Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 33: Collaborations Rosemarie Trockel & Christopher Wool

Artikel: Christopher Wool : here is something you can't understand

Autor: Diederichsen, Diedrich / Britt, David

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681103

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIEDRICH DIEDERICHSEN

Here Is Something You Can't Understand

Für seine Ausstellung in der Galerie Gisela Capitain in Köln im Mai 1992 warb Christopher Wool mit einem Plakat, das einen von einer Mauer begrenzten Hinterhof zeigt. Über der Mauer sorgt Stacheldraht für weitere Undurchdringlichkeit. An der Mauer sind verschiedene Graffiti zu entdecken. Ein Mann pinkelt gegen die Mauer, man sieht ihn von hinten. Diese zwei Formen symbolischen Widerstands gegen die Unüberwindbarkeit der Mauer, die hier nur eine ganz alltägliche Mauer in New York ist, erinnern in Deutschland natürlich sofort an die Berliner Mauer. Gegen diese wurde ebensooft buchstäblich wie symbolisch gepinkelt, auch an ihr waren Graffiti angebracht. Die Graffiti an der Berliner Mauer waren aber immer nur von Bedeutung für Touristen und Berufspropagandisten, sie stellten nie eine Ergänzung, Erweiterung oder Infragestellung der starken offiziellen Bedeutung Mauer («Schandmauer») dar, sondern wiederholten immer nur tautologisch, was die Mauer eh schon immer sagte. Darüber hinaus lieferten sie ein Komplement zur ideologischen Vorstellung vom «grauen» Osten, indem sie der westoffiziellen Ideologie der «Phantasie» entsprachen (nämlich kindlich-kindisch-bedeutungslose Buntheit: Tatsächlich haben diesen Phantasiebegriff, den Heller, Savary, Roncalli, Kleinkunstboom und andere so überaus profitabel ausbeuten, Ost und West gemeinsam gehabt).

In einem Interview mit Karl Hoffmann[1)] erklärte Richard Sennett neulich, dass er die Pariser Graffiti den New Yorker Graffiti vorziehe, weil sie die Unterschiedlichkeit des jeweiligen Hintergrundes akzeptieren und sich so an die Gesamtheit der Bevölkerung wenden würden, während die New Yorker Graffiti nur für Eingeweihte verständlich seien und sich um ihre Umgebung nicht scheren würden, sie sagten nur: Hier bin ich, allenfalls an andere gerichtet, die das auch sagen. Abgesehen davon, dass Sennett mit den Gründen seiner Ablehnung ziemlich präzise einige der wichtigsten Bestimmungen von gegenkultureller Praxis aufzählt (die herrschende Aufteilung in bedeutende und nichtbedeutende

DIEDRICH DIEDERICHSEN lebt und arbeitet in Köln. Er ist Autor von *Herr Dietrichsen*, Köln 1987, und von *Popocatepetl*, 10 Jahre Schallplatten, Graz 1989.

Orte ignorieren; Flüchtigkeit – er beklagt, dass man in New York Graffiti wieder überschreiben darf –, das Paradox Kommunikationsverweigerung zu kommunizieren; Konstituierung eines Eingeweihtenstatus – also Gruppenbildung über einen selbstgeschaffenen Anlass), nennt er auch einige formale Gemeinsamkeiten, die Graffiti mit HipHop teilt und die wiederum HipHop jenseits seiner anderen Bestimmungen mit Jugendkultur teilt: Das «Hier bin ich» als mit einem Überaufwand an Redundanz vorgetragene Schein-Tautologie ist ein typisches Element vor allem früherer Raps, das durch verschiedene Modelle erklärt werden kann (etwa durch den Ursprung des Rap in einer spezifisch afrikanisch-amerikanischen Kultur der Conference, Überleitung und, allgemeiner, «nichteigentlichem» Sprechen; als Spezifikum der oralen Kultur, in der das Wort nicht auf einen Inhalt verweist, dessen Ort weit ausserhalb von der Gestalt des Wortzeichens als Bedeutung aufgehoben ist, sondern unmittelbar aufgeladen ist mit seinem Inhalt, so dass das Wort eine andere Materialität bekommt, wie sie vor allem Namen haben etc.[2]): Entscheidend ist aber, dass die Materialität klar macht, dass es offensichtlich um etwas anderes geht, wenn HipHop und Graffiti – die New Yorker Variante – bei aller Kommunikationsverweigerung und Redundanz so eine enorme weltweite Bedeutung bekommen konnten: Millionen Menschen schieben nicht weltweit Geld für anderer Leute Tautologien über Tresen; und sie haben keine Zeit für Redundanzen.

