamtgelände weiträumig umzäunt. Man mußte Eintritt bezahlen, um hineinzukommen. Kurz nach Ende der Ausstellung wurde der Zaun entfernt und Besucher konnten Tag und Nacht auch über die Stege meiner Kunstinstallation wandern. Die Folge: Vandalen und Sprayer feierten hier abends und nachts ihre Zerstörungsparties, warfen Müll und Flaschen in die offenen Kellerbereiche. Kein Brett war mehr sicher vor ihnen. Nach kurzer Zeit fügte sich Ruine in Ruine. Niemand bremste die unerfreulichen Aktivitäten, niemand tauchte auf und reparierte. Das Stuttgarter Gartenbauamt hatte weder Geld noch Personal dafür, wie man sagte. Es fand überhaupt keine Pflege mehr statt. Irgendwann wurde aus versicherungstechnischen Gründen das Moser-Leibfried-Gelände mit Zaun und Brettern abgesperrt, so daß das Konzept von Herman de Vries letztlich zu siegen scheint. Ob es dabei bleiben wird?

»Stangenwald«, Stuttgart, 1993

Während ich gegen die langsame Eingrünung meiner Villa Moser-Leibfried-Kunst-Installation nichts einzuwenden habe, ist dieser 25 Meter breite und 36 Meter lange Platz von Anfang an als künstlich-stilisierte, unbewachsene Wald-Architektur-Zone mit kahler, weißer Stahl-Pergola gedacht gewesen. Die 67 weißen Betonsäulen mit einem Durchmesser von 35 Zentimeter wachsen aus den Schnittpunkten der quadratischen Plattenstruktur. Fünf Säulen liegen unverarbeitet und nicht aufgestellt am Rand des Platzes. Eine fiktive Dauerbaustelle?

Frank R. Werner beschrieb den Platz im offiziellen IGA-Kunstkatalog mit sehr poetischen Sätzen:

»... Ein versteinertes Wald.

Ein angedeuteter Raum, halb Natur, halb Säulenhalle, zwischen den Welten. ... Unklar in der Funktion. Eingangshalle, Tore bilden sich, lösen sich auf in Zwischenräume, Sonnenuhr. Lichtrechen, Zeitfalle, Labyrinth.

Noch keine Architektur und keine mehr. Baustelle des Waldes und Baustelle zum Haus.

Das Dach fehlt, ist aufgelöst in ein Raster, Laubgänge, Laubenhalle, Geometrie, Schritte.

Gehen, bleiben.

Künstliche Natur, natürliche Natur ...

Gehen in Linien.

Gehen in Serpentinaen.

Kreisen des Gehens.

Verwirbelungen, Rhythmen,

Melodien ...

Aufsteigend und fallend.

