TOPOTEK 1

MARTIN REIN-CANO / LORENZ DEXLER

ROSEMARIE TROCKEL

THILO FOLKERTS (HG./ ED.)

TOPOTEK 1
MARTIN REIN-CANO · LORENZ DEXLER
ROSEMARIE TROCKEL

EINE LANDSCHAFTSSKULPTUR FÜR MÜNCHEN
A LANDSCAPE SCULPTURE FOR MUNICH

Fotografien von / **Photographs by**
Hanns Joosten

Birkhäuser
Basel

Das in diesem Buch dokumentierte Projekt entstand im Auftrag der
Landeshauptstadt München, Baureferat.
**The project documented in this book was commissioned by the City of Munich,
Department of Public Construction.**

VORWORT
FOREWORD
006 THILO FOLKERTS

BILDWIRKLICHKEITEN
FAKE REALITIES
009 MARTIN REIN-CANO UND LORENZ DEXLER IM GESPRÄCH MIT THILO FOLKERTS
MARTIN REIN-CANO AND LORENZ DEXLER IN CONVERSATION WITH THILO FOLKERTS

GEGENSTÄNDE AUF EINER PLATTFORM
OBJECTS ON A PLATFORM
055 MARC TREIB

AUF EINER FALSCHEN KUH ÜBER EINE BEWEGTE LANDSCHAFT ZUM STRAND REITEN
RIDING A FAKE COW ON A MOVABLE LANDSCAPE, HEADING TO THE BEACH
093 PIETRO VALLE

DIE KÜNSTLICHKEIT DER STADTNATUR
THE ARTIFICIALITY OF URBAN NATURE
123 BRIGITTE FRANZEN

DAS BAHNDECKEL PROJEKT – ORT, ENTWICKLUNG, TECHNISCHE DETAILS
THE BAHNDECKEL PROJECT – SITE, DEVELOPMENT, TECHNICAL DETAILS
157 LORENZ DEXLER MIT/**WITH** THILO FOLKERTS

BIOGRAFIEN
241 **BIOGRAPHIES**

PROJEKTBETEILIGTE
244 **PROJECT CONTRIBUTORS**

BILDNACHWEIS
245 **ILLUSTRATION CREDITS**

VORWORT

THILO FOLKERTS

Wir sehen eine Landschaft ohne Erinnerung. Auf der dünnen Ingenieurmembran einer Gleisüberdeckung wurde mit dem Bahndeckel Projekt eine künstliche und künstlerische Landschaft gebaut, die in vielerlei Hinsicht vielschichtig und mehrdeutig ist. In einem etwa zehnjährigen Prozess vom internationalen Wettbewerb bis zur Fertigstellung im Sommer 2010 entstand auf der Münchener Theresienhöhe ein Ort, der bei aller technischen Optimierung mit der spielerischen Großzügigkeit von Freiraum agiert und Kunst und Landschaftsarchitektur zusammenführt. Nach dem zusammen mit Catherine Venart erarbeiteten Wettbewerbsbeitrag von 2002 machten Martin Rein-Cano und Lorenz Dexler vom Landschaftsarchitekturbüro Topotek 1 und die Künstlerin Rosemarie Trockel sich gemeinsam an die Aufgabe, die Gestaltung für den Ort umzusetzen. Rosemarie Trockel ist für ihre Grenzüberschreitungen in Themen und Gattungen bekannt. Ihr vielseitiges künstlerisches Werk umfasst Bilder und Zeichnungen, Plastiken, Skulpturen und Objekte sowie Videoarbeiten und Installationen. Das sich vehement einer Kategorisierung entziehende Werk Trockels trifft im Bahndeckel Projekt auf eine ähnlich typisierungsflüchtige Arbeitsstrategie der Berliner Landschaftsarchitekten.

Der Ort selbst ist sowohl Quartiersplatz, Skulptur, Spielplatz als auch Park. Auch wegen dieser Hybridität bedeutet das Erleben des Bahndeckel Projekts glücklicherweise nicht ein souvenirhaftes Wiedererkennen bekannter Bilder, die wir andernorts gesammelt haben. Der Bahndeckel ist als Baustruktur eine räumliche Verbindung, als städtischer Freiraum bedeutet das Bahndeckel Projekt eine Vielzahl an Assoziationen. Die vorliegende Publikation versucht sich daran, die Verbindungen auf diesen beiden Ebenen zu beleuchten, zu kultivieren und zu mehren. Deshalb kommen hier sowohl die Verfasser des Projekts zur Sprache wie auch renommierte Autoren unterschiedlicher Disziplinen, die das Projekt aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten.

Ein Interview mit Martin Rein-Cano und Lorenz Dexler verdeutlicht die Haltung der Projektver-

FOREWORD

THILO FOLKERTS

We see a landscape without memory. Built on the thin engineered membrane of a railway bridge construction, the Bahndeckel Project represents an artificial and artistic landscape that is in many respects multi-layered and hybrid. In a process that took some ten years from the international competition to completion in summer 2010, a place has been created at the Theresienhöhe that, despite all its technical optimisation, operates with the playful generosity of open space, bringing together art and landscape architecture. Following the 2002 competition entry, which was developed in cooperation with Catherine Venart, the landscape architects Martin Rein-Cano and Lorenz Dexler from Topotek 1 and the artist Rosemarie Trockel collaborated in the task of finding and then realizing a design for this particular place. Rosemarie Trockel is known for her transgressions of themes and genres. Her diverse artistic works range from paintings and drawings, to sculptures and objects as well as video works and installations. Trockel's work, which vehemently resists categorization, ties in well with the similarly broad working strategies of the landscape architects from Berlin.

The site itself is simultaneously a neighborhood square, a sculpture, a playground and a park. It is thanks to this hybridity that one experiences the Bahndeckel Project not simply as the souvenir-like recollection of familiar images, collected from afar. In terms of its structure, the railway cover is a space that connects, but in terms of its role as an urban space it creates multiple associations. This publication is an attempt to illuminate, to cultivate and to supplement the connections on these two levels. Accordingly, this book includes contributions not just by the project's designers but also from renowned authors from different disciplines that examine the project from different viewpoints.

An interview with Martin Rein-Cano and Lorenz Dexler explores the mindset of the project authors and offers insights into the collaboration with Rosemarie Trockel. The architectural critic Marc Treib situates the project in the current

fasser und gibt Einblick in die Zusammenarbeit mit Rosemarie Trockel. Der Architekturkritiker Marc Treib stellt das Projekt in den aktuellen, topologischen Kontext der Konversion infrastruktureller Räume – auch als Begründung für Artifizialität und Synthese – und beleuchtet allgemein das Berührungsfeld von Landschaftsarchitekten und Künstlern. Pietro Valle wirft einen Blick auf den strukturellen Charakter des Entwurfs und des Arbeitens von Topotek 1 – wie sich schon im Titel andeutet entlang des Themas der Montage. Für ihn ist in München auf den überbauten Bahngleisen eine im wahrsten Sinne des Wortes surreale Welt entstanden. Brigitte Franzen betraüchtet das Bahndeckel Projekt als Teil einer langen Reihe von Kunstprojekten im öffentlichen Raum. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin legt das Verhältnis zwischen öffentlichem Raum, gesellschaftlicher Repräsentation, Kunst und Landschaftsarchitektur in Deutschland seit der Nachkriegszeit dar. Die Olympiade 1972, deren transdisziplinärer Anspruch eines Gesamtkunstwerks mit dem Bahndeckel Projekt eine gewisse Fortsetzung erfährt, dient hier als Wegemarke in der spezifisch Münchener Entwicklung, zu der das Bahndeckel Projekt gehört.

