

6 Einleitung

- 10 Licht, Farbe und Textur** Licht, Farbe und Textur lassen nicht nur die Körperlichkeit von Form und Gestalt hervortreten, sie sind gleichzeitig vergängliche Eigenschaften, welche die ureigenen Verwandlungen sichtbar machen, denen alle Landschaften unterworfen sind.

Glowing Topiary Garden, New York, USA; *Water Moods Garden*, Blumenausstellung im Hampton Court Palace, Großbritannien; Sumpfgarten, South Carolina, USA; Washington State Convention and Trade Center, Atrium und Lobby, Seattle, USA; *The Hanging Garden of Golders Green*, London, Großbritannien; Ein Fantasiegarten, London, Großbritannien; Schwimmender Garten, Chelsea Flower Show, Großbritannien; Garten für Torrens, Weybridge, Großbritannien; Privater Garten, Kalifornien, USA; *Les Confines*, St.-Rémy-de-Provence, Frankreich; Privater Garten, Vermont, USA; *Casa Maglinalco*, Mexiko; (rechts) Terrassen der Canary Wharf, London, Großbritannien; Mnemonic River, Massachusetts, USA; *La Florida* Anwesen, Spanien; *Le Carrousel d'Eau*, Festival International des Jardins, Chaumont-sur-Loire, Frankreich; *Children's Pond and Park*, San Diego, USA

- 38 Bewegung der Fläche** In einer gebauten Umwelt erkennen wir nur die Oberfläche einer Landschaft. Was wir für festen Grund halten, ist in Wirklichkeit nur die Summe geplanter Eindrücke und Lösungsversuche.

Wave Field, Ann Arbor, USA; Interpol-Garten, Tilburg, Niederlande; *Waterland*, Nordwest Connecticut, USA; Garten des Europäischen Parlaments, Straßburg, Frankreich; Natori Kulturhalle, Südgarten, Miyagi, Japan; Wassergarten, Ohio, USA; *Parque del Torrent Ballester*, Barcelona, Spanien

- 54 Ordnung und Objekte** Die Natur ist ein geordnetes System, und der kluge Designer befolgt ihre Anweisungen.

IBM Makuhari, Präfektur Chiba, Japan; Garten für VSB, Utrecht, Niederlande; *Spirit Fountains*, Changchun, China; Botanischer Garten von Birmingham, Alabama, USA; *Les Confines*, St.-Rémy-de-Provence, Frankreich; NTT Musashino R+D Center, Tokyo, Japan; Osawano Kenko Fureai Park, Toyama, Japan; *Mas de les Voltes*, Spanien; Privater Garten, Vermont, USA; *Bicentennial Hall*, Vermont, USA; Esso-Zentrale, Rueil-Malmaison, Frankreich

- 78 Interaktionen sichtbar machen** Manchmal braucht es die kundige Hand eines Designers, um die grundlegenden und bedeutungsvollen Aspekte unserer komplexen Umwelt sichtbar zu machen

Taugärten, verschiedene Orte, Großbritannien; *Festival International des Jardins*, Chaumont-sur-Loire, Frankreich; Öffentlicher Park in Naganuma, Hokkaido, Japan; *Après la Grande Tempête – Trois Cheminées de Desmarest l'Usine Éphémère*, Centre d'Art Contemporain, Desmarest, Frankreich; *Mardarburdar Alignment II*; *Perspective I* und *Perspective II*, bei Perth, Australien; *Lieu Vert aux Fourmis Rouges*; Kunturu, Steinsetzung australischer Ureinwohner, Australien; *Fuji Alignment – Hommage an Mardarburdar*, Bucht von Shounan bei Yokohama, Japan; Erdform; Dachgarten des YKK R+D Center, Tokyo, Japan; Atlantis-Mariposa Think Tank, Teneriffa; *White Rain House*, Osaka, Japan; *Fiber Wave*, Tokyo und Präfektur Gifu, Japan

- 106 Neue Kontexte** In der modernen, sich rasch verändernden Außenwelt tauchen gezielte Formen von Landschaftsdesign an bisher nie gesehnen Orten auf.

Hughes Communication Headquarters, Kalifornien, USA; *Les Jardins Mutants*, Schweiz; *Jellyfish I, II und III*, verschiedene Orte; Kuala Lumpur International Airport + Eco-Media City, Malaysia; *Treetop Walk*, Walpole-Norralup National Park, Australien; *Hair Gardens*, Serie aus Fotomontagen; *Vivaio Per La Pace*, Pistoia, Italien; Flughafengarten Schiphol, Niederlande; *Festival International des Jardins*, Chaumont-sur-Loire, Frankreich

- 132 Elemente der Stadt** Es gibt eine Menge städtischer Landschaftsdesigns, die – im Interesse der Stadt und der Menschen – einen progressiven Dialog mit der Stadt anstreben.

Bloemenhof Park, Johannesburg, Südafrika; HAT Kobe Wakinojima, Kobe, Japan; Hafenspark in Yokohama, Kanagawa, Japan; Edward Square, London, Großbritannien; Hof der Deusto Universität, Bilbao, Spanien; Courtland Creek, Kalifornien, USA; Macon Yards, Georgia, USA; Erste Marnixplantsoen, Amsterdam, Niederlande; *Northern Water Feature 2000*, Olympiagelände Sydney, Australien; Motomachi CRED Fureai Plaza und Himmels-Patio, Hiroshima, Japan

- 154 Sprechende Orte** Hinter allen Landschaften stecken persönliche Geschichten. Manche davon übertragen bestimmte Botschaften über Kultur, Ökologie, Menschen und Orte.

