

DOMOBAAL

Steve Johnsons Objektskulpturen sind uns nah und fern zugleich, bestechen durch ihre materielle Präsenz wie sie imaginäre Projektionen sind.

Die Motivik ist dem zivilisierten Menschen vertraut: Verkehrsinseln, U-Bahneingänge, Fußgängerstraßenunterführungen aus London und Berlin, die aber aufgrund ihrer stereotyp- funktionalen Gestaltung einen nur bedingt lokalen Wiedererkennungswert haben. Auch die technische Ausführung der Skulpturen entzieht sich der individuellen Deutung, obwohl das handwerkliche Geschick des Künstlers selbst die Ausführung kleinster Details am modellartigen Objekt miteinbezieht.

Die Skulpturen werden von einem hölzernen Korpus getragen, auf dem die „Maske“ der einzelnen deskriptiven Elemente aufliegt. Dabei nimmt die Formulierung der dem Betrachter vertrauten urbanen Elemente wie den hochaufragenden Straßenlaternen, den zierlich grauen Zäunen oder in verschiedene Blickrichtungen zeigenden Ampeln, seriellen Baumbeständen und den bisweilen in farbigen Mustern markierten unterirdischen Tunneln ein vergleichsweise geringes Gewicht gegenüber der volumenhaften Präsenz des an den Inseln hängenden, diese vielleicht aber auch stützenden graubraunen Erdreichs ein.

Es ist nicht allein die massenhafte Gewichtung, die die Konzentration des Betrachterblicks auf das aus einem Gemenge von Sand und Zement amorph gestalteten „Unterirdischen“ richtet, sondern die besondere Präsentation der Objektskulpturen im Ausstellungskontext hoch an der Wand justiert und über dem Kopf des Rezipienten bedrohlich schwebend. Angesichts der unerreichbaren Distanz und der hermetischen Existenz der Arbeiten scheint der Rezipient zuletzt auf sich selbst zurückgeworfen. Der Blick auf die alltäglich vertraute Haut der Zivilisation bleibt ihm verwehrt. Dahingegen geben die Zeichnungen des Künstlers ein so getreueres Abbild der Oberfläche unseres Lebensraums und beleben die Motive durch zahlreiche erzählerische und wegweisende Details wie Ampellichter, Verkehrszeichen und Straßenmarkierungen. Die entrückte Positionierung der Skulpturen hält die alltäglichen Vertrautheiten vor dem Betrachter explizit verborgen. Eine Leerstelle entsteht, und ein Fremdes schleicht sich ein, das sich urplötzlich als „Unruhe im eigenen Haus“¹ bemerkbar macht.

Aus der Distanz ist vonseiten des Rezipienten die Kraft der persönlichen Phantasie gefordert. Die Inszenierung des diametralen Gegensatzes aus detailliert- realistischer Handwerklichkeit bei gleichzeitig räumlicher Entrückung zum Betrachter entführt das Motiv im Sinne des Erhabenen auf die Ebene einer metaphysischen Dingverrätselung. So übt die erhöhte Disposition der Skulptur und die Präsenz des Erdreichs auf den ersten Blick die Wirkung magischer Eindringlichkeit wie religiöser Jenseitsgedanken (im Abendländischen Deutung des Erdreichs als des Reichs der Toten)² auf den Betrachter aus, doch ohne daß der Künstler die artifizielle Aufladung des Motivs mit symbolischer Bedeutung intendierte. Es ist vielmehr die stilistische Variante des analytischen Realismus Steve Johnsons, wodurch die im Werk minutiös dargestellte Alltagswirklichkeit ihre gewöhnliche Funktion verliert und eine Metamorphose in der künstlerischen Idee als einer Interpretation unserer modernen Zivilisationswirklichkeit erfährt. Vergleichbar dem italienischen Maler Giorgio de Chirico (1888- 1978) und der Bewegung der Pittura Metafisica folgt Johnson dem Motto, einerseits „(...) aus der Kunst auszuscheiden alles bis jetzt Bekannte; jedes Thema, jede Idee, jedes Symbol (...) beiseite zu stellen“³ und andererseits „(...) die durch Malerei eine neue metaphysische Psychologie der Dinge (zu konstruieren)“.⁴

Tatsächlich sind die Arbeiten des Künstlers im zeitgenössischen Kontext der Medienrevolution und weitreichenden Ästhetisierung unserer Lebenswelt entstanden. In ihrem dokumentarischen Ansatz sind sie heute beispielsweise mit der Düsseldorfer Realismusschule vergleichbar wie den grossformatigen Fotografien Andreas Gurskys. Beide bedienen sich in ihrer Motivwahl urbaner Szenerien, geben Denkanstöße über das Verhältnis zwischen dem Menschen und den rationalen Organisationsstrukturen seines Umraums. Doch anders als Gursky verzichtet Johnson

DOMOBAAL

auf eine direkte Gegenüberstellung zwischen Mensch und Bild bzw. Mensch und Objekt. Der durch die Arbeiten angeregte imaginäre Prozess des Betrachters findet bei Johnson insbesondere jenseits des Werkes statt, konstituiert einen über das Werk hinausreichenden Kontext. Aufgrund ihrer faktischen Beschreibung von Welt verlieren die Werke des Künstlers aber nie ihre Bodenhaftung, tragen vielmehr den wortwörtlichen Verweis auf ihre Verwurzelung im Irdischen und die Idee der phänomenologischen Philosophie des „leibhaftigen Sehens“ in sich.⁵

Neben dem erwähnten transzendentalphilosophischen Ansatz der klassischen Moderne geht Steve Johnson in seinen Arbeiten genauso auf die aktuelle Diskussion inter- bzw. transmedialer Werkstrategien ein. Mit dem Spiel von Nähe und Distanz bewegen sich Johnsons Skulpturen an der Grenze zwischen Objekt und Bild, materieller Präsenz und imaginärer Projektion respektive Realität und Fiktion. Vergleichbar den Möglichkeiten der elektronischen Bildbearbeitung, die mit der Verfügbarkeit und Manipulierbarkeit der Sichtbarkeit experimentiert,⁶ verlagert Johnson seine Objektskulpturen durch die Strategie der räumlichen Entrückung zum Betrachter von der taktilen in die rein visuelle Erfahrbarkeit. In unserer Phantasie entsteht plötzlich eine surreale Szenerie, und das Gedankenexperiment transformiert sich zum virtuellen Ereignis.

Jette Rudolph, Galeristin und Kunsthistorikerin M.A., Berlin April 2004

Anmerkungen:

¹ Vgl. Bernhard Waldenfels, *Verfremdung der Moderne. Phänomenologische Grenzgänge*, Essen 1991.

² Zur Idee der Interpretation der Arbeiten Steve Johnsons aus der Perspektive der Toten vgl. ausführlicher: Stacy Boldrick, *Skulptur aus der Tiefe*, in: *Kat. Steve Johnson. You see more of the mountain from further away.*, Hg. Galerie Ulrike Buschlinger, Wiesbaden 2001.

³ Vgl. G.de Chirico, *Brief 1914*, abgedruckt in: *Breton. Le Surrealisme et la Peinture.*, Paris 1928.

⁴ Vgl. G.de Chirico, *Sull' arte metafisica.*, Rom 1919, zitiert nach: Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954.

⁵ Zur Theorie vom „leibhaftigen Sehens“ vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Hg.v. C.F.Graumann u. J.Linschoten, Bd 7 der *Phänomenologisch- Psychologischen Forschungen*, Berlin 1966.

⁶ Vgl. Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Hamburg 1997.