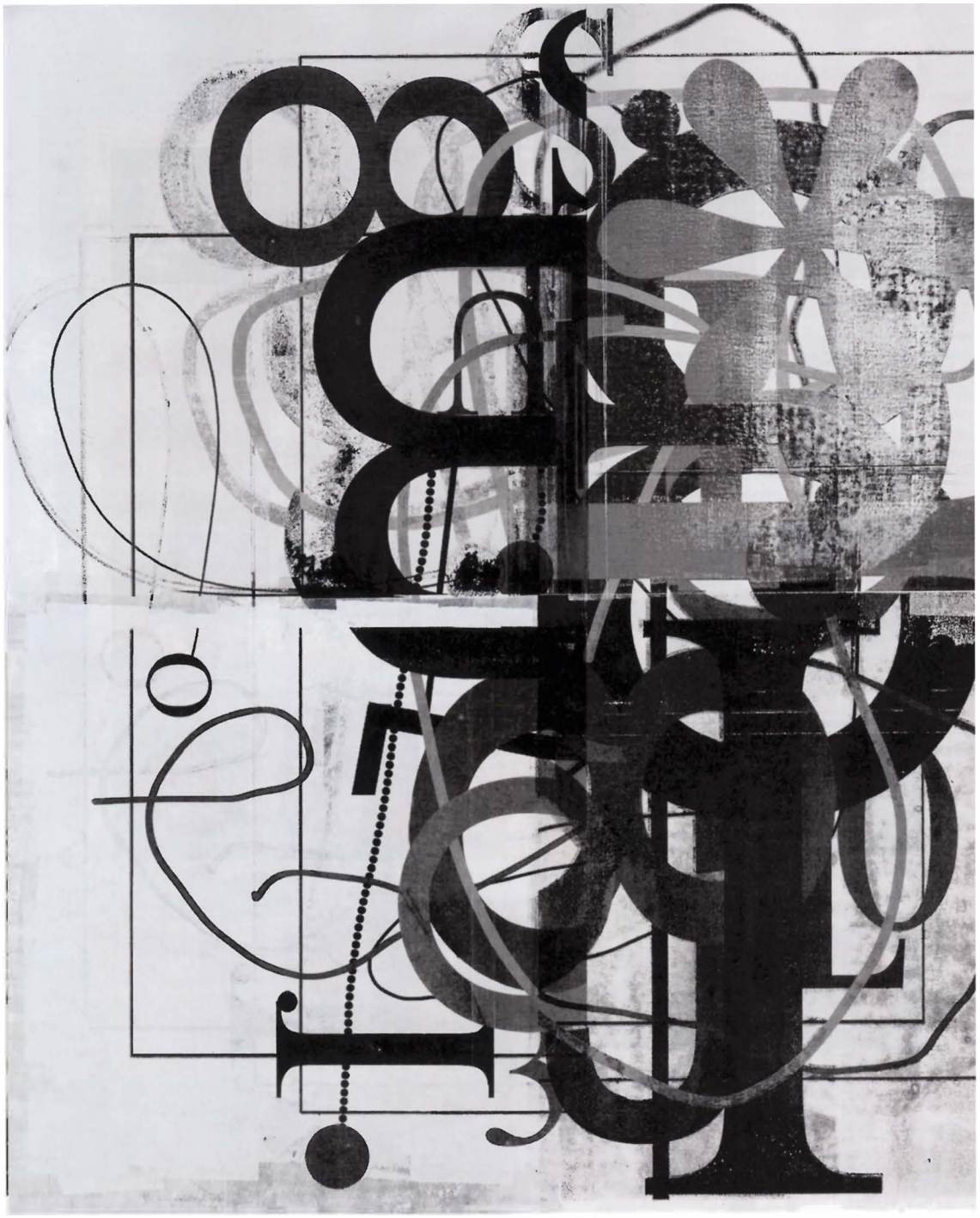
BLAU
Tittel, Cornelius: *can talk but you can't quote*
May 2015, issue 1