Die vorliegende Publikation ist als Projektmonografie konzipiert, die die Entstehung des Projekts vom Wettbewerbsbeitrag bis zur Realisierung dokumentiert. Eine Vielzahl von Plänen und technischen Detailzeichnungen illustrieren das akribisch Konstruierte und Geformte, das dem Projekt exemplarischen Charakter gibt. Die Publikation ist jedoch auch als eigenständiges, wenn auch begleitendes Projekt gedacht und soll die weitere Auseinandersetzung mit den im Bahndeckel Projekt angelegten Themen anregen und ermöglichen.

Hanns Joosten, der die Arbeiten von Topotek 1 seit fast 15 Jahren begleitet, kommt eigentlich aus der Modefotografie. Die von der Grafikerin Sonja Frank in fünf Serien von Klapptafeln gefasste fotografische Dokumentation des Projekts beinhaltet auch deshalb eine Auseinandersetzung mit dem Textilen der Oberfläche und der berührbaren Körperlichkeit des Ortes. Gleichzeitig sind die großformatigen Faltblätter zu Sequenzen gefügt, die das fotografische Bild in Bewegung bringen, in Richtung einer Cinematografie. Diese Bewegung im Buch ist ein Abbild des interaktiven Potenzials des Projekts vor Ort. Ein Ort, an den man sich erinnert.

topological context of the conversion of post-infrastructural spaces – not least as an explanation for the designers' strategy of artificiality and synthesis – and offers a general view of the collaboration of landscape architects and artists. Pietro Valle takes a look at the structural character of the project's design and the work of Topotek 1 – with special reference to the theme of montage, as alluded to in the title. For Valle, what has been produced on the railway cover in Munich is a surreal world in the true sense of the word. Brigitte Franzen examines the Bahndeckel Project as one of a long series of public art projects. The art historian and curator describes the changing relationship between public space, societal representation, art and landscape architecture in Germany since the post-war period. She identifies the Olympic Games in 1972, whose transdisciplinary ambition to be a Gesamtkunstwerk is reflected to a certain degree in the Bahndeckel Proect, as a landmark in the specific history of Munich's urban development, which the Bahndeckel Project is now part of.

This publication is conceived on the one hand as a project monograph that documents the genesis of the project from the competition entry to realization. Numerous drawings and technical details illustrate the meticulous fabrication and formality – owed not just to the specific conditions of the site – that lend the project its exemplary character. On the other hand the publication is also conceived as a project in itself, intended to stimulate and enable further investigation into the different aspects addressed by the project.

Hanns Joosten, who has accompanied the work of Topotek 1 for almost 15 years, has roots in the field of fashion photography. As a consequence, the photographic documentation of the project, organized by the graphic designer Sonja Frank into five sets of folding plates, examines the fabric of the surface and the tangible physicality of the place. At the same time, the large-format folding pages form sequences that set the photographic images in motion, lending them a cinematographic quality. The movement manifest in the book is a reflection of the interactive potential of the project and the place. A place that one cannot help but remember.

BILDWIRKLICHKEITEN

MARTIN REIN-CANO UND LORENZ DEXLER IM GESPRÄCH MIT THILO FOLKERTS

THILO FOLKERTS Am Anfang zur Gartenkunst: Als ich euch 2002 kennenlernte, gab es ein striktes Beharren auf dem Barock als eure Referenz zur Gartenkunstgeschichte. In letzter Zeit ist der englische Landschaftsgarten mehr und mehr zu eurem kulturgeschichtlichen Bezugsfeld geworden. Gibt es einen solchen Umschwung auch in der Bezugnahme auf andere Kunstformen?

MARTIN REIN-CANO Da wir recht intuitiv an Projekte herangehen, beschäftigen wir uns mit jenen Fragen, die uns im jeweiligen Augenblick begegnen. Lange Zeit war uns der Barock wichtig, weil er im Gegensatz zum englischen Landschaftspark nicht versprach, Natur zu schaffen, sondern sich bemühte, aus der Natur eine echte Gartenkultur zu machen. Diese Haltung liegt uns letztendlich nach wie vor prinzipiell und konzeptionell näher. Mit dem Projekt für den Schlosspark in Wolfsburg kam es zur ausführlichen Beschäftigung mit dem englischen Landschaftsgarten. Der größte Teil des Parks war hier ein historischer Landschaftspark, in den wir unsere Interventionen – vor allem die Kreisgärten – strategisch positionieren mussten. 1 Die heutige Wirkung des englischen Landschaftsgartens sehe ich jedoch nach wie vor als kritisch. Wir erleben seine (ihm ja eigene) Künstlichkeit nicht mehr richtig. Wir haben uns so an sein romantisches Klischeebild gewöhnt, dass wir nicht erkennen, dass es sich letztendlich um „gefakte" Bilder handelt. Zur Zeit seiner Entstehung muss das anders gewesen sein. Wenn man sich den Garten im Kontext der damaligen englischen Landschaft vorstellt, muss seine tatsächliche Künstlichkeit, sein philanthropisches Nachahmen von Natürlichkeit, viel stärker spürbar gewesen sein. Diese Spürbarkeit unterscheidet das intelligente Fälschen von dummer Täuschung. Es gibt keine Gartenepoche, die so lange unhinterfragt ihre ästhetische Gültigkeit behalten hat. Deshalb habe ich den englischen Landschaftsgarten früher gehasst.

Ich glaube jedoch, dass die Strategien des englischen Landschaftsgartens und sein Arbeiten mit Dynamik und Bewegung im Raum für viele Aufgaben, mit denen wir uns heute beschäftigen,

FAKE REALITIES

MARTIN REIN-CANO AND LORENZ DEXLER IN CONVERSATION WITH THILO FOLKERTS

THILO FOLKERTS Let us start with the history of garden design: when I first got to know you in 2002, there was a strong insistence on the Baroque as your historical point of reference with regard to garden design. More recently, however, the English landscape garden has become a stronger part of your cultural-historical frame of reference. Have you experienced a similar shift in perspective with regard to other art forms?

MARTIN REIN-CANO As we take a relatively intuitive approach to our projects, we concern ourselves with the questions that arise at that moment in time. For a long time, the Baroque was very important to us because, unlike the English landscape garden, it did not purport to create nature but rather strove to create true horticulture out of nature. In principle and conceptually this viewpoint is still closer to our hearts. The Schlosspark in Wolfsburg was an opportunity for us to examine the English landscape garden in detail. The largest part of the park was a historic landscape garden in which we had to strategically position our interventions, most notably the circular gardens. 1 On a general level, today's perception of the English landscape garden is, in my opinion, problematic. We no longer truly experience its (intrinsic) artificiality. We have become so used to the clichéd romantic image that we are no longer aware of the fact that these images are in actual fact "faked." At the time of their creation, the impression must have been different. If one imagines such gardens in the context of the English landscape of the time, their actual artificiality, their philanthropic imitation of naturalness, must have been much more apparent, more palpable. This palpability is what differentiates intelligent faking from unthinking imitation. There is no other epoch of garden design whose aesthetic validity has lingered for so many years without the slightest critical reappraisal. This is why I used to hate the English landscape garden.

