

Dieses PDF ist Teil des Katalogs zur Ausstellung *Wolfgang Tillmans*.  
Moderna Museet, Stockholm, 06.10.2012 – 20.01.2013  
Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf, 02.03.2013 – 07.07.2013

2 – 18

Tom Holert

*Das Unvorhergesehene.*

*Über die Produktion des Neuen und andere Bewegungen im Werk von Wolfgang Tillmans*

19 – 117

Installationsansichten Moderna Museet

118 – 126

Legende Moderna Museet

127 – 132

Werkliste Moderna Museet

133 – 134

Biografie

135

Impressum

Tom Holert

Das Unvorhergesehene.

Über die Produktion des Neuen und andere Bewegungen im Werk von Wolfgang Tillmans

Auftakt: Wie ein Besucher geführt wird

Warschau, im Januar 2012. Durch das majestätische Treppenhaus des klassizistischen Kunstpalastes, der zwischen 1890 und 1900 im Auftrag von Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, der damaligen Gesellschaft zur Förderung (oder Ermutigung) der Künste gebaut wurde, und heute Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, die polnische Nationalgalerie der Kunst, beherbergt, steige ich empor zu Wolfgang Tillmans' Ausstellung *Zachęta Ermutigung*. Auf dem Weg hinauf hängen große *paper drop* Bilder in Nischen, die wohl einmal Gemälde bergen sollten. Die Nahaufnahmen von gewellten, geschwungenen, dazu polychrom schillernden und glänzenden Fotopapieren sind ungerahmt, befestigt an den von Tillmans für die Präsentation von Papierarbeiten entdeckten Foldback-Klammern. In der Dreidimensionalität der Abbildung wie in der Dreidimensionalität des physischen Objekts führen die *paper drop*-Bilder einen Tanz von Schwerkraft, Materialeigenschaften, Lichtreflexen und Schattenwurf auf. Sie zeigen, was sie sind, wenn auch nicht ganz. Denn die Differenz zwischen der Materialität des Fotopapiers, im Bild und dem ausgestellten Archivpapier, das im Format von 207 mal 138 Zentimeter den Tintenstrahldruck in sich aufgenommen hat, verhindert jede vorschnelle Identitätsbehauptung.

Vor dem Hintergrund des strahlenden Weiß der Wände der Paradetreppe, dem Schauplatz tatsächlicher und imaginärer Kunst-Gesellschaften, heben sich die ebenfalls weißen Hintergründe der *paper drop*-Szenerien unauffällig, aber unzweifelhaft ab. So kontrastiert das Deckweiß eines klassizistischen Kunstideals im Übergang zum modernen White Cube mit dem Weiß eines künstlerischen Projekts, das keiner Vorstellung eines idealen Weiß anhängt, aber durchaus mit der unendlichen Zahl fotografisch erzeugbarer Weißnuancen arbeitet, mit den Grau- und Grenzwerten eines Weiß, das nie rein, sondern immer schon gemischt, gebrochen, vergoren ist.

Am Treppenabsatz angekommen wende ich mich nach rechts, um den Parcours fortzusetzen. Ich trete in den ersten Raum, eine hohe Galerie mit einem gläsernen Plafond, durch den indirekt Tageslicht fällt. Der helle Parkettboden ist leer, dafür sind die Wände locker mit unterschiedlichen Formaten gefüllt, mal eng beieinander, mal mit großen Intervallen. Dass allein in diesem Geviert der Ausstellung 53 Bilder untergebracht sind, wird mir erst später bewusst. Denn die Fülle der Exponate überwältigt nicht, sondern verfliegt, verteilt, verliert sich geradezu in den luftigen Höhen der Galerie, um allerdings immer wieder Brennpunkte zu setzen, konzentrierte und Konzentration verlangende Einzelbilder und Arrangements, Zusammenstellungen, Runden, in denen die Blicke, Gesten, Linien, Flächen kompositorisch interagieren, Rhythmen und Akkorde ergeben und die Unterscheidung von Form und Inhalt konsequent außer Kraft gesetzt ist.

Ich blicke geradeaus und erkenne auf der hinteren Stirnwand zwei große, blauschwarze Tintenstrahldrucke aus der *Freischwimmer*-Serie, achsensymmetrisch nebeneinander, auf gleicher Höhe platziert. Das Diptychon gibt, da es vom Eingang her nicht zu übersehen ist, in dem Saal einen Ton vor, markiert einen Maßstab. Die Bildbewegungen auf dem linken *Freischwimmer* (187, 2011) verlaufen vertikal, die dunklen, faserigen Faden- oder Wolkenformationen stürzen oder stehen eher, während das rechte Bild (176, 2011) insgesamt heller wirkt und die dunklen Haarquallen hier wellenartig in der Horizontalen fließen.

Die beiden *Freischwimmer*-Bilder sind auf der Wand, an der sie hängen, in gemessenem Abstand eingerahmt von zwei C-Prints in kleineren Formaten, ganz links außen *Genom*, 2002, ganz rechts *Nonkosi*, 2008: Die auf Farbfotopapier vergrößerte Schwarzweißfotografie eines

Stillebens mit Socken, die über den Dielenboden eines Wohnungsflurs verstreut liegen, und das Halbfigurporträt einer Frau vor schwarzem Hintergrund, die sich mit den Armen auf einer Unterlage aufstützt und mit angewinkeltem Kopf Richtung Kamera blickt, wobei sie ein rotes T-Shirt mit dem Aufdruck „HIV POSITIVE“ trägt. Die beiden Bilder stiften mit den *Freischwimmern* einen Zusammenhang in der Differenz. Im Wissen um den Titel – *Genom* – lässt sich das Muster der Socken, die an die wissenschaftlichen Visualisierungen von Chromosomen im Genom erinnern, als eine Übersetzung molekularbiologischer Daten in ein Alltagsstilleben lesen – oder als eine anderweitig zu entziffernde Botschaft, geschrieben in einer fremden Sprache der Dinge. Das Porträt von Nonkosi Khumalo, einem Vorstandsmitglied der südafrikanischen Treatment Action Campaign (TAC) verweist wiederum auf Tillmans' Engagement bei der Aufklärung über AIDS und die Entwicklung von Behandlungsmethoden. Es äußerte sich unter anderem in den Fotografien für einen Band, der ein Treffen von AIDS-Aktivist\*innen in Kapstadt im Jahr 2006 dokumentiert, und den er gemeinsam mit TAC und HIV i-Base produziert hat. In Warschau führte der Künstler auch an anderen Stellen, etwa in einer Reihe von Vitrinentischen im nächsten Raum, die Themenkomplexe Homophobie, Transgenderismus und Sexualpolitik ein, als Kritik und Herausforderung der reaktionären Sexualmoral in Polen und als solidarische Geste an die sexuelle Opposition im Land.

#### Parallelismus – Subjektivismus – Objektivismus

Das heißt auch, dass die dekorative Einheit von Wand und Bild, die die Hängung der *Freischwimmer* zunächst verspricht, nicht nur durch den Sprung der Dimensionen, den Bruch mit der symmetrischen Anordnung und die (vermeintliche) Diskontinuität von Abstraktion und Figuration aufgehoben wird; und dass die unterschiedlichen Bildtypen und ihre Anordnung an dieser Wand nach Bewegungen im Raum und nach einer permanenten Neujustierung des Blicks verlangen, wobei im Augenwinkel oder durch eine leichte Drehung des Körpers sofort weitere Bilder sichtbar werden, ungerahmt zumeist, sehr klein (Postkartenformat), sehr groß, sehr tief gehängt, aber auch sehr hoch, Porträts und Stilleben, gestische Abstraktionen, die Nahaufnahme einer Vagina, das Bild eines modernen Dornausziehers, Straßenszenen, eine Lüftungsanlage. Es bedeutet zudem, dass die Bilder auf eine Weise miteinander kommunizieren, die nicht dem Muster eines geschlossenen Narrativs oder der Struktur des Arguments verpflichtet ist, sondern dem Modell einer ästhetischen Interaktion, die Tillmans als „Sprache persönlicher Assoziationen und ‚Gedankenkarten‘“ bezeichnet hat,<sup>1</sup> als „Muster eines Parallelismus im Gegensatz zu einem linearen Strom des Denkens“,<sup>2</sup> und die man mit dem Kritiker Jan Verwoert auch als „performatives Experiment“ mit dem Betrachter verstehen kann.<sup>3</sup>

Tillmans dienen die Installationen in ihrer Variabilität und Flexibilität, die zwar durch ein unsichtbares orthogonales Raster geordnet, aber auf eine prinzipielle Offenheit der Verknüpfung angelegt sind, als Spiegel seiner eigenen Wahrnehmungsweise, als Externalisierung seines Denkens und Empfindens und als Möglichkeit, eine utopische Welt nach seinen Vorstellungen und Phantasien zu entwerfen.<sup>4</sup> Dieser romantische Subjektivismus der Entäußerung, darauf legt der Künstler großen Wert, muss allerdings in Beziehung gesetzt werden zu einem radikalen Objektivismus, der die Ausdruckseigenschaften von Alterungsprozessen,

---

1 Peter Halley in Conversation with Wolfgang Tillmans, in: Jan Verwoert, Peter Halley und Midori Matsui, *Wolfgang Tillmans*, London: Phaidon, 2002, S. 8-33, hier: 29.

2 Steve Slocombe, Wolfgang Tillmans – The All-Seeing Eye, in: *Flash Art*, vol. 32, no. 209, November-Dezember 1999, S. 92-95, hier: 95.

3 Jan Verwoert, Survey: Picture Possible Lives: The Work of Wolfgang Tillmans, in: Verwoert et al., *Wolfgang Tillmans*, S. 36-89, hier: 72.

4 Vgl. Slocombe, Wolfgang Tillmans – The All-Seeing Eye, S. 95.

Ermüdungserscheinungen und anderer Prekaritäten des Materials der Fotografie (Papier, Kameratechnik, Chemikalien, Entwicklermaschinen usw.), aber auch dessen besondere Widerständigkeit und Persistenz betont.

Zu den für diesen Objektivismus relevanten Phänomenen zählen auch jene Kontrollverluste, die in den mechanischen Produktionsbedingungen des analogen fotografischen oder in den Code-Fehlern, den *glitches* des digitalen Bildes begründet sind. Zeitlichkeit, Endlichkeit, Vergänglichkeit kommen hier ins Spiel, eine gewisse Melancholie, die aber nicht paralyisierend, sondern aktivierend wirkt.

Im Laufe der Jahre hat Tillmans immer neue Wege beschritten, diese Dialektik von Intention und Kontingenz auszureizen, zu interpretieren und zu inszenieren. Das Repertoire und die produktionsästhetischen Mittel vervielfältigten sich. Und diese Expansion blieb nicht ohne Konsequenzen für die Präsentationsformen. Aus Tillmans' eigener Sicht veränderte sich der Charakter der Installationen seit etwa 2006/2007, also seit jener Einzelausstellung, die in verschiedenen Versionen durch drei Museen in den Vereinigten Staaten gereist ist. Er erkannte die Möglichkeiten, einzelne Räume größerer Ausstellungen bezogen auf die Werkgruppen stärker zu gewichten. So eröffnete er den Besuchern die Möglichkeit einer anderen Konzentration, ohne den Druck, sich zu jeder Zeit auf das „volle Spektrum“ (Tillmans) einlassen zu müssen.<sup>5</sup>

Die *Freischwimmer*, mit denen Tillmans in den frühen 2000er Jahren begann, gehören zu einer Gruppe oder Familie von Bildern, die ohne Kameralinse entstehen. Als Ergebnisse gestischer und chemischer Operationen in der Dunkelkammer sind die auf mittelformatigem Fotopapier hergestellten Originale, die anschließend gescannt und sodann großformatig sowohl mit dem Tintenstrahldrucker als auch dem Lightjetdrucker auf Fotopapier produziert werden, unwiederholbare Einzelstücke. Es ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass diese Bilder, zu denen auch die *Peaches*, *Blushes* oder *Urgency* betitelten Gruppen gezählt werden können, an mikroskopisch aufgezeichnete biologische Prozesse, an behaarte Hautlandschaften, an hochgradig erogene Zonen erinnern; und dass sie in der Lage sind, vor allem wenn sie so großformatig präsentiert werden wie in Warschau oder noch größer dimensioniert wie im Fall der beiden monumentalen *Ostgut Freischwimmer*, 2004, die einst die Panoramabar des Berliner Berghain schmückten, ganze Räume affektiv aufzuladen. Die *Freischwimmer* und ihre Verwandten sind als Diagramme sexualisierter Atmosphären in privaten oder halböffentlichen Räumen, im Boudoir oder im Club lesbar, als denkbar ungegenständliche, die Konventionen der Repräsentation von Sex zugleich suspendierende wie supplementierende Bilder.

#### Werttheorie, Wertpraxis

Auch das Warschauer *Freischwimmer*-Diptychon animiert zu Analogiebildungen, zu einem biomorphisierenden und anthropomorphisierenden Schauen, wobei der Kontext „Museum“ atmosphärisch selbstverständlich anders programmiert ist, andere Aufmerksamkeiten suggeriert, andere Erwartungen weckt, zu anderen Verhaltensweisen animiert als der Club oder die Wohnung. Die Tendenz zu einer Rezeption, die stärker auf die figurativen als auf die defigurierenden Qualitäten eines Bildes zielt, lässt sich kognitionstheoretisch und wahrnehmungspsychologisch erklären oder auf die Tätigkeiten jenes „brain-association tool“ zurückführen, das Tillmans für eine projektive, auf Gestalterkennung zielende Wahrnehmung verantwortlich

---

<sup>5</sup> Vgl. Julia Peyton-Jones und Hans Ulrich Obrist, Interview with Wolfgang Tillmans, in: *Wolfgang Tillmans*, London: Serpentine Gallery/Koenig Books, 2010, S. 21-27, hier: 24.

macht.<sup>6</sup> Denn das Bild-Objekt liefert ja zunächst keine Anhaltspunkte für solche Deutungen. Ausgestellt ist eine mehr oder weniger zufällige Ansammlung und Streuung von Farbpartikeln in und auf den Fasern eines chemisch reaktionsfähigen Papiers, das Ende 2011 ungerahmt mit Klammern und Nägeln an einer Wand eines Ausstellungsraums in Warschau befestigt wurde. Doch die ausschließliche Konzentration auf diese empirische Realität ist für kulturell und ästhetisch vorgeprägte Besucher eines Museums per definitionem ein Ding der Unmöglichkeit. Niemand ist so naiv, auch und schon gar nicht Wolfgang Tillmans, anzunehmen, dass die politisch-ökonomischen Bedingungen und der symbolische Kontext nicht konstitutiv für die Wahrnehmung und die Bedeutungsproduktion von Kunstwerken wären. Aktiv sind der institutionelle Rahmen der Kunst und jede einzelne Kunstinstitution, in der Arbeiten von Tillmans ausgestellt werden, an der Institutionalisierung des Künstlers und an der Konstruktion spezifischer Modi der Betrachtung beteiligt.

Der Besucher einer Ausstellung von Wolfgang Tillmans im Jahr 2012, in diesem Fall der Autor dieser Zeilen, rechnet mit einem bestimmten, klar umrissenen Typus von Kunst- und Bilderfahrung. Die Geschichte der Ausstellungen und Publikationen des Künstlers ist, wie ausschnitthaft auch immer, bei jeder Begegnung mit diesem Werk präsent. Dazu gehört auch die Aufforderung, die „abstrakten Bilder“ in den Zusammenhang einer Produktion zu stellen, in der realistische und abstrakte Momente mit Bedacht nie von einander getrennt worden sind. Abstraktion ist hier vielmehr den figurativen oder darstellenden Momenten stets ko-präsent. Zwischen den Zuständen bedeutungsfreier Form und Materie, also den vorderhand nichts repräsentierenden oder abbildenden visuellen Ereignissen, und den Fotografien von Personen, Tieren, Gegenständen oder Landschaften wird kein Widerspruch, sondern eine unauflösliche Verbindung, ein Kontinuum behauptet. Das gilt für jedes einzelne Bild ebenso wie für die interne, dynamische Relationalität des Gesamtwerks. Aber es gilt auch für jede einzelne, konkrete Manifestation der Vielheit wie etwa die Installation im ersten Saal der Warschauer Ausstellung.

Eine entscheidende Voraussetzung, über Fotografie und das Visuelle so zu sprechen, dass Bilder weder auf ihre Funktionen als Dokument oder Ornament reduziert werden, noch auf die Frage, ob das, was sie zeigen, inszeniert oder authentisch sei, und statt dessen die materielle Verfasstheit der Bilder als Objekte im Raum, ihre skulpturalen Momente in den Fokus geraten, findet sich nun aber zum einen in der ästhetischen Theorie und zum anderen die Institution der Kunst selbst. Mit der früh getroffenen Entscheidung gegen eine Karriere als gewerblicher Fotograf und für eine Existenz als Künstler war es für Tillmans möglich, seinem schon in jugendlichem Alter vorhandenen Interesse an einem nicht hierarchischem, queeren Umgang mit unterschiedlichen Formen und Genres des Visuellen eine Rechtfertigung nachzugehen. Das Cover-Artwork einer New Order-LP, ein Porträt von Barbara Klemm, der Redaktionsfotografin der *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, oder eine Siebdruckcollage von Robert Rauschenberg in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen galten dem jungen Tillmans als „gleichberechtigt wertvolle“ Bilder.<sup>7</sup> Die Mobilisierung und Umkehrung von Wert und Bedeutung sind zentrale Strategien seiner Praxis. Er stellt die „Sprache der Wichtigkeit“<sup>8</sup>

---

6 Vgl. Pirkko Vekkelä, Wolfgang Tillmans, sukupolvensa silmä, in: *Gloria Syyskuu*, 2006, S. 64-67 (hier zit. n. Dominic Eichler, Thinking Pictures, in: *Wolfgang Tillmans Abstract Pictures*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, S. 7-12, hier: 9).

7 Wolfgang Tillmans, Email vom 12. Mai 2012.

8 Julie Ault, Das Thema lautet Ausstellen (2008). Installation als Möglichkeit in der Praxis von Wolfgang Tillmans/The Subject Is Exhibition (2008). Installations as Possibility in the Practice of Wolfgang Tillmans, in: *Wolfgang Tillmans. Lighter*, Stuttgart/Berlin: Hatje Cantz/SMB Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, 2008, S. 16/27)

in der Fotografie in Frage und verschiebt Valenzen des Visuellen, etwa indem er – in einem „Wertigkeitstransfer“<sup>9</sup> – die vermeintlich ärmliche und bedürftige Visualität alter Schwarzweißkopien oder fehlerhaft entwickelter Fotopapiere mittels großformatiger C-Prints in den Status musealer Kunst erhebt. So sehr er auch auf Verfeinerung und Präzision aus sein mag, werden deren konventionelle Darbietungsformen doch verworfen, jene „Signifikanten, die – wie der Bilderrahmen – unmittelbar Wert stiften“.<sup>10</sup>

In einem langen Feature über Tillmans, das im November 2000 in der Londoner Mode- und Lifestyle-Zeitschrift *i-D* erschien, für die der Künstler von 1992 bis 1995 regelmäßig fotografiert hat, schrieb Kodwo Eshun im Rückblick auf die frühen und mittleren 1990er Jahre: „Ein Bild von Tillmans zu betrachten hieß damals den unmittelbaren Kitzel kurzgeschlossener Hierarchien, verbundener Welten, Augenblicke, Begehren, Stimmungen zu erleben, die niemals zuvor erhoben und für wertvoll erachtet worden waren.“<sup>11</sup> Dass ein solches, auf die Auflösung bestehender kultureller Klassifikationen zielendes Sehen mit gesellschaftlichen Widerständen rechnen muss, gehört zu den Erfahrungen, die vor Tillmans auch schon andere gemacht haben. Die bürokratische Disziplin, welche die Domänen der Ausdrucks- und Wahrnehmungsweisen voneinander trennt, um damit auch eine gesellschaftliche Ordnung aufrechtzuerhalten, in der die Zugänge zu ästhetischen Erfahrungen ähnlich scharf kontrolliert werden wie die Mobilität innerhalb eines Klassensystems, hat immer wieder Verstöße provoziert. Letztlich ist die Kunstgeschichte der Moderne und Postmoderne durch nichts stärker geprägt als die fortschreitende Öffnung und Erweiterung des audiovisuellen Vokabulars und die unaufhörliche Integration vermeintlich außerkünstlerischer Ausdrucks- und Wahrnehmungsformen in die Kunst.

Aber diese Öffnungen und Integrationsbewegungen sind historisch und geografisch nicht beliebig; ihre Bedeutung und ihre Wirkung hängen an diskursiven und ästhetischen Voraussetzungen am jeweiligen Ort, zur jeweiligen Zeit. Die kulturelle Situation in London oder Köln um 1992 unterschied sich in vielem von den künstlerischen Optionen, die 2012 in Berlin oder New York diskutiert werden. Historische Ereignisse wie die deutsche Wiedervereinigung, die Kriege in Ex-Jugoslawien oder am Golf, der 11. September 2001, die Finanzkrise oder Fukushima verursachen diese Unterschiede ebenso wie Paradigmenwechsel in der ästhetischen Praxis und Theorie (*documentary turn, educational turn, ethical turn* usw.), die Deterritorialisierung des Feldes der Gegenwartskunst im Zeichen der Globalisierung oder die immer tiefere Spaltung zwischen Kunstmarktkunst, Biennalenkunst und alternativ-dissidenter Praktiken ohne institutionelle Rahmung. Dazu kommt, dass die umfassende und wohl unumkehrbare Digitalisierung fotografischer Bildpraktiken, von der Kamertechnologie bis zu internetgestützten Vertriebs- und Präsentationsweisen, die Rahmenbedingungen des fotografischen Diskurses grundlegend verändert hat und neue Konzepte und Strategien erforderlich macht.