Dieses Andere ist das, was ich die «Materialität der Zeichen» nennen will, die besondere Wichtigkeit der Gestalt des Wortzeichens, wie sie im Spannungsfeld zwischen Redundanz (Wiederholung, Tautologie, Conference), Unverständlichkeit und Überladung (Wort als Waffe in der oralen Kultur) entsteht (auch im Hinblick darauf, dass der *nom du père* in der HipHop-Kultur immer häufiger freiwillig/unfreiwillig mit «X» angegeben wird). Die Zeichen, aus denen HipHop besteht, sind – egal ob es sich um musikalische oder aussermusikalische Zeichen handelt – aufgeladener und (oft mehrfach) codierter als in allen anderen Gattungen der Popkultur, auch wenn sich die Tendenz der Popmusik, eher eine Sprache als eine Musik zu werden, schon lange beobachten lässt. Roman Jakobson bestimmte einmal als Unterschied zwischen Musik und Sprache, dass Musik keine Etymologie bilden könne[3]): Das gilt für Popmusik schon lange nicht mehr, am allerwenigsten aber für HipHop.

Es gibt zwei herrschende Verfahrensweisen, mit denen sich eine wohlmeinende «progressive» («weisse») Kritik versucht von aussen, dem Phänomen von «Falschem Bewusstsein» innerhalb von Rap-Texten zu nähern, also dem, was sie vor allem als Sexismus auf sogenannten «Gangster-Rap»-Platten oder als Antisemitismus auf Platten von Rappern ausgemacht haben, die der *Nation Of Islam* nahestehen. Die eine verlangt eine rigorose Kritik solcher «Auswüchse» einer im Prinzip geschätzten Musik und Kultur, die sich am Massstab der eigenen «Vorurteilslosigkeit» zu orientieren habe; die andere erklärt sich für nicht zuständig und schliesst jede Auseinandersetzung aus und nimmt die scheinbescheidene Haltung des Zuschauers ein, der nur die Musik geniessen zu können meint. Beide sind falsch, weil sie erstens die Grundlage der eigenen Fasziniertheit – die ja immer schon ein Verstandenhaben, wie falsch auch immer impliziert – nicht mitreflektieren und zweitens unterstellen, dass die Art, wie die Bedeutungen in Raps zustande kommen, identisch sei mit einer universalen Art und Weise, Bedeutung in Wörter an einem Ort reinzutun und anderswo wieder rauszuholen.

In Christopher Wools erwähnter Ausstellung in Köln gab es ein Gemälde, das auf einem Text der *Gruppe Cypress Hill* basierte. In einem anderen Track der LP[4]), der dieser Text entnommen wurde, unternimmt die Gruppe den Versuch, das Verständigungsproblem durch eine Art Meta-Gangster-Rap auf einen Punkt zu bringen. Zum Refrain von *How I Could Just Kill A Man* meldet sich eine zweite Stimme, die so lakonisch wie eindringlich (redundant?) wiederholt: *Here is something you can't understand.* Damit ist zur Sprache gebracht, dass dieses Nichtverstehen (und dennoch gleichzeitige Verstehen, nämlich tanzen, physisch «ergriffen» sein, den Sprachklang innerlich imitieren, den Refrain aufnehmen und wiederholen, die Samples erkennen und was dergleichen mehr ist) genau der Kern der Faszination ist, die sich aber selbst nicht darüber im klaren sein darf, weil ihr sonst die Distanzierung, entweder durch Rückgriff auf die eigene politische Korrektheit oder

auf die kulinarische Nichtzuständigkeit, und damit die Flucht in die ästhetizistische Unbeteiligtheit verbaut wäre.

