

FOREVER YOUNG



JOHN CHAMBERLAIN, ACME THUNDERER, Baden-Baden 1991. (PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)

John Chamberlain in Baden-Baden

«We all had an intrinsic respect for and love of physicality» (Wir alle empfanden echten Respekt für und Lust an Körperlichkeit), so charakterisierte Robert Creeley die Künstler und Schriftsteller des Black Mountain College und meinte damit Charles Olson, Jack Kerouac, Willem de Kooning, Franz Kline, John Chamberlain. Am legendären Universalisten-College von North Carolina war man an

RUDOLF SCHMITZ ist Kritiker und lebt in Frankfurt.

RUDOLF SCHMITZ

abendländisch-europäischer Geistes-tradition ebenso interessiert wie an den eigenen Wurzeln. Die Suche nach den Mythen Amerikas kulminierte in Charles Olsons Buch über *Moby Dick*, dort wurde die von Herman Melville geschilderte «bodenlose» Jagd auf den Weissen Wal interpretiert als der Nationalmythos schlechthin.

Das Physische der Chamberlainschen Skulpturen aus geknitterten und

geschweissten Autoblechen bedarf allerdings ausdrücklicher Erwähnung. Anlässlich der Chamberlain-Retrospektive von Baden-Baden war es ein Kranwagen, der diese Dimension in Erinnerung rief: Er plazierte die tonnenschwere Skulptur ACME THUNDERER auf dem Rasen vor der Kunsthalle. Hätte man es nicht mit eigenen Augen gesehen, es wäre als effektvolle Übertreibung erschienen. Als der Trubel vorüber war, stand ACME THUNDERER dort wie das exzentrische Brautkleid eines klassi-

schen Couturiers. Bauschig und ein wenig zerzaust überlagern sich ihre Autoblechstreifen, und dieses Zuviel an Material, diese «Redundanz», wie Donald Judd sie in seinen Kommentaren gern nannte, gibt der Skulptur graziösen Auftrieb.

John Chamberlain arbeitet an der Verwandlung von Destruktion in Anmut, er widmet sich der Vorstellung von Elevation. Seine Skulpturen wirken leicht, amüsant und unterhaltsam für das Auge. Schwer zu sagen, wie denn ihre Gestalt jeweils ist, so sehr animieren sie das Auge zum Schweifen, zum Absuchen und Eindringen, zur lustvollen Hingabe an die verführerischen Qualitäten der industriellen Lackfarben und die in den Knitterungen der Bleche gefangene, konzentrierte und periodisch freigelassene Bewegungsenergie. Es scheint so, als gäbe es das erfindungsreiche Vervielfältigen der Oberflächen nur, um die Schönheit der Farbe unverbraucht zurückkehren zu lassen. Farben, die denen von de Kooning, oder, in anderer Richtung, denen von Richter nicht nachstehen und dabei den populären Umweg über die Autokarossen, die Nagellacke und das Make up nehmen.

In Chamberlains Skulptur mischen sich die Ingredienzien von high und low auf charakteristische und einmalige Weise. Angesprochen auf seine de-Kooning-Farben, verweist er übrigens darauf, dass eben auch die Automobilhersteller Detroit's viel Weiss in ihre Lacke mischen. Enthusiastisch gibt sich Chamberlain dem Reiz der Schalen und Oberflächen hin und würdigt gefallsüchtige Alltagsmaterialien. In spezifischer Umgehung der Pop Art sind Chamberlains Skulpturen Springbrunnen des positiven Lebensgefühls der 60er Jahre und dabei von einer Ani-

mationsfähigkeit, die in der gegenwärtigen Kunstlandschaft mit der Lupe zu suchen ist. Im Gegenteil scheint der Kunstbetrieb zunehmend das Autobiografisch-Zeitgeschichtliche als Störfaktor zu betrachten, der die Verfallszeit der Kunstwerke beschleunigt und deshalb zu eliminieren ist.