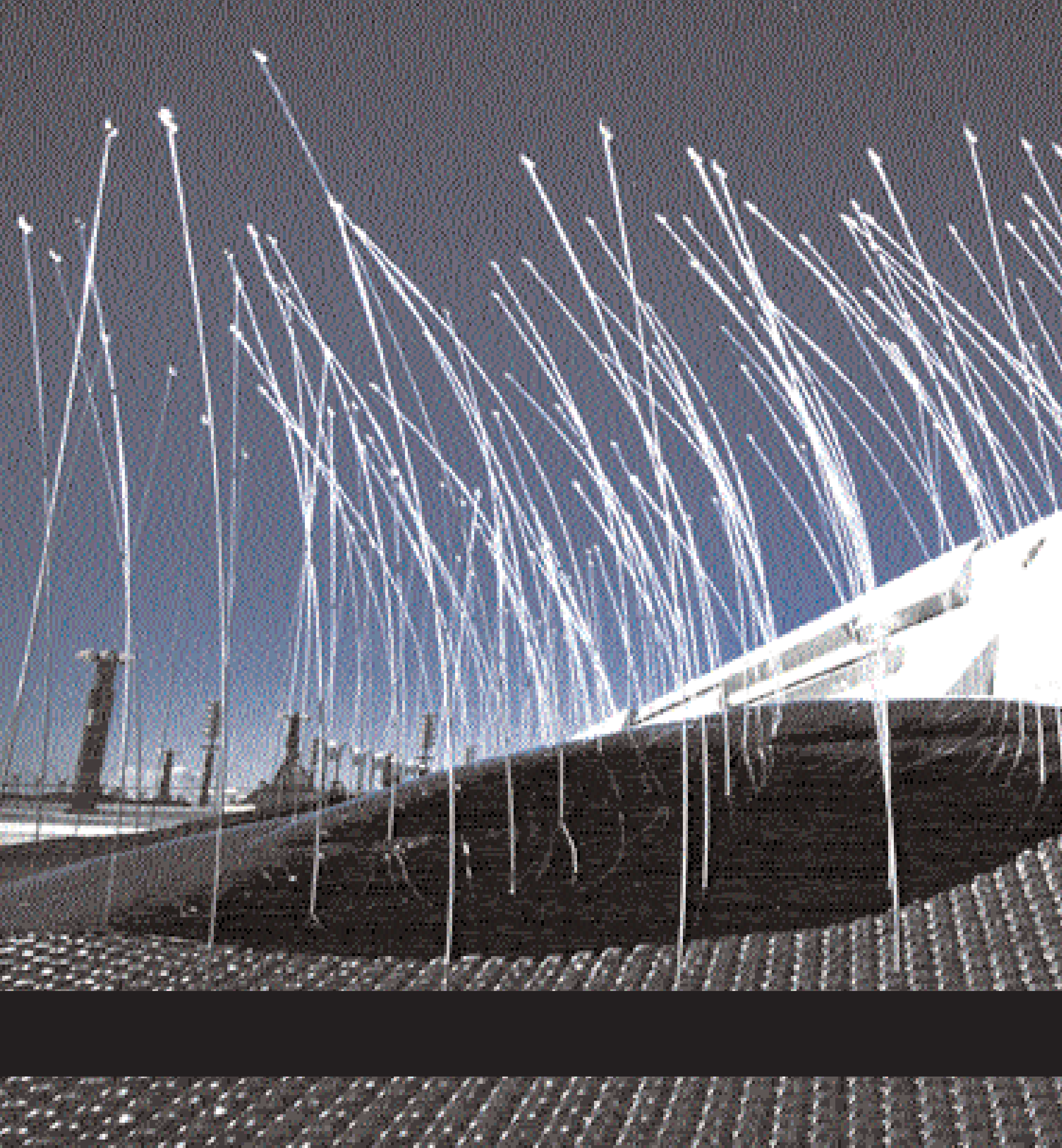
Lebender Wasserpark, Chengdu, China; Die Seite, Lindenstraßen-Denkmal, Berlin, Deutschland; *Fire Garden*, Malibu, Kalifornien, USA; *L'Oréal*, Aulnay-la-Barbière, Frankreich; *Sweet Farm*, Eastern Townships, Quebec, Kanada; *Meadowlands Park*, New Jersey, USA; Dorfplatz, Kommunikationszentrum der Crédit Suisse, Zürich, Schweiz; *Thoreau Center for Sustainability*, San Francisco, USA; *Power Plants*, Festival International des Jardins, Chaumont-sur-Loire, Frankreich; *Mimmamakin* (Aus der Tiefe), Gelsenkirchen, Deutschland; *Earth Centre*, South Yorkshire, Großbritannien; *Le Jardin du Repos*, Festival International des Jardins de Métis, Quebec, Kanada; *Way of Light*, Seoul, Südkorea

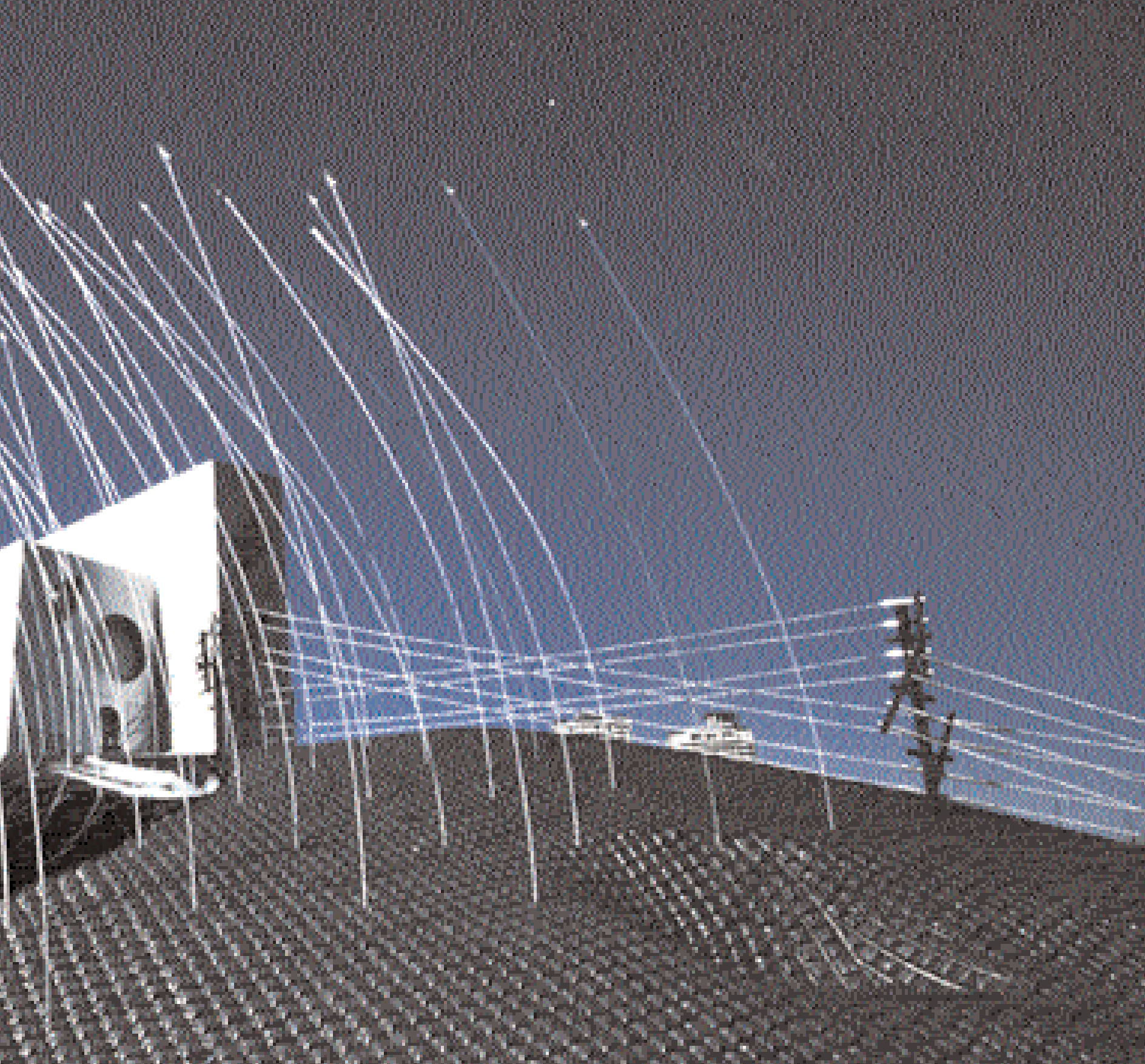
183 Projektinformation

186 Kontakte & Adressen

188 Bibliographie

190 Index





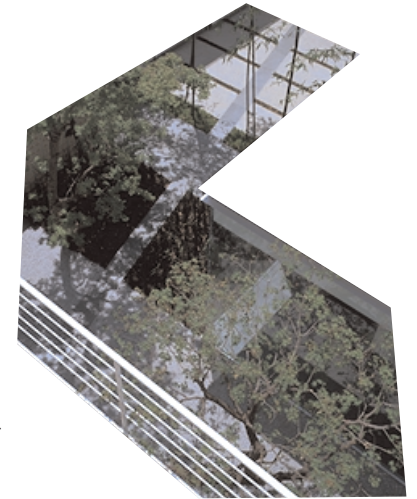
Interaktion sichtbar machen

Manchmal braucht es die kundige Hand eines Designers, um die grundlegenden und bedeutungsvollen Aspekte unserer komplexen Umwelt sichtbar zu machen.