I do, however, think that the strategies of the landscape garden, particularly its use of dynamism and movement in space, are very interesting and

1 Kreisgarten, Schlosspark Wolfsburg, Topotek 1, 2004.
Circle Garden, Schlosspark Wolfsburg, Topotek 1, 2004.

2 Rolex Learning Center der EPFL, Lausanne, SANAA, 2010.
Rolex Learning Center EPFL, Lausanne, SANAA, 2010.

sehr interessant und brauchbar sind. Eines dieser Themen ist das der Grenze. Bis zur Aufklärung wurde ein Objekt über seine Grenzen definiert. Der englische Landschaftsgarten löste diese Grenzen auf oder täuschte uns darüber hinweg. Im Garten des 18. Jahrhunderts bedeutete diese Grenzauflösung zusammen mit der thematischen Integration der Dynamik einen Paradigmenwechsel, den andere Kultursparten eigentlich erst im 20. Jahrhundert vollzogen haben. Die Auflösung dieser Grenzen wurde in der Architektur letztendlich erst durch die Moderne, im urbanen Kontext vielleicht tatsächlich erst durch Rem Koolhaas oder SANAA vollzogen. 2 Im Garten ist das schon 200 oder 300 Jahre vorher passiert. Da hat man sich gesagt „fuck borders": Alles was drum herum ist, ist Garten. Alles ist Garten! Der Berg da hinten ist Teil des Gartens, die Kirche im Dorf ist Garten. Was innerhalb des Gartens und was außerhalb des Gartens ist, war auf einmal nicht mehr so klar zu trennen wie in der Renaissance und dem Barock. Diese Lesart von Gartenkultur ist für mich interessant in der Auseinandersetzung mit Raum. Auch als strategische Waffe, mit der ich der Gartenarchitektur innerhalb der Kultur eine größere Bedeutung gebe. Denn letztendlich besteht Gartenkultur nicht nur darin, ein paar Blümchen zu pflanzen.

useful for many tasks we are concerned with today. One of these aspects is the border. Up until the Enlightenment, an object was defined by its boundaries. The English landscape garden dissolved, or at least obscured their existence. The dissolution of boundaries in 18th century gardens, together with the thematic integration of dynamism brought about a paradigm shift that other cultural disciplines accomplished only much later in the 20th century. The overcoming of typological spatial restrictions in architecture first came about in the modern movement; in the urban context this happened perhaps only very recently in the work of Rem Koolhaas or SANAA. 2 In garden design, this came about already some 200 or 300 years ago. "Fuck borders," they must have thought, "everything around and about is garden. Everything is garden: the hill over there is part of the garden; the village church is part of the garden." What was within the garden and outside of the garden was no longer clearly delineated like it was in the Renaissance and the Baroque. For me, this expansive notion of garden culture is interesting in our explorations of space. It is also a strategic weapon with which I can impart garden architecture greater cultural meaning. After all, horticulture is more than simply planting a few flowers.

Zur Frage, zu welchen Kunstformen wir in letzter Zeit eine Beziehung aufgebaut haben: mit Sicherheit ist es der Film! Das ist vor allem aus der Beschäftigung mit dem Schlosspark in Wolfsburg entstanden. Seitdem lesen wir den englischen Landschaftsgarten als eine Art Vorläufer des Films. Man läuft quasi durch den Film, von einer Szene zur nächsten, anstatt dass der Film vor ei-

As regards other art forms that we have become more interested in recently: without a doubt it is film that has been most influential. This came about primarily as a product of our deliberations for the Schlosspark in Wolfsburg. Since then we have been looking at the English landscape garden as a kind of precursor to film. It is almost as if one walks through a film, from one scene to

nem auf der Leinwand läuft. 3 Der Landschaftsgarten ist, wenn man so will, ein 3D-Film, ein lebendiger Film. In der Zeit seiner Entstehung muss er die Besucher genauso emotionalisiert haben, wie das heute gute Filme tun. Wenn ich das Thema Film aus dem Kontext des englischen Landschaftsgartens heraus betrachte, würde ich behaupten, dass die Gartenkunst kulturgeschichtlich eigentlich eine höhere Bedeutung hat, als ihr heute zugemessen wird. Ich glaube, dass sie die erste Kunstform ist, die tatsächlich Dynamik als elementaren Bestandteil ihrer selbst beinhaltet. Den englischen Landschaftsgarten gibt es sozusagen ohne den Spaziergang nicht. Die Musik hat das natürlich auch – und hatte es schon vorher. Musik entwickelt sich auch in Raum und Zeit und hat als Abfolge von Bildern, beziehungsweise Sequenzen bewegter Musik, einen inhärenten dynamischen Effekt. Aber bildlich! Mit echten Bildern!

Musik ist tatsächlich ein Thema, das mich neuerdings interessiert. Wir müssen als Gartenarchitekten ja Raumdeutungen liefern. Wir müssen Atmosphäre liefern, ein Gefühl für einen Raum. Wir schaffen nicht nur einen Rahmen, sondern auch eine Form. Das sehe ich in der Musik ganz ähnlich. Musik soll uns entführen; ein bisschen in eine andere Welt, in der wir träumen können, in der wir uns mit anderen Dingen auseinandersetzen können. Und eben auch, dass sie nur durch Dynamik funktioniert und nur in Raum und Zeit. Ein Gebäude kann auf eine Art immer ein Stillstand sein: ein Ort, der steht und ohne Bewegung präsent ist. Auch wenn Licht ein Gebäude verändert, so ist dies nie durch Bewegung bedingt wie in der Musik, im Film oder eben im Garten. Der Garten, in dem der Wind die Blätter bewegt, die Dynamik der Natur in den Jahreszeiten, die Zyklen des Lichts … das ist etwas, das in der Musik ganz ähnlich funktioniert.

FOLKERTS Ich möchte von euch etwas über die räumlichen Referenzen des Bahndeckel Projekts erfahren. Wenn wir beim englischen Landschaftsgarten als Modell bleiben: Es handelt sich bei diesem ja um einen „offenen Garten". Auch das Bahndeckel Projekt kann man sicher nicht als einen abgeschlossenen Ort bezeichnen. Es gibt direkte Blickbeziehungen: Vom äußeren Rasenhügel blickt man auf die Gleise, sieht und hört die Züge

3 Waldgarten, Schlosspark Wolfsburg, Topotek 1, 2004.
Forest Garden, Schlosspark Wolfsburg, Topotek 1, 2004.

the next, rather than the film appearing on a screen in front of the viewer. 3 The landscape garden is, one could say, a 3D-film, a film that is alive. At the time of its creation it must have left an emotional impression not unlike that of a good film today. In fact, when I think of film and the English landscape garden, I would argue that garden design perhaps has greater significance from a cultural-historical standpoint than we accord it today. Seen in this light, it is the first art form to embody dynamism as an elementary part of itself. The English landscape garden cannot be fully experienced without walking through it. Music has that quality too, of course, and had it long before since it also unfolds in space and time. Music as well has, through the succession of images, or rather sequences of movement, an inherently dynamic effect. But in gardens, this is visual, with real images! Music is actually another topic that I've become interested in lately. As garden architects, we are asked to offer an interpretation of spaces. We have to create atmospheres, a feeling for a space. We don't just create a setting, we also give form to spaces. In music, this is very similar. Music should capture our imagination, lead us into another world in which we can dream, in which we think about other things. And, of course, to achieve this, it uses the same means of dynamism and space and time. A building is always stationary to a certain extent: it is a place that is tightly rooted. It can be present without movement. Although a building can be transformed by light, for example, buildings are not conditioned by change and movement in the same way that music is, or film, or for that matter a garden. In a garden, one experiences the leaves rustling in the wind, the seasonal

in die Ferne davon rauschen. Bis wohin gehen für euch die Grenzen des Projekts?