Rar und förderlich für die gute Laune des Betrachters sind klassizistische Kunsthallen wie die von Baden-Baden. Diese Tempel und Kaminzimmer unter den Ausstellungsinstitutionen stimulieren abgestufte Dramaturgie, bieten Raum für Exkurse und Episoden und beharren auf einer Vorstellung von Höhepunkt und Triumph. Kurz, sie soufflieren einen «erhabenen», an einer Modellvorstellung von Künstlerbiografie orientierten Ausstellungsmodus. Im Fall des 1927 geborenen John Chamberlain war dieses Zusammentreffen ausserordentlich glücklich. So dienten die an den Hauptsaal mit der Parade der «Meisterwerke» beidseitig anschliessenden Fluchten intimer Räume dem Rekurs, der Freilegung der Herkünfte. Sie liefen zu auf die Keimzelle der Eigenständigkeit, die Szene des Vatermords, der dieser Künstlergeneration wenigstens noch vergönnt war. Als Konfliktpotential in einem Raum versammelt, konnte man auf selten gezeigte Eisenskulpturen der späten 50er Jahre treffen, die in nahezu linearer Dimension das Handwerks-pathos von David Smith mit der schroffen Expressivität von Franz Kline verbinden. Und: auf erste kleine Assemblagen aus farbigen Blechen. Diese wirken schüchtern, unbeholfen, typisch pubertär. Trotzdem ist hier mit der Preisgabe einer vorschnell erworbenen Sicherheit etwas Entscheidendes geschehen. Die nach Volumen strebenden Arbeiten trotzten der viri-

len, doch zukunftslosen Eisenskulptur eine empfindsame und aufnahmefähige Jugendlichkeit ab. John Chamberlain hat die Wandlung zum James Dean der amerikanischen Eisenskulptur vollzogen und entdeckt sein Faible für lackierte Autobleche. Baden-Baden reservierte der ersten Geliebten ein Einzelzimmer: der «widerlichen MISS LUCY PINK» (1962), wie Donald Judd anerkennend schrieb. Das Knäuel ineinander verkrallter nagellackfarbener Autobleche umschliesst eifersüchtig einen Hohlraum, als gäbe es dort ein kleines schäbiges Geheimnis.

Eine stumpf-graue, an Beuysschen Filz erinnernde Skulptur aus zwei zusammengestauchten Blechfässern mit dem Titel PAPAGAYO (1967) eröffnet einen Seitenzweig der Produktion, der auf Übertreibung des Materials durch ein oder zwei gezielte Stösse in der Schrottpresse beruht und zu den rührend anzüglichen KISSES und SOCKETS führt.

Was die Autoblechskulpturen angeht, so war Chamberlain konsequent zu spiegelnden Lack- und Chromoberflächen übergegangen, um auch optisch den umgebenden Raum in die deformierende Stauchung einzubeziehen. Der den kometenhaften Aufstieg von Andy Warhol mit freundschaftlichem Neid verfolgende Künstler enthielt sich allerdings jahrelang seines Lieblingsmaterials, als das Sujet «Autowrack» in der Pop Art zum Symbol gesellschaftlicher Destruktivität avancierte.

Die Baden-Badener Ausstellung versäumte nicht, auf das Immunmittel hinzuweisen, mit dessen Hilfe Chamberlain dem plakativen Zeitgeist entging. Es hiess: Kurt Schwitters. Chamberlains kleinformatige Collagen aus Stoffresten, Papieren und Blechen sind geniale Hommagen an den deutschen

JOHN CHAMBERLAIN, MISS LUCY PINK,
1962, painted and chromiumplated steel,
47 x 42 x 39"/Stahlblech, lackiert und verchromt,
119,5 x 106,5 x 99 cm.
(PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)



Dadaisten und zudem ein Wink, weshalb der Black Mountain Zögling in Ausstellungen wie *Europa-Amerika* (Köln, 1986) und *Bilderstreit* (1989) als Vermittlerfigur angesehen wurde, dessen Skulpturen unter anderem in Dialog gesetzt wurden mit der abstrakten Malerei Gerhard Richters.