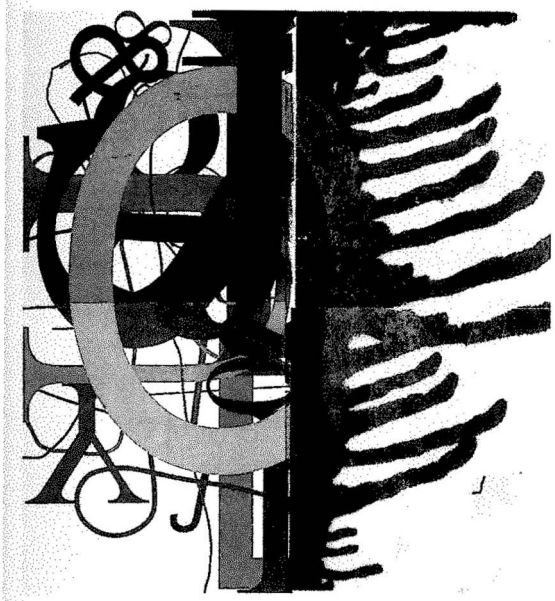


UNTITLED, 2014
Siebdrucktinte und Emaille auf Leinen, 274 × 244 cm

WE CAN TALK BUT YOU CAN'T QUOTE

— CHRISTOPHER WOOL

Seine Word Paintings: Uninteressant! Fast alles davor: Kinderzeichnungen. Und jetzt? Zeigt CHRISTOPHER WOOL nach dreijähriger Pause die ersten neuen Bilder in BLAU. Ein Studiobesuch beim teuersten Maler seiner Generation – der alles will, nur nicht zitiert werden. *Von Cornelius Tittel*



UNTITLED, 2014
Siebdrucktinte und Emaille auf Leinen, 274 × 244 cm

UNTITLED, 2014
Siebdrucktinte auf Leinen, 274 × 244 cm

Irgendwann, es muss Mitte der 80er-Jahre gewesen sein, sitzt Christopher Wool mit einem Freund in einer Bar. Sag mir drei Dinge, die dir in deiner Karriere am meisten bedeuten würden, fordert der Freund. Eine Schau im Guggenheim, antwortet Christoper Wool. Und ein Cover für Sonic Youth. Dreißig Jahre, eine Guggenheim-Retrospektive und ein Sonic-Youth-Cover später, sitzt Christopher Wool in seinem New Yorker Atelier. Der dritte Wunsch ist ihm entfallen. Spielt keine Rolle, sagt er und setzt seine Lesebrille ab. Wool ist 59 Jahre alt und hätte er diese Lesebrille nicht, er sähe aus wie jemand, der es gewohnt ist, über unwegsames Gelände unerkannt zu fliehen: tough, die Haare kurz geschoren, zum grauen Kapuzenpullover schwarze Jeans und leichte Trekking-Schuhe.

Die Geschichte von den drei Wünschen – der Mann, der als Master of Cool gilt, als vielleicht wichtigster amerikanischer Maler seiner Generation, er erzählt sie, weil er tatsächlich stolz darauf ist, wie sich alles entwickelt hat, und das spät und langsam. Dass eine seiner neuen Skulpturen gerade auf einem zentralen Platz seiner Heimatstadt Chicago aufgestellt wurde? Er wüsste niemanden, der sich von so etwas nicht geehrt fühlte. Dass Wool überhaupt etwas erzählt, ist ein Glücksfall. Drei Jahre lang hat er nicht mal gemalt, ein Zeitraum, in dem sich das Guggenheim ebenso tief vor ihm verneigte wie der Markt. 26 Millionen Dollar erzielte sein Bild Apocalypse Now 2013 bei Christie's. Und es hätte nicht weiter verwundert, wenn Wool, der nie ein Selbstvermarkter war, der Interviews genauso meidet wie Charity-Galas, spätestens jetzt zu gemacht hätte.

Bis heute ist ihm das fast Unmögliche gelungen: Beim Spagat zwischen Guggenheim und Sonic Youth, zwischen Upper-East-Side-Ritterschlag und Lower-East-Side-Credibility, haben seine Arbeiten nie ihr Geheimnis preisgegeben. Vielleicht, fragt man, war das der Wunsch Nummer drei? Der Hauch eines Lächelns gleitet über sein Gesicht. Nein. Sein Geheimnis nicht zu verlieren, ist harte Arbeit, das merkt man Wool an. Ein, zwei, vielleicht drei falsche Entscheidungen, das haben die Beispiele berühmter Kollegen gezeigt, und der Zauber beginnt zu verfliegen. Kollaboration mit einer Fashion-Marke hier, Homestorys dort, ein Red-Carpet-Foto zu viel – nie zuvor wurden Künstlern derart viele Möglichkeiten geboten, derart schnell die eigene Aura zu zerstören. Christopher Wool ist der Letzte, um den man sich diesbezüglich sorgen müsste. „Weil er so ist, wie er ist", sagt die Direktorin einer großen Galerie, die ihn seit Jahren betreut, „weiß ich so gut wie nichts über ihn. Aber bitte schreiben Sie das nicht."