Tillmans' „Wertigkeitstransfers“ sind daher keine idiosynkratischen Setzungen. Vielmehr reagieren sie auf Transformationen der visuellen Kultur in lokalen wie translokalen Kontexten, auf konservative wie progressive Tendenzen, auf technische Neuerungen wie das Veralten von Medien – innerhalb, aber vor allem auch außerhalb des Systems der bildenden Kunst. Von subjektiven Interessen und Passionen getrieben kennzeichnet seine Praxis zugleich eine zunehmend komplexe Typologie der Gruppen- und Serienbildung, ebenso wie ein dynamisches, rekombinierbares Repertoire der Präsentationsweisen und technischen Methoden.

---

9 Vgl. Hans Ulrich Obrist, *Wolfgang Tillmans*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007 [The Conversation Series, 6], S. 41.

10 Gil Blank, The Portraiture of Wolfgang Tillmans, in: *Influence*, 2, Herbst 2004, S. 110-121, hier: 117.

11 Kodwo Eshun, Under the Flightpath, in: *i-D*, no. 203, November 2000, S. 104-116, hier: 107.

Zur Disposition stehen dabei nicht nur der Status des fotografischen Bildes, sondern auch die Grenzen der Kunst.

Bedingungen: Subjekt – Werk – Vermittlung

Folgt man dem Philosophen Jacques Rancière, ist das „ästhetische Regime“, das im 19. Jahrhundert, seit der Durchsetzung eines modernen Begriffs von Kunst und Ästhetik, den regelästhetischen Kanon des klassischen Zeitalters hinter sich ließ, dadurch gekennzeichnet, dass es die traditionellen Hierarchien zwischen den hohen und den populären Gattungen des Erzählens und Visualisierens derart problematisiert und daraufhin rekonfiguriert, dass eine neue Politik des Ästhetischen, eine neue „Aufteilung des Sinnlichen“ im Namen der Kunst die Folge war. Rancière hat für diese Erfahrungsweise, mit der seit etwa zweihundert Jahren sehr unterschiedliche Dinge als zur Kunst zählend wahrgenommen werden, jüngst den Begriff „aisthesis“ vorgeschlagen. Dabei geht es nicht um die „Rezeption“ von Kunstwerken, wie Rancière schreibt, sondern um den sinnlichen Erfahrungsgrund, vor und in dem sie entstehen. „Dies sind ganz materielle Bedingungen – Orte der Aufführung oder der Ausstellung, Formen der Zirkulation und der Reproduktion – aber auch Wahrnehmungsweisen und Regime des Gefühls, Kategorien, die sie [die Kunstwerke, TH] identifizieren, und Denkmuster, die sie klassifizieren und interpretieren.“<sup>12</sup>

Um zu verstehen, warum das so beiläufig anmutende, so heterogene und so weitläufige Werk von Wolfgang Tillmans nicht nur überaus erfolgreich, sondern seit über zwanzig Jahren innerhalb wie auch in vielen Welten außerhalb des Kunstfeldes intelligibel und einflussreich ist, sodass seine Praxis bisweilen wie ein allgemeinverbindlicher, auf subtile Art normativer Stil des Wahrnehmens und Bildermachens wirkt, ist es unumgänglich, sich mit den von Rancière genannten „Bedingungen“ zu beschäftigen. Denn diese begründen die spezifische Sichtbarkeit und Sagbarkeit dieses Werks und seine Legitimität als Kunst.

Die Aufgabenstellung, die Rancières Begriff der „Bedingung“ impliziert, macht es erforderlich, neben dem Künstler und den Relationalitäten seiner Praxis auch die eigene Position und Relation als Kritiker, Interpret, Vermittler, Gesprächspartner, Beobachter, Theoretiker dieses Werks zu reflektieren. Denn wie entsteht so etwas wie ein Verhältnis zu einem Werk – und wie lässt sich dieses Verhältnis gestalten und verändern? Nichts erscheint naheliegender, als im Rahmen einer Publikation, die aus Anlass einer großen Übersichtsausstellung entsteht, mit und entlang der Kategorie des Werks zu arbeiten. Die institutionellen Konstellationen und Infrastrukturen, die sich zwischen dem Künstler, der Kritik, dem Museum, dem Markt und dem Format ‚Übersichtsausstellung‘ entwickeln, determinieren die Fragen nach Einheit oder Heterogenität der Produktion, denn das Werk wird in diesem Beziehungsgeflecht mit jeder Ausstellung, mit jeder Publikation, mit jedem Text reproduziert und rekonstituiert.

Dass ich, als Autor dieses Essays, über das Werk von Wolfgang Tillmans schreibe, beruht also auf einer ganzen Reihe materieller und epistemologischer Voraussetzungen. Damit meine ich weniger die anekdotische Ebene von Bekanntschaft und teilweise gemeinsamer Geschichte<sup>13</sup> als die immer wieder, trotz oder gerade wegen ihrer Selbstverständlichkeit verblüffende, ja verstörende Tatsache, dass die Begegnung mit einem ‚Werk‘ als die Begegnung mit einer Person erlebt (und gelebt) wird. Die Ökonomie des Kunstmarkts ist – in ihrer Abhängigkeit von Originalität, Autorschaft und Unikatcharakter – strukturell auf die Signatur des Individuums angewiesen; dass dieser sehr eigenartige Markt derart personalisiert ist, findet

---

12 Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris: Galilée, 2011, S. 10.

13 Zum Beispiel gehörten Wolfgang Tillmans und ich Ende der 1990er Jahre gemeinsam mit Jutta Koether und Diedrich Diederichsen dem Herausgeberkreis der Kölner Musik- und Kulturzeitschrift *Spex* an.

seine Voraussetzung in allerlei ästhetischen, kunsttheoretischen und soziologischen Artikulationen von Künstlertum, Kreativität und Genialität, die sich bis in die frühe Neuzeit zurückverfolgen lassen, vom Bürgertum des 19. Jahrhunderts zur vollen Effektivität entwickelt worden sind und in der Gegenwart in einem Kult des schöpferischen Ichs und dessen unaufhörlichen Performanzen gipfelt. Das ungebrochene Begehren nach der monografischen Betrachtung eines bildenden Künstlers beruht auf diesen Prämissen, und präformiert dabei zugleich Rezeptionshaltungen und kritische Perspektiven.

### Die Produktion des Neuen

Wolfgang Tillmans geht mit diesen Traditionen der Vermittlung von Werk und Subjekt auf sehr bedachte und strategische Weise um. Er weiß, dass sich diese Vermittlung der historischen Entwicklung der Autorfunktion verdankt und insofern grundsätzlich anfechtbar und revidierbar ist; und er nutzt die Formbarkeit dieses Prinzips, indem er gezielt das Experiment sucht und damit das kalkulierte Risiko eingeht, dass das Verhältnis von „Unbestimmtheit“ zu „Bestimmtheit“, nicht immer eines von „Moment“ zu „Ganzem“ bleibt, wie es noch die ästhetische Theorie eines Theodor W. Adorno verlangt.<sup>14</sup> Das „Unvorhergesehene“ ist eine von Tillmans' Leitkategorien. Solange eine Sache weder planbar noch diskursivierbar sei, bestehe die Chance auf Kunst. Nämlich dann, „wenn der kognitive Prozess nicht ganz mit dem, was man anschaut, mitkommt“.<sup>15</sup> In einer anderen, aus der Systemtheorie und Chaosforschung stammenden, aber inzwischen längst transdisziplinären Terminologie formuliert: Diese künstlerische Praxis provoziert Emergenz, das Eintreten von Veränderungen und Ereignissen, die nicht restlos mit Ursache-Wirkungs-Verhältnissen oder mit den Eigenschaften der beteiligten Komponenten und Elementarteilchen erklärt werden können. So sehr die oben genannten „Bedingungen“ zu berücksichtigen sind, sind die Objekte und Prozesse dieser Produktion irreduzibel auf ihren Kontext, und das heißt letztlich auch irreduzibel auf den Künstler als Autor-Akteur.

Auf Emergenz also zielen die Untersuchungen, die Tillmans in seinen Ausstellungen und Publikationen durchführt – wobei dieses Ziel natürlich nie ‚getroffen‘ wird, weil es sich per Definition der Vorherbestimmung entzieht. Die Galerie wird zur Versuchsanordnung, zu einer Komposition von Reaktionsketten, um das öffentliche Verhalten der Bilder zu beobachten. In einer Korrespondenz mit Julie Ault ist von einer „anhaltenden, sich ständig verändernden Laborsituation“ die Rede;<sup>16</sup> und beim Betrachten eines Modells der Ausstellung in der Serpentine Gallery 2010 erkannte Tillmans in diesem erneut das Bild eines „Labors zum Studium der Welt in vielen ihrer Facetten und visuellen Manifestationen“.<sup>17</sup> Die Suche oder Forschung, als die seine Praxis beschrieben werden kann, scheint dabei von einem fundamentalen Glauben an die Welt und ihre Veränderungspotentiale getragen. Jedes Bild, jede Ausstellung, jede Publikation erhält den Auftrag, eine Aktualität zu erzeugen, in der im Kontakt zwischen den Bildobjekten und dem Publikum, der individuellen Betrachterin ebenso wie der großen Zahl der an dieser Kunst Interessierten, die Chance einer Veränderung, eines Werdens gewahrt wird.

Tillmans trägt damit auch zu der Beantwortung der Frage bei, die der Philosoph John

---

14 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften, Bd. 7), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 63f.

15 Zit. n. Nathan Kernan, What They Are: A Conversation with Wolfgang Tillmans, in: *Wolfgang Tillmans. View from above*, hg. von Zdenik Felix, konzipiert von Wolfgang Tillmans, Ostfildern: Hatje Cantz, 2001, S. 11.

16 Ault, Das Thema lautet Ausstellen/The Subject Is Exhibition, S. 16/27.

17 Peyton-Jones/Obrist, Interview with Wolfgang Tillmans, S. 23.

Rajchman (mit Blick auf Gilles Deleuze und Michel Foucault und deren Überlegungen zur Produktion des Neuen und zu Akten der Kreativität in den Kontrollgesellschaften der Gegenwart) gestellt hat: Wie nämlich in und mit den Künsten und ihren Institutionen Räume einer offenen Suche und Forschung erfunden werden könnten, in denen Lernen und Verlernen, Resonanz und Interferenz, eine andere affektive Solidarität und ein tatsächliches Experimentieren *vor* jeder Methode, jedem Regierungswissen, jeder Disziplin, jeder *doxa* möglich wären.<sup>18</sup>

Ein solches Experimentieren mündet nicht in zu evaluierenden Forschungsergebnissen, es wird nie etwas beweisen oder illustrieren, was immer die Bilder auch zeigen mögen oder zu bezeugen vorgeben. Experimentierend durchstreift Tillmans die Wirklichkeit der Materialitäten, der Formen, der Affekte und macht diese nicht illustrierbaren, nicht referierenden Wirklichkeiten sinnlich erfahrbar. Tillmans gestaltet mit Empfindungen, auch und gerade dann, wenn er Menschen fotografiert, oder Pflanzen, Maschinen und Städte. Von der Repräsentation der Lebewesen und Gegenstände lösen sich einzelne Empfindungen ab, die in der Betrachtung Empfindungskomplexe bilden. Künstler seien „Zeiger von Affekten, Erfinder von Affekten, Schöpfer von Affekten“, schreiben Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Was ist Philosophie?*, sie nähmen uns mit „ins Zusammengesetzte“.<sup>19</sup> Und tatsächlich: Tillmans' Laboratorien sind Orte, an denen Empfindungen und Affekte produziert und präsentiert werden, indem sie zwischen den Bildern, von Wand zu Wand, von Raum zu Raum von Seite zu Seite rhythmisch oszillieren. Der auf Steinen schlafende Hund, dessen atmenden Körper die Sonne wärmt (im Video *Cuma*, 2011), der gesenkte Blick von Susanne (in *Susanne, No Bra*, 2006), eingefasst von einer Haarlinie, die sich wie eine unvollständige Acht um ihren Kopf legt, aber auch die irritierte, unterbrochene, lauernde Monochromie der *Lighter-* oder *Silver-*Arbeiten – sie alle öffnen sich, je länger man sie betrachtet, je länger man mit ihnen *ist*, einem Wahrnehmen entlang von Kräften und Affekten. Sie machen das Zusammengesetzte eines jeden Bildes spürbar.

#### Die Verteidigung der eigenen Interessen

Wolfgang Tillmans unternimmt viel, um Grundbegriffe seiner eigenen ästhetischen Theorie zu kommunizieren. Ästhetische Theorie? Viel eher müsste man wohl von Theoriepraxis oder Praxistheorie sprechen, denn die Systematik und Methodik, die sich in ihr zeigt, ist das Ergebnis von empirisch-experimentellen Erkundungen der materiellen Potentiale der Fotografie, Erkundungen, die wiederum dem Interesse nach einer künstlerischen Sprache der Überraschung, der spontanen Ereignisse, der Emergenz folgen. Auf einer anderen diskursiven Ebene, vor allem im Medium des Künstlerinterviews, macht Tillmans in immer neuen Anläufen deutlich, wie sehr ihm daran gelegen ist, seine distinkten, bisweilen ausgemacht romantischen Vorlieben und Überzeugungen, seine Wahrnehmungsweise der Welt direkt auf künstlerische Entscheidungen und auf die Form seines Werks zu beziehen. In den Ausstellungen, in den Installationen der Einzelbilder, spiegele sich die Art, wie er seine Umgebung sieht; zugleich seien die Ausstellungen immer auch das Modell einer Welt, in der er selbst leben wolle.<sup>20</sup>

Um dieses demiurgische Projekt einer subjektiven Handlungsmacht allerdings zu

---

18 John Rajchman, A Portrait of Deleuze-Foucault for Contemporary Art, in: Simon O'Sullivan und Stephen Zepke (Hg.), *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, London: Continuum, 2008, S. 80-90, hier: 89.

19 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* [1991], a.d. Französischen von Bernhard Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 207.

20 Vgl. Slocombe, Wolfgang Tillmans – The All-Seeing Eye, S. 95.

realisieren, ohne in die Falle der Kreativitätsideologie zu tappen, ist die Reflexion auf die von Rancière genannten „Bedingungen“ erforderlich. Tillmans selbst ist in seinen Interviews und gelegentlichen Texten wiederholt auf bestimmte Aspekte der Bedingtheit seiner Praxis zu sprechen gekommen. Dabei benennt er, nicht verwunderlich, vor allem die eigenen Interessen und Anliegen, insofern diese verbalisierbar sind. In dem Kind mit dem ungewöhnlichen Hobby Astronomie erwachte in jungen Jahren die Faszination für die großen Fragen des Lebens. Tillmans spricht von „diesem sehr fundamentalen Interesse am Licht, und was ich mit ihm machen, wie ich es formen kann“; später wuchs die Leidenschaft für das Soziale, für subkulturelle Gemeinschaften, für zwischenmenschliche Interaktion, für „das sehr reale In-dieser-Welt-Sein mit anderen, der Wunsch, intensiv mit anderen Menschen verbunden zu sein“.<sup>21</sup> Frühe Interviewäußerungen unterstreichen dieses humanistische, aber auch anthropologische Interesse, das sich mit Verschmelzungsphantasien einer eigenwilligen Utopie der Gemeinschaft verbindet. All dies lässt sich zumindest teilweise zurückführen auf von Tillmans bis heute als prägend beschriebene Erfahrungen von Spiritualität und Kollektiv in der friedensbewegten Kirchenjugend und kurz darauf mit dem queeren Glamour einer Londoner Pop-Bohème um Leute wie Boy George in den 1980er Jahren. Trotzdem musste sich Tillmans zu Beginn seiner Karriere gegen eine hartnäckige Reputation als Lifestyle-Fotograf und Chronist der Jugendkultur wehren. „Ich bin nicht angetreten, um über die Jugend zu sprechen, sondern um über das Menschsein zu berichten“, beharrt er 1996.<sup>22</sup> Die abzuwehrende Reputation verdankte sich vor allem seiner Tätigkeit für Magazine wie *i-D* oder *Spex*, aber auch der Rezeption seiner ersten Ausstellungen. Zu denken wäre an die damals viel beachtete Kojé von Interim Art/Maureen Paley auf der Kölner „Unfair“ von 1992 (mit einem großen, auf Tuch aufgebrachten Print von *Lutz & Alex sitting in the trees*, 1992, aus der „Sex“-issue von *i-D* vom gleichen Jahr) oder die erste Einzelausstellung von 1993 bei Daniel Buchholz, mit einer Installation, die direkt an die Wände geheftete Zeitschriftenseiten, Fotokopien und Einzelabzüge oder in Vitrinen ausgelegte Magazin-Bildstrecken auf eine zu diesem Zeitpunkt in einer Galerie höchst ungewöhnliche Weise kombinierte. Doch wurde selten ein genauerer Blick auf die spezifische Unabhängigkeit geworfen, die sich Tillmans im Magazinkontext erarbeitet hatte. Oder man neigte dazu, die semantischen und semiotischen Effekte des Kontexts ‚Kunstgalerie‘ einfach zu unterschlagen.

Die (durchaus widersprüchliche) Konstruktion des frühen Tillmans-Image gipfelte schließlich in der Rezeption seines ersten Buches, das 1995 Kölner Taschen-Verlag erschien, der mit hohen Auflagen weltweit operiert, einer längst ikonischen Galerie von Porträts von Freunden, Gelegenheitsbekanntschaften, Fremden und Szenen eines jugendlichen Lebens in verschiedenen kulturellen und sozio-sexuellen Paralleluniversen. Im begleitenden Essay sprach Simon Watney von einem „dichten[n] Gewebe aus sinnlichen Bildern, die viel dazu beitragen, uns wieder ein Gefühl für die Würde und Integrität einer Generation zu vermitteln, die oft nur in banalen Klischees und Stereotypen dargestellt wird“.<sup>23</sup> Und obwohl diese Einschätzung sicher nicht fehlgeht, vor allem, was die Betonung der Vermeidung von Klischees in der Darstellung und Inszenierung der Personen betrifft, tendiert sie doch dazu, Tillmans zum Porträtisten einer Generation zu erklären, der er nie sein wollte und wohl auch nie war, weil sich das „Generationen“-Konzept in Hinblick auf die maximal ausdifferenzierten

---

21 Zit. n. Kernan, *What They Are: A Conversation with Wolfgang Tillmans*, S. 11.

22 Christian Göttner und Alexander Haase, *Wolfgang Tillmans: Fotografie als Selbsterfahrung*, in: *Subway*, November 1996, S. 8-11, hier: 10.

23 Simon Watney, [Einleitung], in: *Wolfgang Tillmans*, hg. von Burkhard Riemschneider, Köln: Taschen, 1995, unpag.

Jugend- und Subkulturen in den 1980er- und 1990er Jahren noch viel weniger rechtfertigen ließ als zuvor.

Deshalb weist Tillmans Festlegungen wie diese, die ihn bekannt gemacht haben, energisch zurück. Sie sind unvereinbar mit seinem Ehrgeiz, sich selbst und andere kontinuierlich zu überraschen und herauszufordern. In diesem Sinne sei es auch falsch, ihm ein ausschließliches Interesse am „Alltäglichen“ zu unterstellen, weil es ihm mindestens ebenso sehr ums „Außergewöhnliche“ gehe.<sup>24</sup> Ärgerlicher Weise sei vor allem die in den Mainstreammedien veröffentlichte Kritik kaum bereit, „Parallelität und Vielstimmigkeit“ anzuerkennen, während die Betrachter seiner Ausstellungen und Bücher sich durchaus in seinem „Beziehungsfeld von Spaß am Absurden und Demut vor dem Leben“ zurecht finden würden.<sup>25</sup>

Größere Bedeutung erhalten im Laufe der Zeit Fragen nach dem Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem, von Kontingenz und Kontrolle, von Materialitätserfahrung und Erkenntnis. „Mir geht es vor allem um Textur, um Oberfläche und um Gerüche. Es reizen mich solche Wahrnehmungen, die sich in einem Moment oder in einer Ansicht kristallisieren [...] so dass sich mir das Wesen einer Sache in größtmöglicher Klarheit darstellt.“<sup>26</sup> Tillmans macht sich Gedanken über das Paradox, wie „Universalität“ bei Anerkennung von „Spezifität“ erreicht werden kann.<sup>27</sup>

Lane Relyea hat die Vermutung geäußert, dass die widersprüchlichen Ansprüche moderner Kunst im Spannungsfeld von experimenteller Partikularität und symbolischer Einheit von Tillmans über die Breite seines Werks ausagiert werden, in einer Arbeitsteiligkeit des Allgemeinen und des Besonderen. So würden ihm die abstrakten Bilder helfen, die Aufmerksamkeit von dem „parliamentary tussle“ der in den repräsentierenden Fotografien abgebildeten Personen und Gegenständen mit ihren jeweils sehr spezifischen Blicken und Perspektiven auf das Phänomen des Mediums der Fotografie im allgemeinen zu lenken.<sup>28</sup> Andererseits könnte man sagen, dass die Qualität der Vielgerichtetheit, des „multi-vectored[ness]“, der Installationen, von der Tillmans bevorzugt spricht,<sup>29</sup> nicht auf die kamerabasierten Bilder beschränkt bleiben muss, sondern ebenso jene Fotografien einbegreift, die sich allein gestischen Handlungen und chemischen Prozessen verdanken.