Die Landschaft dient sowohl in der Wissenschaft wie der Kunst als Spiegel und Linse zugleich: wir sehen in ihr den Raum, den wir einnehmen, und wir sehen uns selbst, während wir ihn einnehmen.

Jeffrey Kastner und Brian Wallis¹

Der möglicherweise spannendste und verwirrendste Aspekt des Landschaftsdesigns ist das Phänomen des kontinuierlichen Wandels. Jeder gegebene Ort wird in seiner Entwicklung durch gemeinsames Wirken der Jahres- und Tageszeiten, des Wetters, der Bewegungen von Wasser und Wind, durch Wachstum, Vergehen und chemische Veränderung aber auch durch menschliches Handeln geprägt. Die meisten dieser Bedingungen können wir vorhersagen und sogar berücksichtigen, manche jedoch sind nur schwer beherrschbar oder gar kaum zu bemerken. Einige der aufregendsten zeitgenössischen Landschaften lassen solche unsichtbaren oder versteckten Wechselwirkungen mit der Landschaft zu und nutzen sie als Treibkraft des Gestaltungskonzeptes.



Die Projekte, die nun vorgestellt werden, versuchen nicht, wie viele Ansätze aus jüngster Zeit, ein Design in ein existierendes oder revitalisiertes Ökosystem einzubinden. Vielmehr entwerfen sie Mechanismen, die etwas bewirken, statt Systeme, die etwas interpretieren. Die hier gezeigten Arbeiten beschränken sich jeweils auf ein oder zwei prägende Umweltphänomene und dienen als Hilfsmittel, um eben jene Phänomene zur Geltung zu bringen – nicht in Form von Integration oder Assimilation, sondern in einem Akt der Sinngebung. Die Idiosynkrasien von Raum und Zeit gehen eine Verbindung mit den gestalteten Landschaftselementen ein und schaffen so eine dritte Einheit. Es gibt keine beherrschende Zutat. Sowohl der Mechanismus des Gartens wie vergängliche – klimatische/zeitliche – Elemente sind erforderlich, um das Projekt in Gang zu setzen. Die Interaktion dieser beiden – eines körperlich, das andere ohne greifbare Körperlichkeit – bringen die Poesie der unsichtbaren Kräfte ans Licht, die unserer Welt Form geben. So besteht die *Fiber Wave* von Makoto Sei Watanabe (S. 102) aus einer Ansammlung dünner Kohlefaserstäbe. Die 4,50 m hohen, von Solarzellen beleuchteten Stäbe stehen in unbewegter Luft völlig ruhig. Erst wenn Wind aufkommt, beginnen die elastischen Stäbe zu schwingen und verleihen unsichtbaren Luftströmungen Substanz und Körperlichkeit. Watanabe nennt es, »von der Natur lernen«; er bezieht sich auf jene graziösen Organismen, die »eine Position einnehmen, die sie mit minimalem Energieaufwand aufrecht erhalten können«. Aus der Spitze der Windstäbe tritt Licht aus, das von Sonnenenergie gespeist wird. Indem natürliche Energie Kraft für ein künstliches Objekt liefert, entsteht ein nachhaltiges Wechselspiel zwischen menschlicher Technik und natürlichen Ressourcen.

Obwohl nicht zufällig, kann die Reaktion der Installation nicht vorhergesagt werden. Watanabes »Design ohne Design« gibt zwar die Struktur vor, antizipiert aber kein definiertes Ergebnis. Er sorgt nur für einen »Schlüssel« aus verursachenden Parametern, überlässt das Ergebnis aber einem Bündel hochvariabler Komponenten. Die Arbeit von Watanabe ist auf die dynamischen Kräfte der Natur abgestimmt: Windrichtung, Windstärke und Sonnenscheindauer. Wie bei dem Dachgarten des Studio on Site für das YKK R&D Center (S. 92) kommt es nicht darauf an, diese Kräfte in eine bestimmte Richtung zu zwingen – beide Gruppen bereiten nur die Bühne und treten zurück. Das Studio on Site sagt, »alles, was einer Landschaft hinzugefügt wird, ... dient als Katalysator.«

Die Taugärten von Chris Parsons (S. 82) erheben ein absolut übliches Phänomen zum Thema, das wir nur selten wahrnehmen. Es geht um Homers »Tochter der Dämmerung«² – die frühen Morgenstunden, wenn sich der Tau bildet. Parsons fegt mit dem Tau ein kurzlebiges Bild auf den kurz geschnittenen Rasen eines englischen Bowling Green. Ein interessanter Aspekt dieser Gärten ist die Tatsache, dass der *Genius loci* hier nicht durch den Ort selbst, sondern durch eine begrenzte Zeit bestimmt wird. Die Feuchtigkeitströpfchen des Taus, der sich während der Nachtstunden bildet, können nur während etwa der ersten drei Tagesstunden überleben. In gewisser Weise ist so jede Gartenerfahrung in der vierten Dimension verankert – der Zeit – und nicht an einem gegebenen Ort. In der Tat

hat Parsons vor, diesen Prozess an zahlreichen weiteren Orten zu wiederholen. Er braucht nur die Tageszeit, Feuchte und jemanden, der den Rasen »fegt«.

Ein Landschaftsarchitekt, der mit der Zeit plant, muss so sorgfältig vorgehen, wie bei Planungen im Raum. Sein Gefühl für den räumlichen Maßstab bestimmt entscheidend, wie eine gestaltete Landschaft wahrgenommen wird – gleiches gilt für das Medium Zeit. Betrachtet man die Taugärten in täglicher Folge, dann wird deutlich, wie das morgendliche Fegen des Rasens das Muster von Licht und Farbe bestimmt. Der Garten wird im Wortsinne immer wieder neu geboren – eine fast magische Wiedergeburt, in der Leben, Wachsen und jahreszeitliches Gedeihen eines Gartens in geraffter zeitlicher Form symbolisiert wird. Betrachtet man diese Gärten in existenzialistischer Hinsicht, d. h. dass sie nur dann sichtbar werden, wenn der Rasen gefegt wurde und sie verschwinden, sobald die Tautropfen verdunstet sind und das Muster verblasst, dann wird der Zeitrahmen auf wenige Stunden verkürzt. Danach sind die Gärten nur Ikonen des Rückschritts und Verlustes. Sie werden vom Menschen sichtbar gemacht, der so der Natur erlaubt, ihren Lauf zu nehmen.