Wenn Rap-Texte wie Graffiti-Zeichen – unter einer von vielen möglichen Betrachtungsweisen – anzusehen sind und Graffiti u.a. dadurch gekennzeichnet sind, dass sie die gesellschaftlich (hier: architektonisch) gegebenen Rahmen missachten und durch eine, von mir u.a. als Kommunikation von Kommunikationsverweigerung bestimmte, gegenkulturelle Ästhetik überlagern, dann ist es eine vernünftige Antwort darauf, dieses Kommunikationsproblem mit der Kommunikationslage der modernen und nachmodernen Malerei im Galerienzusammenhang in Verbindung zu bringen. Die dümmste Analogie war der reine Import von Graffiti in die Galerie – daran haben sich auch die meisten Graffiti-Künstler, die in Galerien gezeigt haben, nicht beteiligt; nur Aussenstehenden, Berliner oder Pariser Graffiti-Künstlern, die sich ja auch zu Meinungen hinreissen lassen, wie, New Yorker Graffiti sei monoton, man müsse phantasievoller sprühen[5], erschien es je vielversprechend, das Ignorieren des Rahmens zu übertragen, indem sie den einen Rahmen (Rahmen) in der Galerie ignorieren (Wand besprühen), den anderen aber unangetastet lassen (Galerie). Dann gab es noch allerlei Kompromisslösungen, aber keine, die die bereits vorliegende Kommunikationsproblematik der Malerei in der Geschichte der Moderne einbezieht, ohne die man natürlich nicht erfolgreich eine Galerie betreten kann. So ist es vielleicht das Vernünftigste, die Kommunikation von Kommunikationsverweigerung nicht nachzustellen, sondern ihr Ergebnis zu erzielen, indem man bei veränderten Voraussetzungen umgekehrt vorgeht. Da, wo es etwas zu sehen gibt, das traditionell im Vagen, rein Visuellen oder bestenfalls genau Ungenauen seine Qualität entfaltet, das keiner Sprache je vollständig zugänglich sei, zeigt Wool das klassische Gegenteil, Text oder Worte, die perfekt *lesbar* sind, aber doch nur angesehen werden können. Nicht als «Tags» (Erkennungszeichen), die nur da draussen, wo um andere Anteile von Territorien als Ruhm und Kulturökonomie es sind, gestritten wird, funktionieren können, sondern als Tags der Malerei. Also die Behauptung so klar, und ohne störende Nebenkriegsschauplätze anzudeuten, wie möglich aufzustellen, dass die Wahrnehmung von anderer gelingender Kommunikation von Kommunikationsverweigerung über die dabei entstehenden scheintautologisch und überladenen Zeichen der «wahre Kern» von Faszination bei jeder Kunst sei, die das Soziale noch nicht aufgegeben hat.

Da bleibt nur das kleine Problem, dass in diesem Falle der Künstler ein Faszinierer und Faszinierter in einem ist/sein will: Scheinbar ergeben sich ja keine primären Notwendigkeiten, diesen Vorgang nachzuzeichnen, die mit den Voraussetzungen seines primären Zustandekommens vergleichbar sind. Oder eben doch diese: Das Selbstverständnis als Maler soll ein solcher starker Grund sein. Dass sich die Arbeiten von Christopher Wool auch als perfekt kombinierbar erwiesen haben (mit anderer Kunst, Ausstellungs-Konzepten, die sie weder stören noch bestätigen etc.), beweist zumindest, dass sie genau diese Qualität haben, die Richard Sennett Graffiti in New York vorwirft, «dass der Platz völlig egal ist. Dieselbe Schrift kommt überall hin. Es gibt keine Interaktion mit der Umgebung. Es ist buchstäblich bewegliche Schrift. Auf Zügen zu schreiben ist das berühmte Beispiel dafür.»[6] Eben: Und indem man die Ununterscheidbarkeit im/des urbanen Raum/s wiederum unterscheidbar macht, setzt man sich über seine Gewalt hinweg; das internationale U-Bahn-System Galerienkunst unterscheidet sich da nicht vom I.R.T. oder London Underground. Umsteigemöglichkeiten in Köln oder New York.

---

1) Hoffmann/Sennett: «Der Widerstand der Ästhetik» in Beermann/Dreyer/Hoffmann: *5 Interviews zur Veränderung des Sozialen*, Stuttgart 1992.