### Die Fotografie an das Paradox assimilieren

Dank der Beweglichkeit und Variabilität seines Werks kann Tillmans die Verhältnisse zwischen Bild und Bildträger, Repräsentation und Präsentation, Motiv und Materialität mit jedem Print, mit jeder Ausstellung, mit jeder Publikation neu moderieren und modulieren. In den zwei Jahrzehnten, die seit seinem Eintritt in den Kunstbetrieb vergangen sind, hat sich seine Praxis kontinuierlich erweitert. Von Anfang an war die Fotografie die Basis von integrativen und exzentrischen Bewegungen. Auch wenn dieses Werk den Eindruck erweckt, als besäße das Medium der Fotografie keine Grenzen, ist die Fotografie – als Diskurs, als Technik, als Geschichte, als Konvention – der stabile Bezugspunkt von Tillmans' komplexen

24 Florian Illies, Ohne Zweifel kann ich mehr nach vorne gehen, in: *Monopol*, Februar 2007, S. 56-70, hier: 68.

25 Ebd.

26 Zit. n. Heinz-Norbert Jocks, Von der Zerbrechlichkeit der Nacktheit und der unerschrockenen Suche nach Glück, in: *Kunstforum International* 154, April/Mai 2001, S. 314-327, hier: 316.

27 Blank, *The Portraiture of Wolfgang Tillmans*, S. 120.

28 Lane Relyea, *Photography's Everyday Life and the Ends of Abstraction*, in: *Wolfgang Tillmans*, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Chicago; Hammer Museum, Los Angeles, New Haven/London: Yale University Press 2006, S. 89-105, hier: 97.

29 Vgl. Peter Halley in *Conversation with Wolfgang Tillmans*, in: Jan Verwoert, Peter Halley und Midori Matsui, *Wolfgang Tillmans*, London: Phaidon, 2002, S. 8-33, hier: 33.

Operationen geblieben. Man könnte auch sagen, eine große Treue zum Medium charakterisiert diese Praxis, obwohl oder gerade weil das Medium nicht immer wiederzuerkennen ist. Er hat, um aus einem älteren Essay zu Fotografie und Malerei von Richard Hamilton (den Tillmans auch einmal porträtiert hat) zu zitieren, „die Fotografie an den Bereich des Paradoxes assimiliert, in die philosophischen Widersprüche der Kunst inkorporiert“.<sup>30</sup> Seit Tillmans' Experimenten mit einem Laserkopiergerät in den 1980er Jahren sind Hunderte von Bildern entstanden, die zwar der Etymologie von Fotografie (Lichtzeichnung) verpflichtet sind, aber die sozialen und epistemologischen Funktionen von Fotografie als Wirklichkeitsabbildung, Beweismittel, Erinnerungshilfe, Dokumentation oder ästhetische Ausdrucksform immer wieder unterlaufen oder überreizen. Der Diskurs der Fotografie, mitsamt seinen ‚post-fotografischen‘ Zuspitzungen, die Auseinandersetzung über den Status des fotografischen Bildes – sie sind nicht still gestellt, sondern werden von Tillmans zu seinen Bedingungen weitergeführt. Die Praxis des Künstlers bildet den Kontext von Versuchsreihen und Wahrnehmungsabenteuern, die eng an die Geschichte und Gegenwart der Fotografie und ihrer Theorien geknüpft sind; doch schafft die spezifische Logik dieses Werks zugleich einen eigenen Raum, in dem Archiv und Präsentation auf eine Weise verschränkt sind, so dass Fotografie als historische und diskursive Formation zwar eine wichtige Rolle spielt, aber die Probleme und Paradoxien der bildenden Kunst Schlüsselfunktionen übernehmen.

Die Ansteckung durch die epistemologischen Probleme der Kunst hat dem Medium neue Optionen erschlossen, neue Kontexte der Rezeption. In diesem Zusammenhang ist auch zu sehen, dass Tillmans, wie Julie Ault es formuliert hat, „sein Recht auf vielschichtige Vermittlung“ ausüben kann.<sup>31</sup> Das ließe sich so verstehen, dass ihm Fotografie die Möglichkeit verschiedener Interaktionen mit den Betrachtern eröffnet. Sie wird unter seinen Augen und Händen zu einem Feld der Potentialität, auf dem sich in immer neuen Konstellationen und Juxtapositionen von Materialitäten, Dimensionen und Motiven das „Unvorhergesehene“ (*unforeseen*) ereignen kann. Fotografie gewinnt damit eine Dimension der Experimentalität zurück, eine Offenheit jenseits von ästhetischen Formaten und technischen Formatierungen, aber in der genauen Kenntnis der Geschichte des Mediums.

### Schichten und Gruppen

Die Expansion des Werks verläuft horizontal wie vertikal, das heißt, es entwickelt sich in Breite, Variation und Auswahl von Gegenständen und Verfahren ebenso wie in Hinblick auf Pointiertheit, Aktualität und Entschiedenheit der Aussagen und der Formen. Das Werk besteht aus Schichten und Gruppen, zu denen periodisch neue hinzukommen. Schichten bestehen aus Fragestellungen, Interessen, Passionen. Zu Gruppen (oder Familien) fügen sich Materialien, Motive, Methoden. Die Grenzen zwischen Schichten und Gruppen sind weder starr, noch beliebig. Jede Schicht kann sich ausdehnen und vertiefen, jede Gruppe neue Mitglieder oder Teilnehmer aufnehmen. Die Schichten ragen in die Gruppen hinein, die Gruppen mischen sich unter die Schichten. Wie das aussieht und was das hervorruft, lässt sich bei Tillmans in jeder Ausstellung, jedem einzelnen Raum einer Ausstellung, jeder einzelnen Wand, jedem einzelnen Bild erfahren.

Der Versuch, dem Künstler bei diesen Entwicklungen zu folgen, bedeutet, seine

---

30 Richard Hamilton, *Photography and Painting*, in: *Studio International*, vol. 177, no. 909, März 1969, S. 120-125, hier: 125.

31 Julie Ault, *Das Thema lautet Ausstellen* (2008). *Installation als Möglichkeit in der Praxis von Wolfgang Tillmans/The Subject Is Exhibition* (2008). *Installations as Possibility in the Practice of Wolfgang Tillmans*, in: *Wolfgang Tillmans. Lighter*, Stuttgart/Berlin: Hatje Cantz/SMB Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, 2008, S. 25/15.

horizontalen und vertikalen Bewegungen nachzuvollziehen, dynamische Karten der internen und externen Vektoren und Verknüpfungen zu zeichnen. Zu berücksichtigen ist, dass Tillmans seinerseits aktiv an solchen Karten oder Diagrammen arbeitet. Seine Ausstellungen und seine Bücher stellen ganz wesentlich Versuche dar, eine Ordnung, eine Orientierung, eine Taxonomie in der Vielheit der einzelnen Bilder *konstruierend zu entdecken*. Und zwar ohne, dass diese Ordnung demonstrativ zur Schau gestellt würde, noch einfach mit der Intention gleichgesetzt werden könne, auf der sich die Werk-Bewegungen vollzögen. Die Ordnung ist keine methodologische oder heuristische, sie löst die Produktion nicht aus oder leitet diese an. Sie stellt sich her im Prozess und wird, wenn überhaupt, erst nachträglich sichtbar oder lesbar. Als ein Angebot an die Betrachter, als eine Herausforderung.

Es geht also für die Analyse dieses Werks darum, Karten ausgehend von Karten, Diagramme ausgehend von Diagrammen, Konstellationen ausgehend von Konstellationen zu erstellen. In dem Moment, in dem dies geschieht, in dem also die Lektüre einsetzt (im Unterschied zu einer Betrachtung, die auf keine fixierten Aussagen und Beschreibungen hinaus will), beginnt eine Kollaboration zwischen dem Autor des Werks, das in diesem Fall den Namen „Wolfgang Tillmans“ trägt, und dem Autor, der versucht, eine Logik oder eine gedanklich-affektive Struktur zu entziffern, die zum Verständnis und zur Erfahrung dieses Werks beiträgt. Eine solche Zusammenarbeit mündet im Falle eines Künstlers wie Tillmans automatisch in einem Vergleich, womöglich in einer Konkurrenz der Ordnungssysteme. Die Erkenntnisinteressen können dabei konvergieren, vielleicht sind sie über weite Strecken sogar identisch. Aber jede noch so enggeführte Lektüre weicht letztlich von den Erklärungen und Manualen, die den Werken und ihrer Rezeption von ihrem Autor beigegeben sind, ab.

Diese Differenz produziert eine spezifische hermeneutische Spannung, wie man sie in der Auseinandersetzung mit vielen Werken einer diskursiv verfassten Gegenwartskunst erleben kann. Sie ist kaum zu bewältigen, weil die Diskursivität und Referentialität des Werks sich nicht in anfechtbaren Aussagesätzen oder Diskussionsbeiträgen äußert, sondern in Installationen, in Arrangements von Bildern und Bildobjekten, deren Bedeutungsproduktion ambivalent und atmosphärisch bleibt, bleiben muss. Die Erfahrungen von Authentizität, Spontaneität und Beiläufigkeit sollten nicht mit einem Fehlen von Codierung, das affektive Engagement in diesen Bildräumen nicht mit einer voraussetzungslosen Zugänglichkeit verwechselt werden.<sup>32</sup>

Obwohl Wolfgang Tillmans die Qualitäten des Einzelbildes sucht, seine Arbeiten als für sich stehende, in sich geschlossene und gerundete Kompositionen konzipiert, produziert und diesem Verständnis der Singularität und Autonomie entsprechend ausstellt (insofern die Installationen die Funktion haben, einzelne Arbeiten auf ihre ikonische Überzeugungskraft hin zu testen), wird immer wieder die Interdependenz der Bilder hervorgehoben, der Umstand, dass Tillmans' Arbeiten zumeist in Begleitung, in der Umgebung anderer Bilder auftreten. Zwischen den Einzelbildern und dem Zusammenhang, der mit ihnen hergestellt wird, besteht keine einfache Beziehung von Teilen zu einem Ganzen. Das eine besteht trotz des anderen. Sie formen Sätze und Aussagen ohne semantisch oder narrativ eindeutig fixierbare Bedeutung, sondern als Kopplungen von Empfindungen, Eindrücken und Stimmungen. Diese stehen allerdings Diskursivierungen durchaus offen, auch wenn der Künstler dazu nur ein Minimum an Anleitung zur Verfügung stellt. Neben dem Klischee fürchtet er wahrscheinlich nichts mehr als den Eindruck des Didaktischen.

---

32 Vgl. Ilka Becker, *Fotografische Atmosphären. Rhetoriken des Unbestimmten in der zeitgenössischen Kunst*, München: Wilhelm Fink, 2010, S. 151.

## Kontinuität für die Diskontinuität

Nur selten, wie in Folge des AIDS-bedingten Todes seines Lebensgefährten Jochen Klein im Jahr 1997, haben Tillmans' Energie und Insistenz über einen längeren Zeitraum nachgelassen. Und so sind seit 1993 Bild auf Bild, Ausstellung auf Ausstellung, Buch auf Buch entstanden. Allein im laufenden Jahr 2012 bot sich Gelegenheit, sechs große monografische Ausstellungen zu besuchen, in Warschau, São Paulo, Glasgow, Zürich, Stockholm und Bogotá; dazu kamen die Bücher *Wolfgang Tillmans. Zachęta Ermutigung*, *Wolfgang Tillmans. FESPA Digital/FRUIT LOGISTICA*, *Wolfgang Tillmans. Neue Welt* und die im Zusammenhang mit der Übersichtsausstellung im Moderna Museet und der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen produzierte Publikation, zu der auch vorliegender Text gehört.

Ein derartiger Output demonstriert Können, Kompetenz, Professionalität, Kapazität, er scheint wie eine einzige Manifestation von *ableness*. Spuren des Scheiterns sucht man zunächst vergebens, was umso mehr erstaunt, bedenkt man, welche Bedeutung für Tillmans' Ästhetik insbesondere Momente des Zögerns, des Prekären, der Unsicherheit, des Abwartens, der Vergänglichkeit besitzen. Eine denkbare Erklärung: Der professionelle Apparat ist die Voraussetzung für die Emergenz, für den Fehler, die Infragestellung, die Problematisierung, also die produktive Schwäche, die der Krise, ebenso wie dem Gelingen Raum gibt. Tillmans' aufwändige Produktionen beruhen auf der effizienten Zusammenarbeit mit den beteiligten Institutionen und Verlagen, der Hilfe eines Teams von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sowie seinen Galerien. Jede ihrer Phasen wird von dem Künstler persönlich begleitet und beaufsichtigt. Der reibungslose, kontrollierte Betrieb erweist sich als die Bedingung der Möglichkeit für die experimentelle Offenheit, die Überraschungen und Spontaneitäten, die Eleganz und die Leichtigkeit, die dieses Werk charakterisieren.

In dem programmatischen Nachwort zu seinem Buch *Manual* aus dem Jahr 2007 stellt Tillmans eine Reihe von Fragen, die der Ausgangspunkt seines Lebensprojekts sind, aber auch ganz grundsätzlich sein künstlerisches Handeln zu leiten und anzutreiben scheinen: „Wann lassen sich Entwicklungen wahrnehmen? Wann ist ein Prozess erkennbar? Welcher erlangt eine kritische Masse? Wann wird etwas zu etwas? Was können Bilder sichtbar machen?“<sup>33</sup> Jede dieser Fragen zielt auf Grenzwerte, Bruchstellen, Wendepunkte und Erkenntnisblitze. Offensichtlich funktioniert nicht nur die einzelne Ausstellung oder das einzelne Buch wie ein Labor. Auch die fortlaufende Produktion des gesamten Werks ähnelt einer Testreihe oder einer Serie von Belastungsprüfungen. Beobachtet wird, ob sich etwas tut oder ändert, und zu welchen Bedingungen. Und Tillmans arbeitet bei diesen Prüfungen mit Werkzeugen, die er selbst entworfen hat. Jedes einzelne Bild übernimmt eine Doppelrolle – als Mittel wie als Gegenstand der Beobachtung und Erkundung.

## Die Entdeckung eines Bilds

Ich stehe mit Wolfgang Tillmans in einem der hohen, weiß gestrichenen Räume seines Studios, das sich über sechshundert Quadratmeter einer Etage in einem Ende der 1920er Jahre von Felix Hoffmann und Max Taut als Kaufhaus geplantem und gebautem Bürogebäude in Berlin-Kreuzberg erstreckt. Es ist einer der Orte seiner Produktion. Hier entwickelt er mit seinem Team die nächsten Ausstellungen, die in Pappmodellen getestet, aber auch an den Wänden probegehängt werden; hier befindet sich das Archiv mit den Artist's Proofs – die Operationsbasis der Ausstellungen, die der Künstler größtenteils mit eigenen, also nicht in privaten oder institutionellen Sammlungen aufbewahrten Prints bestreitet; zudem wurde in Berlin eine Dunkelkammer mit Vergrößerungsgerät und Farbentwicklungsmaschine eingerichtet.

---

33 Wolfgang Tillmans, *Manual*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007, o.S.

Es ist Mitte Juni 2012. Wir sprechen über Regelmäßigkeiten und Muster in Wolfgangs Werk. An der Wand hängt der großformatige Tintenstrahldruck einer nächtliche Straßenszene in Shanghai, offensichtlich im Sommer fotografiert, getaucht in gelbliche Straßenbeleuchtung, bekränzt von durch den Bildrand beschnittenen belaubten Zweigen, die – als die am meisten in den Fokus gerückten Partien – von links und rechts oben ins Bild ragen.

Wolfgang hat *Shanghai night, a*, 2009 lange nicht allzu viel zugetraut. Trotzdem hat er es in sein nächstes Buch *Neue Welt* aufgenommen, das gerade in Arbeit ist und rechtzeitig zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Zürich im September 2012 fertig sein soll. Aber nun, auf das Format 207 × 138 cm vergrößert, entfaltet der Print, wie dies bei vielen der Aufnahmen mit der extrem hochauflösenden, digitalen Spiegelreflexkamera passiert, die er erst seit wenigen Jahren regelmäßig nutzt, eine zuvor ungeahnte, kristalline Kraft der Präzision. Während in der Unschärfe des Hintergrunds Menschen auf leichten Liegen dösen, haben sich im Vordergrund drei Männer um ein Brettspiel versammelt; zwei von ihnen hocken, der dritte hat sich einen Klappstuhl herangezogen und sitzt mit entblößtem, weißlichem Rücken zum Fotografen. Es ist ein Bild der Versunkenheit im Spiel, des Wartens, der Überbrückung, des Verstreichens von Zeit. Irgendetwas scheint nicht zu stimmen, als läge eine Veränderung in der Luft. Oder ist es doch das Bild des perfekten Friedens? Der Fotograf scheint im Moment der Aufnahme unbemerkt geblieben. Welchen Einfluss hat er trotzdem auf die Komposition des Bildes nehmen können? Und warum gefällt es ihm jetzt viel besser, so, wie es hier an der Wand hängt? Wir sprechen über die Notwendigkeit, sich in die sozialen Situationen hinein-zubegeben, die man fotografiert. Nicht so zu tun, als gebe es ein Außerhalb der Szene und des Rahmens. Über die Bedeutung, involviert zu sein. Die Überwindung, die es kostet, sich zu erkennen zu geben. Die Beschämtheit über den eigenen Voyeurismus.

Ich sage zu Wolfgang, dass die Rückenfigur in seinen Menschenbildern eine auffällige Konstante darstelle; gewissermaßen als Gegenstück zu den frontalen Porträts, in denen die Abgebildeten die Betrachter direkt anblicken. (Ich denke dabei an einige Bilder aus der *Alex & Lutz*-, *Bournemouth*-Serie von 1992, *Paul, New York*, 1994, *Valentine*, 1998, an *Paula with typewriter*, 1994, an *After Warriors*, 1996, *Arkadia III*, 1996, an Arbeiten aus dem *Soldiers – The Nineties*-Komplex, an *Gedser*, 2004, *haircut*, 2007, an *Nacken (a)*, 2007 und *Nacken (b)*, 2009). Wolfgang korrigiert mich. Zum einen benutze er das Menschenbild seit langem bewusst als Ersatz für das Selbstporträt, und die Ansicht eines Kopfes von hinten als Verlängerung seiner selbst. Zum anderen versuche er auffällige oder allzu methodisch wirkende Regelmäßigkeiten zu vermeiden. Die Antizipierbarkeit eines Motivs oder einer Komposition gelte es schon im Moment der Aufnahme zu bedenken und gegebenenfalls zu verhindern. Es ist in diesem Werk mitunter der Ehrgeiz zu spüren, auf jede Wiederholung, die den Geschmack des bloß Bewährten, statt den eines unbequemen Neuanfangs verbreitet, zu verzichten.

### Nächte und Märkte

Für das *Neue Welt*-Buch, sein viertes Künstlerbuch im Verlag Taschen, hat Tillmans vor allem Fotografien der letzten zwei, drei Jahre zusammengestellt. Er ist viel gereist, hat sich an ihm unbekannte Orte begeben. In der haitianischen Nacht, ein Jahr nach der Erdbebenkatastrophe, fotografierte er aus dem fahrenden Auto heraus Zeltlager am Straßenrand. Oder wie jemand mit einem schweren Sack in Händen aus einem Bus springt. Auf den ersten Blick sind das flüchtige, scheinbar beiläufig entstandene Bilder; sie vermitteln aber sehr konzentriert etwas Wesentliches dieser postkatastrophischen Situation, einen Sinn von der andauernden Krise in Haiti, von der Erschöpfung der Leute, von der Notwendigkeit, hier aufmerksam zu sein. Im Kontrast zu solchen träumerisch-desolaten Nachtszenen enthält *Neue Welt* auch beeindruckend taghelle Tableaus. Eine epische Marktszene aus Äthiopien läuft über eine Doppelseite

und gleicht einem perfekt arrangierten Theaterprospekt oder einem Gemälde des Realismus aus dem 19. Jahrhundert, so als könnte sich eine solche Szene in ihrer ganzen Ausgewogenheit und Vielschichtigkeit nie unvorbereitet in der Wirklichkeit finden. Dieses Bild des Handels auf staubigem Boden, mit seinem komplexen Geflecht aus Gesten, Körperhaltungen, Blicken, Farben (die sich besonders über die Kleiderstoffe mitteilen) oder der stürzenden Diagonale, um die herum sich das Geschehen gruppiert, erscheint wie der Fluchtpunkt (voraus oder zurück) der vielen Bilder von Räumen und Architekturen der globalisierten Ökonomie, von chromblitzenden und granitverblendeten Shopping Malls, von Investorenarchitektur, von Einkaufsstraßen mit Riesenplakaten oder von Menschen in mit Waren zugestopften Ladengeschäften, die sich in *Neue Welt* finden. Den Band charakterisiert ein erhöhtes Interesse für die Materialität, für das Schnittige und Scharfkantige kommerzieller Architekturen und Stadträume an den Nicht-Orten der globalisierten Gesellschaft. Er ist ein Katalog der Texturen aus Metallack, Fassaden-Fake, Glas und Kunststoff. Immer wieder Bilder von Autoscheinwerfern, die facettiert und geschliffen erscheinen wie Insektenaugen oder urzeitliche Drusen und Geoden. Gefährlich wirkende futuristisch-archaische Formen; gefunden in irgendeiner Tiefgarage in Tasmanien, wo sich das Produktdesign der letzten Jahre dem Künstler in einer Art Epiphanie in seiner ganzen grotesken Evidenz offenbarte. Oder diese beunruhigenden Stillleben: eine mitleidlos zupackende Greifzange auf einer Mülldeponie; ein Haufen Strandgut, an dem man sich ebenso wenig verletzen will wie an den scharfen Schalen der Krustentiere, die auf einem Tisch vom Ende einer eiligen Mahlzeit zu künden scheinen. Eine Parade der disparaten, heterogenen Materialitäten und Texturen, im Wechsel mit Porträts von Männern in Arbeits- und Freizeitkleidung, von Anders Clausen, dem Lebensgefährten des Künstlers, vom greisen Gustav Metzger, der ebenso wie Nonkosi Khumalo im ersten Saal der Warschauer Ausstellung zu sehen war. Tillmans bietet Einblicke in technologisch hochgerüstete Arbeitsräume, in einen Operationssaal oder in eine Sternwarte. Er fotografiert den Nachthimmel über dem Kilimanjaro, stellt aber das digitale Rauschen der Aufnahme in den Vordergrund und unterläuft damit jede Erwartung an eine *National Geographic*-Optik.