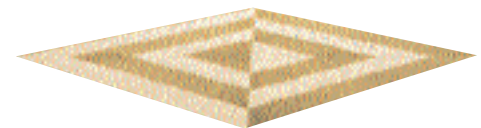
Bei den unterschiedlichen, in diesem Kapitel vorgestellten Landschaften, spielen Designer/Gestalter durchaus unterschiedliche Rollen. Es gibt das »göttliche Wesen«, das ein Projekt anstößt und dann sich selbst überlässt; es gibt aber auch den »Mikro-Manager«, für den die menschliche Hand das entscheidende Rädchen im Getriebe der Gestaltung darstellt. Die meisten vorgestellten Projekte ordnen sich irgendwie zwischen den Extremen ein, wobei sie eher ersterem zugeneigt erscheinen. Allerdings ist das zweite Extrem weitaus provokativer, impliziert es doch, dass der Designer dem Resultat untergeordnet bleibt. Wenn wir davon ausgehen, dass eine gestaltete Landschaft nur dann existiert, wenn ein Mensch sie in Besitz nimmt oder mit Leben erfüllt, dann gestatten wir uns eine gewisse Macht über unsere Umgebung. Andererseits werden wir damit nur zu einer Art unter vielen, die auf der Bühne einer Landschaft-im-Fluss Platz findet. In den vielfältigen und subtilen Interaktionen, die unsere Umgebung bestimmen, steckt auch ein meditatives Element, das in den zeitgenössischen Arbeiten anklingt. Eine zurückhaltende menschliche Aktion – eher entdecken als Neues hinzuzufügen – die mit sparsamsten Mitteln ausgeführt wird, kann ungeheure Kraft entwickeln. In solchen Fällen gestalten die Designer einen Garten, indem sie sich auf ein bereits vorhandenes Phänomen konzentrieren. Die Taugärten sind beispielsweise nur möglich, weil es jemanden gibt, der mit dem Rasen umgehen und ein Muster rasen kann; sie werden jedoch in Form des glitzernden, vergänglichen Zusammenwirkens von Sonne, Feuchtigkeit und gemähtem Rasen realisiert.

Projekte, die auf interaktiven Entdeckungen basieren, werfen Fragen auf: Was sind eigentlich die Parameter eines Gartens und, insbesondere bei den Taugärten, wo liegt die schmale Grenze zwischen Performance, Installation und Gartendesign? Um die Möglichkeiten der Interpretation nicht einzuengen, sollten wir Vieldeutigkeiten zulassen. So kann man die Taugärten nicht nach Belieben rezipieren, da sie täglich nur für kurze Zeit existieren. Bis sie als Endprodukt vorliegen, ist viel Handarbeit erforderlich (in der Tat hätte das Projekt keine Chance, legte man eine Kosten-Nutzen-Analyse zugrunde, der sich jede Massenware stellen muss; es sei denn, man betrachtet Fotos oder andere Darstellungen als ausreichende Repräsentation des Projektes). Es ist ungeheuer schwer, solche Gärten herzustellen, und sie lassen sich nicht verkaufen – schätzen wir daher Dinge von wunderschöner Zufälligkeit, Zierlichkeit und Vergänglichkeit so hoch?

Der Garten des *White Rain House* (S. 98) von Yoji Sasaki ist ein Theater der Interaktion zwischen dem Wetter und den Materialien, die unsere Privatsphäre ausmachen. Dieser persönliche Raum – in ihm stellen sich der intime Stil und die kulturellen Neigungen dar – unterscheidet sich von Haus zu Haus, von Region zu Region und zwischen privaten und öffentlichen Orten. Was verrät er uns? Stimmungen, Emotionen, Gewohnheiten, ein Leben voller Erfahrungen, die sich auch in Formen, Struktur, Gliederung und Programmatik einer Landschaft äußern. Wenn ich meinen Hof mit Asphalt versiegele, während ein anderer sich für Sträucher und Bodendecker entscheidet, dann werden unsere Welten bei Regen völlig anders aussehen. Wenn aber keine Wahlmöglichkeit besteht? Ich wuchs in Straßen auf, wo ein starker, wirbelnder Wind alles mit einer Schicht von Staub und Sand überzog. Ein anderer mag den Wind lieben, weil er die Äpfel vom Baum auf die Wiese warf, wo man sie leicht auflesen konnte. Solche Erfahrungen werden unser Verhalten gegenüber dem Wind bestimmen; wir werden ihn genießen oder fliehen. Die menschliche Psyche ist die treibende Kraft, über die wir mit natürlichen Phänomenen interagieren. Das beginnt, so Makoto Sei Watanabe in der Beschreibung seines Projektes, »wenn Menschen einfühlsam auf das reagieren, was sie sehen. Das ist gleichermaßen die Aufgabe der Architektur und die Rolle der Kunst.«

1 Kastner, Jeffrey und Brian Wallis.
Land and Environmental Art (London
1998), S.11

2 *Webster's New World College
Dictionary* (vierte Ausgabe)







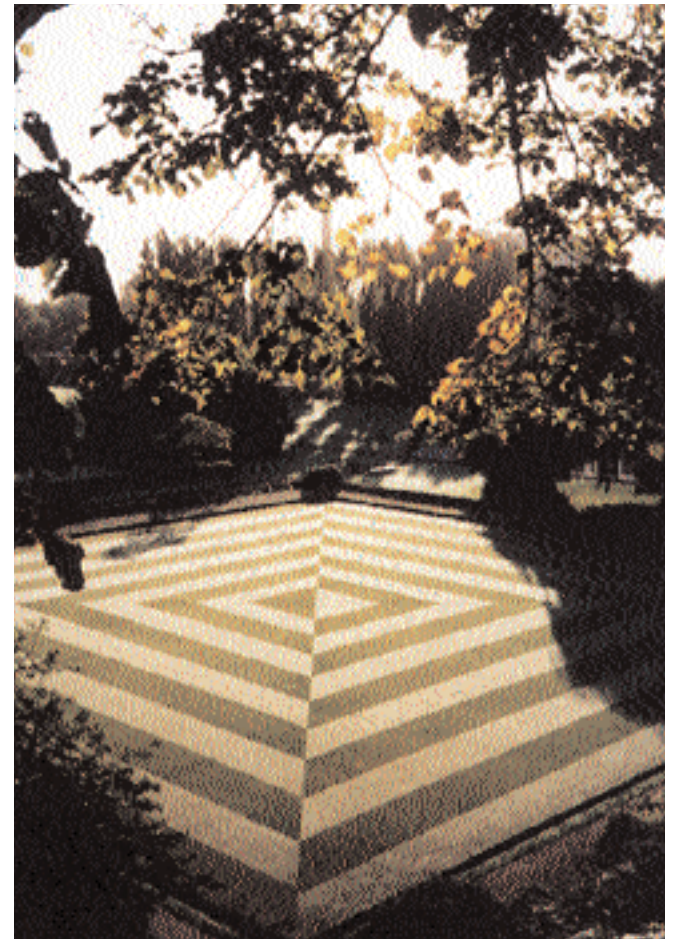
Die Vergänglichkeit der Kunst

Taugärten

Verschiedene Orte, seit 1998, Chris Parsons

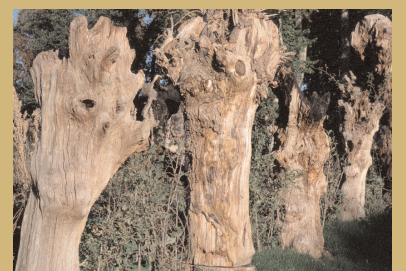
Es ist zu sehen, jetzt nicht mehr. Eines Morgens, er arbeitete damals als Parkwächter und musste den Rasen eines Bowling Greens fegen, hatte der Künstler Chris Parsons eine Erscheinung. Schlagartig bemerkte er den lebhaften Kontrast zwischen dem saubereren Grün des abgewischten Rasens und den taurüben Oberflächen. Parsons hatte ein neues Medium und eine neue Leinwand entdeckt. Was muss ein Taukünstler können? Vor allem, die Sonne besiegen. Das Design muss in das tauschwere Gras gefegt werden, ehe die Sonne das Wasser verdunsten lässt.