Bitte schreiben Sie das nicht – es könnte das Motto des Christopher Wool sein. Oder eben: Schreiben Sie, was Sie wollen, solange ich nichts damit zu tun habe.

Wool hasst es, zitiert zu werden, da ändert auch sein überraschendes Angebot nichts, man könne das Gespräch mit ihm aufzeichnen. Aufzeichnen ja, Wörtliches zitieren nein, schließlich habe er lange genug dafür gekämpft, eben nicht einer dieser Künstler zu werden, deren Statements in einer Endlosschleife wiederholt würden. So, als gäbe es nichts Schlimmeres für ihn, dem Betrachter den Raum zu nehmen, eigene Gedanken zu seinem Werk zu formulieren.

Ein Hintergrundgespräch also, ein Privileg immerhin, dass sonst nur den Kunsthistorikern und Kuratoren zuteil wird, die die großen Essays zu seinen Museumskatalogen schreiben.

Warum? Vielleicht, weil es auch ohne eine Museumschau etwas gibt, das er mit der Öffentlichkeit teilen will – und wenn es nur Skulpturen und neue Bilder sind, die ersten nach einer dreijährigen Pause, von der noch die Rede sein wird.

Sein Geheimnis nicht zu verlieren, ist harte Arbeit, das merkt man Wool an. Nie zuvor wurden Künstlern derart viele Möglichkeiten geboten, die eigene Aura zu zerstören

Beim letzten Besuch im vergangenen Sommer hatte man noch in einem leeren Studio gesessen, leer bis auf zwei Gemälde von Albert Oehlen. Ein schwarz-weißes Computer-Bild und eine Versuchskatze, ein großes, graues aus den späten 90er-Jahren. Die Katze ist weg, das Computerbild hängt im Büro neben dem Eingang, umrahmt von Grafiken: Robert Rauschenberg, Hans Hartung, Georg Baselitz. Die ersten beiden aus der Sammlung seines Vaters, Letztere, eine Hommage an de Kooning, ein Neuzugang. Und dann sind da noch Wools neue Bilder, auch von ihnen wird die Rede sein. Rorschach-ähnliche Motive und baumartige Gebilde aus Typografie.

Das Band läuft bereits, es ist ein Jammer. Christopher Wool, 1955 in Boston geboren, wächst in Chicago auf. Seine Mutter ist Psychiaterin, sein Vater Professor für Molekularbiologie. Auch wenn Wool nur sehr ausgewählt von frühen Einflüssen spricht – Robert Donald Erickson, ein Schüler von László Moholy-Nagy und sein Kunstlehrer an der Highschool, muss ihn nachhaltig beeindruckt haben. Wool zeigt eine Fotoarbeit, die er als 18-Jähriger gemacht hat, eine schwarz-weiß aufgenommene, messerscharf komponierte Häuseransicht, die so ähnlich auch 50 Jahre zuvor am Bauhaus hätte entstehen können.

Wool, der sich selbst als enthusiastischen Teenager beschreibt, beschließt im Alter von 17 Jahren, Kunst zu studieren, obwohl er, wie er sagt, nicht das geringste Talent gehabt habe. Am Sarah Lawrence College in Yonkers im Bundesstaat New York trifft er auf Richard Poussette-Dart, einen der Gründer der New York School, der sogleich versucht, ihn davon abzubringen, Maler zu werden – nicht zuletzt, weil er seinen Schüler zu jung für derartige Festlegungen hält. Wool wechselt ein Jahr später auf die Studio School in Manhattan, um weiter Malerei zu studieren. Auch hier wird ein prominenter Vertreter des Abstrakten Expressionismus sein Lehrer – Jack Tworkov.