LORENZ DEXLER Für uns ist das Thema der Grenze vor allem in einer anderen Maßstabsebene interessant, nämlich als soziales und persönliches Phänomen. Es war immer unser Ziel, Grenzen zu öffnen und Gärten oder Parks für Menschen zu bauen. Frei nach Thomas Churchs Diktum: „Gardens are for people." Dieser Satz ist für uns eine grundlegende Motivation. Unsere Interventionen sind visueller, vor allem aber körperlicher Natur. Der Garten ist immer auch eine körperliche Erfahrung. Das heißt: Ich kann mich ihm nur nähern, indem ich in ihm laufe, ihn pflege, in ihm spiele, mich dort hinlege. Man hat auf einmal ein anderes Geruchserlebnis, wenn man auf dem Boden liegt. Es gibt immer eine unmittelbare körperliche Erfahrung. Die Grenze des Gartens verläuft entlang seiner Berührbarkeit und Sinnlichkeit. Darin liegt für uns das Thema der Grenze.

REIN-CANO Das ist am Garten grundsätzlich etwas Besonderes. Der Garten ist die einzige Kunstform, die eine Erfahrung bietet, die den ganzen Körper und alle Sinne einbezieht. Hierin liegt ein wichtiger Unterschied zwischen der Kunstform Garten und einer Skulptur. Gartengestaltungen sind immer interaktiv, also nutzbar.

FOLKERTS Das Quartier in München-Theresienhöhe verhält sich gegenüber dem offenen – eigentlich zentralen – Raum strukturell sehr neutral, um nicht zu sagen vernachlässigend. Wie reagiert eure Gestaltung darauf?

REIN-CANO Die Ausgangslage war für uns, dass wir es mit einer Brücke zu tun haben, mit einer Art schwebendem Raum. Dieser Raum verweigert sich der Anhaftung an den Städtebau. Statt den Bezug zum unmittelbaren Stadtraum zu suchen, nimmt unsere Gestaltung den Kontext des Brückenraums sehr ernst und bezieht sich entsprechend eher auf die Bahn darunter. Sie ignoriert den Städtebau auf eine Art, wie es diese Brückenkonstruktion auch tut, die ja vor dem neuen Städtebau der Wohnsiedlung schon da war. Diese Unabhängigkeit war uns sehr bewusst. Das Bahndeckel Projekt ist auf diese Weise vielleicht ein Garten, ein Gegenpol zur Stadt. Der Garten, wie auch der Park, versucht im städtischen Kontext Gegenteil zu sein, das Andere

dynamics of nature, the cycle of light … all things that are experienced very similarly in music.

FOLKERTS I would like to ask you about the spatial references for your Bahndeckel Project. To stick with the English landscape garden, this project is also an "open garden." One could not describe the Bahndeckel as an enclosed place. There are far-reaching relations: from the grassy mound one looks over the tracks and sees and hears the trains racing away into the distance. Where do you see the boundaries of the project?

LORENZ DEXLER For us, the aspect of boundaries is more interesting at another scale, as a social and personal dimension. We have always aimed to remove boundaries and to create gardens or parks for local residents or visitors, loosely inspired by Thomas Church's adage that "Gardens are for people." This is for us a fundamental motivation. Our interventions have a highly visual and physically tangible character. Gardens are always a bodily experience. In other words: I can only get to grips with it by walking around it, by looking after it, playing in it, by lying down in it. Lying on the ground, one's experience of smell is suddenly quite different. There is always a direct physical experience. The boundary of the garden, therefore, is a factor of one's ability to feel, touch and sense it. For us, this is the core of the concept of boundary.

REIN-CANO That is something fundamentally special about gardens. Gardens are the only art form to offer an experience that addresses the whole body and all the senses. Therein lies a principal difference between the art form of the garden and a sculpture. Garden designs are always interactive; they can be used.

FOLKERTS The Munich-Theresienhöhe quarter has a very neutral relationship – indeed, almost indifference – to its outdoor space, which actually constitutes the central space. How does your design respond to this?

REIN-CANO We were initially presented with the situation of a bridge. This is a kind of suspended space that resists connection to the urban surroundings. Instead of attempting to set up relationships

zu bieten, was die Stadt sonst nicht hat: das Informelle; dass ich mich frei bewegen kann, auch mal mein T-Shirt ausziehen kann. Ganz anders zum Beispiel der Stadtplatz, der typologisch eher in struktureller Abhängigkeit zum Stadtraum steht. Im Bahndeckel Projekt steckt die subversive Antihaltung einer anderen Welt, die sich dem stadträumlichen Kontext in Teilen verweigert.

DEXLER Im Gegensatz zum lockeren Verhältnis zu den umliegenden Gebäuden gibt es eine direkte Interrelation zwischen unten und oben, die auf den ersten Blick vielleicht nicht deutlich wird. Die leicht gebogene Form, die durch die orangen Einfassungsmauern begrenzt wird, zeichnet exakt jenen Bereich der darunterliegenden Bahnschienen nach. Sie markiert so den dynamischen Teil des verdeckten Raumes unterhalb der Brücke. Gleichzeitig hat die Form viel mit den statischen Gegebenheiten des aus dem Beginn der 1980er Jahre stammenden Ingenieurbauwerks Bahndeckel zu tun. Die orangen Wände liegen zum Beispiel auf den Stützen, die die Brückenkonstruktion tragen, weil nur dort das zusätzliche Gewicht der Wände abgetragen werden konnte. Der gestalterische Gegensatz zum umliegenden Stadtquartier erwächst so auch aus den ganz besonderen technischen Gegebenheiten des Ortes.

FOLKERTS Die Ausformung des Projekts innerhalb dieser Gegebenheiten reagiert aber natürlich doch auf den Stadtraum! Es gibt diese hybride Haltung zwischen der Offenheit, von der wir zu Anfang gesprochen haben, und der dann doch sehr dezidierten, körperlichen Behauptung innerhalb des flüchtigen und undefinierten Raumes – um überhaupt eine Verankerung zu finden. Eure Gestaltung braucht und entwickelt eine gewisse autarke Selbstbezogenheit, um sich zu behaupten.

DEXLER Aber das Projekt öffnet sich längs, in Ost-West-Richtung und weist über sich hinaus. Das ist ganz wichtig. Wir benutzen die Längsrichtung als eigentliche Kraft des Raumes! Das war eine sehr frühe Entscheidung. Seit den ersten Anfängen unserer Entwurfsarbeit gab es die Idee einer von der umliegenden Stadtstruktur unabhängigen „Spielkiste", die in erster Linie die Form der darunterliegenden Bahn aufnimmt. Dieser lineare Bezug wurde dann in der Weiterentwicklung des Projekts

with the immediate environment, our design takes the context of the bridge space very seriously and consequently relates more strongly to the railway beneath. The design ignores the urban texture in the same way the bridge construction does, as it was there long before the new residential neighborhood was built. We were very aware of its independence. In this sense, the Bahndeckel Project is a counterpoint to the city and can perhaps be classified as a garden. Gardens, like parks in some way, try to be the opposite of the city around them, to offer something different that the city does not otherwise have: an informal space in which I can move around freely, perhaps take off my T-shirt. Urban squares, for example, are quite different because typologically they are more structurally dependent on the system of urban spaces. The Bahndeckel Project takes up the subversive stance of another world that need not pay regard to certain aspects of its urban context.

