

Die eigentliche Kunst ist diesem Fall die Anpassung an die Verhältnisse vor Ort¹

Ronald Jones arbeitet als Künstler, Kurator, Kritiker, Lehrender und Theoretiker.

In seinem Text „The Power of Beauty“ von 1998 kritisiert er die strikten Hierarchien im künstlerischen Feld, vor allem den Statusunterschied zwischen Gartenarchitekten und Künstlern. Erstere müssten nicht nach der künstlerischen Kraft in ihrer Arbeit suchen, weil diese ihr bereits innewohne - mehr als manchem Artefakt der Museumskultur.

Weil Kunstwerke auf einen Inhalt lediglich verweisen könnten, vermittelten sie eine Erfahrung „in der zweiten Person“. Im Garten dagegen kommt nach Jones die erste Person ins Spiel, tritt unvermittelte Erfahrung an die Stelle der Repräsentation². Vor allem aber produziere die Gartenarchitektur Schönheit.

Ronald Jones künstlerisches Werk, das Skulpturen, Installationen, Gärten und Parks, virtuelle Opern und Netzkunst umfasst, wird als eine vielschichtige Untersuchung der Verhältnisse von Kultur, Macht und Politik gelesen. In einer Ausstellung in Stockholm 1989³ suggerierten zwei geometrische Formen aus schwarzem schwedischem Granit minimalistische Klarheit. Ein zum Werk gehöriger Text, wie er bei fast keiner seiner Arbeiten fehlt, führte die Formen auf den Konstruktionsplan für einen Atombunker unter dem Zentralgefängnis in Kumla zurück. Im Ernstfall bietet dieser Bunker nur den fünfzig Bediensteten, nicht aber den vielen hundert Insassen der Anstalt Schutz.

Bei „Kontext Kunst“ 1993 in Graz zeigte Jones Bronzen, die auf den ersten Blick an Skulpturen von Brancusi erinnerten und durch ihre klassisch – moderne, handwerklich perfekt gearbeitete Form zur Kontemplation einluden. Doch die durch den Titel vermittelte Information, daß es sich dabei um Modelle von Onkogenen und tödlichen Viren handelte, verdarb einem auch hier die Lust am interesselosen Wohlgefallen. Wie ein postmoderner Doppelagent entschlüsselte Jones die Codes von Kunst und Macht, um sie mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen. Akribische Recherche und kritische Analyse gelten als Grundlagen seiner Produktionsweise, die sich im buchstäblichen Wortsinn als *Werk-Strategie* bezeichnen lässt.

Dabei wird leicht übersehen, daß es auch für Ronald Jones Paradigmen in der ästhetischen Produktion gibt, die nicht oder nur schwer hintergebar sind. Eine seiner Leitfiguren ist die Schönheit. Solange sie nicht lediglich das überkommene Konzept der Erhabenheit evoziert, sondern mit Informationen gekoppelt ist, die eine Distanznahme ermöglichen, spricht er ihr die Kraft zu, Entscheidungs- und Urteilsfähigkeit zu animieren⁴. Jones formale und handwerkliche Perfektion ist deshalb nicht ausschließlich dem cleveren Zitieren von Repräsentationsformen moderner Kunst im Dienste politischer Inhalte geschuldet. Die Schönheit seiner Werke entfaltet sich im Spannungsfeld von Dekonstruktion und Erbauung und überlässt die BetrachterInnen dieser Ambivalenz.

Jones beschäftigt sich viel mit der Frage, wie KünstlerInnen im Informationszeitalter stärker in gesellschaftliche Entscheidungsprozesse eingreifen könnten. Der ausschließlich verweisende Charakter explizit politischer Kunst erscheint ihm ungenügend, kontraproduktiv und naiv angesichts der absorbierenden Macht des Mainstream⁵. Stattdessen fordert er die KünstlerInnen auf, sich das notwendige Know-how der Informationstechnologien anzueignen, um die herrschenden Verhältnisse wiederum mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Korrespondierend mit seinem eigenen multiplen

¹ Zitat der Verwaltungsleiterin der Westfälischen Klinik für Psychiatrie, Psychotherapie und Neurologie Lengerich bei einer Vorbesprechung zum „Lengerich Garden Project“ von Ronald Jones

² „The Power of Beauty“, in: Art & Design, special Edition „Art and the Garden: Travels in Contemporary Mindscape“, 1998

³ Magasin 3 Stockholm Konthall, mit Alfredo Jaar

⁴ „I believe that, in a fundamental way, the practice of landscape architecture aspires to a special appreciation of beauty aligned with Dave Hickey’s nomination of beauty as an overwhelming and powerful tool. Hickey has written: ‘The task of these figures of beauty was to enfranchise the audience and acknowledge its power - to designate a territory of shared values between the image and its beholder and, then, in this territory, to argue the argument by valorising the picture’s problematic content.’“ „The Power of Beauty“, in: Art & Design, 1998