Wie Wool von dieser Zeit redet, von den Weggefährten Rothkos und de Koonings, die ihm alles über die Plastizität der Farbe erzählt hätten, warum ein Gemälde eben nicht flach sei, warum es Tiefe habe und dann wieder nach vorne strebe, von Push und Pull und den Theorien des Hans Hofmann, nach denen die Abstrakten Expressionisten keineswegs mit der Kunstgeschichte gebrochen hätten, sondern in einer durchgehenden Traditionslinie mit Cezanne stehen – wie Wool das alles ebenso ruhig wie nicht zitierbar erzählt, wird einem klar, dass er wohl der einzige postmoderne Malerstar ist, der noch mit den Ideen und Idealen des Black Mountain College groß wurde, der Kaderschmiede des Abstrakten Expressionismus, an der auch Tworkov unterrichtete.

Und natürlich, sagt Wool, habe er alles abgelehnt, was von seinen Lehrern gekommen sei. Immerhin: den Rat Poussette-Darts, unbedingt nach eigenen Wegen zu suchen, egal wie verschlungen, nimmt er an. Wool ist gerade 19 Jahre alt, als er auch die Studio School verlässt und sich sein erstes Atelier mietet.

New York 1974 – von heute aus betrachtet eine andere Stadt auf einem anderen Planeten. Vito Acconci hat sich gerade erst unter dem neu verlegten Fußboden der Sonnabend Gallery einbauen lassen, wo er masturbiert und über Lautsprecher mit den Besuchern kommuniziert, die über ihn hinwegtrampeln. Gordon Matta-Clark zersägt mittig ein Einfamilienhaus in New Jersey, Chris Burden lässt sich auf die Motorhaube eines VW Käfers nageln. Und die Einzigen, die mit ihrer Kunst Geld verdienen, sind Johns, Rauschenberg und die anderen Stars der Castelli Gallery.

Was genau Christopher Wool in den folgenden Jahren macht, lässt sich schwer rekonstruieren. 1978 gibt er die Malerei für

CHRISTOPHER WOOL, FOTOGRAFIERT VON MARK PECKMEZIAN, NEW YORK, 30 MÄRZ 2015

zwei Jahre auf und widmet sich Filmprojekten, wobei die Betonung auf Projekt gelegen haben muss. Er arbeitet als Assistent des Bildhauers Joel Shapiro, liest viel und schaut sich Ausstellungen an. Er wird Zeuge, wie die Pictures Generation – Richard Prince mit seinen abfotografierten Marlboro-Männern, Cindy Sherman mit ihren Untitled Film-Stills – den Durchbruch erlebt und der Postmoderne-Diskurs in die Kunst einzieht.

Wool sieht sich als Spätzünder. Sein Werk beginnt, als er 30 Jahre alt ist. Alles davor ist rauseditiert, die Spuren gelöscht

Und er sieht Julian Schnabel und David Salle über Nacht zu Stars werden. An einen Galeriebesuch kann sich Wool besonders gut erinnern. 1981 verbringt er einen Tag mit dem Freund seines Vaters, dem Schweizer Künstler Dieter Roth, und besucht mit ihm die erste Ausstellung von Jean-Michel Basquiat. Schon vor der Eröffnung habe man in Downtown gewusst, dass Basquiat ein Genie sei. Dass sogar Dieter Roth tief beeindruckt die Galerie verlässt, das habe wirklich etwas bedeutet. Basquiat ist 20, Wool sechs Jahre älter – der erste ist born this way, der zweite ein Künstler ohne Werk.

Wenn man den wichtigen Katalogen glauben darf, beginnt es vier Jahre später, 1985. Alles davor ist rauseditiert, die Spuren gelöscht. Womit also betritt der 30-jährige Wool die Kunstwelt-Bühne? Mit Drip Paintings, Lack- und Aluminiumtropfen auf Metallgrund. Doch wo bei Jackson Pollock noch vermeintlich unkontrollierte Farbwirbel ein Allover bilden, sind es bei Wool pedantisch kontrolliert gesetzte Drips. Auf seine Pollocks minus Action lässt Wool eine Serie folgen, in der er mit Gummiwalzen arbeitet, wie man sie damals in Baumärkten kaufen kann. Es entstehen großformatige Gemälde, die Tapetenmuster imitieren. Die Frage, die sich der Betrachter stellen soll: „Ist es ein Gemälde oder ein Prozess?"