DEXLER In contrast to its casual relationship to the surrounding buildings, there is a direct relationship between above and below that is at first glance perhaps not apparent. The slightly curved form, enclosed by the orange perimeter walls, exactly demarcates the space occupied by the railway tracks below. This outlines the dynamic part of the covered space beneath the bridge. The form is also strongly informed by the structural constraints of the engineered structure, which was built in the 1980s. The orange walls, for example, lie over the columns that support the bridge construction because that is the only section that can support the extra load of the walls. Its contrasting stance vis-à-vis the surrounding urban quarter is, therefore, born out of the specific pre-existing technical conditions of the site.

FOLKERTS Nevertheless, within these constraints, the articulation of the project does, of course, enter into a relationship with the urban surroundings! You adopt a hybrid approach between the openness we spoke about earlier and the ultimately quite definite, physical statements. You are setting them within this transient and undefined space as a means of anchoring the space. Your design needs, and develops, a certain independence and self-centeredness in order to assert itself.

zugunsten der Funktionalität des Raumes etwas abgeschwächt; unter anderem durch das Einfügen der von Nord nach Süd querenden Verbindungswege. Aber von Anfang an war für uns deutlich, dass der Raum durch Blicke auf die Bahn lebt. Und durch Blicke in die weitere Stadt. Nach Osten und Westen hin sieht man ja fast die ganze Skyline Münchens, die für uns auch eine Art Raumkante für das Projekt bildet. Wir haben hier eher die großstädtischen Bezüge in Betracht gezogen als die kleinteiligeren Bezüge zur angrenzenden Bebauung.

FOLKERTS Wir haben vorhin schon über die körperliche Interaktion mit dem Garten gesprochen. Euch ist diese Interaktion sehr wichtig. Das Bahndeckel Projekt ist ein Projekt mit skulpturalen, perfekten Oberflächen. Wie ist euer Ausblick auf die Benutzung dieser sehr präzise gebauten, aber eben auch begehbaren und bespielbaren Skulptur? Welche Rolle wird das Publikum hier spielen?

REIN-CANO Ich sehe keinen Widerspruch zwischen Perfektion in der Gestaltung und allgemeiner Benutzbarkeit. Für mich ist Präzision wichtig. Das Gärtnerische wird ja oft als etwas Unbestimmtes verstanden. Es wird vieles mit dieser Unbestimmtheit kaschiert. Weil etwas wächst, weil es stirbt, glauben manche, sich im Detail diese Unschärfe leisten zu können. Das hat mich schon immer genervt und ich halte es nach wie vor für eine Schwäche. Wir streben immer danach, Freiräume auch als High-End-Produkt zu entwickeln. Das Bahndeckel Projekt und unser Heerenschürli Sportpark in Zürich sind die Gestaltungen, bei denen wir das im größeren Maßstab entwickeln konnten. 4 Diese beiden Parks sind extreme High-End-Produkte, die komplett auf der Klaviatur des Künstlichen spielen.

Aber jeder Ort lebt natürlich. Auch das Bahndeckel Projekt wird eine Patina erhalten. Man wird später feststellen, wie sich diese Patina verhält. Jenseits der etablierten Bilder des schönen Altwerdens – wie wir es nun historisch rückblickend zum Beispiel bei einem Klinkermauerwerk oder Klinkerbelag empfinden – müssen wir uns an neue Bilder gewöhnen und akzeptieren, dass sich etwas vielleicht nicht ganz so verändert, wie wir es gewohnt sind. Gebrauchsspuren können den Ort verunstalten, aber auch bereichern. Den Mehrwert

DEXLER Yes, but the project remains open along its long axis in an east-west direction, pointing into the distance. That is very important. For us, the longitudinal axis is the actual strength of the space! That was a very early decision. Early on in our design explorations, the idea arose of a "toy chest" separate from the surrounding urban structure, picking up the form of the railway travelling beneath it. This strong linear relationship was softened slightly over the course of design development in favor of improving the functionality of the spaces, for example, by introducing the north-south connecting pathways. But it was clear to us from the outset that the space lives from its views of the railway, and views over the rest of the city in the distance. To the east and the west one can see almost the entire skyline of Munich, which in fact is the spatial horizon of the project. We chose to place greater emphasis on the larger urban scale than on local, detailed references to the surrounding buildings.

FOLKERTS We spoke earlier about people's physical interaction with gardens. This kind of interaction is clearly very important to you. The Bahndeckel Project is a project with sculptural, perfect surfaces. How do you envisage these very precisely built sculptures – which can also be walked on and played on – as being used? What role does the public play?

REIN-CANO Perfection in design and general usability can co-exist. Precision is important to me. Gardening is often seen as something that is fuzzy and approximate. Much is glossed over by this imprecision. But just because something grows, and then dies, some seem to think that in these places a lack of precision in detail is excusable. I've always been irritated by that and in my view accepting that as a given is weak. We strive to develop open spaces as high-end products. The Bahndeckel Project and our Heerenschürli Sportpark in Zurich are two projects where we have been able to realize this at a larger scale. 4 Both of these parks are extremely high-end products that exploit the full potential of the artificial.

But, of course, every place lives on. The Bahndeckel Project will also acquire a patina and only later will we discover how this patina develops.

4 Sportpark Heerenschürli, Zürich, Topotek 1, 2010.
Sportpark Heerenschürli, Zurich, Topotek 1, 2010.

5 Hotelgebäude in Ivrea, Italien, Iginio Cappai, Pietro Mainardis 1967–1975.
Hotel, Ivrea, Italy, Iginio Cappai, Pietro Mainardis 1967–1975.

dieser Transformation in der Zeit können wir aber immer nur im Nachhinein beurteilen.

FOLKERTS Ich habe ein schönes Buch gesehen, in welchem italienische Architektur aus den 1960er Jahren neu „besucht" wird.[1] Da sind formal sehr außergewöhnliche Gebäude entstanden, die zum Teil mit ganz künstlichen Materialien arbeiten. 5 Nach fünfzig Jahren sehen die meisten Gebäude alles andere als perfekt aus, aber sie haben jetzt eine faszinierende Präsenz: sowohl als Zeitstück der 1960er, als auch als etwas Gealtertes, quasi Gewachsenes. Ich kann deine Argumentation sehr gut nachvollziehen und freue mich, in einigen Jahrzehnten das Bahndeckel Projekt als Retroobjekt betrachten zu können.

REIN-CANO Mir ist der Hinweis auf diese Positionierung in der Zeit wichtig. Das ist eine Sache, die mich bei den konventionellen Gartenarchitekturen immer gestört hat: ihre Unfähigkeit, sich im Zeitkontext darzustellen. Während normal gebildete Zeitgenossen Gebäude aus verschiedenen Jahrzehnten oder Jahrhunderten zumindest halbwegs einordnen können, scheint das bei Gärten fast unmöglich zu sein. Daraus lese ich vor allem, dass der Berufsstand sich dem Zeitgeist verweigert. Ich finde das problematisch, weil zur lebendigen Stadt letztendlich auch die zeitliche Lesbarkeit der Freiräume und der öffentlichen Räume gehört. Ich freue mich, wenn man über das Bahndeckel Projekt sagt, dass es „2010" ist, dass

Beyond the established images of attractive aging – familiar to us from historic brickwork or paving – we will need to get used to new images and accept that perhaps some things don't change quite how we expect them to. Signs of wear can disfigure a place but also enrich it. What we think of such transformations over time we can only evaluate in retrospect.