⁵ siehe unter anderem Jones Beitrag „My monkey don’t bite cause it’s chained to my organ“ im Jahresring 41, München 1994 oder „Die Güte des Sklavenhalters und die Vielschichtigkeit des Witzes“, Texte zur Kunst Nr. 9, Köln, 1993 (zusammen mit Paul Myoda)

Berufsprofil gilt sein Interesse „Practicioners“, die transdisziplinär mit neuen Medien, Design, Architektur und Kunst arbeiten und sich einer eindeutigen Verortung in der traditionellen KünstlerInnenrolle verweigern⁶.

Bei soviel impliziter Geschäftigkeit überrascht es zunächst, daß Ronald Jones in seinen Argumentationen immer wieder auf drei Strategien für erfolgreichen Widerstand zurückkommt: *Passivität, Aneignung* und *Anpassung*⁷. Betrachtet man seine Arbeit, kommt man seiner Deutung der Begriffe auf die Spur:

Anpassung an die Techniken der Macht, um sie durchschauen und – irgendwann - kontrollieren zu können. Passivität im Sinne einer stillschweigenden konstruktiven Umnutzung und Umdeutung des Adaptierten anstelle einer lauten, sichtbaren und daher lokalisier- und vereinnahmbaren Protestbewegung, die immer schon mit ihrem Gegner identifiziert ist.

In seinen Gartenprojekten führt Ronald Jones seine Affinität zum Angewandten, sein politisches Interesse, seine Faszination für die (universelle) Macht des Schönen und seine Vorstellung von Subversivität zusammen. Erfahrbar wird diese Verdichtung in der Reihe „Caesar´s Cosmic Garden“, die aus einer biografisch initiierten Beschäftigung mit dem Holocaust entstand.

Auf einer Luftaufnahme des Konzentrationslagers Auschwitz/Birkenau, die sein Vater vom Einsatz bei der US Airforce mitbrachte, entdeckte Jones einen Ziergarten, der aufgrund seiner Lage nur von Häftlingen auf den Weg in die Gaskammern eingesehen werden konnte.

(Wenn möglich, eine Abbildung der Luftaufnahme)

Die geometrische Anlage dieses Gartens verwies auf eine spätantike Symbolik, die in den mittelalterlichen Klostergärten und in der Renaissancearchitektur wieder auftaucht: sich kreuzende Wege, Quadrat und Kreis repräsentieren die Ordnung des Kosmos und die Harmonie der göttlichen Schöpfung.

Recherchen führten Jones zu der Katholikin Anna Urbanova, die aus politischen Gründen in Auschwitz interniert war und unter einem Dr. Joachim Caesar im sogenannten „Landwirtschaftskommando“ arbeitete. Anna Urbanova hat den „kosmischen Garten“ mit der Erlaubnis Caesars gepflanzt. Für Jones schuf sie „a small intersection of Paradise within the belly of evil.“⁸

Er rekonstruiert diesen unvorstellbaren Ort an verschiedenen Plätzen der Welt. Ein Garten entstand 1995 in Curitiba, Brasilien, ein anderer 1996 in Schweden, wo aufgrund des Widerstands lokaler Politiker der Standort von Simrisham nach Ystad verlegt werden musste.

Ein weiterer wurde 2000 in Hamburg im Rahmen des Projekts „Aussendienst“ vom dortigen Kunstverein angelegt⁹. In Hamburg liegt der „Cosmic Garden“ nicht weit entfernt vom Hannoverschen Bahnhof, wo die Deportation der jüdischen Bevölkerung der Stadt vollzogen wurde. Im Stadtraum dient er als Gedenkort, aber nicht als repräsentatives Mahnmal. Ähnlich wie bei Jones´ Skulpturen lädt auch der Park zunächst zum Genuss seiner perfekten Struktur, zum Innehalten und zum Ausruhen ein. Erst im zweiten Schritt reißt die Hintergrundgeschichte des Gartens seine NutzerInnen aus der Kontemplation. Der unerwartete Aufprall zwischen Form und Inhalt beschert der Wahrnehmung ein Schleudertrauma.