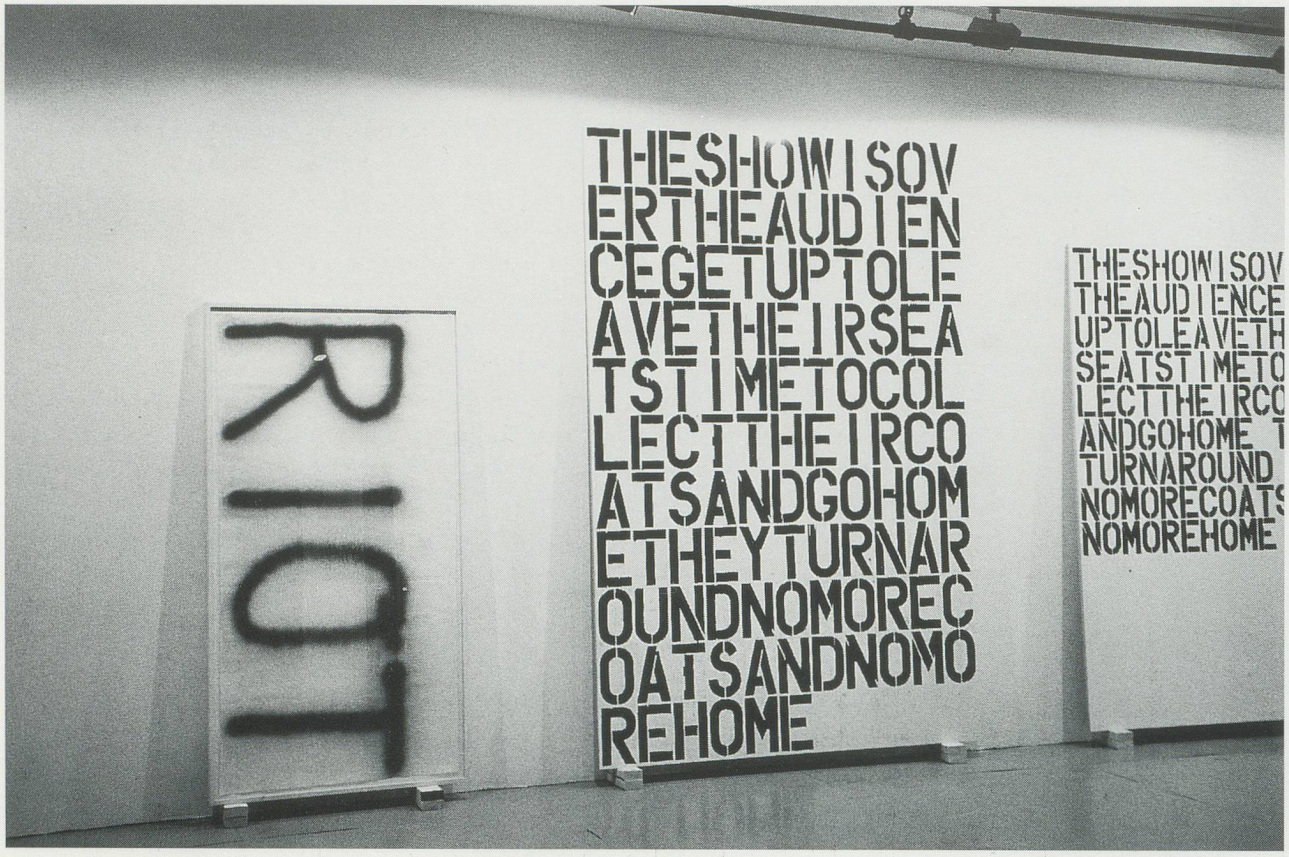
2) Vgl. Walter Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London 1982 (dt.: *Oralität und Literalität*, Opladen 1987), Kapitel III, Abschnitt 6.

3) Roman Jakobson: *Musikwissenschaft und Linguistik* (1932) in ders.: *Semiotik*, herausgegeben von Elmar Holenstein, Frankfurt 1988.

4) Cypress Hill: *Cypress Hill*, Ruff House/Columbia/Sony, New York 1991.

5) Die Kölner Künstlergruppe *Kunstpiraten* in einer Reportage des westdeutschen Rundfunks.

6) Hoffmann/Sennett, op. cit.



CHRISTOPHER WOOL, BILLBOARD CARNEGIE INTERNATIONAL PITTSBURGH, 1991.