Trotz ihrer Vergänglichkeit sind die Bilder Parsons von elementarer Kraft. Sie müssen allerdings fotografisch eingefangen werden – jeder Garten wird auf Film gebannt, ehe er verdunstet. Der Künstler braucht mehrere Stunden, um seine Muster zu gestalten. Das Endprodukt kann jedoch, je nach Wetterlage, höchstens vier Stunden existieren. Nachdem er zunächst einfache geometrische Muster versucht hat, wandte er sich bald der Op-Art im Stil der 1960er Jahre zu. Parsons entwickelt seine Arbeit weiter und hat schon Installationen – oder Performances – im Ausland durchgeführt.





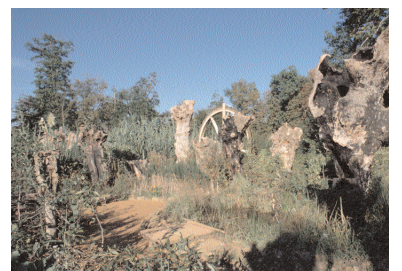
In den vielfältigen und subtilen Interaktionen, die unsere Umgebung bestimmen, steckt auch ein meditatives Element, das in den zeitgenössischen Arbeiten anklingt.

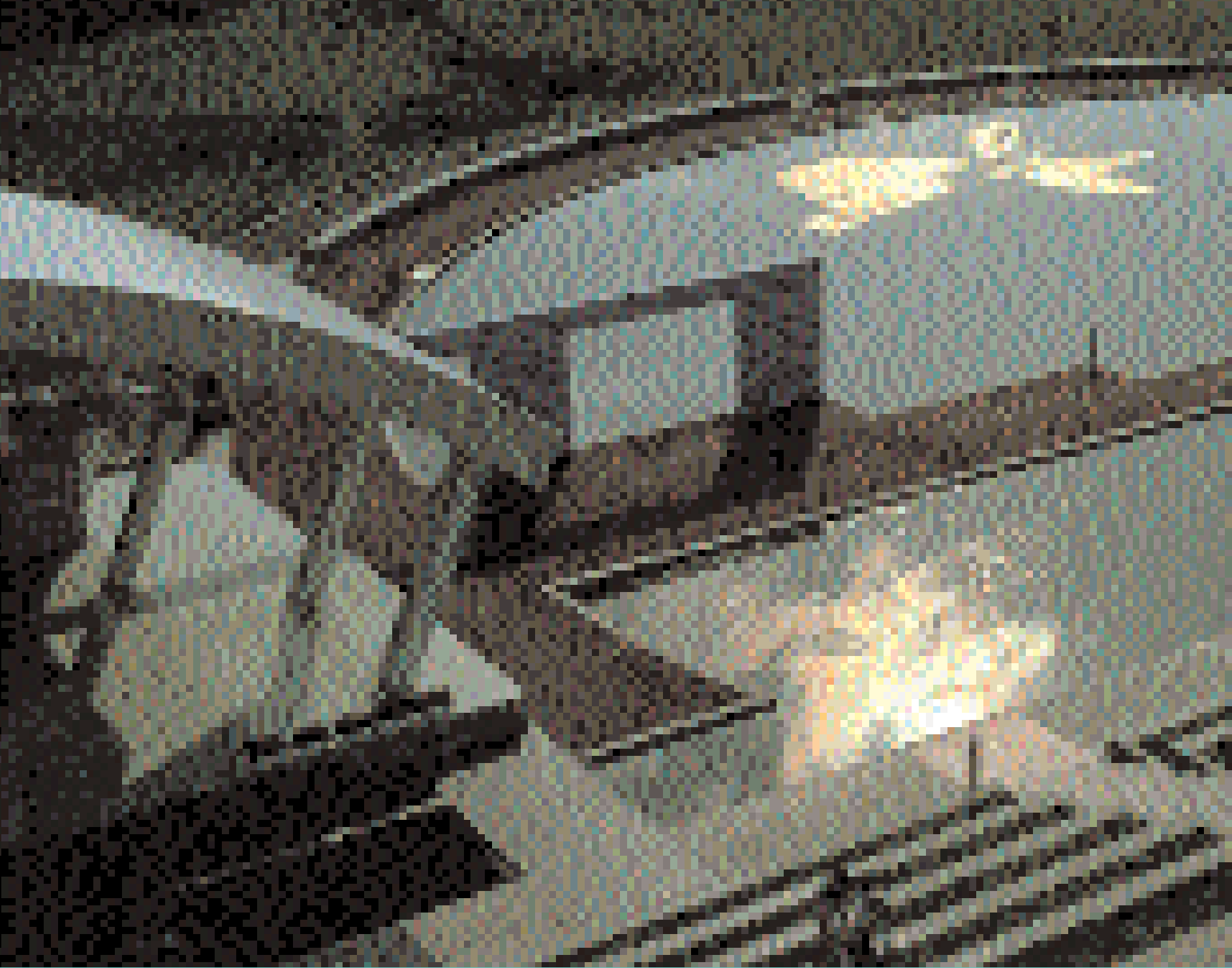




**Kreative Fruchtbarkeit wird belohnt
Festival International des Jardins, Chaumont-sur-Loire, Frankreich, 1996–99,
verschiedene Designer**

Das jährliche Festival der Themengärten in Chaumont-sur-Loire schwelgt in Idiosynkrasien des kreativen Denkens. Hier sind abgebildet: (oben und Nebenseite oben) *Sauls dans la Brune*, 1996 von Judy und David Drew (Großbritannien); verflochtene Weiden und ein Gitter als Stützen für neuen Blattwuchs. Das Objekt wird mit der Zeit dicker, da Sonne und feuchter Nebel für sein Gedeihen sorgen. (Nebenseite Mitte) *Le Baobab qui Pleure*, 1997 von E. Boulmier, F. Kiene und dem Conservatoire de Chaumont (Frankreich); das Bild lehnt sich an Afrika an, der alte Baum »schreit« mit seinen blühenden Zweigen. (Nebenseite unten und rechts Mitte) *Trognes*, 1997 von D. Mansion (Frankreich); die traditionellen Kopfbäume werden hier als lebende Skulptur eingesetzt. (rechts oben) *Gaspatio Andaluz*, 1999 von Agence in Situ (Frankreich); recycelte Olivenölfässer werden als Kübel für die Zutaten einer bekannten andalusischen kalten Suppe verwendet. (rechts, zweites von oben) *Potager Nomade*, 1999 von P. Nadeau, V. Dupont-Rougier und J. Alexandre (Frankreich); ein zeitgenössischer Falgarten mit Gewächshaus, Terrasse und tragbaren Furchen. (rechts unten und zweites von unten) Nebelgarten, 1999 von P. Latz und Mitarbeitern (Deutschland); bayerische Steine, spiralig angeordnet, lassen Fenster für neugierige Besucher offen, während Nebel das Wachstum der Ranken fördert und mit dem Licht spielt.