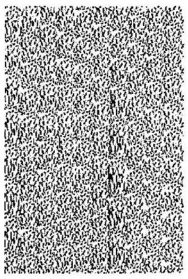
Im Grunde habe er mit diesen Bildern Farbe, Komposition, eigentlich alles abgelehnt, was ein Gemälde ausmacht. Es sei der Versuch gewesen, ohne das Ideen-Gepäck seiner Lehrergeneration Bilder zu machen, ein Versuch, der unbefriedigend geblieben sei. Erwachsen? Vielleicht. Und trotzdem in der Sackgasse.

Und dann, einen U-Turn später und einmal den Blinker gesetzt, wird endgültig Kunstgeschichte geschrieben. Wool, der schon länger Satzfetzen, einzelne Wörter, Dialoge aus Filmen sammelt, um sie zum Betiteln von Bildern parat zu haben, beginnt die Wörter in Schablonenschrift auf die Leinwand zu übertragen. Eine der ersten Arbeiten, noch auf Papier, zeigt die Wörter „sex" und „luv" abwechselnd übereinandergeschrieben, eine Kombination, die Wool so auf einen weißen Lastwagen gesprayt gesehen hat. Wenig später und nun im Großformat – man darf und soll ruhig an Billboards denken – folgt das Bild *Apocalypse Now*, das aus dem Brief des Captain Colby im gleichnamigen Film zitiert: „Sell the house, sell the car, sell the kids." Andere Bilder rufen „TRBL" oder „Fuck em if they can't take a joke."

Warum, denkt er, sind die Bilder aus dieser Serie zu Ikonen geworden? Christopher Wool gibt die Frage zurück. Und wie man ihm so die eigene Theorie ausbreitet, dass es genug Leute da draußen gäbe, die spätestens nach Gerhard Richter keine Zukunft mehr für die Malerei sehen und sich nun fragen, wer womit das letzte Wort behalten könne; wie man ihm so erzählt, wie radikal seine Bilder in diesem Kontext erscheinen und dass es fast etwas von Masochismus hätte, sich von ihnen anschnauzen, herumkommandieren und hart rannehmen zu lassen, da lächelt Christopher Wool nur müde. Lächerlich zu glauben, irgendjemand behielte das letzte Wort, alles was man brauche, sei genug Interesse an der Malerei, um das nächste Bild anzugehen. Überhaupt scheint Wool seine Word Paintings nie für wichtig gehalten zu haben. Manche seien gelungen, andere weniger, malerisch sei er völlig unterfordert gewesen und dann sei ihm auch schon bald der Text ausgegangen. Ende der Geschichte – fuck em if they pay 26 Million!

Christopher Wool an diesem Vormittag sein Frühwerk mit Kinderzeichnungen vergleicht, nur um kurz darauf zwei seiner prominentesten Serien als mehr oder weniger unbefriedigende und darum abgebrochene Projekte zu beschreiben. Oder zeigt sich hier der kühle Stratege, der das Werk, das ihn berühmt gemacht hat, herunterredet, um nicht darauf festgelegt zu werden; um das, was danach kommt, zu erhöhen?

CHRISTOPHER WOOL
EINE EVOLUTION
IN SECHS GEMÄLDEN



UNTITLED, 1987
Mit pedantisch-kontrollierten Drip Paintings betritt er die Bühne der Kunstwelt – und mit Gemälden, für die er Gummiwalzen benutzt, wie man sie in Baumärkten kauft, um Tapetenmuster zu imitieren.

APOCALYPSE NOW, 1988
Wool sammelt Wörter und Sätze, um daraus Bildtitel zu machen. Bis er sich entschließt, die Wörter direkt auf Aluminumpanele zu übertragen. *Apocalypse Now* zitiert aus einem Brief von Captain Colby aus dem gleichnamigen Film. Das Bild wird 2013 für 26,8 Millionen Dollar versteigert.

UNTITLED, 1993
Anfang der 90er-Jahre beginnt Wool, sich mit Komposition und Perspektive zu beschäftigen. Seine Flower Paintings werden zum malerischen Neubeginn.

UNTITLED, 1995
Und plötzlich diese Gesten. Um 1995 beginnt Wool, mit Sprayfarbe zu experimentieren. Zehn Jahre zuvor hätte er die völlig freie Geste noch abgelehnt. Zwanzig Jahre später wird er Skulpturen schaffen, die an diese Bilder erinnern.