FOLKERTS Recently I saw a wonderful book in which Italian architecture from the 1960s was revisited.[1] It features some formally quite outstanding buildings, some of which are made of very artificial materials. 5 After 50 years, most of the buildings look anything but perfect but they now have a fascinating presence: both as a legacy of the 1960s and as buildings that have aged, that have, as it were, become organic. I understand your sentiment very well and look forward to revisiting the Bahndeckel Project in a few decades when it has become a retro-project.

REIN-CANO Your remark about being of a particular time is important. That is something that has always bothered me about conventional garden architecture: its inability to present itself in the context of its own time. While most normally educated people are able to tell, more or less, the decade or century from which a building dates, when it comes to gardens, this seems almost impossible. This suggests to me that our profession has been unwilling to embrace the spirit of

[1] Martin Feiersinger, *Detours: 1960s Architecture: Italy. Ten Modern Buildings Revisited,* Wien: Schlebrügge, 2008.

[1] **Martin Feiersinger, *Detours: 1960s Architecture: Italy. Ten Modern Buildings Revisited,* Wien: Schlebrügge, 2008.**

es typisch für die Zeit ist, dass es das Farbempfinden der Zeit hat.

FOLKERTS Wie wird denn städtischer Freiraum heutzutage genutzt? Was ist eine zeitgenössische Wahrnehmung eines Parks?

DEXLER Mir scheint, dass die Realität, die wir wahrnehmen, immer privater wird. Der öffentliche Raum wird immer privater, das heißt, wir nehmen uns Musik mit nach draußen, wir müssen nicht mehr zuhause sein zum Essen oder zum Fernsehen. Es gibt für den Freiraum keine Konventionen mehr, genauso wenig wie die Bundesbürger nicht mehr kollektiv Tagesschau sehen. Jeder lebt hier ein bisschen sein eigenes Leben. 6 Aufgrund dieser Entwicklung brauchen wir neue Typologien. Durch die Individualisierung des Freiraums benötigen wir auch individuellere Freiräume. Wir müssen Orte an ihrer Gestalt erkennen können. Das gilt besonders für neue Orte wie das Quartier Theresienhöhe, das nicht gerade viele Identität stiftende Objekte aufweist. Es geht nicht darum, dass wir überall künstliche Orte schaffen. Es ist nicht gut, wenn alle Orte gleich aussehen. Aber das Bahndeckel Projekt dient als Referenzpunkt, um sagen zu können: „Ich wohne da neben dem seltsamen Park aus Plastik."

FOLKERTS In der Auslobung des Wettbewerbs für den Bahndeckel steckte in meiner Lesart eine starke Absage gegen die konventionelle Landschaftsarchitektur. Es wurde dort kritisiert, dass im Allgemeinen in Wettbewerben gefordert wird, dass neue Orte und neue Quartiere Identität stiften sollen, andererseits aber nie benannt wird, was damit gemeint sei.[2] Implizit wurde aus diesem Grund für den Bahndeckel ein künstlerischer Wettbewerb ausgelobt. Einen zweiten Gedanken finde ich in diesem Zusammenhang interessant, den Lesley Johnstone, die frühere künstlerische Direktorin des Gartenfestivals in Métis formuliert hat.[3] Sie schreibt, dass der Garten – weil man ihn anfassen kann, weil er so niederschwellig ist – die fantastische Rolle haben kann, als Kunstvermittler zu funktionieren, als Vermittler einer

the times. I find that problematic because in a living, growing city, it should be possible to read the different ages of its green spaces and urban environments. It would please me to hear people say that the Bahndeckel Project is "very 2010," that it is typical for its time, that it expresses the sentiments and way of life of the time.

FOLKERTS How then is urban space used today? What is the contemporary perception of a park?

DEXLER It seems to me that the reality that we see around us is becoming ever more private. Public spaces themselves are becoming ever more private. What I mean by that is that we take our music with us outside and no longer have to be at home to eat or watch television. General conventions for open spaces no longer exist, just as citizens no longer collectively watch the evening news. Everyone lives more or less his or her own life outdoors. 6 As a consequence, we need new typologies. The individualization of public spaces means that we need more personal and more differentiated open spaces. We need to be able to recognize places from their form. That is especially important for new places such as the Theresienhöhe quarter where there are very few buildings that engender a sense of identity. This does not mean we should be creating artificial places all over the place. It is not good when all places look the same. But the Bahndeckel Project aims to serve as a point of reference so that people can say: "I live next to that strange park made of plastic."

FOLKERTS On reading the competition brief for the railway cover, I was struck by what I felt was a strong rejection of conventional landscape architecture. The text criticizes that competition briefs typically state that new places and new quarters should engender a sense of identity but fall short of elaborating what this means.[2] The implication was that for this reason the competition for the railway cover was intended to be an artistic competition. In this context, I would like to raise a second interesting point, made by Lesley Johnstone, former artistic director of the Garden Festival in

[2] Wettbewerbsauslobung „Künstlerischer Wettbewerb für bildende Künstler und Landschaftsarchitekten Freifläche ‚Bahndeckel Theresienhöhe'", Stadt München, 2001, S. 7.

[2] Competition brief "Design Competition for Artists and Landscape Architects 'Railway Cover Structure Theresienhöhe'," City of Munich, 2001, p. 7.

6 Zeitgenössische Parknutzung 2010.
Contemporary park usage 2010.

7 Rosengarten, Schlosspark Wolfsburg, Topotek 1, 2004.
Rose Garden, Schlosspark Wolfsburg, Topotek 1, 2004.

zeitgenössischen Gestaltung und zeitgenössischer Konzepte. Kunst zum Anfassen. Vielleicht ist euer Projekt da eine Art Vorposten auch im Zusammenspiel dieser zwei Felder?

REIN-CANO Das ist schön, sehr interessant. Man sollte aber hinzufügen, dass unser Beruf in sich eine letztendlich künstlerische Tradition hat. Es gibt ja eine lange Geschichte der Gartenkunst. Irgendwann scheint es einen Bruch gegeben zu haben, der diese Kunst funktionalisiert hat. Aber es gibt ein Bedürfnis nach Freiräumen, das darüber hinaus geht; das ähnlich ist wie das Bedürfnis nach Kunst oder nach Musik, oder ein Bedürfnis nach vielem anderen, das nicht in der Bauordnung steht. Diese Tradition haben wir als Gartenarchitekten ein Stück weit vernachlässigt. Wir brauchen Orte, die mehr sind als ein funktionales Freiraumangebot für körperliche Betätigung und ökologischen Ausgleich. Orte, die auch ein Angebot an seelischer Erhabenheit, Emotionalität, Traum bieten; ein Angebot jener Elemente die heutzutage viel eher durch das Kino oder die Kunst bedient werden, die aber meiner Meinung nach auch in Freianlagen da sein könnten. 7 Natürlich auf eine andere Art und in anderer Intensität, aber mir gefällt der oft zugrunde gelegte Gegensatz nicht: „Entweder Landschaftsarchitektur oder Kunst". Wir betrachten uns als Gartenkünstler, für uns ist das, was wir machen, Kunst, gar keine Frage. Im Garten muss man Sensibilität ermöglichen, Erfahrungen machen und dies – im Unterschied zur bildenden Kunst, zur Musik oder zum Film – nicht nur monofunktional, nicht nur visuell oder audi-

