

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 53: Collaborations Tracey Moffatt, Elizabeth Peyton, Wolfgang Tillmans

Artikel: Wolfgang Tillmans' museale Präsentation seiner Photographien = Wolfgang Tillmans's museum presentation of his photographs

Autor: Erdmann Ziegler, Ulf / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681084>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

Will beides

Wolfgang Tillmans' museale Präsentation seiner Photographien

Zu den wunderlichen Effekten der 80er Jahre gehörte, dass das Kunstpublikum eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber künstlerischen Techniken entwickelte: ob Gemälde, Siebdruck oder Photographie – es kam nicht mehr so recht darauf an. Entscheidend war die Eindeutigkeit der Präsentation.

In dieser für Photographen günstigen Situation hat Wolfgang Tillmans eine ungewöhnliche Wahl getroffen, indem er gerade die Forderung nach Eindeutigkeit missachtet. Seine Ausstellungen bestehen sehr wohl aus Photographien, aber gerade den Vorteil der photographischen Technik, homogene Formate und Oberflächen hervorbringen zu können, verkehrt Tillmans ins Gegenteil, indem er die Formate und Techniken wechselt und in der Präsentation gezielt konfrontiert. Am auffälligsten sind die mannshohen Bubble-Jet-Prints, die an Klammern aufgehängt werden. In ihrer milchigen Farbigkeit haben sie die Wirkung von «Fahnen», von entsubjektivierten Signalen. Sie zeigen oft Aussichten auf grosse Städte mit Fabriken, Strassen, Brücken und Wasseradern; oder Früchte-Stillleben aus dem Atelier in moderat modernen Anordnungen. Die Motive sind nicht – wie man beim ersten flüchtigen Eindruck denken könnte – zufällig gewählt, sondern bezeichnen genau die beiden äusseren Koordinaten des Spektrums von Motiven, das Tillmans interessiert. Auf der einen Seite die klassische Kontemplation vor dem Objekt (Früchte); auf der anderen Seite die Beschreibung einer universalen Struktur (Städte).

Ausser Photographien auf Farbpapier hat Tillmans schon in seinen ersten Installationen die «anderen

ULF ERDMANN ZIEGLER ist Kunstkritiker und lebt in Berlin.

ULF ERDMANN ZIEGLER

Medien» der Photographie zitiert: Andrucke, Zeitschriftenseiten oder Postkarten. Das nicht um den musealen Rahmen zu diskreditieren, sondern um die Photographie – die eigene – als Räderwerk von Leben und Werk sichtbar zu machen.

Tillmans gehört zu den jüngeren Photographen, für die das schwarzweisse Labor mit seiner Schaukel-Chemie sehr bald nicht mehr in Frage kam – in der Steuerung der Farbe und dem Umgang mit den photographischen Produkten kehren die Rituale des Handwerks zurück. Selbst Schwarzweiss-Negative printet Tillmans auf Farbpapiere, wobei die grünliche oder warme Tonigkeit an die Gummidrucke und Albuminphotographien des letzten Jahrhunderts erinnert. Er bricht mit der Konvention, die schwarzweisse und farbige Technik als prinzipiell unterschieden anzusehen; so werden auch die ästhetischen Traditionen beider amalgamiert.

Sämtliche dieser Photographien – viele mit Rand, manche randlos – werden von Tillmans mit transparentem Band auf die Wand geklebt. Dabei gibt es Ballungen, die Pinwänden gleichen, verwinkelt auf- und absteigende Layouts und dramatisch isolierte Motive. Der Verzicht auf Rahmen hat anfangs wohl wie ein Affront gewirkt, aber nach einer gewissen Gewöhnungszeit sieht man in Tillmans' musealen Arrangements nicht mehr zerfressene Bilderteppiche, sondern Installationen, die den letzten Stand der Arbeit fixieren.