MINOR MISHAP, 2001
Grundlage dieses *Kleinen Ungeschicks* ist ein ursprünglich brauner Fleck auf Papier, den Wool ins Monumentale vergrößert und per Siebdruck rot auf Leinwand überträgt. Zur gleichen Zeit macht er in der nächtlichen Lower East Side Fotos für sein Buch *Ea. st Broadway Breakdown*, die wiederum sein Gemälde beinflussen. Pfützen, Blutlachen, streunende Hunde – New York als gerade erst verlassener Tatort.

UNTITLED, 2007
Wool sprayt, Wool wischt, Wool sprayt erneut. Bildaufbau, Bildauslöschung, Bildaufbau. Nie war er malerischer, als in den späten Nullerjahren. Ein postmoderner Maler auf Augenhöhe mit den Heroen des Abstrakten Expressionismus.

Was tut der postmoderne Maler, wenn ihn seine Konzepte und Prozesse zu langweilen beginnen? Die Diskurse von und zur Picture Generation mögen ihm sympathisch gewesen sein, mit Richard Prince macht Wool Gemeinschaftsarbeiten, Jeff Koons wird zum Freund. Doch der Zug zum Pop, er geht ihm ab. Malerei bleibt sein Metier, nur welche genau, das ist die Frage. Die amerikanischen Stars des Neoexpressionismus sind keine Stichwortgeber. Und so sehr Wool darauf bedacht ist, seinen eigenen Weg zu gehen – ein wenig scheint ihm der Kontext zu fehlen.

Und dann Köln: Für seine Verhältnisse wird er fast emphatisch, wenn er von seinen ersten Reisen Ende der Achtziger nach Deutschland berichtet. Seine Galerie Luhring Augustine hat soeben eine Kooperation mit dem Kölner Max Hetzler begonnen. Georg Herold hat Wool bereits in New York getroffen, Kippenberger eilt sein Ruf voraus, Albert Oehlen ist für ihn nicht mehr als ein Name. Was Wool in Köln sieht, beschreibt er rückblickend als Offenbarung. Er befreundet sich mit Kippenberger, Gisela Capitain bietet ihm seine erste deutsche Galerie-Ausstellung an und Albert Oehlen erklärt ihm, er wolle Bilder malen, die Augenkrebs verursachen. Das ganze Konzept des Bad Painting beeindruckt ihn, nicht zuletzt, weil die New Yorker Künstler, die ihm noch am nächsten stehen, eher auf Fotografie setzen. Vatermord mit den Mitteln der Väter hingegen – das muss für einen Maler, der mit 20 noch die Lehren des Clement Greenberg studiert hat, radikal wirken. Wo Greenberg von seinen favorisierten Malern Meisterwerke forderte, will Oehlen das schlechtest denkbare Gemälde schaffen. Ein schwieriges Unterfangen, dass Oehlen, so erinnert sich Wool, irgendwann abbricht, weil die Ergebnisse zu sehr den Werken der Berliner Neo-Expressionisten ähneln. Wool wird Zeuge, wie sich Oehlen immer mehr von der Figuration verabschiedet, er sieht die sogenannten FN-Paintings, die sein deutscher Freund 1990 bei Luhring Augustine in New York zeigt, er sieht seine ersten Computer-Gemälde. So widerstrebend Wool sonst seine Einflüsse preisgibt, so offen preist er seinen Kollegen. Oehlens Werk habe ihm neue Möglichkeiten in seiner eigenen Malerei erschlossen. Oehlen und ein langer Aufenthalt in Rom, wo ihn die perspektivisch gedachte Architektur Borrominis begeistert.

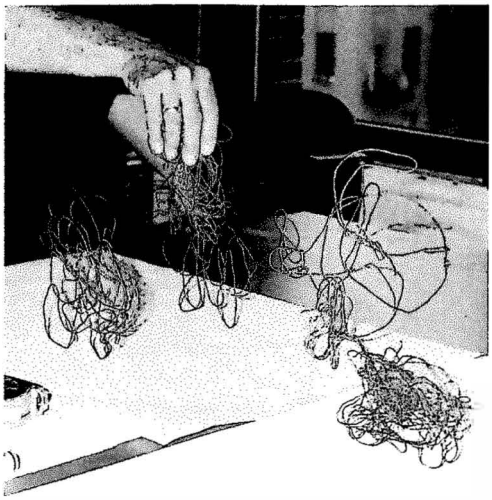
Wenn man Christopher Wool fragt, wann die Werkphase beginnt, die ihm doch noch die Möglichkeit gibt, sich als Maler zu beweisen, dann nimmt er seinen Guggenheim-Katalog zur Hand, schlägt Seite 109 auf und zeigt auf eines der Bilder, die er selbst Flower Paintings nennt: Untitled, 1993.