Und er geht nah heran an Oberarme, Nackenpartien oder Kleiderfalten. Es sind vertraute visuelle Gesten, zum Teil geradezu erstaunliche Kontinuitäten, die mit der Titelverheißung einer neuen Welt zunächst nicht unbedingt in Einklang zu bringen sind, bis man wieder einmal feststellt, dass die Bewegungen in diesem Werk sich eben viel weniger auf der Ebene der Motive ereignen als in bisweilen unmerklichen Veränderungen der Fotografie in Beziehung zu ihren technischen und historischen Möglichkeiten und in den Veränderungen des Verhältnisses, das der Künstler zu seinem Medium einnimmt.

#### Latente Bilder

Mit *Neue Welt* wird Tillmans' Praxis des fotografischen Bildes weiter ausdifferenziert. Es ist nicht nur ein Dokument seines Umgangs mit digitaler Kamertechnologie, mit einer neuen Begeisterung für die Krassheit und Härte der globalen *junkspaces*, die sich im High Definition-Modus noch einmal ganz anders darstellen und herausarbeiten lassen als dies mit analogen Mitteln möglich wäre. Bezeichnenderweise wurden, vor allem in der ersten Hälfte des Bandes, zwischen die Kamerabilder auch Exemplare aus der *Silver*-Serie gesetzt, vielleicht die schwierigste, unzugänglichste Werkgruppe. Denn diesen Bildern fehlt nicht nur ein leicht zu erkennendes und zu deutendes figuratives Moment, sie verfügen auch nicht über die gestische Qualität der *Freischwimmer* oder die dreidimensionale Körperlichkeit der geknickten und gefalteten *Lighter*. Tillmans verwendet die Eigenfarbe der unterschiedlichen Farbfotopapierhersteller, manipuliert in der Dunkelkammer die chemischen Prozesse mit ausgelaugter oder unreiner Entwicklerflüssigkeit und nutzt die entsprechend verschmutzten Rollen in der

Entwicklermaschine, um auf der Oberfläche des Papiers Abrieb und andere mechanische Spuren zu erzeugen. So erscheinen diese Bilder oft seltsam trocken und stumpf, während sie zugleich morphologisch unendlich nuanciert sind und äußerst lebhaft von dem Phänomen (und dem Prozess) erzählen, ein fotografisches Bild zu sein. Dokumentiert nicht das dunkle Blau vieler *Silver*-Bilder den Kampf des erschöpften Entwicklers, der nicht mehr imstande ist, Schwarz zu erzeugen? Zeugen die Flecken, Rillen, Ritzen und andere irreguläre Markierungen nicht von formgebenden Defekten oder gesteuerten Bedienungsfehlern?

Tillmans hat diese gestörten, scheinbar mangelhaften, anormalen Bilder schon früh gesammelt und 1998 erstmals in einer Edition für die Zeitschrift *Parkett* zugänglich gemacht. Mit diesen Vorläufern der *Silver*-Serie demonstrierte er sein Interesse an der widerständigen Materialität, an der Prozessualität, an den sub-linguistischen Dimensionen, kurz: am *noise* der fotografischen Botschaften. Die im Regime der fotografischen Repräsentation und Dokumentation systematisch unterdrückten mechanischen, chemischen, physikalischen Bedingungen treten in ihrer bescheidenen und zugleich unnachgiebigen Unlesbarkeit in den Vordergrund. „Weil sie so stark mit der Materie zu tun haben, sind sie für mich auch irgendwie ein Stück Natur, etwas Mineralisches. Hier findet das Bild sowohl traditionell in der Emulsion statt als auch auf der Schicht in Form von Ablagerungen von Salzen, Silberderivaten und Kalk und Algen.“<sup>34</sup> Diese naturhaften Bilder führen bei Tillmans oft ein Eigenleben, manche Originale (in den Formaten 30 × 40 cm und 51 × 61 cm) verändern sich im Laufe der Zeit, weil sie absichtlich nicht korrekt fixiert wurden; sie sind instabil, ephemere, unberechenbar. Sie stellen weniger ein Geschehen dar, als dass sie es verkörpern. Es handelt sich ganz wesentlich um Bildobjekte der Latenz, weil in ihnen unzählige weitere, andere Bilder warten.

In seiner Aufmerksamkeit für die produktive Eigensinnigkeit des fotografischen Materials nähert sich Tillmans der Frühzeit der Fotografie. Insbesondere William Henry Fox Talbot, der Erfinder des „photogenic drawing“ hatte in seinem ersten Buch *The Pencil of Nature* von 1844 großes Gewicht auf den Umstand gelegt, dass Papierfotografien „allein durch optische und chemische Mittel geformt oder gebildet sind“, ohne auf eine zeichnende Hand angewiesen zu sein; der „Stift der Natur“ ersetze die „Hand des Künstlers“.<sup>35</sup> Talbots Kalotypie-Verfahren, die Verwendung eines mit Silbernitrat und Kaliumjodid sensibilisierten Papiers, das nach der Belichtung ein allenfalls schwaches und fahles Bild ergab, erlaubte durch nachträgliche Zusetzung von „Silbergallonnitrat“ die Produktion eines gut sichtbaren (allerdings noch negativen) Bildes. Erst die fotochemische Entwicklung brachte demnach das zuvor „latente“ Bild hervor. Die Schicht des Fotopapiers wird gewissermaßen zu einer Netzhaut, in der sich die Bilder der Wirklichkeit verfangen und bis auf Abruf speichern lassen; so erhält das Papier die eigenständige Wirklichkeit eines chemisch-physikalischen Prozesses.<sup>36</sup>

Diese Wirklichkeit, wie sie auch die *Silver*-Bildobjekte verkörpern, stellt Tillmans nun in *Neue Welt* den digitalen Bildern einer von digitalisierten Entwurfsprozessen sehr tiefgehend gestalteten Gegenwart gegenüber. Radikal unterschiedliche Bildkonzepte und Bildwirklichkeiten reiben sich aneinander. Angesichts der Unausweichlichkeit, der (ökonomischen und epistemologischen) Gewalt, aber auch der Potentiale der Digitalisierung des Fotografischen, die seine eigene Praxis längst eingeholt und transformiert haben, insistiert Tillmans auf dem stumpfen, obstinaten Sinn der Materialität und auf der Schönheit der „organisch-chemischen

---

34 Wolfgang Tillmans, Email vom 8. Juni 2012.

35 Vgl. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* [1844], New York: Da Capo, 1969, unpag.

36 Vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München und Wien: Hanser, 1989, S. 188ff. und Vered Maimon, On the Singularity of Early Photography: William Henry Fox Talbot's Botanical Images, in: *Art History*, vol. 34, no. 5, November 2011, S. 958-977.

Natur der Fotografie“.<sup>37</sup> Auf der Suche nach neuen Bildern, die er für die größte Verpflichtung seines künstlerischen Projekts hält,<sup>38</sup> erweisen sich neueste Technologien als Inspiration und Anstoß, aber nicht als Lösung, zumindest nicht als einzige Lösung für das Problem der Produktion von visuellen Ereignissen, die das „Unvorhergesehene“ zu sehen geben. Der digitalen Überwindung der Natur wird die unberechenbare Latenz des Fotopapiers entgegengesetzt. Doch ist damit kein Rückzug vor der Macht des digitalen Bildes zugunsten der vermeintlichen metaphysischen Authentizität eines selbsttätigen Naturbilds verbunden. Stattdessen dürfte sich Wolfgang Tillmans' Arbeit künftig noch mehr darauf richten, in der Auseinandersetzung mit der physischen Präsenz des Bildes etwas über die Latenz oder Emergenz des Digitalen herauszufinden.

---

37 Wolfgang Tillmans, Email vom 8. Juni 2012.

38 „That's the only thing I feel responsible for: my sense of duty is that I want to make new pictures“ (Peyton-Jones/Obrist, Interview with Wolfgang Tillmans, S. 22).

Installationsansichten Moderna Museet

Raum 1

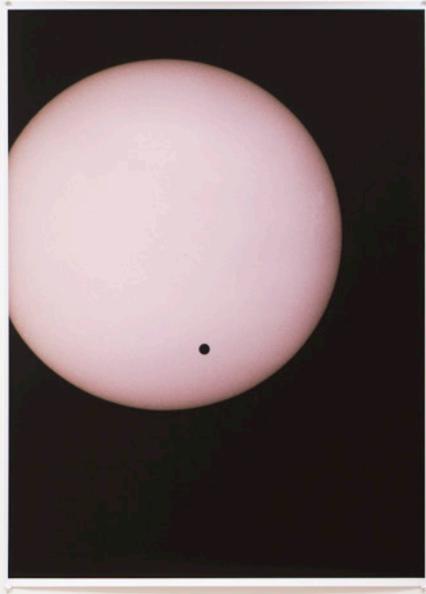






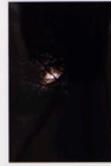
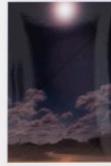












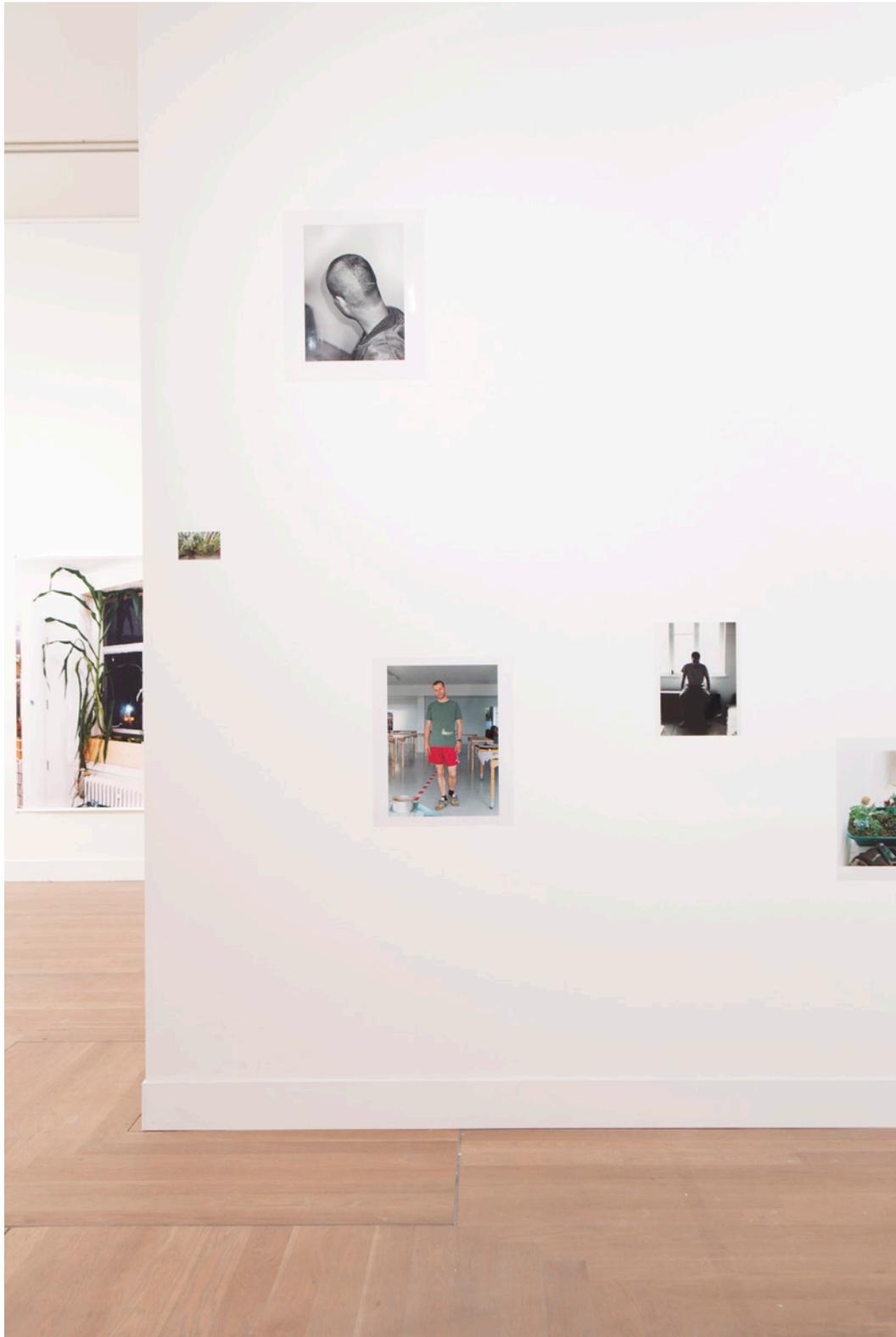


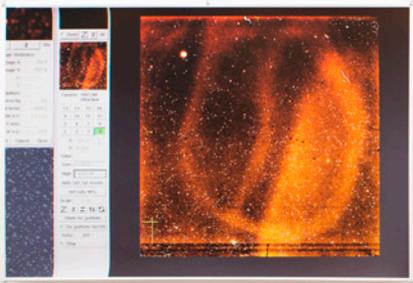
Raum 2





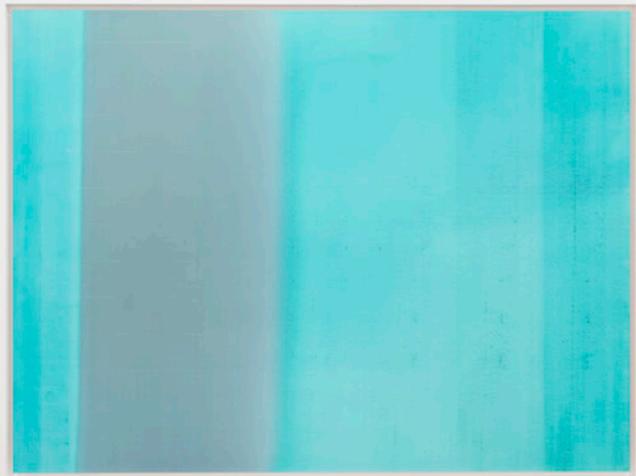






THE RING GALAXY (M51)  
Astronomical observations of the Ring Galaxy (M51) showing the characteristic ring structure and the bright central core. The image is a composite of several exposures, highlighting the intricate details of the galaxy's structure.