Ein »dramatischer Berührungspunkt mit der umgebenden Landschaft«



Tageszeiten auf der Bühne
Öffentlicher Park in Naganuma
Hokkaido, Japan, 1992, Yoji Sasaki

Die Projektbeschreibung nennt es »Schauspiel der Natur – Wassertheater«. Eigentlich soll es für Auf-führungen und der Entspannung dienen, aber die strenge Struktur des Open Air Theaters lenkt die Aufmerksamkeit auf ein Naturschauspiel: die täg-lichen Interaktionen von Wasser, Licht und Reflexion. Diese ganz gewöhnlichen Ereignisse werden in der Regel kaum wahrgenommen oder gar geschätzt. Das Wassertheater setzt den Lauf der Sonne jedoch schlaglichtartig als Form und Effekt ein. Die Wasserbühne wird von dem Designer-Team als »dramatischer Berührungspunkt mit der umgeben-ten Landschaft« bezeichnet. Sie mündet in einen großen Teich zu Füßen der amphitheatralisch ange-ordneten Sitzplätze. Formen mit offenen Enden – archetypisch, aber ohne einschränkende Identität – lassen das Wechselspiel von Wasser, Licht und soliden Formen zum Mittelpunkt des Bühnenge-schehens werden.



Offenbarung in der Raumzeit

Après la Grande Tempête – Trois Cheminées de Desmarest l'Usine Éphémère (Nach dem großen Sturm – Drei Schornsteine von Desmarest, die vergängliche Fabrik)

Centre d'Art Contemporain, Desmarest, Frankreich, 1990, David Jones

Als Bindeglied zwischen einem natürlichen Wald und der industriellen Produktion strebt die Arbeit des Künstlers David Jones an, »der Erde einen Sinn zu geben, indem die Elemente Luft, Erde, Feuer und Wasser verbunden werden«. Die Arbeit entstand im Rahmen einer großen Ausstellung auf dem Gelände der stillgelegten Knopffabrik Desmarest (jetzt als Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst genutzt). Als Material diente ihm eine vielstämmige Kastanie, die während der heftigen Stürme des Jahres 1989 entwurzelt worden war. Jones stellte aus den Stämmen drei Schornsteine von 4 m Höhe her, die mit den verbliebenen drei Schornsteinen der Fabrik korrespondieren. Die Stämme wurden gespalten, ausgehöhlt,

mit trockenem Holz gefüllt und mit Ton verschlossen, den Jones unter den Wurzeln des Baumes entnommen hatte. Im Rahmen einer Performance zündete Jones das Holz an. Für Jones waren die verstummten, alten Maschinen im Innern der Fabrik eine Metapher für die Ruhe nach dem Sturm der industriellen Revolution. Gleichermäßen erschien ihm die Gewalt des Sturmes verwandt mit den zerstörerischen Kräften der industriellen Produktion. Im Innern der Fabrik füllte Jones einige Bootsformen (hergestellt aus den Zweigen der Kastanie) mit Knöpfen und Resten von Muscheln, die er hier fand – wieder eine Koinzidenz, denn die *Trochus*-Schalen waren über 100 Jahre alt und stammten aus der Heimat des Künstlers.



(S. 90–91) **Areas of Influence (Einflussgebiete)**

Verschiedene Orte, David Jones

David Jones versucht, einen Ort und seine Naturphänomene rituell zu durchdringen, indem er die Landschaft mit Hilfe der menschlichen Sinne einbindet. Er wertet scheinbar unwesentliche Dinge, Orte, Objekte oder Eindrücke auf, bringt damit unsere persönliche Interpretation der natürlichen Welt ans Licht und macht unsichtbare Kräfte sichtbar. Die Fotografie ist Teil von Jones' künstlerischem Prozess. Seine hier abgebildeten *Areas of Influence* thematisieren nicht nur spezifische Eigenschaften einer Landschaft, sondern auch den Raum zwischen den Räumen, der von keiner Bedeutung zu sein scheint. »Ich fühle meine Affinität zu den australischen Ureinwohnern, die kein Wort für Künstler oder Kunst kennen. Für sie ist das, was die westliche Kultur als ›Kunst‹ bezeichnet, nur ein Mittel, durch das sie der Umwelt, Zeit oder einem Ort Sinn geben«, sagt Jones.

(obere Reihe, S. 90) **Mardarburdar Alignment II, 1989**

Im Sommer ist die trockene Salzkruste des Sees schneeweiß, darunter liegt eine Schicht rotes Eisenoxid. Die von Jones ausgeschnittenen Elemente (später in Eisen gegossen) und seine bewusste Präsenz sind auf die nahen Mardarburdar Hills ausgerichtet. Der Körper des Künstlers ist mit dem Pigment des Seeuntergrunds bedeckt.

(mittlere Reihe, S. 90) **Perspective I und Perspective II, 1976**

Am ausgetrockneten Lake Austin arbeitet Jones mit der gleißenden Luftspiegelung über dem Horizont. Indem er eine 30 m lange Spirale in den Boden tritt, um das rote Oxid unter dem Furnier des weißen Salzes freizulegen, wird seine körperliche Verbindung mit dem Ort Wahrnehmung und Beschreibung zugleich.

(untere Reihe, S. 90) **Lieu Vert aux Fourmis Rouges (Grüner Ort mit roten Ameisen), 1988**

Im Zentrum für zeitgenössische Kunst in Limousin (Frankreich) schufen Jones und andere Künstler »Skulpturen als Orte«. Jones hinterfragte, welche Rollen Materialien bei der Beschreibung von Kultur spielen. Hier

installierte er eine 25 m lange eiserne Schlange. Sie wurde nach dem Abbild von Bäumen gegossen, die in den Vasivière-See gestürzt waren. »Sie ist wie ein Fossil, wie die Erinnerung an eine Form, die in den Sand gefallen ist«, sagt Jones. »Sie hat eine merkwürdige, subtile Präsenz; man bemerkt erst spät, dass sie von Menschen hergestellt wurde.« Die horizontale Linie taucht auf und scheint ohne Anfang und Ende wieder im Boden zu versinken. Das Nest, das Rote Waldameisen an einem Ende der Linie gebaut hatten, betrachtet Jones als integralen Bestandteil seines Designs.