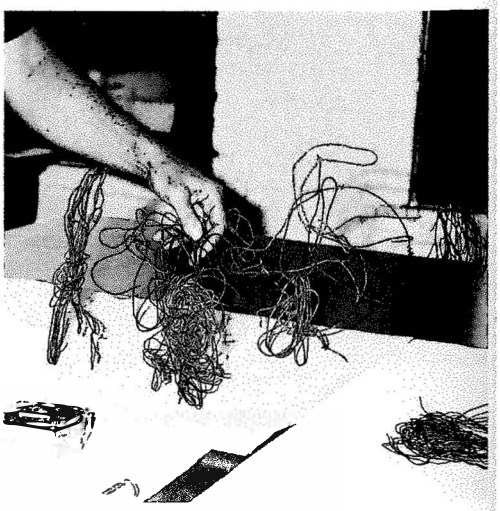
Wool, zu diesem Zeitpunkt fast 40 Jahre alt, beginnt nun auf eine Art und Weise mit Komposition zu spielen, wie sie auch seine Lehrer an der Studio School gutgeheißen hätten. Von Warhol inspiriert, integriert er Siebdrucktechniken in seine Malerei, doch wo Warhol das Bild flach hält, gibt ihm Wool durch Überlagerungen, Übermalungen und erneut begonnene Bildaufbauten Tiefe. Das Push und Pull, dass Hans Hofmann als Ying und Yang des Abstrakten Expressionismus definiert hatte, es kehrt in einer postmodern-gebrochenen Art zurück. Spätestens mit den grauen, expressiven Spraybildern der Nullerjahre, die er immer wieder mit Lösungsmitteln verwischt und fragmentiert, erschafft Wool das, was er 20 Jahre zuvor noch mit jedem Bild abgelehnt hat: gestische Malerei, die in ihrer kühlen, abstrakten Pracht auch Clement Greenberg gefeiert hätte – Great American Abstracts auf Augenhöhe mit dem Besten aus der MoMA-Hall-ofFame.

Ob er die Ironie der Geschichte sieht? Wie er als postmoderner Anti-Malet schließlich doch das Erbe von Willem de Kooning antritt? Immerhin: Das „post" in seiner Spielart des Modernismus lässt sich Wool nicht ausreden. Postmodern sei nicht antimodern, die Postimpressionisten hätten ja auch nicht den Impressionismus gestürzt. Das, was er da tue, verhalte sich zu dem, was seine Lehrer propagierten, wie die Malerei des Barock zur Renaissance. Eine Erweiterung, keine Opposition.

Es ist Mittag geworden, seine Assistentin hat Salat und Suppen bestellt. Noch immer sitzen wir in seinem Büro – eine Wand trennt uns von den neuen Bildern, ein Stockwerk höher warten noch mehr. Ob man vor dem Lunch noch einen Blick darauf werfen kann?

Und dann steht er da, kleiner als man ihn sich vorgestellt hat, zwischen großen, selbstbewussten, neuen Bildern. Selbstbewusst auch, weil jeder andere Künstler Angst gehabt hätte, man könne sie als Neuauflage von Andy Warhols Rorschach-Paintings abtun. Ausgangspunkt der neuen Serie sind Papierarbeiten von 1984, Arbeiten, die er im gleichen Sommer gemacht hat wie Warhol seine Rorschach-Bilder. Im darauffolgenden Frühjahr, erzählt Wool,





DRAHTRESTE. DIE ER AUF SEINEM GRUNDSTÜCK IN TEXAS GEFUNDEN HAT. SIND DER AUSGANGSPUNKT FÜR SEINE NEUEN SKULPTUREN. HIER ZEIGT WOOL MODELLE

habe er einen Artikel über die dazugehörige Warhol-Ausstellung gelesen und realisiert, dass sie beide zeitgleich an etwas sehr Ähnlichem gearbeitet hätten.