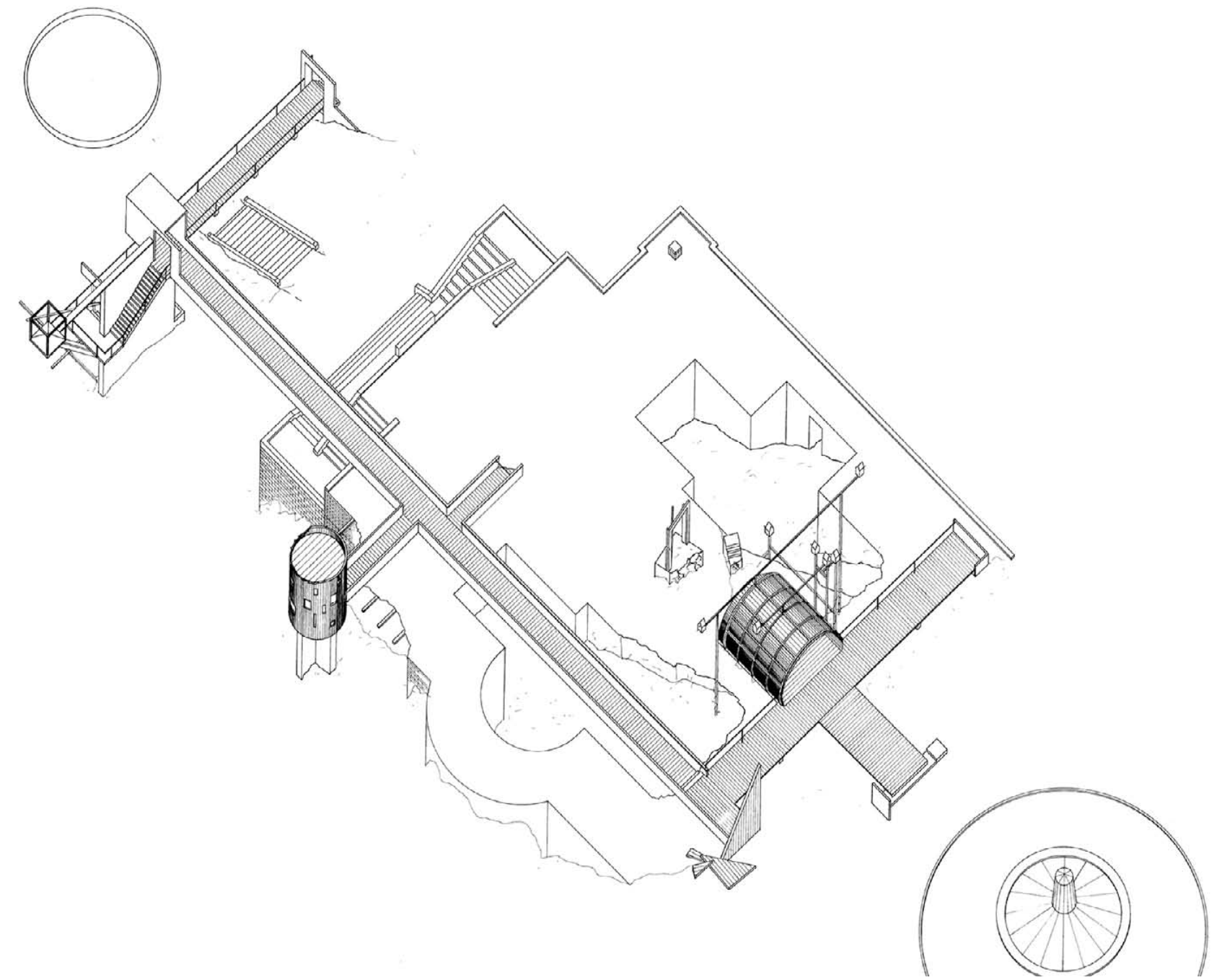
Geometrie.«

1. Villa Moser-Leibfried. A view of the former drive and the villa entrance between two giant chestnut trees. The entrance gate has been transformed into a semicircular arbour gate, with birdhouses on a system of poles. Anyone entering this gate did not get far. The path ended in a cul-de-sac, at a railing. From here, visitors could see only the ruined remains of the cellar area, with lush opportunistic vegetation. All of the photos that follow show the state of the site shortly before the IGA's opening in 1993.

2. Isometric view of the whole complex.

1. Villa Moser-Leibfried. Blick auf die ehemalige Vorfahrt und den Villeneingang zwischen zwei riesigen Kastanienbäumen. Das Eingangstor hat sich in ein halbrundes Laubentor mit Vogelhäusern auf einem Stangensystem verwandelt. Wer eintrat, kam nicht weit. Der Weg endete sackgassenartig an einem Geländer. Besucher sahen von hier aus nur auf die Ruinenreste der Kellerzone, dazu üppige Zufallsvegetation. Alle nachfolgenden Photos zeigen den Zustand kurz vor der IGA-Eröffnung 1993.

2. Isometrie der Gesamtanlage.



Wielandpark, Biberach an der Riß, 1998 to 2000, extended in 2003, reworked and renovated 2010–2014. Client: the city of Biberach an der Riß. Construction management: Biberach civil construction authority and the architecture firm of Günter Schmitt, Biberach (with garden architect Elisabeth Kimmich)

The Wielandpark, which originally bore the unpoetic and pragmatic name Bürger-Park (citizens' park) represented the first time I was able to realise my garden and park ideas in a somewhat more extensive and differentiated way. In contrast to most of the previously described works, this project actually involved the movement of earth, the excavation of a lake, the piling of a hill rampart, and the planting of numerous trees (with a number of trees having been previously cut down). Unfortunately, as with many of my projects, there was also a certain amount of resistance from residents and from the civic administration.

In addition to architectonic peripheral construction banalities and a somewhat obscured backyard position, the designated site offered (and continues to offer) an unusual highlight: the Gartenhäuschen (little garden house) in whose upper storey, from 1766 to 1769, the Swabian poet Christoph Martin Wieland spent afternoons working on his texts. He would have looked out on meadows, gardens, farmed land, trees, and the little river Riß, which meandered by beneath his window.