Raum 3







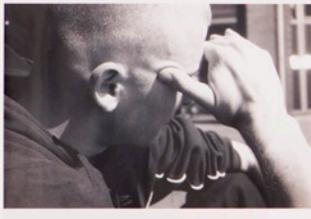














Raum 4

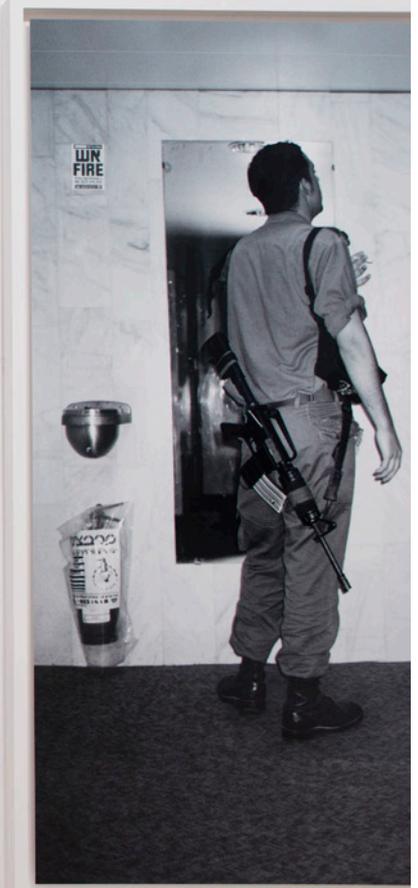




















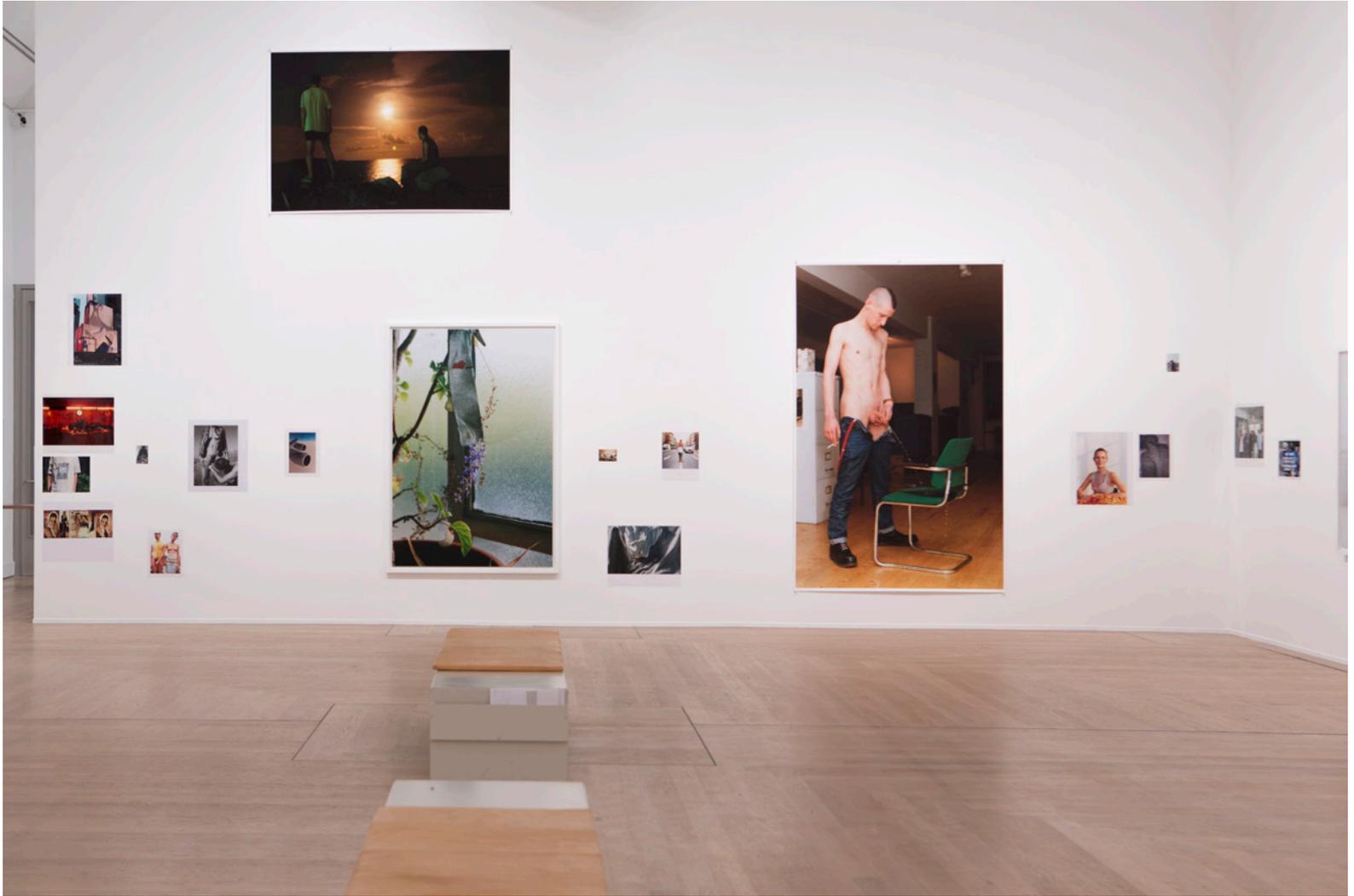
Raum 5









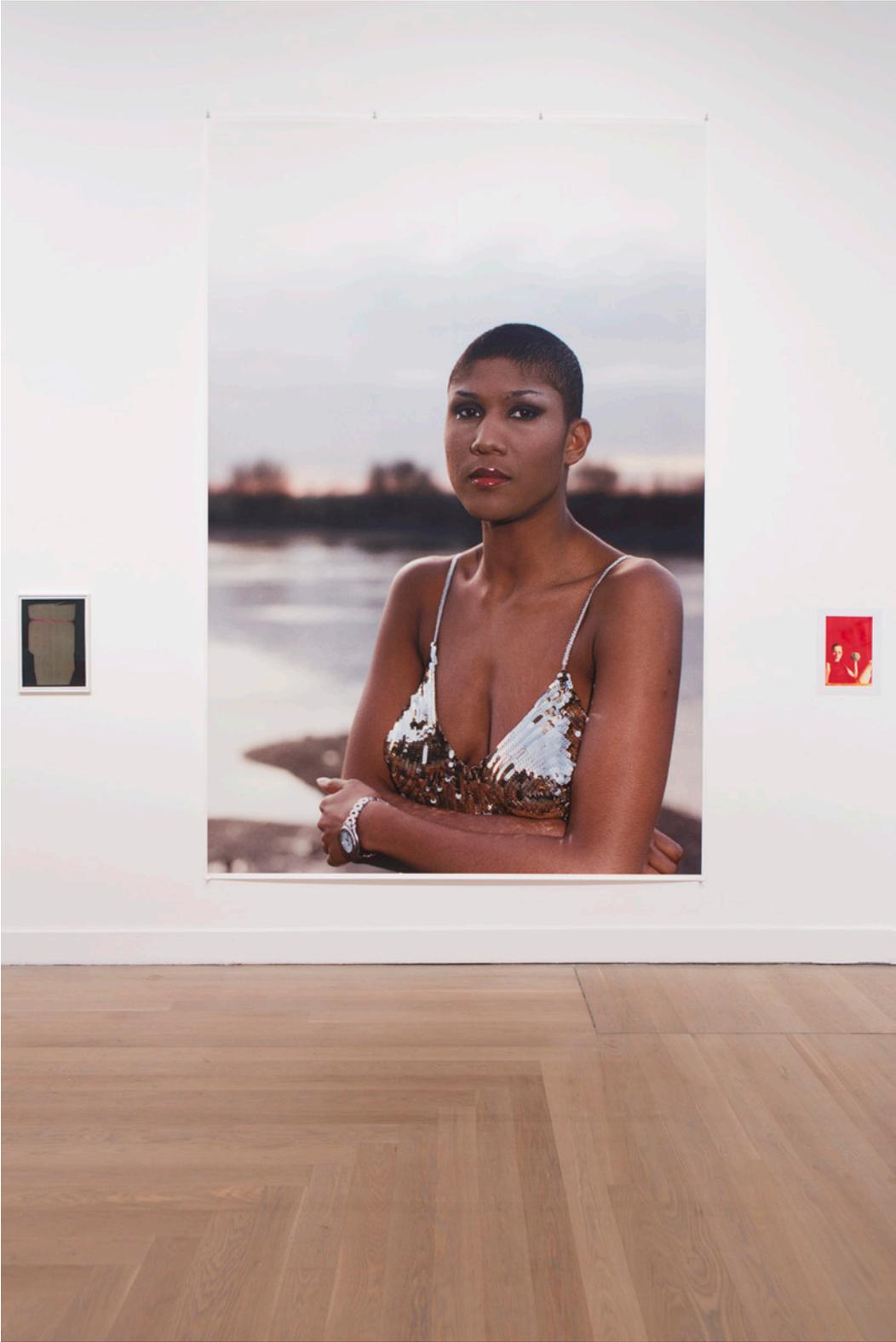














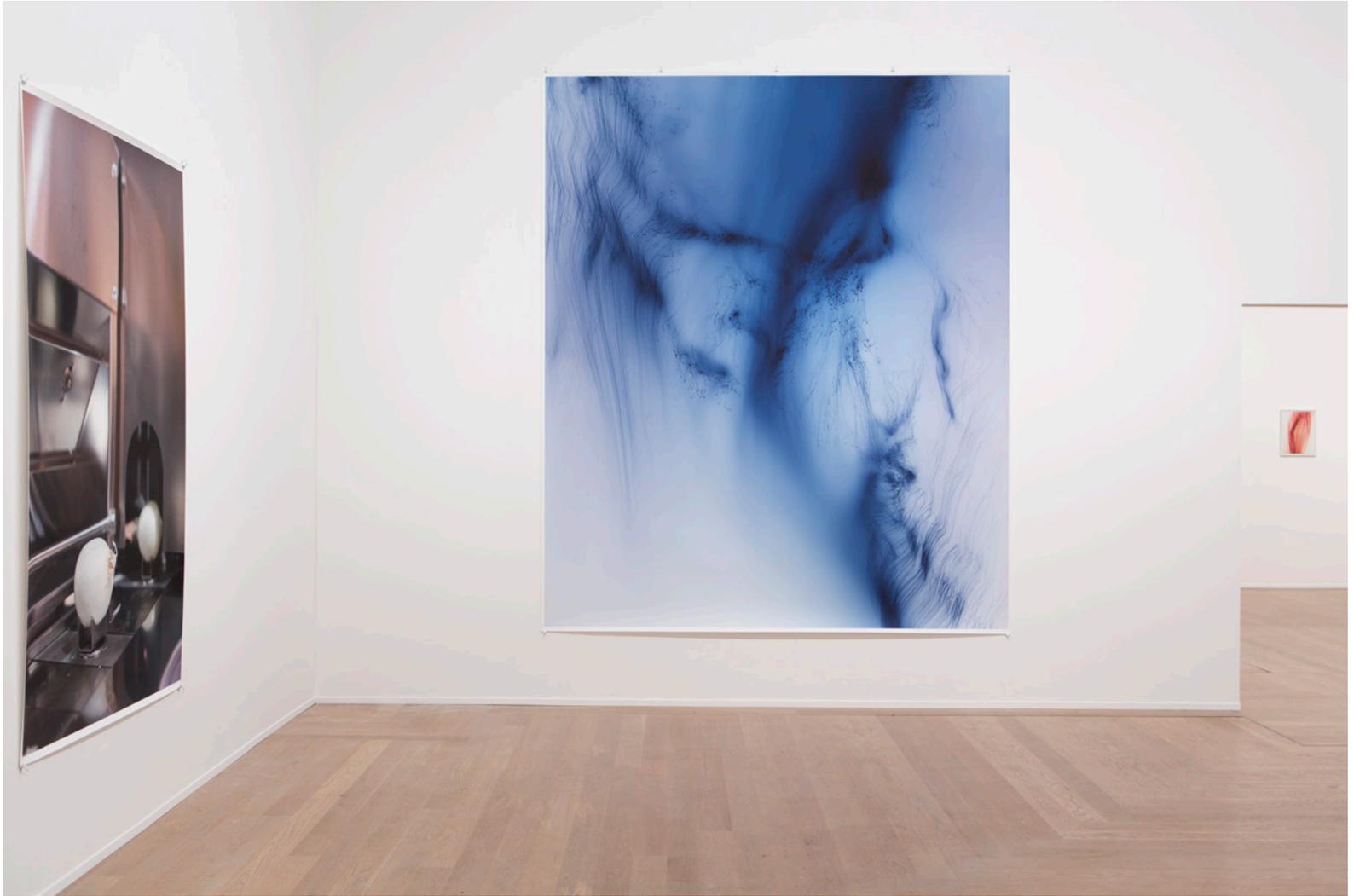


Raum 6





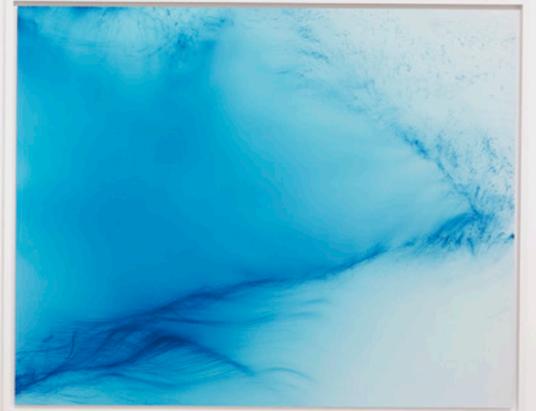














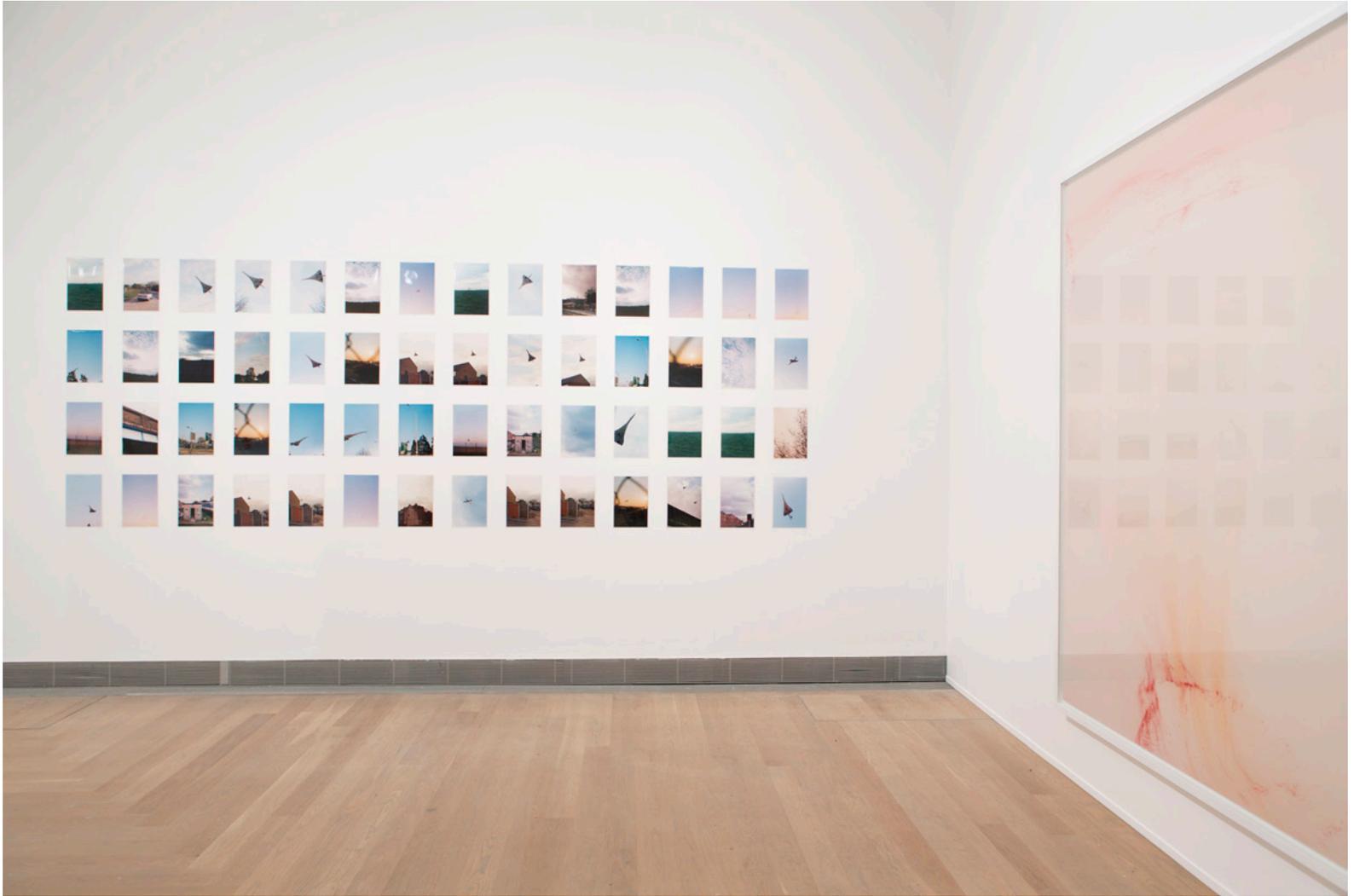
Raum 7













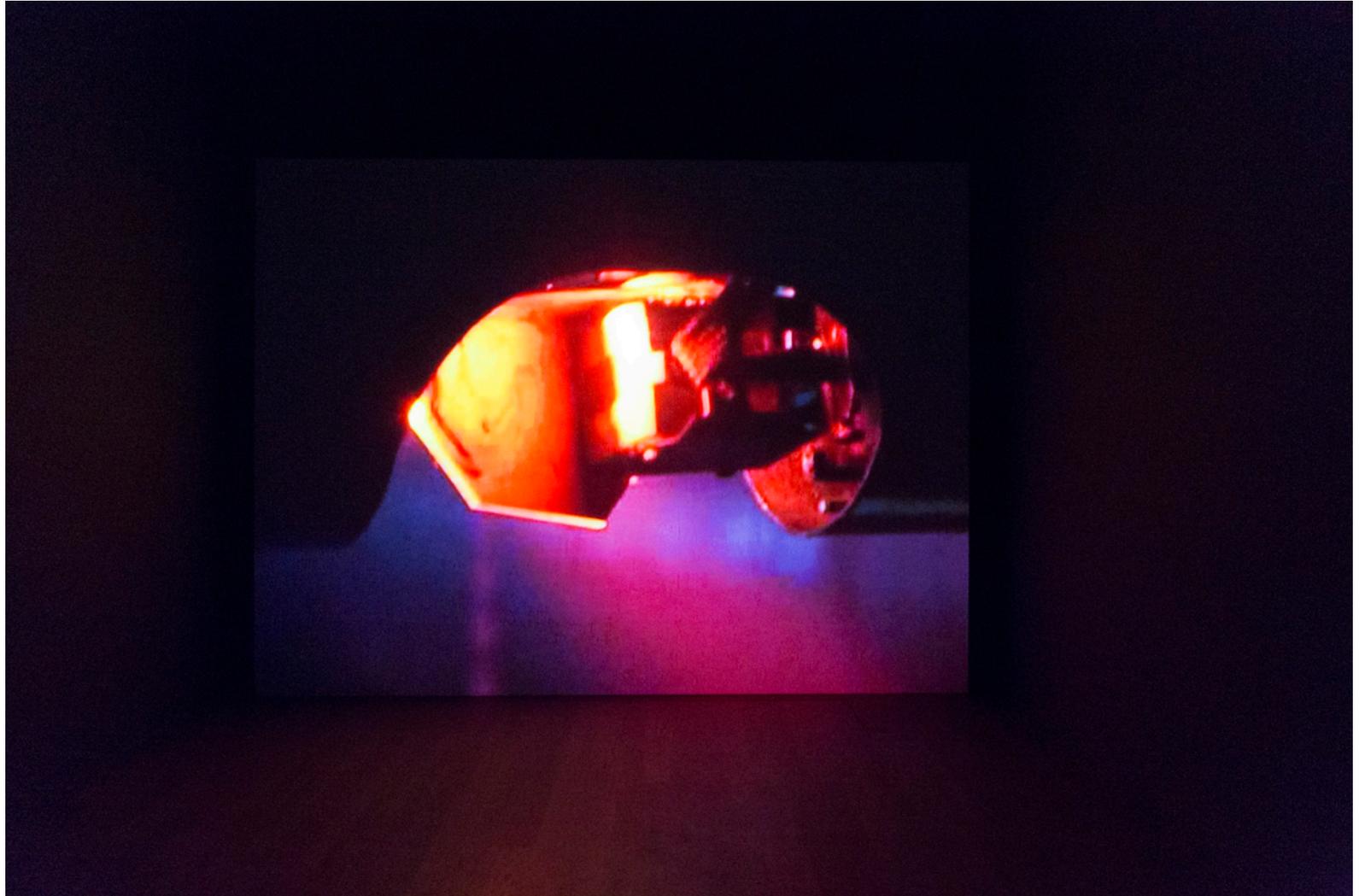


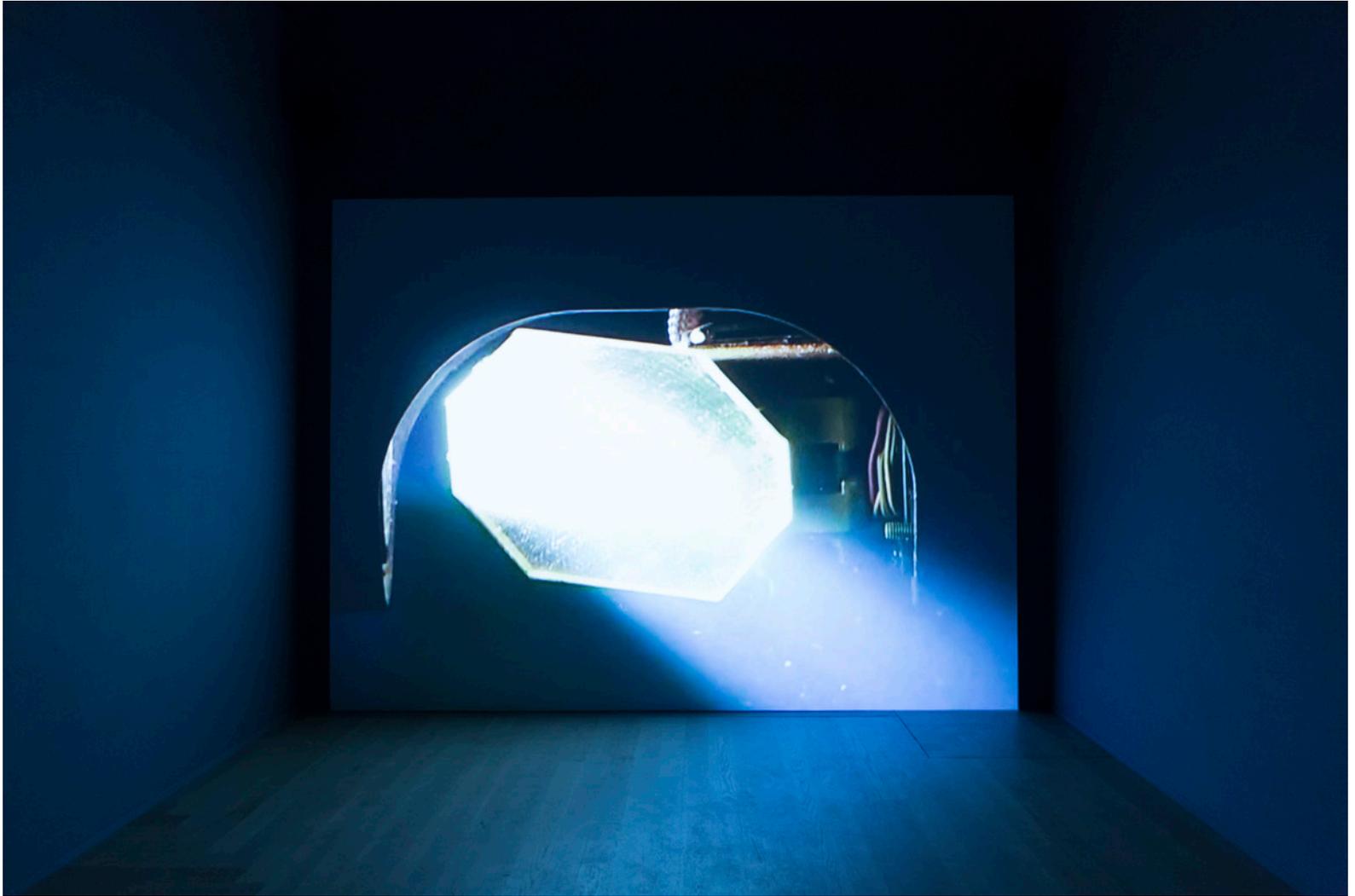


Raum 8





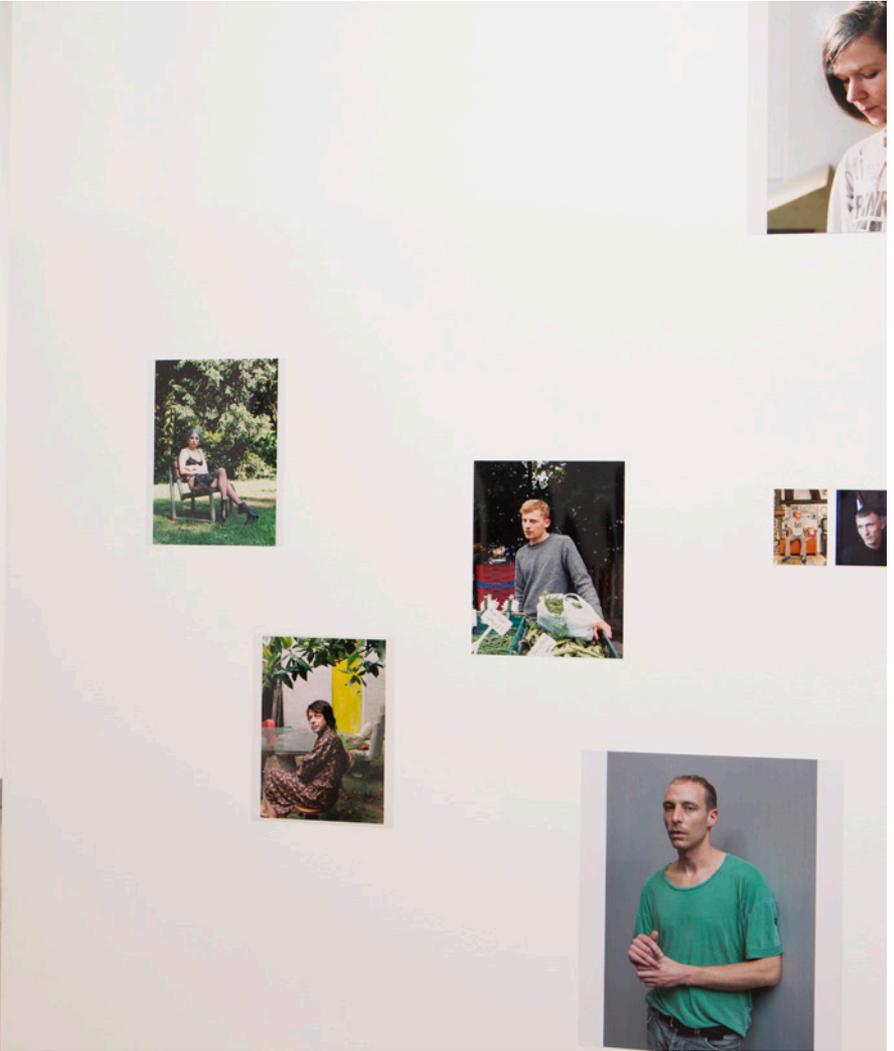




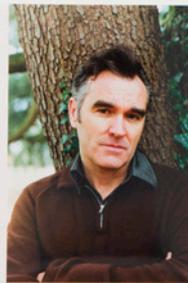
Raum 9





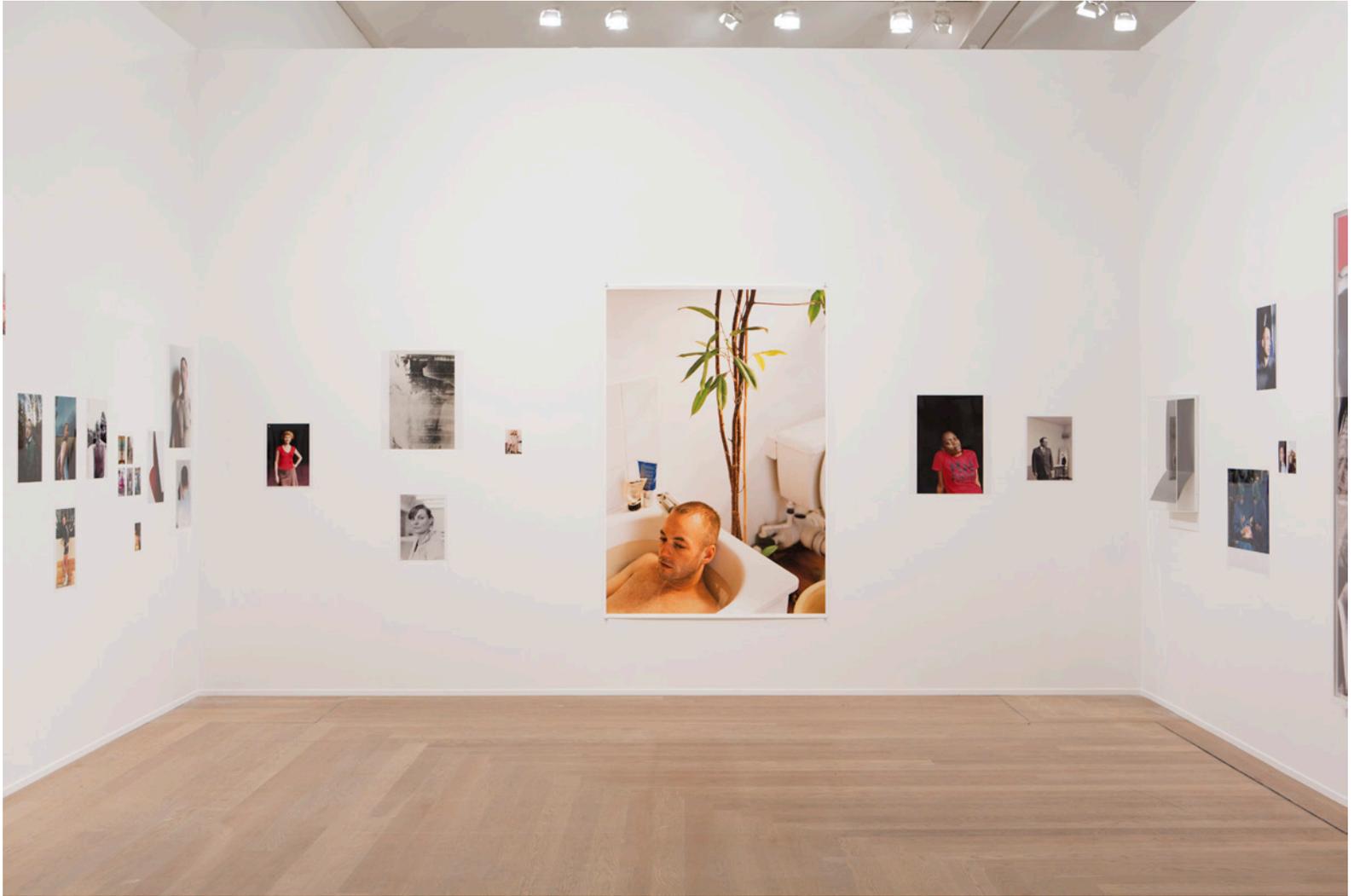












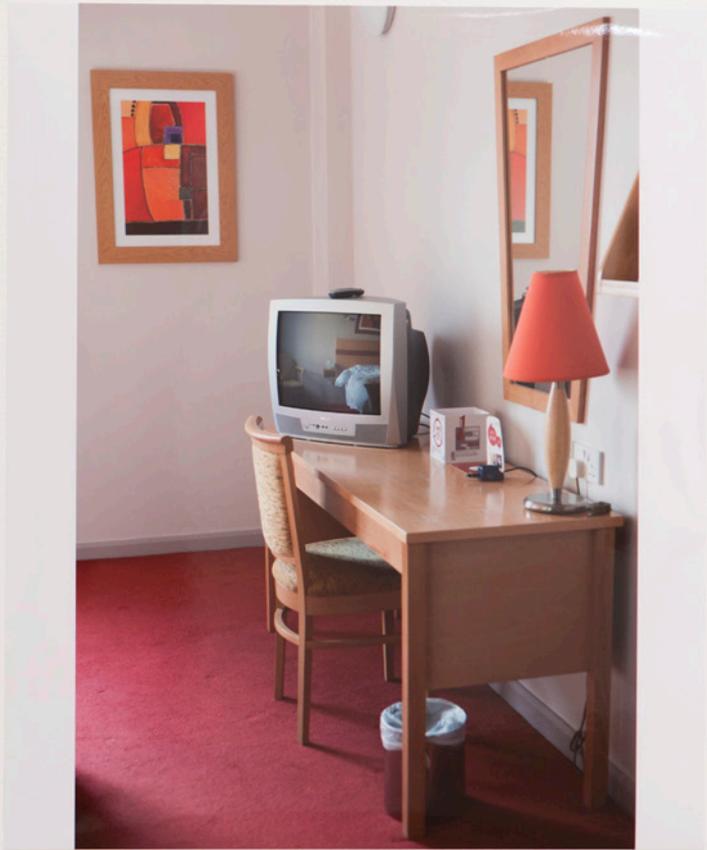






Raum 10

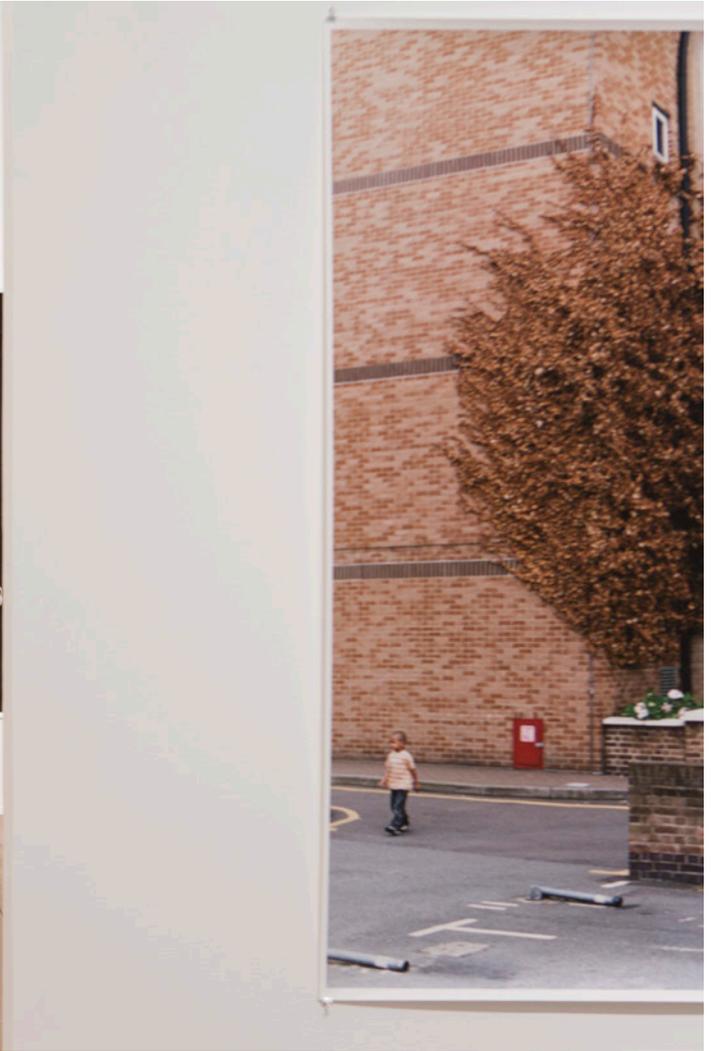
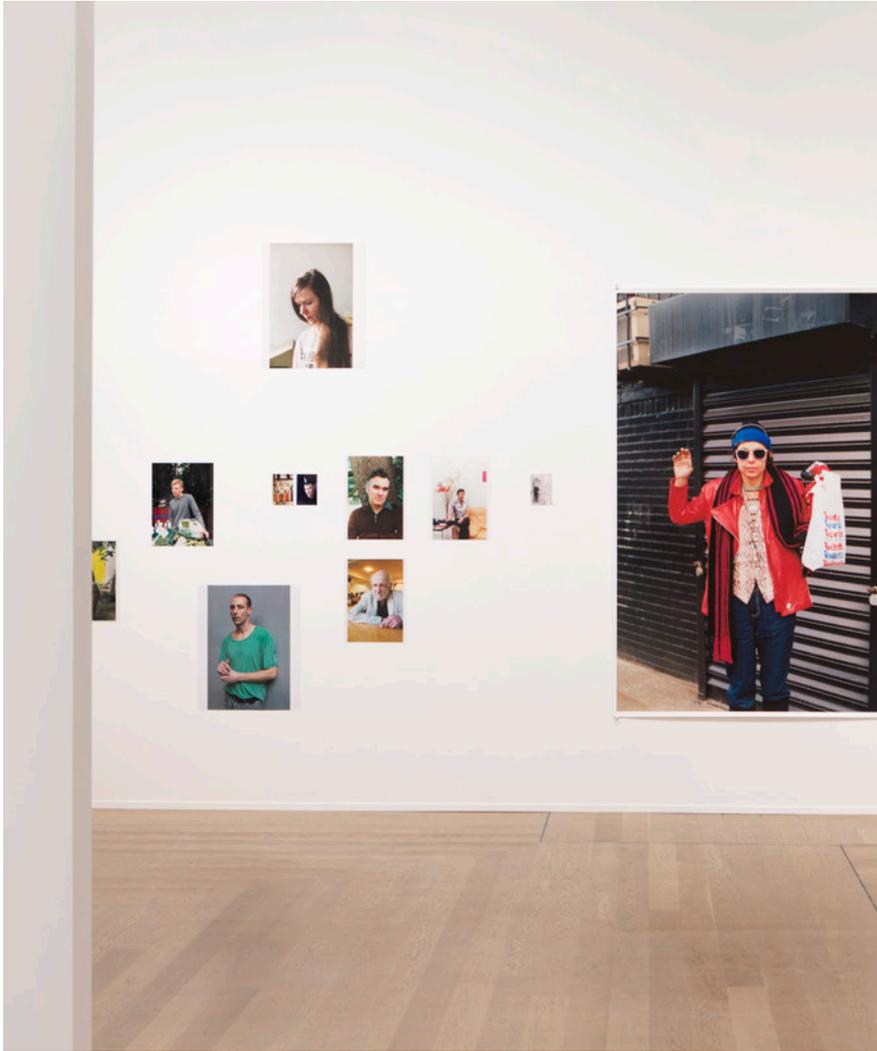


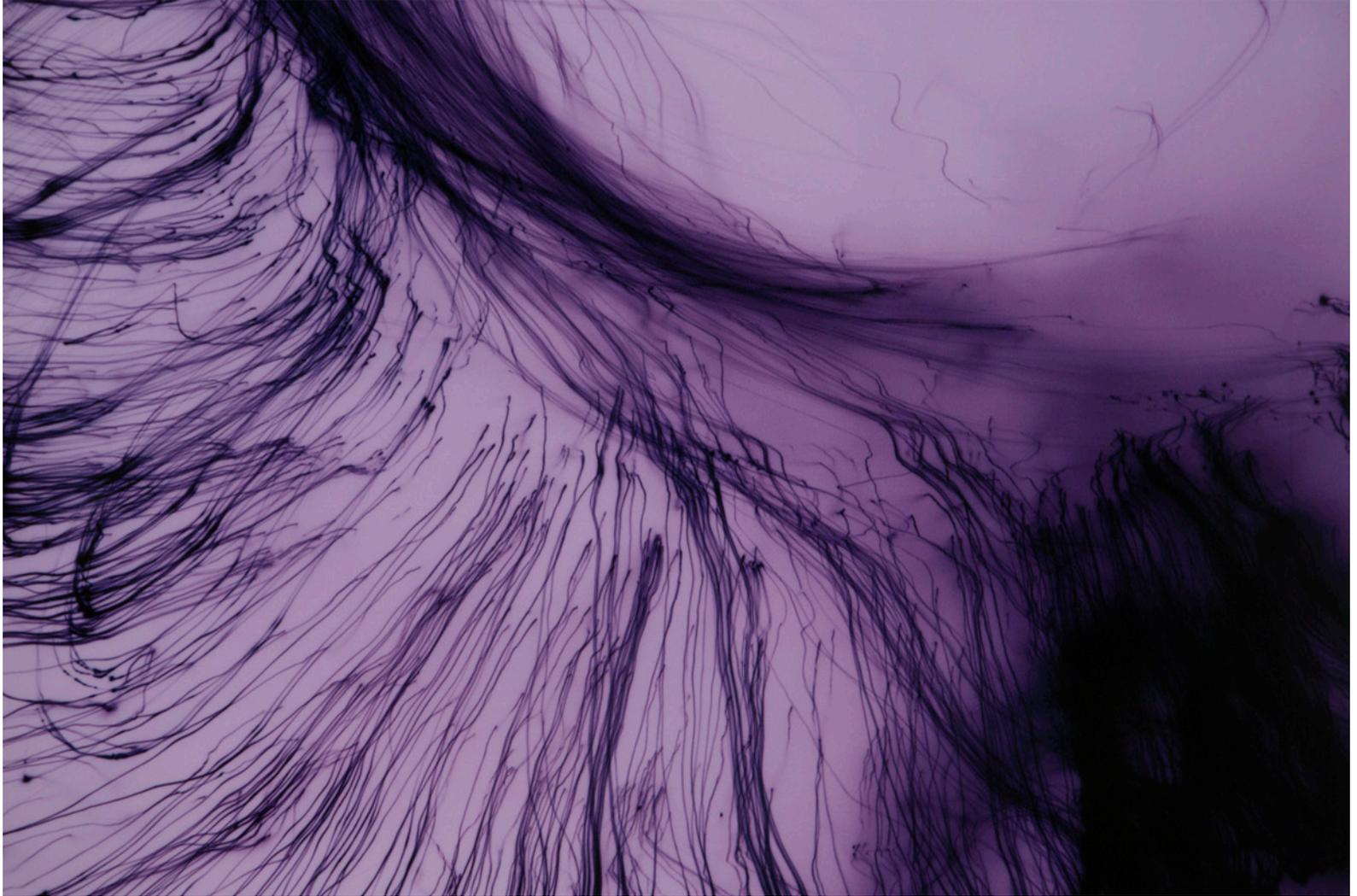














Korridor



Raum 11









Raum 12





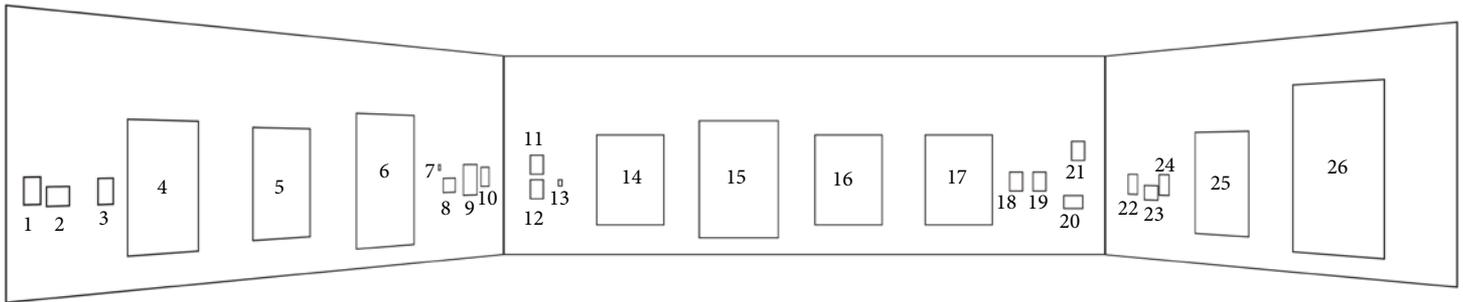