DIEDRICH DIEDERICHSEN

Here Is Something You Can't Understand

To advertise his exhibition at Gisela Capitain Gallery in Cologne in May 1992, Christopher Wool designed a poster that shows a walled courtyard. On top of the wall, barbed wire maintains impenetrability. On the wall are a number of graffiti. A man is pissing against the wall; he is seen from behind. These two forms of symbolic resistance to the impenetrability of the wall, which in this case is only an ordinary wall in New York, naturally remind anyone in Germany of the Berlin Wall. That was pissed on many times, both literally and figuratively, and that too bore graffiti. However, the graffiti on the Berlin Wall never meant a thing except to tourists and to professional propagandists: they never supplemented, or expanded, or called in question, the powerful official meaning of the Wall ("Wall of Shame"), but only repeated tautologically what the Wall itself was already saying. They also confirmed the ideological concept of the East as "gray," by contrasting it with the official Western ideology of "the imaginative" (namely, childlike/childish/meaningless/colorful variety). The truth is that this idea of imaginativeness, which Heller, Savary, Roncalli, burgeoning art-theater groups and others so profitably exploited, was common to East and West.

In a recent interview with Karl Hoffmann,[1] Richard Sennett said that he preferred Paris graffiti

DIEDRICH DIEDERICHSEN is a critic and writer who lives in Cologne.

to New York ones because they respected the differences between the surfaces on which they appeared, and thus addressed themselves to the population as a whole, whereas New York graffiti were comprehensible only to the cognoscenti and were indifferent to their surroundings: all they said was "Here I Am," thereby addressing, if anyone, only those who were saying the same thing. Apart from the fact that the reasons given by Sennett for his aversion are a fairly exact definition of counterculture practice (disregard of the prevailing distinction between meaningful and meaningless locations; impermanence, as when he complains that in New York it is accepted practice to overwrite graffiti with other graffiti; the paradox of communicating a refusal to communicate; the constitution of an initiate status by forming a group in response to a self-generated stimulus), he goes on to enumerate a number of formal correspondences between graffiti and HipHop, which HipHop itself shares, over and above its other definitions, with youth culture: the "Here I Am," a richly redundant pseudo-tautology, is a typical element of—mainly earlier—Rap, which derives from a number of disparate models (such as the origins of Rap in a specifically Afro-American culture of MC-ing and other forms of "non"-speech, in which the word does not refer to a meaning that is stored somewhere remote from the shape of the word-sign, but is directly loaded with a content, so that the word acquires a different kind of materiality, akin to that of a name);[2] crucially, however, the materiality reveals that there must be more to all this, if HipHop and graffiti—New York version—have met with such an enormous and worldwide response in spite of their refusal to communicate and their redundancy. Millions of people do not pay good money for other people's tautologies; and they have no time for redundancies.

What there is, is what I would like to call the "materiality of signs," the special importance of the shape of the word-sign, as this emerges in the field of forces defined by redundancy (repetition, tautology, MC-ing), incomprehensibility, and overload (word as weapon in oral culture); it is relevant that people in HipHop culture tend, whether deliberately or not, more and more to give the *nom du père* as "X." The musical and extramusical signs of which HipHop consists are more highly charged and (often in multiple ways) more encoded than those of any other department of pop culture; though the tendency of pop music to turn into a language rather than a music has been detectable for a long time past. Roman Jakobson once said that the distinction between music and language is that music is incapable of giving rise to an etymology.[3] This has long since ceased to apply to pop music, and least of all is it true of HipHop.

There are two standard approaches adopted by well-disposed, "progressive" ("white") critics to deal from outside with the phenomenon of "false consciousness" in Rap texts: to deal, that is, with the sexism that they have detected in the so-called "Gangster Rap" records, or with the anti-Semitism on the records of Rappers close to the *Nation of Islam.* One approach is to call for a rigorous critique of such "excesses" in a music and a culture that the critic otherwise values, and to demand that these conform with the critic's own "illusion of being without prejudice"; the other approach is to declare oneself incompetent to judge and to avoid confrontation by adopting the mock-modest posture of the spectator who claims merely to enjoy the music. Both approaches are false, because (a) they fail to reflect the reasons for the critic's own fascination, which always implies some form of understanding, however erroneous, and (b) they assume that meanings emerge in Rap in accordance with some universal technique of putting meanings into words in one place and taking them out in another.