As I was no great lover or connoisseur of this classicist, ironic, sensual rococo Enlightenment poet, I contemplated an unconventional garden programme: what if Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) and Christoph Martin Wieland (1733–1813) had met here? What kind of conversation and discussion might have taken place? This is admittedly pure fiction. In reality, the two never met. Nor do I know what they thought of each other. I simply imagined that it would be a meeting of two fundamentally different worldviews. Perhaps, where it came to gardens and nature, they were not so far apart? Even though our early classicist, who was praised by Johann Wolfgang von Goethe and even by Heinrich von Kleist, surely had no thoughts of revolution. I did not work with real figures, but instead used quotations from buildings and parks from the era known as the Enlightenment. I juxtaposed the little Wieland house with Rousseau's poplar island in Ermenonville, setting it in a large, round lake and building an additional artificial ruin, which might be understood as representing the Romantic's criticism of Wieland. On the paths and on the island, I also placed a number of stones with chiselled text quotations from the texts of both poets and thinkers.

One of these men looked for happiness in lovely gardens with an ambience of classical antiquity, and ultimately failed as a farmer in Ossmannstedt near Weimar. The other was in a constant state of flight, and never experienced the »liberating result« of his daring theses such as »All harm begins with the invention of private property« and »Back to nature« in the French Revolution.

In a tourists' guide to architecture, the Wielandpark is described as follows:

»A new park was fitted into the existing development. With the historic garden house of the poet Christoph Martin Wieland (on the edge of the park) as a starting point, a fictional dialogue develops between Wieland and the French philosopher Rousseau – both Enlightenment figures. The path system, space design and stage-

set-like architecture motifs juxtapose severely regular garden architecture and free-growing nature. The theme is the conflict between social order and free human development. Other motifs incorporate a modern, media-based artistic aspect. The visitor passes through a skein of associations, like the viewer of a film. A rotunda planted with poplars is reminiscent of Rousseau's island place of burial.

Notwithstanding this, the park is an inviting and restorative place for contemplation, for movement and for communication, and does not exclude those who do not know how to interpret its messages.

This is a successful composition, ambitious both intellectually and in terms of garden art, competently implemented and a restorative place to spend time.«

This park also experienced casual vandalism: in the very first night after completion, the spheres were cut off the pinnacles of the little onion domes that I had set up as a regularly ranked »army« in the meadow in front of the viewing arbour (as successors to my Stuttgart garden gnomes). Later, people with spray cans came and defaced the entrance gates, the representations of fences, the semicircular arbour, and the ruin. Every morning saw the whole park strewn with rubbish. A certain group of young people liked to have parties near the lake, behind the ruin. The city had a sign placed at the park entrances forbidding use of the park at night (also, of course, due to the complaints of residents).

Wielandpark, Biberach an der Riß, 1998–2000, ergänzt 2003, überarbeitet und renoviert 2010 bis 2014. Auftraggeber: Stadt Biberach an der Riß. Bauleitung: Tiefbauamt Biberach und Architekturbüro Günter Schmitt, Biberach (mit Gartenarchitektin Elisabeth Kimmich)

Mit dem Wielandpark, der ursprünglich ganz unpoetisch und pragmatisch Bürger-Park hieß, konnte ich zum ersten Mal meine Garten- und Park-Ideen etwas umfangreicher und ausdifferenzierter realisieren. Im Gegensatz zu den meisten bisher beschriebenen Arbeiten, wurde hier tatsächlich Erde bewegt, ein See ausgehoben, ein Hügelwall aufgeschüttet und zahlreiche Bäume gepflanzt (vorher auch einige abgesägt). Leider gab es wie bei vielen anderen meiner Projekte auch manchen Widerstand von Anwohnern und Stadtverwaltung.

Der vorgesehene Ort bot und bietet, neben architektonischen Randbau-Banalitäten und der etwas versteckten Hinterhoflage, einen ungewöhnlichen Schwerpunkt: das Gartenhäuschen, in dessen Obergeschoß der schwäbische Dichter Christoph Martin Wieland von 1766 bis 1769 nachmittags an seinen Texten arbeitete. Sein Blick fiel damals auf Wiesen, Gärten, landwirtschaftlich genutzte Flächen, Bäume und das kleine Fließchen Riß, das unter seinem Fenster vorbeimäanderte.