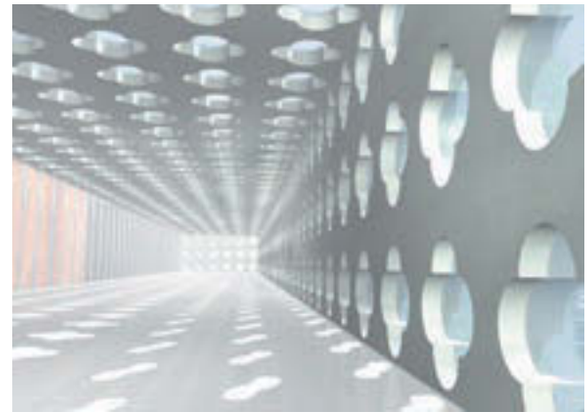
Métis.[3] She says that gardens – because they are tangible, because they don't pose a threshold – can have a fantastic role as mediators of art, as a means of approaching contemporary design and contemporary concepts. Art that can be touched. Perhaps your project is a kind of outpost in the interaction between these two fields?

REIN-CANO That's nice, very interesting. One should perhaps add, however, that our profession is ultimately rooted in artistic tradition. Garden design does, after all, have a long history. At some point a split seems to have occurred where the art of horticulture became functionalized. But there is a desire for open spaces that go beyond simple functionality; similar to the desire for art or music or the desire for many other things that are never mentioned in building codes. As garden architects we have somewhat neglected this artistic tradition. We need places that are more than functional spaces for physical activity and ecological balance. Places that also offer spiritual relief, emotionality, and space to dream; things that today are more commonly found in cinema or art but that, in my view, can equally be provided in outdoor spaces. 7 Of course, the form it takes and its intensity is different, but I dislike the fundamental differentiation between "either landscape architecture or art." We see ourselves as garden artists. For us, without question, what we make is art. Gardens must enable sensibilities, create experiences and – unlike the visual arts, music or film – they are not mono-functional, not only visual or auditory, but

[3] Lesley Johnstone, *Hybrids: Reshaping the Contemporary Garden in Métis,* Vancouver: blueimprint, 2007

[3] **Lesley Johnstone, *Hybrids: Reshaping the Contemporary Garden in Métis,* Vancouver: blueimprint, 2007**

tiv, sondern angereichert mit olfaktorischen, mit taktilen Erfahrungen, die auf irgendeine Art auch Bewegung und Dynamik involvieren. Diese Räume sind Kultur an sich. Sie sind nicht da, um Kunst besser zu vermitteln, sondern sie sind künstlerisches Arbeiten in sich. Was die Gartenarchitektur lange Zeit angeboten hat, sah überall gleich aus. Der Berufsstand ist oft autorepressiv und schafft in vorauseilendem Gehorsam etwas, das „irgendwie okay" ist. Wenn Bedarf nach Mehr besteht, bemüht man die Kunst separat, von außen. Das ist schade, denn das Mehr sollte doch die Gartenkunst liefern. Gerade auch als Gesamtwerk in der Zusammenarbeit mit der bildenden Kunst – und mit anderen Disziplinen.



8 Projekt Neubau Gemeindehaus St. Marien, Lübeck, Topotek 1, Rosemarie Trockel, Annabau, C. Anderson, H. Otten, 2004.
Design for St. Mary's Parish Community Center, Lübeck, Topotek 1, Rosemarie Trockel, Annabau, C. Anderson, H. Otten, 2004.

FOLKERTS Für mich sind diese sogenannten Disziplinen zwei Bereiche oder Magnetfelder, die keine eindeutige Abgrenzung haben müssen. Das Außergewöhnliche am Wettbewerb für den Bahndeckel war die Aufgabenstellung, die beiden in Kongruenz zu bringen. Mit Rosemarie Trockel habt ihr auch bei weiteren Projekten zusammengearbeitet. Ich denke hier an das Projekt für das Gemeindezentrum der Marienkirche in Lübeck. 8 Wie sah eure Zusammenarbeit für den Bahndeckel aus?

REIN-CANO Unsere Herangehensweise an Projekte ist sehr assoziativ, sehr intuitiv und eklektisch. Wir versuchen Sachen zu erspüren und anschließend daraus Themen zu entwickeln. Mit Rosemarie haben wir in dieser Hinsicht eine Sprache gesprochen. Es war gut, jemanden zu haben, mit dem man völlig ungezwungen – noch viel freier, als wir es sonst gewohnt sind – agieren und gemeinsam entwerfen kann. Es war immer eine sehr intensive Auseinandersetzung mit ihr. Rosemarie ist ein toller Mensch mit einer Präsenz, die in sich eine freie Atmosphäre schafft. Sie wird dir nie die Antwort geben, die du erwartet hast. Strategisch ist das für mich eigentlich fast die beste Art zu arbeiten, weil man sich derart nicht zu sehr von der Realität einfangen lässt.

FOLKERTS Was ich interessant finde, ist eure Beschreibung von Rosemarie Trockels Rolle als das Generieren von Freiheit: dass sie in der Zusammenarbeit eine eigene Art von Freiraum geschaffen hat. Vielleicht war das eine Grundvoraussetzung für das Projekt, wie es dort jetzt steht. Der freie

enriched with olfactory and tactile experiences. In one way or another they involve movement and dynamism. These spaces are culture in themselves. They do not exist to communicate art more clearly but are works of art in their own right. For a long time garden architecture looked the same everywhere. The profession is often readily auto-repressive and obediently continues to produce work that is "somehow okay." When there is demand for "more," art is commissioned as an addition. That is a pity as that "more" should really come from the garden itself, as a complete work in collaboration with the fine arts – and with other disciplines.

FOLKERTS For me these so-called disciplines – of landscape architecture and fine arts – are two areas or magnetic fields that do not require absolute differentiation. What made the competition for the railway cover unusual was the obligation to bring these two into congruence. You have worked together with Rosemarie Trockel on other projects: I'm thinking of the project for the community center in Lübeck, for example. 8 How did you collaborate on the Bahndeckel Project?

REIN-CANO Our approach to projects is very associative, very intuitive and eclectic. We initially test and sense things with a view to subsequently developing them as themes. In this respect, we spoke a common language working with Rosemarie. It was good to be able to explore and design together with someone completely openly – more freely even than we otherwise do. It was

Geist, der im Austausch über das Projekt ständig da war, hat das Projekt generiert.

DEXLER Auf jeden Fall! Ohne Rosemarie wäre dieses Projekt nicht so, wie es sich jetzt darstellt. Und das lässt sich nicht an einzelnen Elementen festmachen. Der Begriff Freiheit trifft sicherlich unser Erleben der Zusammenarbeit mit ihr. Im Laufe der Arbeit haben wir alle Kernfragen mit ihr diskutiert. Die Themen Sand und Berge und das Spielerische, das Spielen wurden zu Anfang sehr intensiv gemeinsam entwickelt. Als das Projekt dann in die Realisierung ging, hat sie die Ausführungsdetails mehr oder weniger uns überlassen. Aber für alle wesentlichen Punkte war ihre künstlerische Mitsprache immer da – und wichtig.