In Christopher Wool's Cologne exhibition, mentioned above, there was one painting based on a text by the group *Cypress Hill.* On another track of the album from which this was taken,[4] the group sets out to bring this communication problem to a head by means of a kind of meta-Gangster-Rap. Against a refrain of *How I could just kill a man,* a second voice is heard, saying laconically and urgently (redundantly?), *Here is something you can't understand.* This puts into words the fact that the listener's failure to understand (while he or she nevertheless simultaneously understands through dancing, physical "involvement," inwardly imitating the sound of the language, taking up and repeating the refrain, recogniz-

ing the samples, and all the rest) is the core of his or her fascination—a fascination that is never permitted to become self-aware, because that would cut off its possible retreat to a posture of noninvolvement based either on Political Correctness or on lack of culinary jurisdiction: it would, in short, close the bolt hole of aesthetic detachment.

If Rap texts are to be treated—from any one of numerous possible viewpoints—like graffiti signs; and if graffiti are defined, among other things, by their contempt for social (in this case architectural) space, which they overlay with countercultural statements that I have defined as, among other things, the communication of a refusal to communicate, then it makes sense to see this communication problem in conjunction with the communication situation that exists for Modernist and Postmodernist painting in the gallery context. The stupidest way to draw the analogy would be to ship graffiti straight into the gallery; and even most of the graffiti artists who have shown in galleries have steered clear of this: only outsiders, Berlin or Paris graffiti artists, people who tend to say things like "New York graffiti are monotonous, you've got to spray with a bit more imagination,"[5] have considered it a good idea to give a new twist to the rejection of the frame by rejecting one frame (the frame) in the gallery (by spraying the wall), while leaving the other frame (the gallery) intact. There have been all kinds of compromise solutions, but none that actually takes into account the existing, historic communication problem of Modernist painting—and without proper consideration of that, there really is no point in entering a gallery at all. And so the wisest course is probably not to pursue the communication of a refusal to communicate, but to achieve the same result by working in precisely the opposite way. In the visual context traditionally set aside for things that operate on a vague, purely visual level, or at best on that of the precise imprecision that lies beyond the reach of language, Wool shows the classic opposite: texts consisting of words that are perfectly *legible* but can nevertheless only be looked at. Not as "tags" that can function only in the world outside, where territorial disputes are about things very different from fame and the cultural market economy, but as "tags" of painting. To imply, as clearly and with as little reference to distracting minor skirmishes as possible, that the perception of a new and successful communication of the refusal to communicate, by means of naturally generated, pseudo-tautological, overloaded signs, constitutes the essential fascination of any art that has not yet abandoned the social dimension.

There remains only the minor problem that in this case the artist is, or seeks to be, both the fascinator and the fascinated; there seems to be no prime necessity to trace this process, as there is for the deeper causes that underlie it. Or, again, perhaps there is: a strong self-image as a painter has to be a strong motivation of just this kind. The fact that the works of Christopher Wool have proved to be perfectly combinable (with other art, with exhibition concepts that neither undermine nor confirm it, etc.), demonstrates—if nothing else—that they possess the very quality that Richard Sennett condemns in New York graffiti: "... that the location doesn't matter at all. The same script appears everywhere. Writing on trains is the famous example of this."[6] Just so; and just as soon as you make the indistinguishability in and of urban space distinguishable, you overcome it. And for this purpose gallery art is an international subway system no different from the IRT or London Underground. Change at Cologne or New York.

(Translation: David Britt)

---

1) Hoffmann and Sennett: "Der Widerstand der Ästhetik," in Beermann, Dreyer, and Hoffmann, *5 Interviews zur Veränderung des Sozialen* (Stuttgart, 1992).
2) See Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London, 1982), chapter 3, section 6.
3) Roman Jakobson, "Musikwissenschaft und Linguistik," in idem, *Semiotik*, ed. Elmar Holenstein (Frankfurt, 1988).
4) Cypress Hill, *Cypress Hill* (New York: Ruff House/Columbia/Sony, 1991).
5) The Cologne art group, Kunstpiraten, in a radio program broadcast by Westdeutscher Rundfunk.
6) Hoffmann and Sennett (as note 1).