Da ich kein großer Freund und Kenner dieses antikisch-ironisch-sinnlichen Rokoko-Aufklärers war, überlegte ich mir ein ungewöhnliches Gartenprogramm: was wäre, wenn sich hier Jean-Jacques Rousseau (1712 bis 1778) und Christoph Martin Wieland (1733–1813) begegnet wären? Welche Gespräche und Diskussionen hätten möglicherweise stattgefunden? Zugegeben: reine Fiktion. In Wirklichkeit sahen sich die beiden nie. Und was der eine über den anderen dachte, weiß ich auch nicht. Ich kann mir nur vorstellen, daß sich zwei grundsätzlich verschiedene Weltansichten begegnet wären. Oder doch

nicht? Waren sie in Bezug auf Gärten und Natur nicht so weit voneinander entfernt? An Revolution freilich dachte unser Frühklassiker, den Johann Wolfgang von Goethe und sogar Heinrich von Kleist schätzten, bestimmt nicht.

Ich arbeitete nicht mit realen Figuren, sondern mit Bau- und Parkzitate aus jener Zeit, die Aufklärung genannt wird. Das kleine Wieland-Häuschen konfrontierte ich mit Rousseaus Pappelinsel in Ermenonville, ließ sie in einem großen, runden See treiben, baute dazu eine künstliche Ruine, die als Kritik der Romantiker an Wieland verstanden werden könnte. Dazu legte ich einige Steine mit eingemeißelten Textzitate aus den Schriften beider Dichter und Denker an die Wege und auf die Insel.

Der eine suchte sein Glück in lieblichen, antikisch-klassisch angehauchten Gärten und scheiterte am Ende als Landwirt in Oßmannstedt bei Weimar, der andere war ständig auf der Flucht und konnte das »befreiende Ergebnis« seiner gewagten Thesen wie »Alles Unheil beginnt mit der Erfindung des Privatbesitzes« und »Zurück zur Natur« in der Französischen Revolution nicht mehr erleben.

In einem touristischen Architekturführer wird der Wielandpark mit folgenden Worten beschrieben:

»Ein neuer Park wurde in die vorhandene Bebauung eingefügt. Ausgehend vom historischen Gartenhaus des Dichters Christoph Martin Wieland am Rande des Parks entwickelt sich ein fiktiver Dialog zwischen Wieland und dem französischen Philosophen Rousseau – beides Protagonisten der Aufklärung. In der Wegführung, Flächen-gestaltung und in den kulissenhaften Architekturmotiven stehen sich strenge Gartenarchitektur und frei wachsende Natur gegenüber. Sie thematisieren den Konflikt zwischen gesellschaftlicher Ordnung und freier Entfaltung des Menschen. Andere Motive beziehen einen modernen, medialen Kunstaspekt ein. Der Besucher geht durch ein Assoziationsgeflecht wie beim Betrachten eines Films. Ein Rondell mit Pappeln erinnert an Rousseaus Grabinsel.