REIN-CANO Wir banalisieren das Gebaute im Tagesgeschäft natürlich – trotz aller künstlerischer Ambition. Das passiert ihr nicht. Daher ist solch eine Zusammenarbeit für uns immer wieder ein guter Austausch.

FOLKERTS Die Transposition und Verdichtung der zwei Landschaftsgenres Meer und Berg – also hier die sandigen Dünen und dort die saftig grünen Hügel – sind im Kern schnell nachvollziehbare Vokabeln aus dem Repertoire der Landschaftsarchitektur und Gartenkunst. Darüber hinaus gibt es jedoch weitere bildprägende Grundelemente. Was ist die etwas versteckte Geschichte hinter der Herde Gymnastikgeräte?

REIN-CANO Das Spiel mit den Bergen und dem Strand zitiert den abstrakten Wunsch des durchschnittlichen deutschen Vorstadtbewohners oder Villenbesitzers: „Vorne die Ostsee und hinten die Alpen“, also eine Ideallandschaft, in der Orte zusammenkommen, die man liebt, die aber weit auseinanderliegen. Das ist eigentlich ein Grundthema des Gartens: sich eine Landschaft so zu machen, wie man sie haben will. Das ist wie Gott spielen. Wenn ich vorne das Meer und hinten die Berge haben will, dann erschaffe ich mir das. Bei den Turnpferden ging es uns tatsächlich um die Akzentuierung des Spiels zwischen dem Echten und dem Unechten und damit um eine Lesbarkeit des Gesamtprojekts Bahndeckel. Also: die unechten Berge mit den unechten Pferden oder Kühen darauf. Wieweit kann man mit diesem Trompe-l'œil spielen, mit diesen „gefakten“ Bildern? Die

always a very intensive experience working together with her. Rosemarie is a wonderful person who has a presence that quite natural-ly creates a free and open atmosphere. She never gives you the answer you expect. Strategically this is actually almost the best possible way to work because one is not so bound by reality.

FOLKERTS What I found interesting is your description of Rosemarie Trockel's role as generating freedom: that she was able to create an own kind of free space in your collaboration. Perhaps that was a fundamental prerequisite for the project. The free spirit, always there in your exchanges about the project, finally generated the project.

DEXLER Very much so! Without Rosemarie this project would not be how it is today. And I don't mean in terms of individual, stylistic elements that one can point to. The term freedom most accurately describes our experience of working together with her. Over the course of the project we discussed all the central questions with her. The themes of sand and mountains, and playful elements were developed together early on. As the project progressed into the realization phase, she more or less let us get on with developing the details. But for all the key aspects, her artistic contribution was always there – and essential.

REIN-CANO In our day-to-day work much of what we do is, of course, trivialized into ordinary problems – despite all our artistic ambitions. That doesn't happen to her. The exchange with her is, therefore, always a valuable contribution for us.

FOLKERTS The transposition and compression of the two landscape genres sea and mountains into the Bahndeckel Project's sandy dunes at one end and the lush green hill at the other are in essence easily recognizable vocabulary from the repertoire of landscape architecture and garden design. Alongside these, there are other iconographic elements. What is the somewhat more hidden story behind the herd of gymnastics apparatuses?

REIN-CANO The interplay of the mountains and the beach refers to the abstract desire of the average German suburban resident or villa owner: "The

Pferde sind eine Bereicherung, die das Bild lesbarer machen und auch ein wenig Humor hineinbringen. Die Pferde gehen hier zweimal auf die Reise: Das echte Pferd wurde zum Sportgerät und nun wird das abstrahierte Tier, aus der Turnhalle befreit, in seiner abstrahierten Form, wieder in die Landschaft gebracht. Dass dabei das Pferd früher auch das Haupttransportmittel der Menschen war und nun über den Bahngleisen platziert wird, ergibt eine weitere Bedeutungsebene. Diese Geschichten machen Spaß, wie ich finde. Das Pferd als reisendes Element zwischen der künstlichen und der realen Welt. Bei den Kletterspielgeräten ist die Geschichte nicht ganz so einfach. Auf der Suche nach Elementen, die mit den Themen der Künstlichkeit, des Skulpturalen und der Bespielbarkeit zusammengehen, sind wir zu diesen Kletterfiguren gekommen, die eine große formale Variabilität und Vielfalt des Spielens bieten.

DEXLER Formal ist es so, deshalb heißen diese Elemente auch Kletterdünen, dass sie in die gewellte Kurvatur der Dünenformen eingepasst sind. Sie winden sich wie Würmer durch den Sand. Eine andere – maritime – Lesart ist natürlich jene der Fischernetze und Schiffsaufbauten. In jedem Fall waren sie der Versuch, ein System zu schaffen, in dem formal und spielerisch ganz viel möglich ist. Dort wird sich die Bewegung der Kinder konzentrieren und die Kletterdünen auf eine Art plastisch erst wirksam machen.

FOLKERTS Mich interessiert der Prozess, wie man zu einer solchen Form kommt. Aber vielleicht kann man das auch nicht beschreiben.

DEXLER Doch! Dieser Prozess ist eine Mischung aus assoziativem Denken, aus Gesprächen mit Rosemarie, Auseinandersetzungen hier im Büro und mit dem Bauherrn und natürlich den technischen Möglichkeiten. Die Rundungen der Stahlrahmen haben auch etwas damit zu tun, dass wir es statisch nicht viel anders hätten lösen können. Und es gibt ein assoziatives Motiv, das heißt: „Wir bleiben bei der Düne als Thema und versuchen daraus etwas zu entwickeln." Im Prozess wurde die Idee weiter entwickelt, entlang der Realität, der komplexen Statik, die der Ort vorgegeben hat. Es war ein sehr aufwendiger Entwicklungsprozess, denn es gibt so etwas nicht fertig zu kaufen. Normalerweise sind diese Kletterfiguren immer

Baltic Sea at one's feet and the Alps behind one's back." It is an idealized landscape that simultaneously contains favorite places which in actual fact are far apart. That is in itself an underlying theme of gardens in general: to make a landscape just the way one pleases. It is like playing God. If I want the sea in front and the mountains out back, then I create it that way. The pommel horses are intended as a means of accentuating the interplay between the real and the artificial and therefore a way of making the overall Bahndeckel Project more legible. The visitor is presented with the pastoral scene of an artificial mountain with artificial cows or horses on it. How far can one take such trompe-l'oeil, such "faked" images? The horses enrich the landscape, helping to make the image readable and also introduce an element of humor. In our cases the horses have already undertaken two journeys: the real horses became a sports apparatus and now the abstract animal has been liberated from the sports hall and returned, in its abstract form, to the landscape. That horses were once man's primary means of transport and now graze above the railway tracks is a further level of meaning. These stories, I think, are amusing. The horse is the element that travels between the artificial and the real world. The story behind the climbing elements is not quite so simple. In our search for elements that embodied the themes of artificiality, the sculptural and the playful, we came up with these figures for the climbing elements that have considerable potential for formal variability as well as for variety in playing on them.

DEXLER In formal terms – and this is why these elements are called climbing dunes – they fit in the wavy curvature of the dune forms. They wind like worms through the sand. Another maritime interpretation is, of course, that of fishing nets and ship superstructures. One way or the other, they were an attempt to create a system that offers lots of different possibilities both in terms of formal arrangement and playful variety. This is where the movement of the children will concentrate, in turn lending the climbing dunes a sculptural quality.

FOLKERTS What interests me is the process. How do we arrive at such a form? But perhaps it's not possible to describe that?