(oberste Reihe, S. 91) **Kunturu (Kuntrin), Steinsetzung australischer Ureinwohner, 1976–93**

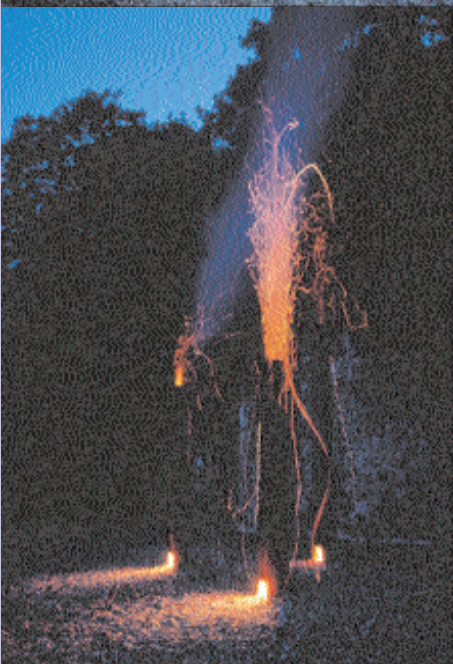
Diese entlegene Steinspirale soll etwa 300 Jahre alt sein. Jones dokumentiert sie seit fast 20 Jahren als Quelle von Erscheinungen. Ist sie eine Wegmarkierung, ein rituelles Symbol, weist sie auf Wasser hin? »Es geht um mehr als die ästhetische Erfahrung eines physischen Objektes«, sagt Jones. »In den Worten von Carl Andre, ›steckt in solchen Orten eine Art von Ruhe, eine machtvolle Ruhe ... ein machtvolles Gleichgewicht‹.«

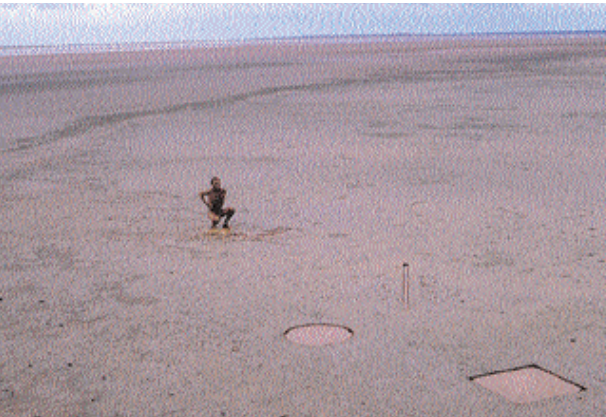
(mittlere Reihe, S. 91) **Fuji Alignment – Hommage an Mardarburdar, 1990**

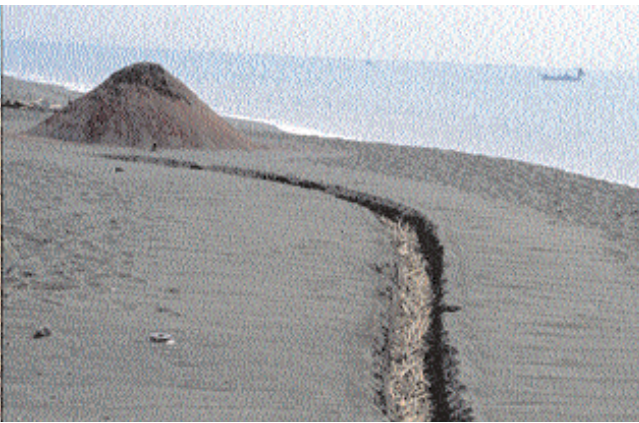
Der brennende Himmel bei Yokohama spiegelt sich im feuchten, schwarzen Sand und wirkt wie eine flammende Küste. Der Sand aus dem schmalen Graben wird zu einer positiven Form aufgetürmt. Plötzlich erscheint der Fujiyama als Echo des aufgeworfenen Hügels. »Was ist Mardarburdar?« fragt Jones. »Wie ein Sandkorn dieses Strandes im Vergleich zum Fujiyama – nichts! Nirgends! Aber die beiden sind voneinander abhängig.«