Die Erzählung der Werkgeschichte des Künstlers kulminierte im Hauptsaal der Baden-Badener Ausstellungshalle in einer Versammlung ebenso reifer wie lebensfroher Charaktere. Das mehrteilige vertikal rhythmisierte Wandrelief *VERB GODDESS* (1988–90) und die trotz ihres barocken Volumens lebhaft aufblühenden Skulpturen *DADDY IN THE DARK* (1988) und *LORD SUCKFIST* (1989) sind glänzende Unterhalter. Man hält sich gern in ihrer Nähe auf. Chamberlains Skulpturen nehmen für sich ein mit einer selten gewordenen Eigenschaft. Sie sind schlicht und einfach sexy. Nicht auf kalkulierte Art, sondern «in aller

Unschuld». Sexy sein, das rührt aus dem Überfluss eines Lebensgefühls und hat mit einem ungezwungenen Vergnügen am gesellschaftlichen Standard zu tun. John Chamberlain, der amerikanische Vertreter des Neo-Dadaismus, greift mit seinen Materialien auf Vorhandenes, allgemein Geschätztes und wegen seiner Illusionswirkung Verehrtes zurück. Der glänzende Lack einer Limousine mit seiner Assoziation von zärtlicher Haut nährt den Mythos des *forever young*, von Attraktivität und Gleichheit. Chamberlain liebte dieses amerikanisch Imaginäre ebenso wie Andy Warhol, dessen Hymnen auf die Konsumwelt immer noch im Ohr klingen:

«Das ist das Phantastische an diesem Land: In Amerika ist es seit jeher so, dass auch der reichste Verbraucher im wesentlichen das gleiche kauft wie der ärmste. Du siehst Coca-Cola im Fernsehen und kannst sicher sein, dass der Präsident sein Cola trinkt, dass Liz Taylor Cola trinkt – und du selber kannst auch ein Cola trinken! Es ist immer das gleiche Coca-Cola, und es ist immer gleich gut.»

Donald Judd sah das schon anders und liess eine Bemerkung fallen wie «Arme-Leute-Eleganz der Autolacke von Detroit». Chamberlain jedenfalls baut dieses So-tun-als-ob in seine Kunst ein als Lobpreis des Alltags und Kritik der Kunstesoterik. Es ist erstaunlich, was er alles unter einen Cowboyhut bringt. Und welche amerikanische Tonart ihm einfällt zum Schwitters-Motto: «Wir spielen, bis uns der Tod abholt.»

Auch der Einsatz der Farbe ist bestimmt vom Oszillieren zwischen imaginärer und analytischer Funktion.

Sie ist imaginär, wenn sie schwellende Formen und Unversehrtheit unterstützt, analytisch dort, wo sie abspringt und das tragende Material und die Kräfte des Formprozesses betont. In der Art, wie Chamberlain bei Wahrung der skulpturalen Idee weitverzweigte und paradoxe Untersuchungen von Farbe und Material, Avantgardeprämissen und Zeitgenossenschaft durchführt, kann seine Nähe zur Modernität Gerhard Richters gesehen werden. Auch der deutsche Maler berichtet von anonymen Erlebnissen der Farbe, davon, dass sie sich für alles einspannen lassen – und dass in diesem Ablösen vom Inhalt und in einer reinen Zeigefunktion Jugendlichkeit für die Bilder zurückzugewinnen ist.

John Chamberlain gehört zu einer Künstlergeneration, die vom Pathos der Abstrakten Expressionisten beeindruckt wurde, aber einen eigenen Weg des spielerischen, keineswegs unernsten Kommentars gefunden hat. Die Verehrung des Physischen, von der eingangs die Rede war, hat bei Chamberlain eine ambivalente Ausprägung gefunden. Er schafft Skulpturen, die zwar Volumen und Masse haben, aber kein wirkliches Zentrum. Über den Verlust von Wesenskern und Mitte, Erkenntnis einer zeitgemässen Reflexion, trösten sie mit der Choreographie der Umhüllungen und ersetzen den verlorengegangenen Ursprungsmythos der Kunst durch ein Gespinnst – gewichtiger – rhetorischer Schleifen. Wie einige andere seiner Generation bezieht sich Chamberlain auf klassische Ausgangslagen der Kunst und muss deren Unwiederbringlichkeit eingestehen. So bewegt er sich in der Gesellschaft derer, die aus Nichts Etwas machen, und das mit heiter anarchischem Temperament.