# Legende Moderna Museet

## Raum 1

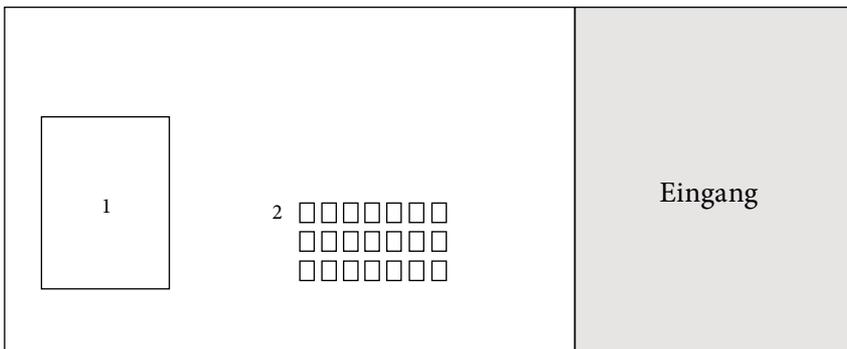


1. Shanghai night, a, 2009
2. paper drop (light), 2006
3. untitled, 2010
4. in flight astro (ii), 2010
5. Venus transit, second contact, 2004
6. spores, 2012,
7. sunset reflected, 2005
8. Kilimanjaro, 2012
9. Rest of World, 2009
10. Rohbau, 2009
11. Vista Telescope, ESO, 2012,
12. lovers, 2009,
13. Eierstapel, 2009
14. Venus transit, drop, 2004
15. Munuwata sky, 2011,
16. Venus transit, clouds, 2004

17. Venus transit, 2004
18. Fire Island, 1995
19. Tag/Nacht, 2009
20. dusty vehicle, 2012
21. red eclipse, 2000
22. Nightfall (b), 2010
23. paper drop (space), 2006
24. Eclipse, China (a), 2009
25. Venus transit, edge, 2004
26. Paranal ESO, sky & ocean, 2012

1-3, 7-13, 18-24  
C-Print

4-6, 14-17, 25-26  
Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen



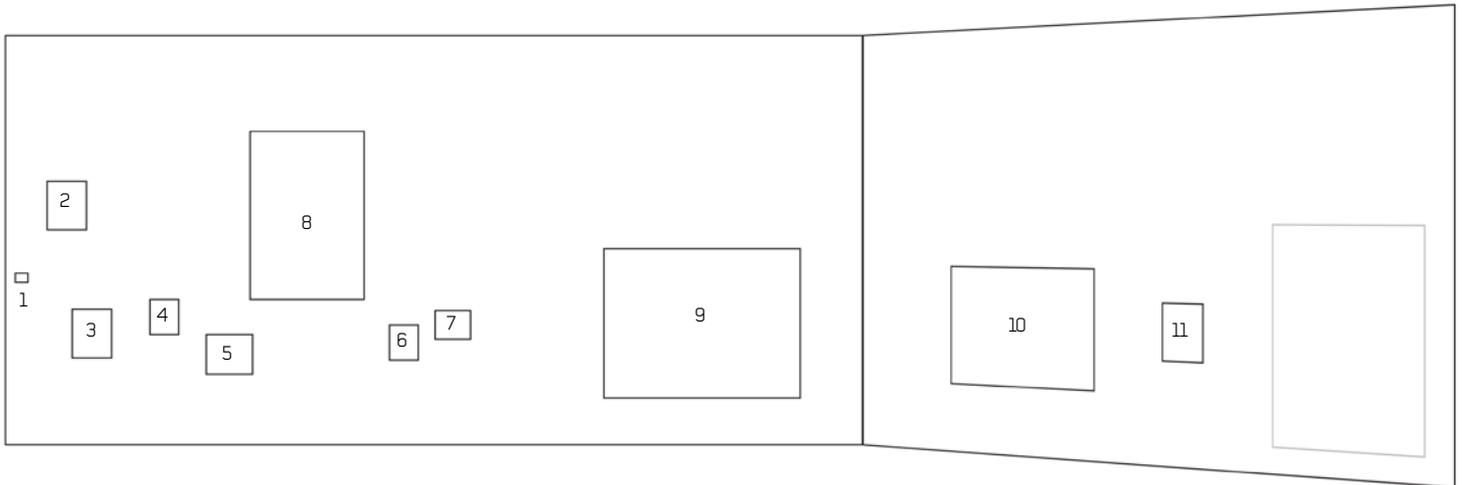
1. Silver 1, 1998, C-Print, Dibond, Glas, Holz
2. Total Solar Eclipse Grid, 1998, 21 C-Prints