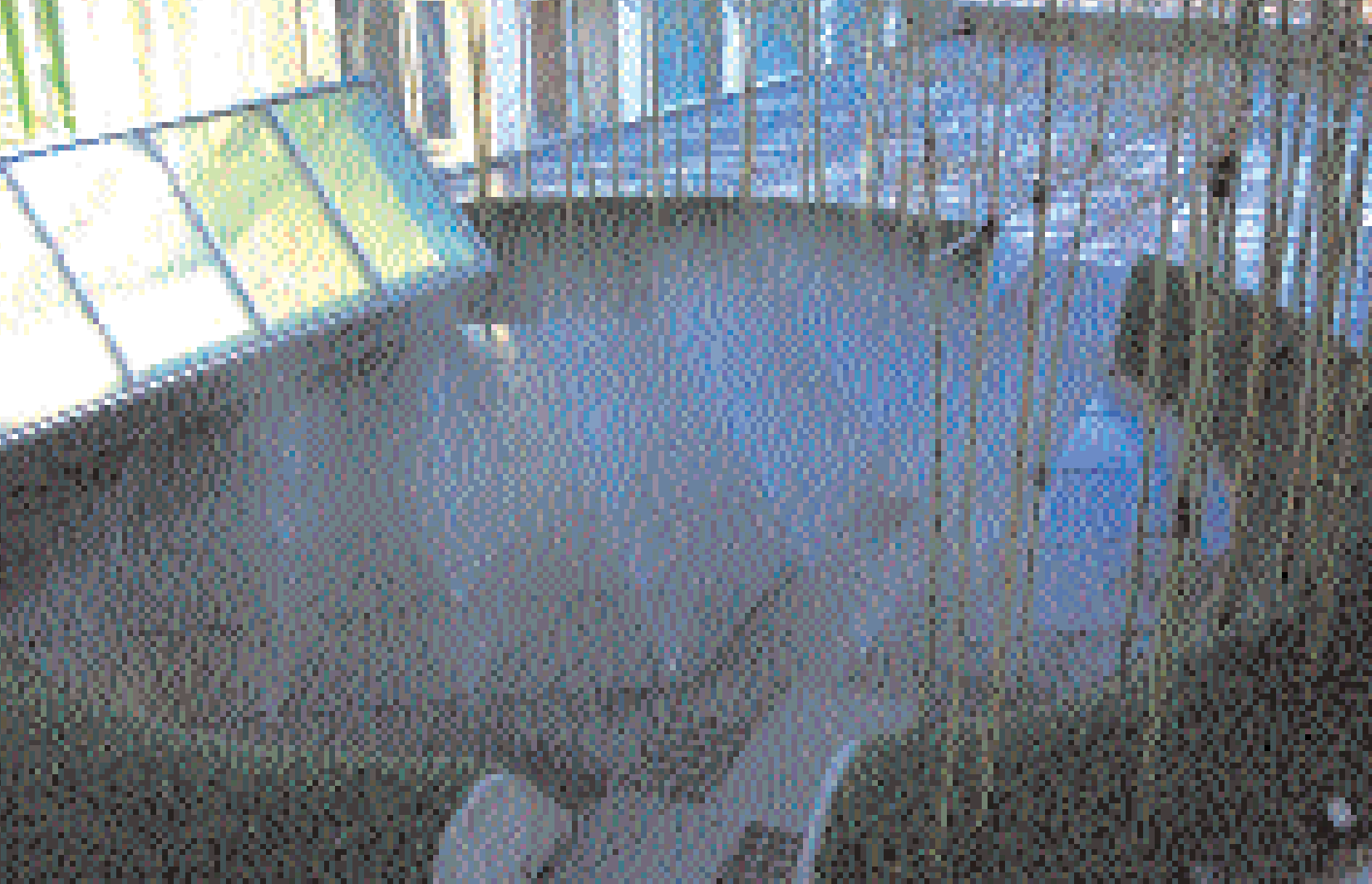
(untere Reihe, S. 91) **Erdform, 1979**

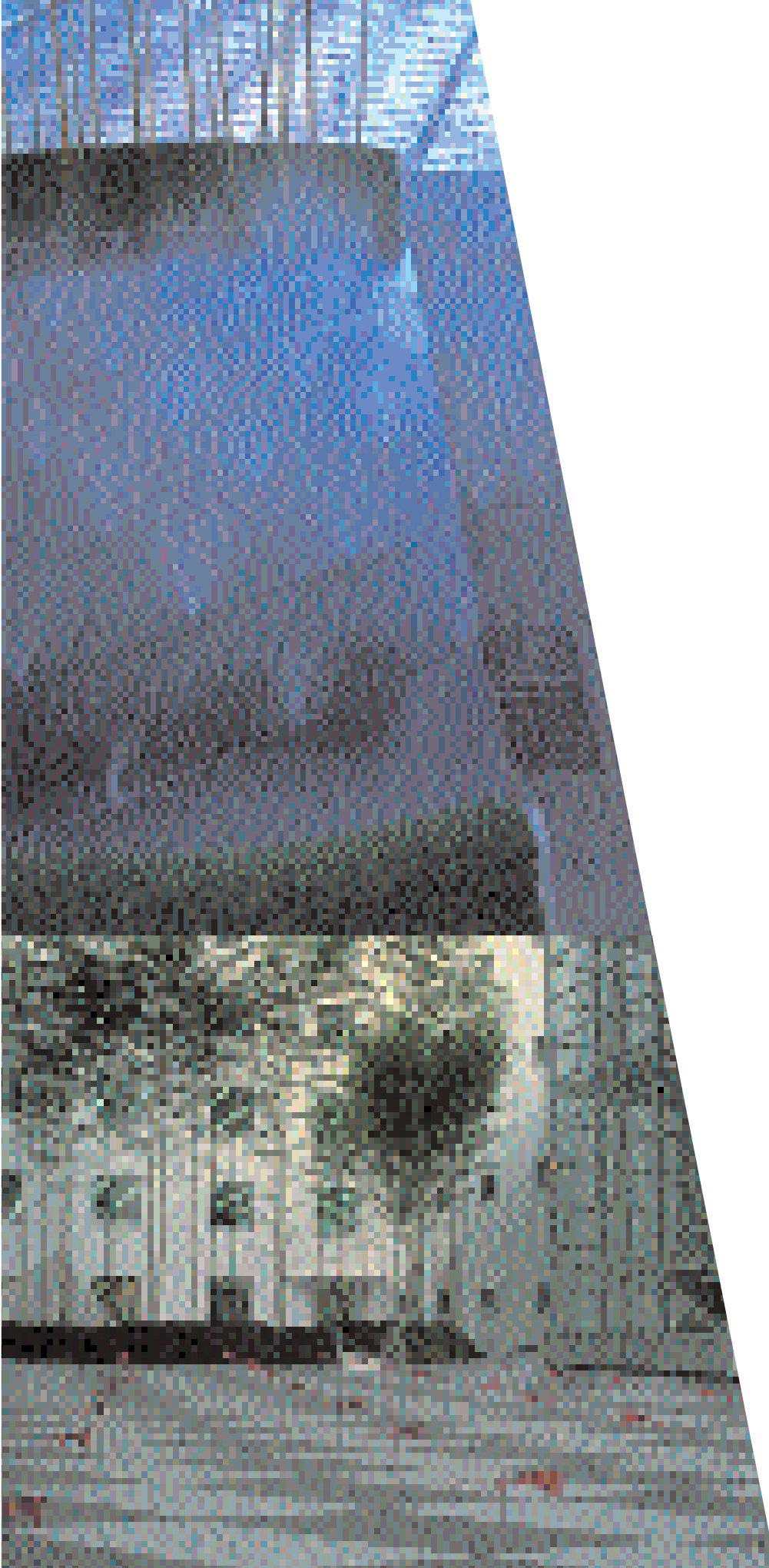
Jones hat diese beiden Formen aus einheimischem Jarrah, einem Hartholz, installiert, um an die von Feuer und Wasser zernarbte und geformte Landschaft Australiens zu erinnern. Das Feuer gab den Stücken ihre Form; es wurde unmittelbar vor Beginn der Ausstellung durch Wasser gelöscht. Die Rauchwolken künden noch vom Entstehungsprozess.











Das Auge sieht konzentrierte Phänomene

Dachgarten des YKK R+D Center

Tokyo, Japan, 1993, Toru Mitani/Studio on Site

Die physikalischen Parameter des Dachgartens von YKK lassen sich wie folgt beschreiben: Büroräume, eine Ausstellungshalle, ein Café und ein Hotel. Der Designer Toru Mitani wollte eine Situation schaffen, die sich selbst trägt – auch über einen längeren Zeitraum. Mitani gibt abstrakten Formen den Vorzug gegenüber symbolischen Darstellungen (der traditionelle Ansatz japanischer Gärten). Da die Angestellten Tag für Tag auf den Garten hinabsehen, glaubte er, dass »ein darstellender Ansatz rasch langweilig wird«.

Daher entschied er sich, den 650 Quadratmeter großen Hof strukturell stringent und graphisch anregend zu gestalten. Im Wesentlichen kam es ihm darauf an, den Ort koordiniert auf das natürliche Wetter und Sonnenlicht reagieren zu lassen. »Die Geometrie des Plans ist sehr einfach« und soll »nicht durch ihre pure Existenz beeindrucken«, sagt Mitani. Vielmehr ist »der Garten so geplant, dass er nur als Spiegel der Umgebung existiert.«

Ein Kreis aus schwarzem Granit im Zentrum des Dachgartens wird durch Düsen ständig feucht gehalten. Die nass glitzernden Granitsteine wirken »wie ein Spiegel des Himmels«, sie reflektieren ziehende Wolken und Tageslicht. Von oben betrachtet, hat der schwarze Kreis auch eine gewisse Tiefenwirkung. Ein Ring aus Bambus umgibt den Rand des Kreises wie ein Vorhang und fängt den Wind ein, der zwischen den eng stehenden Gebäuden hindurchstreicht. Durch Betrachtung des Gartens können die Angestellten auf das Wetter schließen.

Nach Meinung der Designer sind die perfekt an den Bedarf angepassten Bodenplatten interaktiv. Wenn die Menschen durch die Gebäude um den Garten gehen, sehen sie unterschiedliche Farbmuster. Gitterförmiger Stahl und modulartige Pflastersteine wurden in schachbrettartiger Manier verlegt, sodass sie sich – je nach Blickpunkt – gegeneinander zu verschieben scheinen. Diese optische Täuschung auf der horizontalen Ebene kann den Raum bemerkenswert mit Leben erfüllen.

Der Kunde bestand darauf, außerhalb des Präsidentenbüros eine Stahlplastik zu installieren. Mitani und seine Mitarbeiter vermieden es, den Blick auf ein einziges Objekt zu bündeln. Stattdessen entwickelten sie eine Matrix aus 44 »Windfischen« als vierteilige, dynamische Wetterfahne. Die Fische »schwimmen« in den Windströmungen der Stadt, die ansonsten ungesehen die Fenster passieren würden.