FOREVER YOUNG



(PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)

John Chamberlain in Baden-Baden

“We all had an intrinsic respect for and love of physicality,” said Robert Creeley of the artists and writers of Black Mountain College, who included Charles Olson, Jack Kerouac, Willem De Kooning, Franz Kline, and John Chamberlain. The universalists produced by that legendary North Carolina college were as much interested in the European cultural tradition as in their

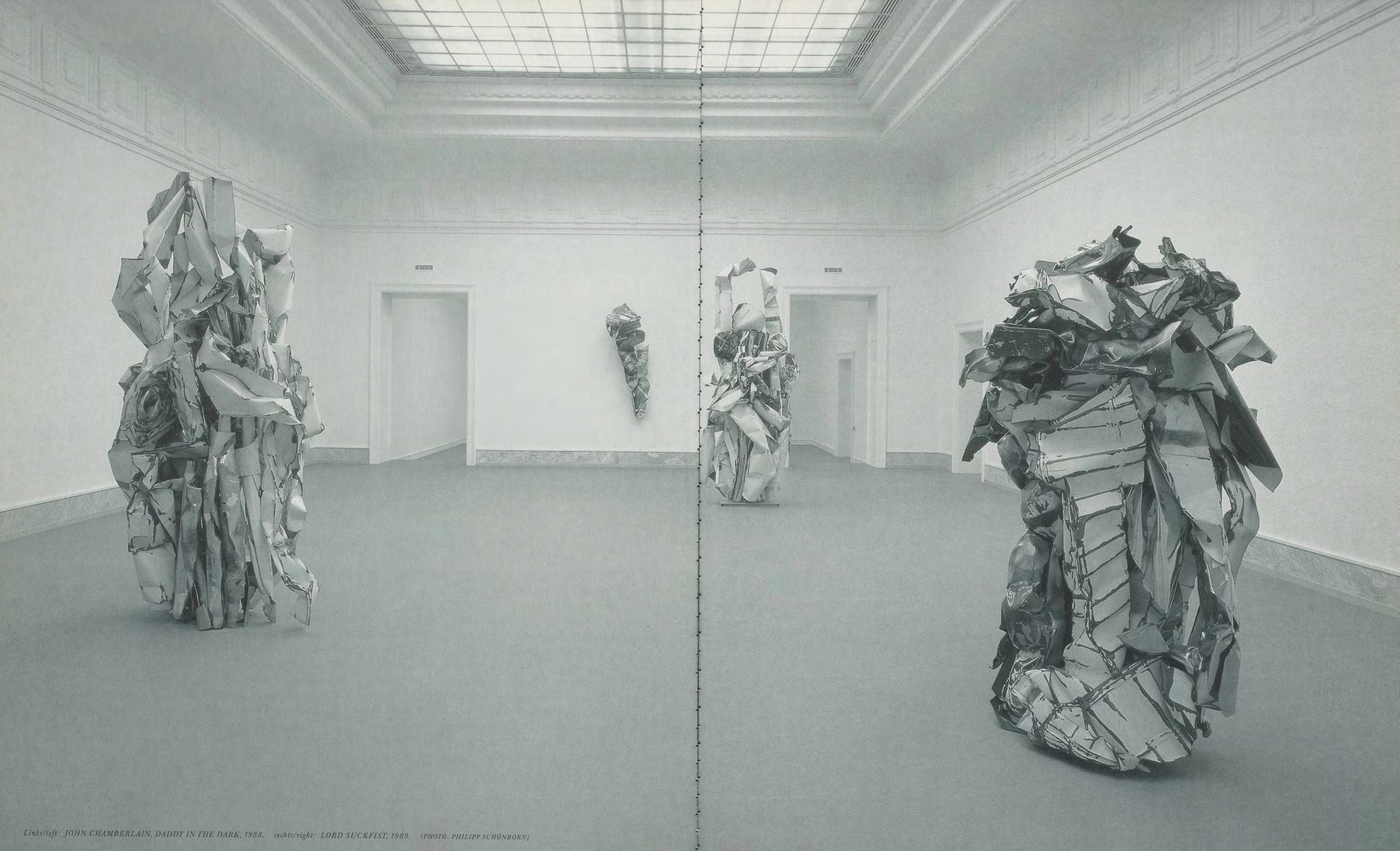
RUDOLF SCHMITZ is a critic and lives in Frankfurt.

RUDOLF SCHMITZ

own roots. Their guest for the myths of America culminated in Charles Olson's book on Moby Dick, in which he interpreted the unending hunt for the Great White Whale, as described by Herman Melville, as the national myth.