Mitte  
New Year table, 2009  
Kepler Venice tables, 2009

C-Prints, diverse Materialien, Holz, Glas

Raum 2

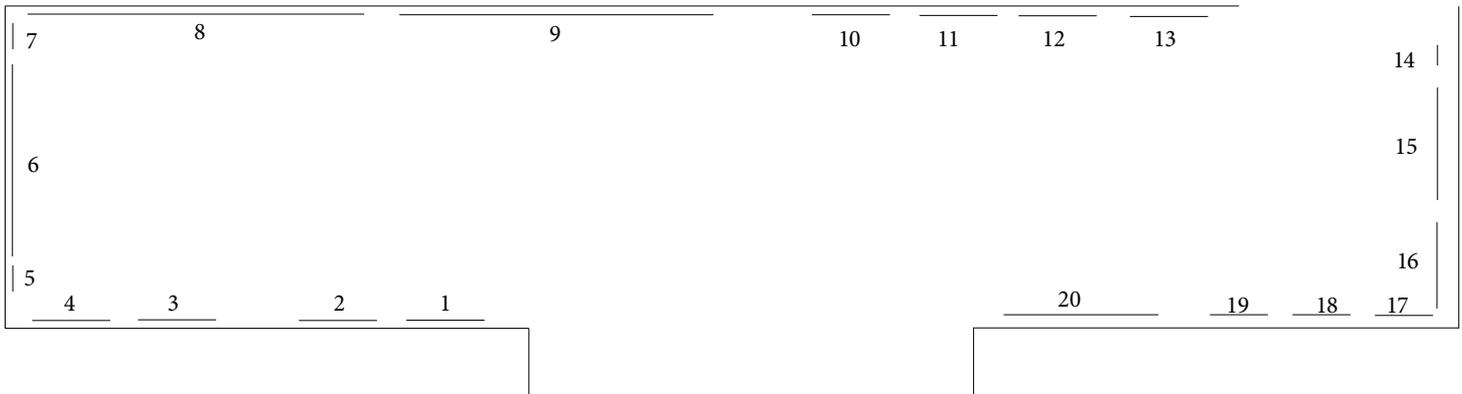
Silver 85, 2011, C-Print, Dibond, Glas, Holz  
Sonnenweg, 2004, C-Print



1. Plant life, 2005
2. After Warriors, 1996
3. August self portrait, 2005
4. Kieler Straße (self), 1988
5. windowbox, 2000
6. Selbstportrait, 1988
7. o.M., 1997  
alle C-Print

8. Headlight (a), 2012, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen
9. Silver 69, 2000, C-Print, Dibond, Glas, Holz
10. sensor flaws & dead pixels, ESO, 2012, Tintenstrahldruck auf Papier,  
Papierklemmen
11. Silver 91, 2011, C-Print

### Raum 3



1. Lighter, white concave, a, 2012
2. Lighter 76, 2008
3. Wilhelm Leibl painting, 2002
4. Lighter, blue II, 2006
5. between bridges, 1999
6. An der Isar, I, 2008
7. Sommer, 2004
8. Chemistry squares, 1992
9. Venice, 2007
10. Lighter, blue concave II, 2010
11. Lighter, unprocessed supra I, 2010
12. Lighter, jam, 2011
13. Lighter 92, 2012
14. New Family, 2001,
15. Mexican non-GM corn plant (day), 2009
16. Mexican non-GM corn plant (night), 2009
17. Oberhaut, 2009

18. William of Orange, 2007
19. blacks, 2011
20. nackt, 2003

1, 2, 4, 10-13  
C-Print, Plexiglas

3, 5, 7, 8, 12, 14, 17-19  
C-Print

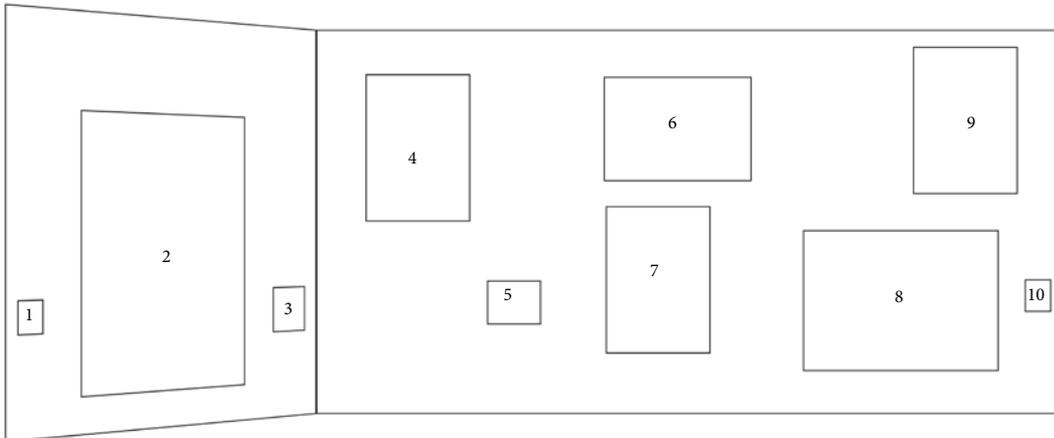
6, 9, 20  
C-Print, Dibond, Glas, Holz

15, 16  
Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen

Raum 4

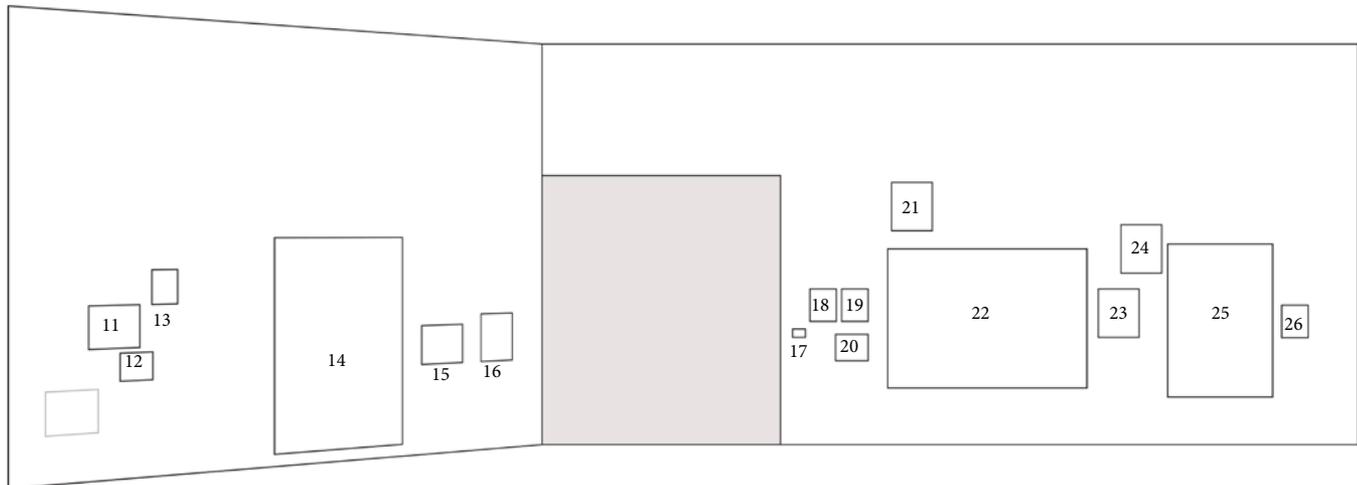
Truth Study Centre (SK), 2012

C-Prints, diverse Materialien, Holz, Glas



- 1. paper drop (green), 2008
- 2. Movin Cool, 2010
- 3. rat, disappearing, 1995
- 4. pixel bullet holes I (b/w), 2002
- 5. killing machine, 1995

- 6. Italian border guard, 2008
- 7. Guardia di Finanza (Lampedusa), 2008
- 8. dark side of gold, 2006
- 9. rain, 2006
- 10. What is a liquid?, 2011



- 11. police helicopter, 1995
- 12. Faltenwurf (twisted), 2000
- 13. suit, 1997
- 14. Empire (The problem with holes), 2005
- 15. Swiss Police, 1994
- 16. Eichen, 1999
- 17. Strümpfe, 2002
- 18. Soldat I, 1996
- 19. Soldat II, 1996
- 20. catch great, 2008
- 21. Horseman, 1994
- 22. Army, 2008
- 23. Lutz, Alex, Susanne & Christoph on beach (orange), 1993

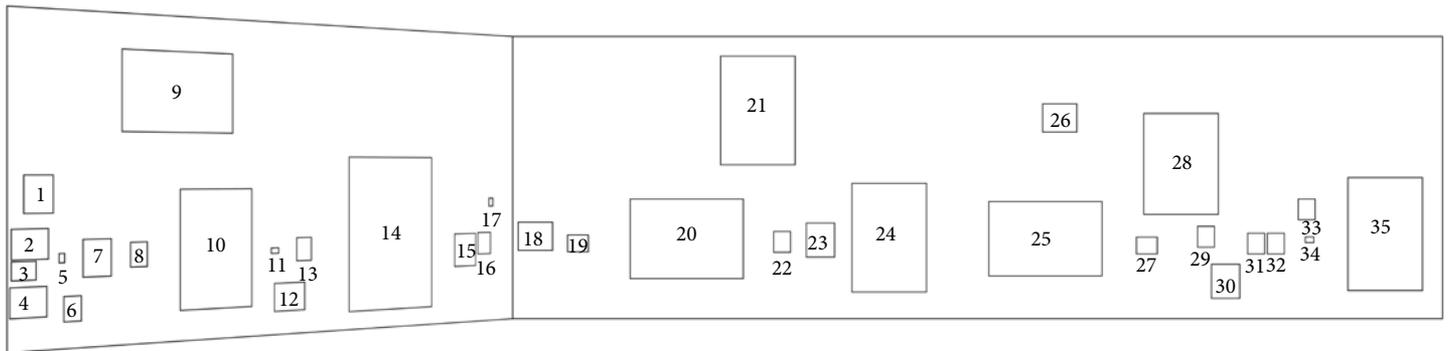
- 24. U-Bahn Sitz, 1995
- 25. Shay, 2002
- 26. Shay IV, 2002

1, 3, 5, 10-13, 15-21, 23, 24, 26  
C-Print

2, 4, 6, 7, 9  
Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklebmen

8, 22, 25  
C-Print, Dibond, Glas, Holz

Raum 5



1. Times Square LED, 2010
2. Silvio (U-Bahn), 1992
3. Fuck Men, 1992
4. Carina, 1992
5. Genom, 2002
6. Lutz & Alex holding cock, 1992
7. Lutz & Alex looking at crotch, 1991
8. JAL, 1997
9. moonrise, Puerto Rico, 1995
10. Zimmerlinde (Michel), 2006
11. TAC Khayelitsha activists, 2006
12. Faltenwurf (grey), 2009
13. Corinne on Gloucester Place, 1993
14. man pissing on chair, 1997
15. Kate McQueen, 1996
16. Faltenwurf (off Soho), 1996
17. Elephant Man, 2002
18. Thirty & Forty Party, 2008
19. NICE HERE. but ever been to  
KYRGYZSTAN? Free Gender-Expression  
WORLDWIDE, 2006
20. paper drop (Roma), 2007
21. Alex, 1997
22. Faltenwurf (submerged) II, 2000
23. Silver 89, 2011
24. Suzanne & Lutz, white dress, army skirt, 1993
25. paper drop (window), 2006
26. Paul, New York, 1994
27. Garten, 2008
28. Alex & Lutz, back, 1992
29. window/Caravaggio, 1997
30. on the verge of visibility, 1997
31. we summer, left, 2004
32. we summer, right, 2004
33. paper drop, 2001
34. end of winter (a), 2005
35. paper drop (white) c, 2004

1-8, 11-13, 15-19, 22, 23, 26, 27, 29-34

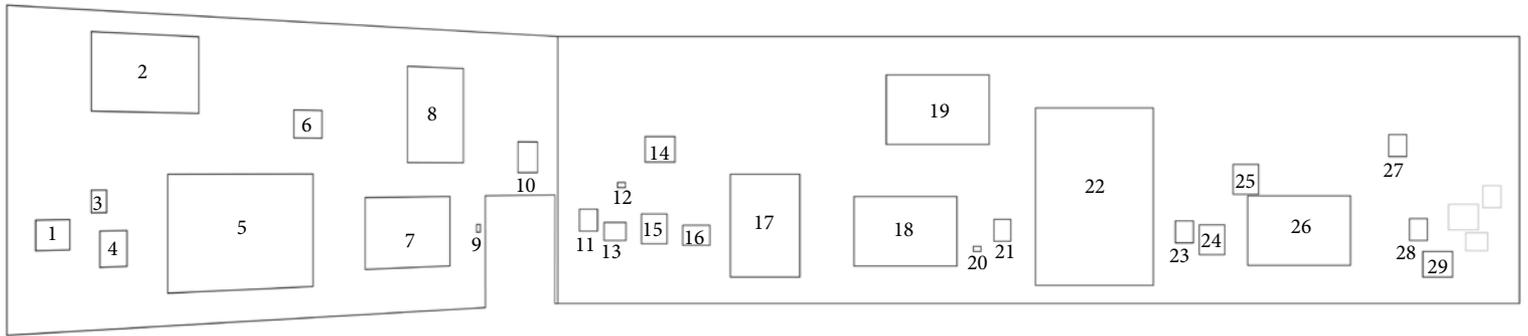
C-Print

9, 14, 21, 24, 28

Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen

10, 20, 25, 35

C-Print, Dibond, Glas, Holz



1. grey jeans over stair post, 1991
2. Piloten, 1993
3. Faltenwurf Bourne Estate, 2002
4. Faltenwurf (skylight), 2009
5. Deer Hirsch, 1995
6. Milkspritz, 1992
7. Market I, 2012
8. Lutz & Alex sitting in the trees, 1992
9. Dan, 2008
10. Anders, behind leaves, 2010,
11. socks on radiator, 1998,
12. Friends, 1998
13. waste power station, 2011
14. AA Breakfast, 1995
15. Alex & Lutz holding each other, 1994
16. like praying (faded fax), 2005
17. Anders pulling splinter from his foot, 2004
18. Nachtstilleben, 2011
19. Arkadia I, 1996
20. shiny shorts, 2002
21. Economy, 2006
22. Smokin' Jo, 1995
23. Kate with broccoli, 1996
24. four boots, 1992
25. untitled (La Gomera), 1997
26. Iguazu, 2010
27. Dunst I, 2004
28. The Cock (kiss), 2002
29. Macau Bridge, 1993

1, 3, 4, 6, 9-15, 20, 23-25, 27-19

C-Print

16, 21

Fotokopie

2, 5, 7, 8, 17, 19, 22, 26

Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen

18

C-Print, Dibond, Glas, Holz

## Raum 6

Freischwimmer 93, 2004, C-Print, Dibond, Glas, Holz  
Onion, 2010, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen  
Freischwimmer 199, 2012, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen

Thirty & Forty Party (Pia), 2008, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen  
Podium, 1999, C-Print  
Ursuppe, b, 2010, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen  
Quarry II, 2001, C-Print

Freischwimmer 180, 2011, C-Print, Dibond, Glas, Holz  
Freischwimmer 177, 2011, C-Print, Dibond, Glas, Holz  
Gedser, 2004, C-Print

## Raum 7

Die Schwärze, 2007, C-Print, Dibond, Glas, Holz  
Gold (e), 2002, C-Print, Dibond, Glas, Holz

Lacanau (self), 1986, C-Print  
Blushes # 59, 2000, inkjet print on paper  
Muskel, 2001, C-Print

Urgency XXI, 2006, C-Print, Dibond, Glas, Holz  
Concorde grid, 1997, 56 C-Prints

## Raum 8

Lights (Body), 2002, Einkanal-Video, 5 min. loop

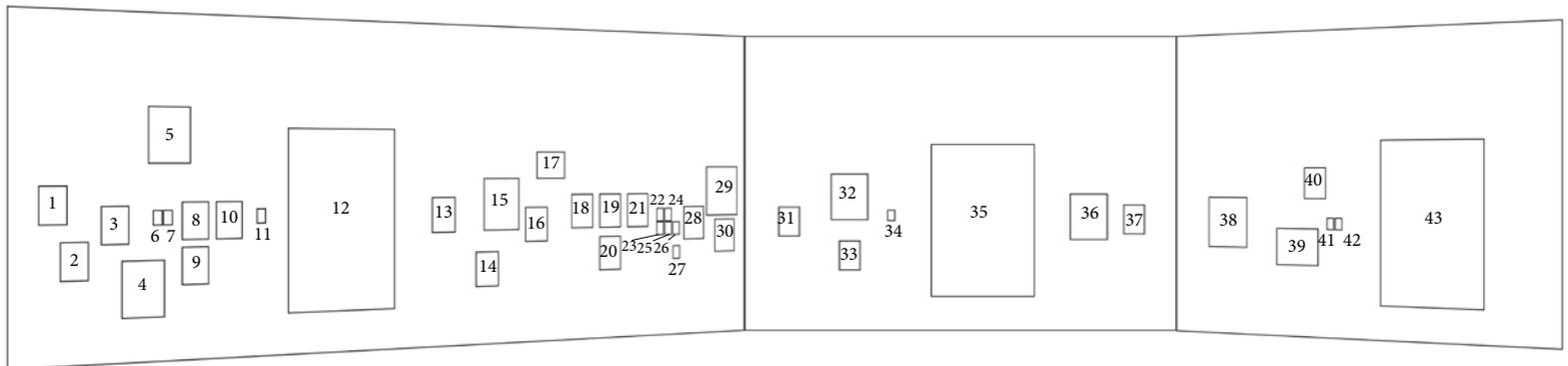
## Raum 9

Richard James, 2001, C-Print

Conor IV, 2006, C-Print, Dibond, Glas, Holz

Kuh, 2008, Laserkopie

after party (c), 2002, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen



1. Gaga sitting in park, 2010

2. Peter Saville, 2002

3. Cameron, 2007

4. Philip Wiegard, 2011

5. Susanne, No Bra, 2006

6. Richie Hawtin, home, sitting, 1994

7. Karl, 2011

8. Morrissey, 2003

9. Gustav Metzger, 2009

10. Isa Mona Lisa, 1999

11. Isa Genzken, 1993

12. Isa vor Sound Factory, 1995

13. Andy on Baker Street, 1993

14. John Waters sitting, 1996

15. Princess Julia Berlin, 2010

16. Morwenna Banks, mirror, 1995

17. Volker, lying, 2002

18. Anders, 2004

19. Anders before storm (a), 2004

20. Cliff, 2000

21. Anders, Lucca, 2008

22. Christos, 1992

23. young man, Jeddah, a, 2012

24. Adam, 1991

25. Robert, 2011

26. young man, Jeddah, b, 2012

27. Eka, 2009

28. paper drop (London) II, 2011

29. Mark, studio, 2009

30. haircut, 2007

31. Irm Hermann, 2000

32. photocopy (Barnaby), 1994

33. Kylee, 2009

34. Julia, 1991

35. Jochen taking a bath, 1997

36. Nonkosi, 2008

37. Gilbert & George, 1997

38. Lighter, black V, 2008

39. OP, 2011

40. Anders on train, 2011

41. Simon, 2009

42. Richard Hamilton, 2005

43. Everlast II, 2009

1-11, 13-34, 36, 37, 39-42

C-Print

12, 35

Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen

38

C-Print, Plexiglas

43

C-Print, Dibond, Glas, Holz

## Raum 10

growth, 2006, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen  
it's only love give it away, 2005, C-Print, Dibond, Glas, Holz

Addis Abeba afternoon, 2012, C-Print  
Abney Park, 2008, C-Print, Dibond, Glas, Holz

Les Calanques, 1987, Fotokopie  
Wald (Tierra del Fuego) II, 2010, Laserdruck auf Papier  
Springer, 1987, Fotokopie  
TGV, 2010, C-Print  
Old Street, 2010, C-Print  
Ushuaia Lupine (a), 2010, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen  
Tukan, 2010, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen  
Jurys Inn, 2010, C-Print  
Roy, 2009, C-Print