Wool hat nun seine 30 Jahre alten DIN-A4-Arbeiten per Siebdruck auf großformatige Leinwände übertragen, einige übermalt und überdruckt, andere weitgehend unbearbeitet. Als man ihm zu einem der einfachsten Motive gratuliert – ein halbes Rorschach, mit entsprechend vergrößerten Fingerabdrücken des Malers am unteren Bildrand – da zuckt Wool nur mit den Achseln. Wenn man wisse, dass ein Motiv als Gemälde funktionieren wird, sei es wenig überraschend, wenn es tatsächlich funktioniert. Spannender findet er neue Gemälde, in denen er erstmals zwei verschiedene Motive kombiniert – die Rorschachs mit seinen fast skulpturalen Typografie-Bildern.

Ist er nervös, nach über drei Jahren Mal-Sabbatical seine neuen Bilder zu zeigen? Fühlt es sich schon an wie ein Comeback?

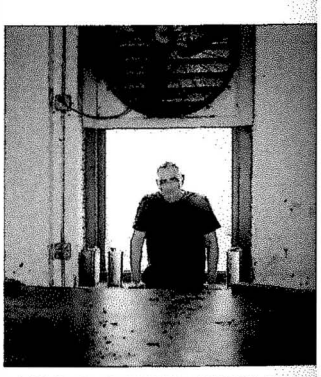
Für einen kurzen Moment wirkt Wool jetzt ungehalten. Weder von einem Sabbatical noch von einem Comeback könne die Rede sein. Erst hat Wool nicht gemalt, weil er nach einer Flut von Museumsausstellungen Kraft sammeln wollte. Dann hat er nicht gemalt, weil sein Atelier einen neuen Fahrstuhl bekommen hat und nicht zu benutzen war. Dann hat er nicht gemalt, weil Hurrikan Sandy sein Bilderlager überschwemmte und es so viel sauberzumachen gab. Dann, weil ihn die Vorbereitungen zur Guggenheim-Retrospektive forderten. Ob er sicher sei, dass seine Pause nicht doch eine unterbewusste Reaktion auf seinen überhitzten Markt gewesen ist, auf die zweistelligen Millionenbeträge, die Hedge-Funds-Manager heute für seine Bilder bezahlen?

Nein. Die Business-Seite werde immer unangenehmer. Aber sie wäre das Letzte, was ihn von der Arbeit abhalten könne. Überhaupt habe er ja gearbeitet, nicht zuletzt an Skulpturen, die jetzt aber in der Gießerei seien. Er zeigt kleine Modelle, die er aus demselben Draht gefertigt hat, mit dem die texanischen Farmer ihre Herden einzäunen – Draht, den er rund um sein Grundstück in Marfa gefunden hat. Sie erinnern an 3-D-Versionen seiner Spraybilder. Andere Modelle sind aus breit geschmiedeten Kupferbahnen, mit denen die Farmer die Trinktröge ihres Viehs einfassen. Wool zeigt ein Foto aus der Gießerei – auf über vier Meter sehen die Bahnen aus wie frei im Raum stehende Pinselstriche, wie eine Gruppe von alten Freunden, die auf einem Marktplatz ihre Köpfe zusammensteckt.

Zeit für Salat. Fast drei Stunden hat Wool nun druckreif gesprochen. Geduldig hat er Fragen beantwortet, hat immer wieder Bücher aufgeschlagen, um seine Gedanken zu illustrieren. Er nickt nur, als ich ihm sage, dass ich vor unserem erst Treffen einen Mann erwartet hätte, der so aggressiv ist wie sein Werk. Solange seine Bilder eine laute, klare Sprache sprechen, kann er selbst leise sein.

Draußen, vor dem Fahrstuhl, hängt ei altes Poster von ihm. Darauf steht: „If you can't take a joke, you can get the fuck out o my house." Das Lustige ist, Christopher Wo macht keine Witze.

CHRISTOPHER WOOLS NEUE ARBEITEN SIND AB 2. MAI BEI LUHRING AUGUSTINE IN NEW YORK ZU SEHEN



IMMER EIN PAAR KANISTER LÖSUNGSMITTEL IN RESERVE. WOOL IM SIEBDRUCKRAUM