Zur akademischen Ausbildung in England gehören die bohrenden Fragen der Lehrer nach den



ureigenen Absichten der werdenden Künstler. Für Tillmans wurde am College in Bournemouth klar, dass er die Motive, die er suchte, nur dann finden könnte, wenn er die Schranke zwischen Illustrierten und künstlerischem Werk nicht beachten würde. Er wollte beides. Seine Arbeit fällt in den Magazinen auf, weil sie mit «fast nichts» auskommt; im Museumsraum streut und ordnet, ordnet und streut er seine Bilder auf der Wand, so wie man es im Layout auf grossen Tischen tut, wenn man selektieren, zuordnen und umbrechen will.

Er plündert sein eigenes Material wie einen Zettelkasten. Selbst die Bilder der Concorde, die als Serie photographiert und im gleichnamigen Künstlerbuch sorgfältig zu einer Sequenz geordnet wurden, tauchen in anderen Zusammenhängen als Einzelbilder wieder auf. Das Flirrende seines Systems täuscht leicht über die Tatsache hinweg, dass Till-

WOLFGANG TILLMANS,
INDUSTRIAL LANDSCAPE, 1996,
c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm /
24 x 20" & 16 x 12";
bubble-jet print, 170 x 120 cm / 67 x 47¼".

mans eine ganze Reihe von starken, ikonischen Bildern hervorgebracht hat, auf denen die ganze Arbeit ruht wie auf einer Achse: die fliegende Turnhose, der UNSCHARFE RÜCKENAKT eines jungen Mannes (kniend), die POLICE HELICOPTERS (über dem nächtlichen New York), das bewegende Porträt eines jungen Sportlers (BOY WITH BALL) und natürlich LUTZ & ALEX HOLDING COCK.

Der Stellenwert dieser Photographien im Werk ist langfristig zu erschliessen aus der Häufigkeit, in der sie auftauchen. In der konkreten Installation aber behandelt Tillmans Hauptsachen wie Nebensachen – der Endpunkt einer Überlegung ist der Beginn einer anderen. In strukturalistischer Rhetorik würde man sagen, er stelle das Machen über das Gemachte. Das unterscheidet Tillmans von den Traditionen der Autoren- und Kunstphotographie, der Bechers zum Beispiel, aber auch Paul Grahams. Tillmans will mit seiner Photographie nichts beweisen und nichts belegen und nichts verdichten, sondern einen *stream of consciousness* spürbar machen. Seine Installationen meinen nicht die Repräsentation von Objekten, sondern der Libido. Es ist gewiss kein Zufall, dass (in erstaunlichen Varianten) immer wieder der onanierende Jüngling auftaucht. Der Masturbierende darf sich alles vorstellen, lebt in der Zirkulation seiner Lieblingsmotive, aber dies unter der Drohung des Ennui. Tillmans Bilderstrom bekennt sich zur solipsistischen Melancholie des nackten Subjekts.

Wants Both Wolfgang Tillmans's Museum Presentation of his Photographs

ULF ERDMANN ZIEGLER

Among the curious outgrowths of the eighties one must count the fact that art goes developed a certain indifference to artistic techniques: painting, silk-screen, or photograph—it no longer really mattered. Essential was the clarity of presentation.

Although this call for clarity is to the advantage of photography, Wolfgang Tillmans made an unusual decision by deliberately ignoring it. His exhibitions certainly do consist of photographs but he has reversed photography's characteristic ability to produce homogeneous formats and surfaces. Tillmans changes formats and techniques and confronts them in his presentation. Most striking are the man-sized, bubble-jet prints hung on clips. Their milky coloring lends them the appearance of "banners," of de-subjectivized signals. They often show views of large cities, seen from above, with factories, bridges, and waterways; or moderately modern still-life arrangements of fruit in his studio. Contrary to what a first, fleeting impression might convey, the motifs are not chance selections but specifically represent the extreme coordinates in the spectrum of motifs that interest Tillmans: on one hand, the classical contemplation of an object (fruit), on the other, the description of a universal structure (cities).