## Korridor

still life, New York, 2001, C-Print, Dibond, Glas, Holz  
t

## Raum 11

Isa Genzken/Wolfgang Tillmans  
Science Fiction/hier und jetzt zufrieden sein, 2001, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, Spiegelglas

## Raum 12

Wolfgang Tillmans  
Isa Genzken, Atelier, 1993, 11 C-Prints

Isa Genzken/Wolfgang Tillmans  
AC: Science Fiction/hier und jetzt zufrieden sein, 2001,  
Museum Ludwig, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, Insert

## Werkliste Moderna Museet

Lacanau (self), 1986, C-Print, 50.8 × 61 cm

Les Calanques, 1987, Fotokopie, 42 × 29.7 cm

Springer, 1987, Fotokopie, 42 × 29.7 cm

Kieler Straße (self), 1988, C-Print, 40.6 × 30.5 cm

Selbstportrait, 1988, C-Print, 40.6 × 30.5 cm

Adam, 1991, C-Print, 15 × 10 cm

grey jeans over stair post, 1991, C-Print, 50.8 × 61 cm

Julia, 1991, C-Print, 15 × 10 cm

Lutz & Alex looking at crotch, 1991, C-Print, 61 × 50.8 cm

Alex & Lutz, back, 1992, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, C-Print, 208 × 138 cm

Alex & Lutz holding each other, 1992, C-Print, 61 × 50.8 cm

Carina, 1992, C-Print, 50.8 × 61 cm

Chemistry squares, 1992, 15 C-Prints, 14.2 × 426 cm

Christos, 1992, C-Print, 15 × 10 cm

four boots, 1992, C-Print, 61 × 50.8 cm

Fuck Men, 1992, C-Print, 30.5 × 40.6 cm

Lutz & Alex holding cock, 1992, C-Print, 40.6 × 30.5 cm

Lutz & Alex sitting in the trees, 1992, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm

Milkspritz, 1992, C-Print, 50.8 × 61 cm

Silvio (U-Bahn), 1992, C-Print, 50.8 × 61 cm

Andy on Baker Street, 1993, C-Print, 40.6 × 30.5 cm

Corinne on Gloucester Place, 1993, C-Print, 40.6 × 30.5 cm

Isa Genzken, 1993, C-Print, 15 × 10 cm

Isa Genzken/Atelier, 1993, 11 C-Prints, 40.6 × 30.5 cm each

Lutz, Alex, Susanne & Christoph on beach (orange), 1993, C-Print, 61 × 50.8 cm

Macau Bridge, 1993, C-Print, 50.8 × 61 cm

Piloten, 1993, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 138 × 208 cm

Suzanne & Lutz, white dress, army skirt, 1993, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, C-Print, 208 × 138 cm

Horseman, 1994, C-Print, 61 × 50.8 cm

Paul, New York, 1994, C-Print, 50.8 × 61 cm

Fotokopie (Barnaby), 1994, C-Print, 61 × 50.8 cm

Richie Hawtin, home, sitting, 1994, C-Print, 15 × 10 cm

Swiss Police, 1994, C-Print, 50.8 × 61 cm

AA Breakfast, 1995, C-Print, 50.8 × 61 cm

Deer Hirsch, 1995, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 203 × 305 cm

Fire Island, 1995, C-Print, 40.6 × 30.5 cm

Isa vor Sound Factory, 1995, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm

killing machine, 1995, C-Print, 50.8 × 61 cm  
moonrise, Puerto Rico, 1995, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 138 × 208 cm  
Morwenna Banks, mirror, 1995, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
police helicopter, 1995, C-Print, 50.8 × 61 cm  
rat, disappearing, 1995, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Smokin' Jo, 1995, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 350 × 233 cm  
U-Bahn Sitz, 1995, C-Print, 61 × 50.8 cm

After Warriors, 1996, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Arkadia I, 1996, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 138 × 208 cm  
Faltenwurf (off Soho), 1996, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
John Waters sitting, 1996, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Kate McQueen, 1996, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Kate with broccoli, 1996, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Soldat I, 1996, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Soldat II, 1996, C-Print, 40.6 × 30.5 cm

Alex, 1997, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
Concorde grid, 1997, 56 C-Prints, 159.8 × 442 cm  
Gilbert & George, 1997, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
JAL, 1997, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Jochen taking a bath, 1997, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
man pissing on chair, 1997, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 230 × 173 cm  
on the verge of visibility, 1997, C-Print, 61 × 50.8 cm  
o.M., 1997, C-Print, 30.5 × 40.6 cm  
suit, 1997, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
untitled (La Gomera), 1997, C-Print, 61 × 50.8 cm  
window/Caravaggio, 1997, C-Print, 40.6 × 30.5 cm

friends, 1998, C-Print, 10 × 15 cm  
Silver 1, 1998, C-Print, Forex, Glas, Holz, 237 × 181 × 6 cm  
socks on radiator, 1998, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Total Solar Eclipse Grid, 1998, 21 C-Prints, 106 × 197 cm

Eichen, 1999, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Isa Mona Lisa, 1999, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Podium, 1999, C-Print, 15 × 10 cm

Blushes # 59, 2000, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
Cliff, 2000, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Faltenwurf (submerged) II, 2000, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Faltenwurf (twisted), 2000, C-Print, 30.5 × 40.6 cm  
Irm Hermann, 2000, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
red eclipse, 2000, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Silver 69, 2000, C-Print, Forex, Glas, Holz, 181 × 237 × 6 cm  
windowbox, 2000, C-Print, 50.8 × 61 cm

Muskel, 2001, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
New Family, 2001, C-Print, 30.5 × 40.6 cm  
paper drop, 2001, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Quarry II, 2001, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Richard James, 2001, C-Print, 15 × 10 cm  
still life, New York, 2001, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 145 × 211 × 6 cm

after party (c), 2002, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 138 × 208 cm  
Elephant Man, 2002, C-Print, 15 × 10 cm  
Faltenwurf Bourne Estate, 2002, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Genom, 2002, C-Print, 15 × 10 cm  
Gold (e), 2002, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 145 × 211 × 6 cm  
Lights (Body), 2002, Einkanal-Video, 5 min. loop  
Peter Saville, 2002, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
pixel bullet holes I (b/w), 2002, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
Shay, 2002, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 211 × 145 × 6 cm  
Shay IV, 2002, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
shiny shorts, 2002, C-Print, 10 × 15 cm  
Strümpfe, 2002, C-Print, 10 × 15 cm  
The Cock (kiss), 2002, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Volker, lying, 2002, C-Print, 30.4 × 40.6 cm  
Wilhelm Leibl painting, 2002, C-Print, 40.6 × 30.5 cm

Anders, 2004, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Anders before storm (a), 2004, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Anders pulling splinter from his foot, 2004, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
Dunst I, 2004, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Freischwimmer 93, 2004, C-Print, Forex, Glas, Holz, 181 × 261 × 6 cm  
Gedser, 2004, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Morrisey, 2003, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
paper drop (white) c, 2004, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 211 × 145 × 6 cm  
Sommer, 2004, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Sonnenweg, 2004, C-Print, 50.8 × 61 cm  
Venus transit, 2004, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 190 × 138 cm  
Venus transit, clouds, 2004, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 190 × 138 cm  
Venus transit, drop, 2004, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 190 × 138 cm  
Venus transit, edge, 2004, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 190 × 138 cm  
Venus transit, second contact, 2004, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 190 × 138 cm  
we summer, left, 2004, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
we summer, right, 2004, C-Print, 40.6 × 30.5 cm

August self portrait, 2005, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Empire (The problem with holes), 2005, C-Print 234 × 174 × 6 cm  
end of winter (a), 2005, C-Print, 10 × 15 cm  
it's only love give it away, 2005, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 237 × 181 × 6 cm  
like praying (faded fax), 2005, Fotokopie, 29.7 × 42 cm  
Plant life, 2005, C-Print, 10 × 15 cm

Richard Hamilton, 2005, C-Print, 15 × 10 cm  
sunset reflected, 2005, C-Print, 15 × 10 cm

Conor IV, 2006, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 211 × 145 × 6 cm  
dark side of gold, 2006, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 181 × 238 × 6 cm  
Economy, 2006, Fotokopie, 42 × 29.7 cm  
growth, 2006, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
Lighter, blue II, 2006, C-Print, Plexiglas, 64 × 54 × 10 cm  
NICE HERE. but ever been to KYRGYZSTAN? Free Gender-Expression WORLDWIDE, 2006, C-Print, 30.5 × 40.6 cm  
paper drop (light), 2006, C-Print, 30.5 × 40.6 cm  
paper drop (space), 2006, C-Print, 30.5 × 40.6 cm  
paper drop (window), 2006, C-Print, Dibond, Glas, Holz, C-Print, 145 × 211 × 6 cm  
rain, 2006, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
Susanne, No Bra, 2006, C-Print, 61 × 50.8 cm  
TAC Khayelitsha activists, 2006, C-Print, 10 × 15 cm  
Urgency XXI, 2006, C-Print, Forex, Glas, Holz, 242 × 172 × 6 cm  
Zimmerlinde (Michel), 2006, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 211 × 145 × 6 cm

Cameron, 2007, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Die Schwärze, 2007, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 145 × 211 × 6 cm  
haircut, 2007, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
paper drop (Roma), 2007, C-Print, Forex, Glas, Holz, 145 × 211 × 6 cm  
Venice, 2007, C-Print, Forex, Glas, Holz, 181 × 265 × 6 cm  
William of Orange, 2007, C-Print, 40.6 × 30.5 cm

Abney Park, 2008, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 181 × 260 × 6 cm  
Anders, Lucca, 2008, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
An der Isar, I, 2008, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 260 × 181 × 6 cm  
Army, 2008, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 181 × 238 × 6 cm  
catch great, 2008, C-Print, 30.5 × 40.6 cm  
Dan, 2008, C-Print, 15 × 10 cm  
Garten, 2008, C-Print, 30.5 × 40.6 cm  
Guardia di Finanza (Lampedusa), 2008, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
Italian border guard, 2008, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 138 × 208 cm  
Kuh, 2008, Laserkopie, 29.7 × 21 cm  
Lighter, black V, 2008, C-Print, Plexiglas, 64 × 54 × 10 cm  
Lighter 76, 2008, C-Print, Plexiglas, 64 × 54 × 10 cm  
Nonkosi, 2008, C-Print, 61 × 50.8 cm  
paper drop (green), 2008, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Thirty & Forty Party, 2008, C-Print, 50.8 × 61 cm  
Thirty & Forty Party (Pia), 2008, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 138 × 208 cm

Eierstapel, 2009, C-Print, 15 × 10 cm  
Eka, 2009, C-Print, 15 × 10 cm  
Everlast II, 2009, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 211 × 145 × 6 cm  
Eclipse, China (a), 2009, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Faltenwurf (grey), 2009, C-Print, 50.8 × 61 cm

Faltenwurf (skylight), 2009, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Gustav Metzger, 2009, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Kepler Venice tables, 2009, diverse Materialien, Holz, Glas  
Kylee, 2009, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
lovers, 2009, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Mark, studio, 2009, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Mexican non-GM corn plant (day), 2009, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
Mexican non-GM corn plant (night), 2009, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
New Year table, 2009, C-Prints, Holz, Glas  
Oberhaut, 2009, C-Print, 30.5 × 40.6 cm  
Rest of World, 2009, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Rohbau, 2009, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Roy, 2009, C-Print, 15 × 10 cm  
Shanghai night, a, 2009, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Simon, 2009, C-Print, 15 × 10 cm  
Tag/Nacht, 2009, C-Print, 40.6 × 30.5 cm

Anders, behind leaves, 2010, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Gaga sitting in park, 2010, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Iguazu, 2010, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 138 × 208 cm  
in flight astro (ii), 2010, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
Jurys Inn, 2010, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Lighter, blue concave II, 2010, C-Print, Plexiglas, 64 × 54 × 10 cm  
Lighter, unprocessed supra I, 2010, C-Print, Plexiglas, 64 × 54 × 10 cm  
Movin Cool, 2010, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 350 × 233 cm  
Nightfall (b), 2010, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Old Street, 2010, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Onion, 2010, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
Princess Julia Berlin, 2010, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Times Square LED, 2010, C-Print, 61 × 50.8 cm  
TGV, 2010, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Tukan, 2010, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
Ursuppe, b, 2010, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 298 × 448 cm  
untitled, 2010, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Ushuaia Lupine (a), 2010, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
Wald (Tierra del Fuego) II, 2010, Laserdruck auf Papier, 42 × 29,7 cm

Anders on train, 2011, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
blacks, 2011, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Freischwimmer 177, 2011, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 181 × 261 × 6 cm  
Freischwimmer 180, 2011, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 265 × 181 × 6 cm  
Karl, 2011, C-Print, 15 × 10 cm  
Lighter, jam, 2011, C-Print, Plexiglas, 64 × 54 × 10 cm  
Munuwata sky, 2011, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 242 × 161 cm  
Nachtstilleben, 2011, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 138 × 208 cm  
OP, 2011, C-Print, 50.8 × 61 cm

paper drop (London) II, 2011, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
Philip Wiegard, 2011, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Robert, 2011, C-Print, 15 × 10 cm  
Silver 85, 2011, C-Print, Dibond, Glas, Holz, 181 × 238 × 6 cm  
Silver 89, 2011, C-Print, 61 × 50.8 cm  
Silver 91, 2011, C-Print, 61 × 50.8 cm  
waste power station, 2011, C-Print, 30.5 × 40.6 cm  
What is a liquid?, 2011, C-Print, 40.6 × 30.5 cm

Addis Abeba afternoon, 2012, C-Print, 61 × 50.8 cm  
dusty vehicle, 2012, C-Print, 30.5 × 40.6 cm  
Freischwimmer 199, 2012, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 380 × 253 cm  
Headlight (a), 2012, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 208 × 138 cm  
Kilimanjaro, 2012, C-Print, 30.5 × 40.6 cm  
Lighter, white concave, a, 2012, C-Print, Plexiglas, 64 × 54 × 10 cm  
Lighter 92, 2012, C-Print, Plexiglas, 64 × 54 × 10 cm  
Market I, 2012, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 138 × 208 cm  
Paranal ESO, sky & ocean, 2012, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 292 × 194 cm  
sensor flaws & dead pixels, ESO, 2012, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 138 × 208 cm  
spores, 2012, Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen, 242 × 161 cm  
Vista Telescope, ESO, 2012, C-Print, 40.6 × 30.5 cm  
young man, Jeddah, a, 2012, C-Print, 15 × 10 cm  
young man, Jeddah, b, 2012, C-Print, 15 × 10 cm

Science Fiction/hier und jetzt zufrieden sein, 2001,  
Wolfgang Tillmans/Isa Genzken (Kollaboration), Tintenstrahldruck auf Papier, Papierklemmen,  
Spiegelglas

AC: Science Fiction/hier und jetzt zufrieden sein, 2001,  
Wolfgang Tillmans/Isa Genzken (Kollaboration), Museum Ludwig, Cologne, Verlag der  
Buchhandlung Walther König, Cologne, Insert

## Wolfgang Tillmans

### Biografie

1968	Geboren in Remscheid, Deutschland
1987–1990	Lebt und arbeitet in Hamburg
1990–1992	Studium am Bournemouth & Poole College of Art and Design, Bournemouth
1992–1994	Lebt und arbeitet in London
1994–1995	Lebt und arbeitet in New York
1995	Ars Viva Prize, Deutschland Kunstpreis der Böttcherstraße, Bremen
1996–2007	Lebt und arbeitet in London
1998–1999	Gastprofessur an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg
2000	Turner Prize, Tate Britain, London
2001	Ehrenmitgliedschaft, The Arts Institute at Bournemouth
2003–2010	Professor an der Städelschule, Frankfurt am Main
Seit 2006	Ausstellungsraum „Between Bridges“, London
2007–2011	Lebt und arbeitet in London und Berlin
2009	Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Fotografie
Seit 2009	Artist Trustee im Tate Board, London
Seit 2011	Lebt und arbeitet in Berlin und London

### Einzelausstellungen (Auswahl)

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K21 Ständehaus, Düsseldorf (2013)  
Moderna Museet, Stockholm (2012)  
*Neue Welt*, Kunsthalle Zürich, Zürich (2012)  
MAM Museu de Arte Modernas de São Paulo (2012)  
Works from the Arts Council Collection, ‚Onion‘ and ‚Headlights‘, The Common Guild, Glasgow (2012)  
zusammen mit Franz West, Galería Juana de Aizpuru, Madrid (2011)  
*Zachęta Ermutigung*, eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf in der Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warschau (2011)  
Serpentine Gallery, London (2010)  
*Lighter*, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin (2008)  
*Bali*, Kestner Gesellschaft, Hannover (2007)  
*Freedom from the Known*, PS1, New York (2006)  
Museum of Contemporary Art, Chicago, getourt zum Hammer Museum, Los Angeles, Hirshhorn Museum, Washington D.C. (2006)  
*if one thing matters, everything matters*, Tate Britain, London (2003)  
*Veduta dall' alto*, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli, Turin (2002)  
*Vue d'en haut*, Palais de Tokyo, Paris (2002)  
*Aufsicht*, Deichtorhallen Hamburg (2001)  
*Wer Liebe wagt lebt morgen*, Kunstmuseum Wolfsburg (1996)  
Kunsthalle Zürich (1995)  
Portikus, Frankfurt am Main (1995)  
Andrea Rosen Gallery, New York (1994)

Daniel Buchholz – Buchholz & Buchholz, Köln (1993)  
Interim Art, London (1993)  
*Approaches*, Café Gnosa, Hamburg (1988)

Buchveröffentlichungen (Auswahl)

*Neue Welt*, Taschen, Köln (2012)  
*FESPA Digital / FRUIT LOGISTICA*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln (2012)  
*Zachęta Ermutigung*, Katalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (2011)  
*Abstract Pictures*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (2011)  
*Wolfgang Tillmans*, Katalog Serpentine Gallery, London (2010)  
*Lighter*, Katalog Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (2008)  
*Wako Book 4*, Wako Works of Art, Tokio (2008)  
*Manual*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln (2007)  
*Freedom from the Known*, Katalog Contemporary Art Center/P.S.1, Steidl, New York, Göttingen (2006)  
*truth study center*, Taschen, Köln (2005)  
*if one thing matters, everything matters*, Katalog Tate Britain, London, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (2003)  
*Wolfgang Tillmans*, J. Verwoert/P. Halley/M. Matsui (Hrsg.), Phaidon, London, New York, (2002)  
*Aufsicht/View from Above*, Katalog Deichtorhallen Hamburg, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (2001)  
*Wako Book 1999*, Wako Work of Art, Tokio (1999)  
*Total Solar Eclipse / Totale Sonnenfinsternis*, Galerie Daniel Buchholz, Köln (1999)  
*Wer Liebe wagt lebt morgen*, Katalog Kunstmuseum Wolfsburg, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (1996)  
*Wolfgang Tillmans*, Kunsthalle Zürich, Zürich (1995, 2008 von Ringier wiederveröffentlicht)  
*Wolfgang Tillmans*, Taschen, Köln (1995, wiederveröffentlicht 2002)

Vollständige Biografie und Bibliografie auf [www.tillmans.co.uk](http://www.tillmans.co.uk)

Wolfgang Tillmans

Moderna Museet, Stockholm  
06.10.2012 – 20.01.2013

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, K21 Ständehaus  
02.03.2013 – 07.07.2013

Direktoren: Daniel Birnbaum, Ann-Sofi Noring, Marion Ackermann, Hagen Lippe-Weißefeld  
Kuratoren: Daniel Birnbaum/Jo Widoff, Isabelle Malz  
Ausstellungsmanagement: Desirée Blomberg, Stefanie Jansen, Katharina Nettekoven

Leitung Technik: Harry Nahkala, Bernd Schliephake  
Leitung Restaurierung: Lars Byström, Otto Hubacek  
Leitung Bildung: Camilla Carlberg, Julia Hagenberg

Publishing: Teresa Hahr, Gabriele Lauser  
Redaktionsassistentz: Sara Despres  
Katalogtext von Tom Holert  
Lektorat: Bettina Schultz

Buch gestaltet von Wolfgang Tillmans  
Assistenz Gestaltung: Carmen Brunner, Karl Kolbitz  
Ausstellungsansichten: Carmen Brunner  
Ausstellungsproduktion Studio: Maria Bierwirth, Karl Kolbitz, Simon Menges, Frauke Nelißen, Tara Khan, Romello Yu

© 2012 Wolfgang Tillmans courtesy Galerie Buchholz, Cologne/Berlin, Andrea Rosen Gallery, New York, Maureen Paley, London  
© 2012 Moderna Museet, Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Moderna Museet Ausstellungskatalog Nr. 374  
ISBN 978-86243-46-3

[www.modernamuseet.se](http://www.modernamuseet.se)

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Ausstellungskatalog Nr. 203031-215  
ISBN 978-3-941773-20-2

[www.kunstsammlung.de](http://www.kunstsammlung.de)

Die Ausstellung im Moderna Museet wird unterstützt von

The logo for e.on, featuring the lowercase letters 'e.on' in a bold, black, sans-serif font. The 'e' is slightly larger and more prominent than the 'o' and 'n'.

Die Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen wird unterstützt von



MODERNA MUSEET

KUNST  
SAMMLUNG  
NORDRHEIN  
WESTFALEN