The physicality of Chamberlain's sculptures in crumpled and welded automobile panels requires specific

mention. On the occasion of the Chamberlain retrospective in Baden-Baden, this whole dimension was evoked by the mobile crane that hoisted the sculpture *ACME THUNDERER*, which weighs many tons, onto the lawn in front of the Kunsthalle. If we had not seen this event with our own eyes, we might have supposed it an effective if hyperbolic piece of showmanship. When all the commotion was over, there stood *ACME THUNDERER* like an eccentric wedding dress by a classi-



Links/left: JOHN CHAMBERLAIN, DADDY IN THE DARK, 1988. rechts/right: LORD SUCKFIST, 1989. (PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)

cal couturier. The strips of sheet steel overlap in voluminous disarray, and all this superabundance of material, this “redundancy,” as Donald Judd used to call it in his commentaries, gives the sculpture a gracious lift.

John Chamberlain works on the transformation of destruction into grace, and devotes himself to the idea of lift. His sculptures look light, amusing, entertaining. It is hard to say what shape they are exactly; they prompt the eye to rove, to explore, to intrude, to surrender pleasurably to the charms of industrial gloss paint and to the kinetic energy trapped in the creases of the metal, where it is concentrated and periodically released. It is as if the inventive multiplication of surfaces were there just in order to allow the beauty of the color to repeat itself, fresh every time. These are colors in no way inferior to those of De Kooning or – in another direction – to those of Gerhard Richter: colors that take a detour through popular culture, by way of car bodywork, nail varnish, and make-up.

In Chamberlain’s sculpture, “high” and “low” cultural ingredients mingle in a unique and characteristic fashion. If you ask him about his De Kooning colors, he answers by pointing out that the Detroit automobile makers, too, mix a lot of white into their finishes.

Chamberlain enthusiastically surrenders to the charms of shells and externals; he responds to the eager, winning appeal of everyday materials. Deliberately skirting Pop Art, Chamberlain’s sculptures overflow with Sixties joie de vivre; they possess an ability to exhilarate that is conspicuously rare in today’s artistic scene. Indeed, the art world seems increasingly to treat autobiographical themes, and any reflection of contemporary life, as irri-

JOHN CHAMBERLAIN, DADDY IN THE DARK, 1988, painted and chromiumplated steel, 112 1/4 x 65 x 51 1/2”/Stahlblech, lackiert und verchromt, 285 x 165 x 130,75 cm.

(PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)



tants that tend only to shorten the shelf-life of works of art and must therefore be eliminated.

It is rare for a modern art exhibition venue in Germany – a *Kunsthalle* – to be a Neoclassical building, like the one in Baden-Baden; and this in itself puts the visitor in a good mood. All those temples and drawing rooms promote finely judged dramatic effects, afford space for digressions and episodes, and enshrine a persistent vision of climax and triumph. In short, they suggest an exhibition ethos of “sublimity,” based on a traditional image of the pattern of an artist’s career. In the case of John Chamberlain, born in 1927, all this turned out to be extremely apposite. The central hall, with its parade of “masterpieces,” was flanked by sequences of more intimate spaces that served to trace his beginnings; and these led back to the germ of Chamber-

lain’s originality, the act of artistic patricide that his generation may have been the last to enjoy.

There, collected in a single room, are the germs of conflict: the rarely shown iron sculptures of the Fifties. In a near-linear dimension, these combine David Smith’s rhetoric of craftsmanship with the brutal Expressionism of Franz Kline. Alongside them are Chamberlain’s first small assemblages of brightly colored scraps of sheet metal. These looked diffident, maladroit, typically adolescent. However, what was happening in them was decisive: it was the renunciation of a precocious technical facility. With their aspiration toward volume, these works extract from the iron sculptures, which are virile but have no future, a sensitive and receptive quality of youthfulness.

Chamberlain had now accomplished his metamorphosis into the James Dean of American iron sculpture, and had discovered his own partiality for high gloss automobile panels. Baden-Baden kept a special room aside for his first love, “the fulsome MISS LUCY PINK” (1962), as Donald Judd appreciatively called her. Her tangle of interlocking, nail-varnish colored car panels jealously encloses a hollow space, as if it contained some small, shabby secret.