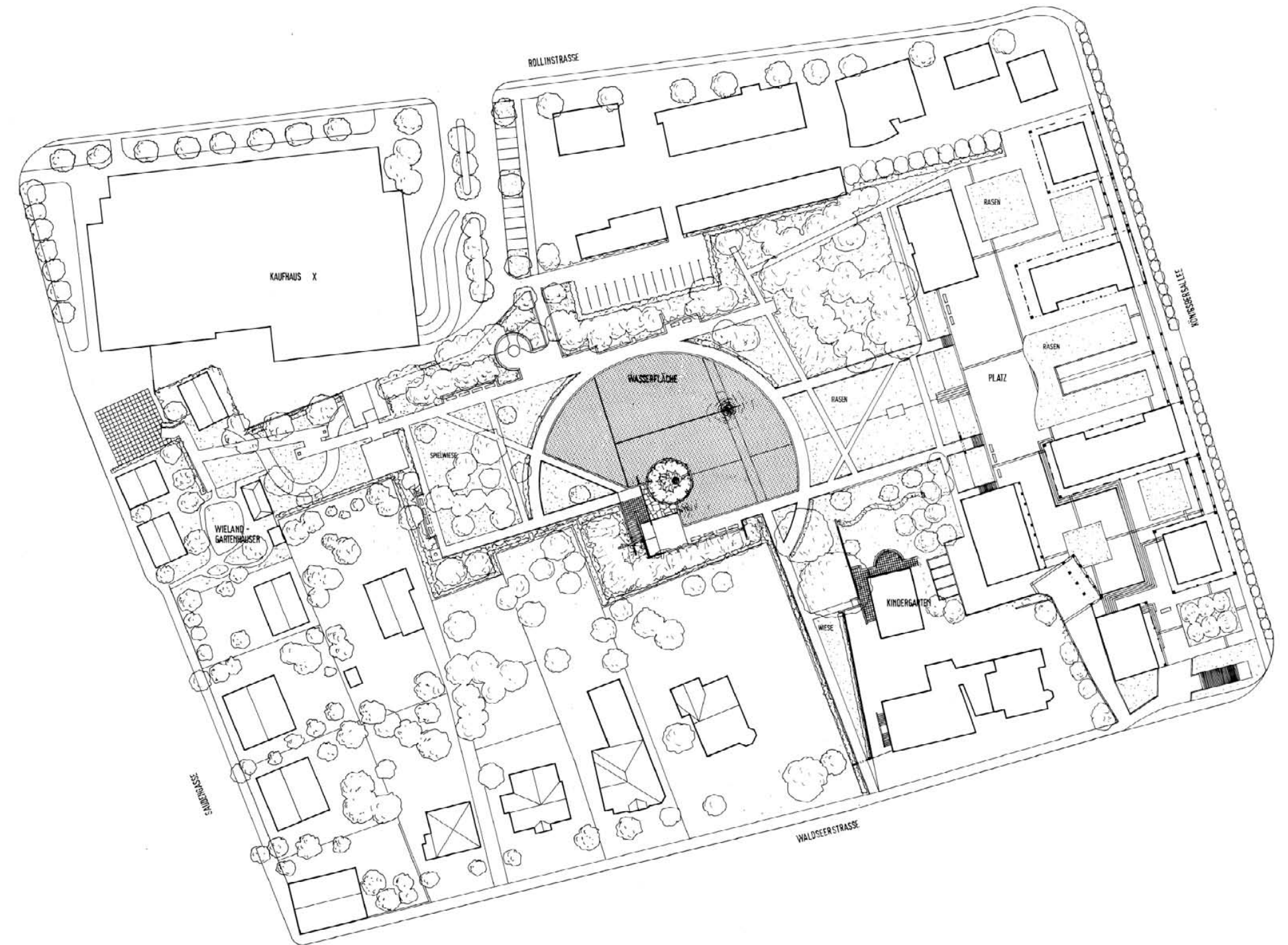
Gleichwohl lädt der Park zum erholsamen, kontemplativen Aufenthalt, zu Bewegung und Kommunikation ein, ohne jemanden abzuweisen, der die Inhalte nicht zu deuten weiß.

Eine gelungene Anlage mit hohem intellektuellen und garten-künstlerischem Anspruch, fachgerechter Ausführung und erholsamem Aufenthaltsangebot.«

Alltäglicher Vandalismus auch hier: Gleich in der ersten Nacht nach Fertigstellung wurden die Gipfel-Kugeln der kleinen Zwiebeltürme, die ich als strenge »Armee« (Nachfolger meiner Stuttgarter Gartenzwerge) in der Wiese vor der Sichtlaube aufstellen ließ, abgeschlagen. Später kamen Sprayer und beschmierten die Eingangstore, die angeedeuteten Zäune, die halbrunde Laube und die Ruine. Müll lag jeden Morgen im gesamten Park verstreut. Eine gewisse Gruppe von Jugendlichen liebte es, am See und hinter der Ruine Parties zu feiern. Daraufhin ließ die Stadt ein nächtliches Aufenthaltsverbotsschild an den Parkeingängen aufstellen. Natürlich auch, weil sich die Anwohner beschwert hatten.

1. Site plan of the whole area. 1998.

1. Lageplan der gesamten Anlage. 1998.





10. Lake, poplar island, and artificial ruin with water cascade. Today, the ruin is almost completely covered in ivy and wild vines. Photo 2003.
11. Ruin, lake, and poplar island. In the foreground is the back wall of a long bench. Photo 2003.

10. See, Pappelinsel und künstliche Ruine mit Wasser-kaskade. Heute ist die Ruine fast vollständig mit Efeu und wildem Wein eingewachsen. Photo 2003.
11. Ruine, See und Pappelinsel. Im Vordergrund die Rückwand einer langen Sitzbank. Photo 2003.



20. Winter image with Christoph Martin Wieland's garden house. Photo 2009.



20. Winterbild mit dem Gartenhaus von Christoph Martin Wieland. Photo 2009.