Auch im „Lengerich Garden Projekt“ ist Gedenken angelegt. Der Garten befindet sich in unmittelbarer Nähe zum Friedhof der Westfälischen Klinik für Psychiatrie, Psychotherapie und Neurologie, auf dem

⁶ „Practicioners in this fields are developing advanced technical and programming skills which enable them to more fully exploit the potentials of new media,.....Of particular interest is a shift in the way these pioneers position themselves: rejecting an identity which places them in a single framework, they prefer to harness a fluidity and flexibility that allows them to be architect, graphic designer, artist, web designer, and inventor, as they choose.“ Text auf der Website www.artistspace.org zu der von Jones kuratierten Ausstellung ‘Lab’ im Artist Space, New York, November 2000 bis Januar 2001

⁷ “ Warhol´s dissent is so radical because his resistance is so passive.” Jahresring 41, München 1994
“such experience become radical, and original precisely because their resistance to conventional experiences of Art seems so passive”, “The Power of Beauty”, in: Art & Design, 1998

“As pragmatic and blunt as was Burnham´s appraisal of the dynamic relationship between art and the then emerging information society, he nevertheless cautioned against a wilful reaction or countermove in favour of adaptation” Jahresring 41, München 1994. Hervorhebungen durch C.M.

⁸ „Caesar´s Cosmic Garden“, in: Art & Design, 1998

⁹ www.aussendienst.hamburg.de

ein Grabmal an die in Lengerich umgekommenen polnischen Zwangsarbeiter erinnert. Im Hauptgebäude erwähnt eine schlichte Acryltafel die 250 Euthanasieopfer der Anstalt, verbunden mit der berechtigten Mahnung, das eigene Tun auch heute noch genau zu prüfen. Doch wie bei „Paradise“; einem Garten, den Jones 1996 zusammen mit Patienten einer Psychiatrischen Einrichtung auf Kreta realisierte, ist der Lengericher Garten vor allem in der Gegenwart und für die Zukunft entworfen. Diesem Entwurf ging ein mehrwöchiger Workshop voraus, bei dem sich Jones mit einer Gruppe aus PatientInnen der psychiatrischen Klinik und des evangelischen Krankenhauses, sowie Lengericher BürgerInnen zunächst intensiv mit Paradiesvorstellungen und Gartendesign aus verschiedenen Zeiten und Kulturen auseinandersetzte. Der entstandene Garten ist eine Zusammenführung von Einzelentwürfen, mit denen die Teilnehmenden ihre eigene Vision vom Paradies artikulieren. Die dazugehörigen Zeichnungen und Modelle sind Teil des Projekts und in einer Ausstellung öffentlich zugänglich. Die Gruppe übernimmt in der Zukunft die Pflege des Gartens. Die Partizipation von Menschen und Institutionen bringt neue Aspekte in die Arbeit von Jones. Im Workshop entwirft er den TeilnehmerInnen den Garten als ein Medium zur Erweiterung ihrer eigenen künstlerischen Kompetenz. Die Rede von Aneignung und Anpassung bekommt eine andere Dimension, wenn institutionelle Strukturen, medizinische Indikationen und vor allem der Eigensinn der beteiligten Subjekte die Kontrolle des Künstlers über das Werk unmöglich machen. Die von Jones mit der Gartenarchitektur verbundene „Erfahrung in der ersten Person“ wird zu einer Erfahrung in der ersten Person plural, mit allen Kompromissen und Machtgefällen, die das gemeinschaftliche Denken und Arbeiten mit sich bringt. Die konkrete Weiterentwicklung der Situation vor Ort wird im „Lengerich Garden Project“ mindestens so dringlich und komplex wie die in Jones' Texten geforderte Subversion der Informationsgesellschaft. Dementsprechend solidarisiert sich Jones mit Initiativen in Lengerich, die seinem Garten eine größere Nachhaltigkeit garantieren. Das von den beiden beteiligten Krankenhäusern schon längere Zeit vorbereitete „ALVA“ (ars longa vita aeterna) -Projekt, in dem regionale KünstlerInnen gemeinsam mit PatientInnen Kunst im öffentlichen Raum produzieren sollen, erhält durch das „Lengerich Garden Project“ einen ambitionierten Start. Dass die über fünfzehn Jahre lang erfolgreich betriebene Kunsttherapie der Westfälischen Klinik gerade abgeschafft wurde, ist der unsichtbare Text, der leider nur wenige Informierte bei der Erbauung stört. Die BesucherInnen des Gartens in Lengerich befinden sich in einer anderen Ambivalenz. Sie können sich dort entspannen und erfreuen, doch liegt in der Luft, daß dieser versteckte, öffentliche Ort von Leuten angelegt und gepflegt wird, die aus der Öffentlichkeit entfernt wurden. Weil sie diese Leute nicht ertragen können, weil jene für die Gesellschaft nicht tragbar sind und weil es auch im Informationszeitalter keine kulturellen Praktiken des Umgangs mit ihnen gibt, außer dem Entfernen und Internieren.

Dieser Text erschien im Katalog zur Skulptur Biennale Münsterland, Hrsg. Christoph Tannert, Kreis Steinfurt, 2001