A sculpture with a dull, gray finish reminiscent of Beuysian felt, entitled PAPAGAYO (1967), consists of two crumpled metal barrels; it inaugurates a parallel line of works made by jolting the material with one or two well-aimed blows with the scrap press; these led to the appealing KISSES and SOCKETS.

For his car-panel sculptures, Chamberlain had committed himself to a consistent use of glossy paintwork and

chrome surfaces, in order to involve the ambient space, optically as well as sculpturally, in the distortion created by crushing.

Chamberlain observed the meteoric rise of Andy Warhol without ill will, although not without envy; and when the car crash became a Pop Art symbol of social disintegration, he abstained for several years from using his own favorite material.

The Baden-Baden exhibition was at pains to identify the vaccine with which Chamberlain inoculated himself against the blatant simplicities of the Zeitgeist. The name of that vaccine was Kurt Schwitters. Chamberlain’s small collages of scraps of cloth, paper, and sheet metal are magnificent tributes to his German Dadaist predecessor; they also hint at the reason why, in exhibitions such as *Europa-Amerika* (Cologne 1986) and *Bilderstreit* (1989), this alumnus of Black Mountain College was regarded as a mediator, whose sculptures could be juxtaposed by way of dialogue with – among other things – the abstract paintings of Richter.

The narrative of Chamberlain’s career climaxed in the great hall at Baden-Baden, where a number of mature and exuberant characters foregathered. The vertically articulated, sectioned wall relief VERB GODDESS (1988–90) and the sculptures DADDY IN THE DARK (1988) and LORD SUCK-FIST (1989) – vigorously burgeoning, Baroque in their bulk – are superb entertainers. It is a pleasure to be near them. Chamberlain’s sculptures attract through a quality that has become rare. Quite simply, they are sexy; not in any calculated way, but “in all innocence.” Being sexy is something that springs from a superabundance of vitality; it has to do with an unforced pleasure in

a social status quo. Chamberlain, the American representative of Neo-Dada, takes as his materials things that are available, generally liked, and respected for their illusionistic effect. The gleaming paintwork of a limousine, with its overtones of tender skin, feeds the myth of the “forever young,” the myth of attractiveness and equality. Chamberlain loved this world of the American imagination, just as Andy Warhol did when he sang those paeans of praise to the consumer world that still resound in our ears:

What’s great about this country is that America started the tradition where the richest consumers buy essentially the same things as the poorest. You can be watching TV and see Coca-Cola, and you can know that the President drinks Coke, Liz Taylor drinks Coke, and just think, you can drink Coke, too. A Coke is a Coke and no amount of money can get you a better Coke than the one the bum on the corner is drinking. All the Cokes are the same and all the Cokes are good. Liz Taylor knows it, the President knows it, the bum knows it, and you know it.

Donald Judd saw it differently and spoke of “Detroit’s imitation elegance for the poor.” Chamberlain builds all this make-believe into his work as a praise of ordinariness and a critique of esotericism in art. It is amazing how much he manages to cram in – and the American accent he manages to infuse into Schwitters’ motto, “We play until death comes to fetch us.”

His use of color is marked by an oscillation between an imaginative and an analytical function: imaginative

when it emphasizes swelling forms and intactness; analytical where it falls away, uncovering the material support and the forces involved in its shaping. The way in which Chamberlain, while maintaining the sculptural idea, pursues multiple and paradoxical investigations of color and material, of avant-garde premises and of contemporary presence, is clear evidence of his closeness to Richter’s form of modernity.

Richter, too, tells of anonymous experiences with color; experiences that can be enlisted for any purpose. This detachment from content, together with a purely indicative function, restores a youthful quality to the artistic image.

John Chamberlain is a member of that generation of artists who were impressed by the rhetoric of the Abstract Expressionist generation, but who found a path of their own, based on playful but not flippant comment. In Chamberlain’s work the respect for physicality, mentioned at the start of this article, has taken an ambivalent form. He makes sculptures that possess volume and mass but no true center. By way of consolation for this loss of essence and nucleus – which itself derives from a reflection on contemporary life – the works offer a choreography of veils and shells; they replace art’s lost origin myth with a snarl of immense, rhetorical loops. Like a number of others of his generation, Chamberlain refers to the classic dénouements of art and confesses that there is now no bringing them back. And so he works in the company of those who make something out of nothing; which he does spiritedly, euphorically, and anarchically.

(Translation: David Britt)