In addition to photographs on colored paper, Tillmans has addressed the "other vehicles" of photogra-

ULF ERDMANN ZIEGLER is a critic who lives in Berlin.



WOLFGANG TILLMANS, *FALTENWURF (OLIV)*, 1996,
c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm / 24 x 20" & 16 x 12";
bubble-jet print, 170 x 120 cm / 67 x 47¼".



WOLFGANG TILLMANS, *STILLEBEN, MARKTSTRASSE*, 1997,
c-print, 30 x 40 cm & 50 x 60 cm / 20 x 24" & 12 x 16";
bubble-jet print, 120 x 170 cm / 47¼" x 67 cm.

phy—proofs, pages from magazines, or postcards—since his first installations, not in order to discredit the museum but to demonstrate that (his) photography is inseparably engaged with the gears of life and work.

Tillmans belongs to that breed of young photographers who have outgrown the black-and-white darkroom with its chemical dip-and-swing. The rituals of the craft have shifted to color control and the treatment of the photographic product. Tillmans even prints black-and-white negatives on colored paper, whose greenish or warm tones recall the aniline and albumen prints of the last century. Having broken with the canon that posits a fundamental distinction between black-and-white and color photography, he amalgamates the aesthetic traditions of both.

All of these photographs—some with margins, some without—are mounted on the wall with transparent tape. There are crowded pinboard-like sections, clusters of rising and falling layouts, and dramatically isolated motifs. The lack of frames may seem to be an affront at first but after a certain period of acclimatization, Tillmans's museum arrangements no longer look like moth-eaten carpets but very much like installations that fix the latest stage of his work.

An academic education in England is incomplete without the probing interrogation of teachers as to the essence of the budding artist's intentions. It was while attending the College of Bournemouth that Tillmans realized that if he wanted to find the motifs he was looking for, he would have to ignore the barrier between illustrated magazine and work of art. He wanted both. His magazine output is conspicuous for the fact that it makes do with "practically nothing." In the museum space, he scatters and arranges, arranges and scatters his pictures on the wall much



the same way as one works on a large table to prepare a magazine layout: making choices, combining image and word, designing page layouts.

He rifles through his own material as if it were a filebox. Even the pictures of the “Concorde,” shot as a series and carefully arranged in the artist’s eponymous book, reappear singly in other contexts. The flightiness of Tillmans’s system tends to disguise the fact that he has produced an axis of compelling iconic images on which the entire body of work rests: the flying gym pants, the FUZZY NUDE FROM BEHIND of a young man (kneeling), the POLICE HELICOPTERS (over nocturnal New York), the moving portrait of a BOY WITH BALL (young athlete), and naturally LUTZ & ALEX HOLDING COCK.

The importance of these photographs in the artist’s oeuvre can be judged in the long term from the frequency of their appearance. But in the concrete installation, Tillmans treats major things like minor things—the end point of a line of thought is the

WOLFGANG TILLMANS, *DOMESTIC SCENE*, 1991,
c-print, 30 x 40 cm & 50 x 60 cm / 20 x 24" & 12 x 16";
bubble-jet print, 120 x 170 cm / 47¼" x 67 cm.

beginning of another. In structuralist rhetoric, one would say the making takes priority over the made. This sets Tillmans off against the traditions of authorial and art photography such as that of the Bechers or even Paul Graham. Tillmans does not want to prove, research, or distill anything; his photographs merely make a stream of consciousness rise to the surface. His installations do not mean to represent objects but rather the libido. It is most certainly no accident that the masturbating boy crops up so often (in astonishing variations). While masturbating, the boy can let his imagination run wild; he lives in the circulation of his favorite motifs, but the threat of ennui is not far off. Tillmans’s stream of pictures testifies to the solipsistic melancholy of the naked subject. (Translation: Catherine Schelbert)