



# Wolfgang Tillmans Hans Ulrich Obrist — The Conversation Series

6

© 2007 Wolfgang Tillmans, Hans Ulrich Obrist and  
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln  
Photo credits: © Wolfgang Tillmans courtesy Andrea Rosen Gallery,  
New York, Galerie Daniel Buchholz, Köln, Maureen Paley, London

Copyediting (German) by Joachim Geil  
Translation & copyediting (English) by Matthew Gaskins  
Designed at M/M (Paris)  
Typesetting by Vera Selitsch

Production by Printmanagement Plitt, Oberhausen

Published by  
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln  
Ehrenstr. 4, 50672 Köln  
Tel. +49 (0) 221 / 20 59 6-53  
Email: [verlag@buchhandlung-walther-koenig.de](mailto:verlag@buchhandlung-walther-koenig.de)

Die Deutsche Bibliothek CIP-Einheitsaufnahme  
Ein Titelsatz für diese Publikation ist bei  
der Deutschen Bibliothek erhältlich

Printed in Germany

Outside Europe  
D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York  
155 Sixth Avenue, New York, NY 10013  
Tel +1 212 627-1999, Fax +1 212 627-9484  
[www.artbook.com](http://www.artbook.com)

ISBN 978-3-86560-133-9

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln



Interview I — Atelier von Wolfgang Tillmans	7
Interview II — Serpentine Gallery	45

*English translation*

Interview I — Wolfgang Tillmans' studio	75
Interview II — Serpentine Gallery	113

Dank an / Acknowledgments	140
---------------------------	-----

Hans Ulrich Obrist — Als ich dich 1993 das erste Mal kennenlernte, warst du im Sommerurlaub in Gregorio Magnanis Haus in Lucca, wo sich in diesen Jahren Teile einer neuen Generation europäischer Künstler trafen. Neben dir waren Leute wie Angela Bulloch, Carsten Höller, Dominique Gonzalez-Foerster, Maurizio Cattelan und andere da. Keiner von euch war außerhalb einer kleinen Szene bekannt. Ich kam mit Isa Genzken für einen Tag vorbei, weil Isa wollte, dass ihr noch ein Bild für eure erste Kollaboration macht, die *Mappe* die dann später als *Atelier* veröffentlicht wurde.

Wolfgang Tillmans — Ja, das war das Farbbild, das letzte der *Mappe*, denn der Rest ist ja schwarzweiß im Kölner Dom fotografiert.

Hans Ulrich Obrist — Also ich habe dich da als Teil deiner Künstlergeneration kennengelernt, die neue Wege gehen wollten, die in einer Zeit eines total darniederliegenden Kunstmarktes auch neue Wege der Distribution suchten. Du warst da auffällig, weil du der einzige weit und breit warst, der sich als Künstler verstand und zugleich auch in Zeitschriften als gleichwertiges Medium arbeitete. Dass du als Künstler den Weg in die sogenannte angewandte Fotografie gewählt hast, war ein ganz spezieller inhaltlicher Teil deiner Arbeit. Zwei Jahre später habe ich dich ja deshalb auch zur Teilnahme an der Ausstellung *Take me I'm Yours* in der Serpentine eingeladen, wo es um Künstler ging, die andere Distributionsformen gewählt haben.

Wolfgang Tillmans — Ich war zu der Zeit begeistert von der Möglichkeit des wandernden Bildes, wie es in verschiedenen Formen wieder auftauchen kann. In der ersten Ausstellung bei Daniel Buchholz [Köln, 21.1.–19.2.1993] hatte ich zum Beispiel eine Vitrine, in der vier verschiedene Zeitschriften aus vier Ländern lagen, wo in jeder dasselbe Bild von mir auftauchte, mit allen typischen Eigenheiten und Fehlern wie etwa ver-rutschtem Raster. Ich fand es super, dass ein und dasselbe Bild sowohl ein paar Mark kosten konnte in einer Zeitschrift oder einem Buch oder aber ein paar hundert als von mir selbst vergrößertes Einzelbild. Damals wie heute habe ich nie Werbung fotografiert, und die Zeitschriften, für die ich arbeitete, habe ich immer aus bestimmten Gründen ausgewählt.

Hans Ulrich Obrist — Zeitschriften als zusätzlicher Verteilungskanal.

Wolfgang Tillmans — Ja, und als Quelle für neue Bilder, als Möglichkeit, neue Dinge zu machen und Leute zu treffen, die ich anders nicht hätte treffen können. Oder beides in einem, wie die *Spex*-Ausgabe vom September 1995. In ihr erschien der Katalog zu meiner ersten deutschen Institutionsausstellung als 32-seitiges Insert. Aber zugleich hatte ich auch als Musikerfotograf die Geschichte über Blur mit dem Titelbild von Damon Albarn in der Dusche fotografiert.

Hans Ulrich Obrist — Irgendwie scheint mir, die Details deines anderen Ansatzes sind ein wenig untergegangen, sozusagen im Strudel der Modefotografen, die in die Kunst drängten, und der Künstler, die Modekollaborationen suchten.

Wolfgang Tillmans — Leider, denn Leute, die diese beabsichtigt unhierarchische Parallelität von Galerieräumen und Druckmedien bei mir nicht von Anfang an mitbekommen haben, nehmen heute oft an, ich sei erst gewerblicher Fotograf gewesen und dann in die Kunst übergewechselt. Dass das einfach so nicht wahr ist, wäre ein unwichtiges biografisches Detail, wenn es nicht genau dieses hierarchische Element abermals bestätigen würde, das ich für mich in jener Zeit überwunden sah. Das führt eigentümlicherweise dazu, dass ich für Dinge mitverantwortlich gemacht werde, die heute in einer völlig veränderten Zeit und einem anderen Kontext entstehen, aber eben vielleicht ähnlich anmuten wie meine Arbeit: Dinge, die ich aber gar nicht so gut finde.

Hans Ulrich Obrist — Eine Stärke deiner Arbeit ist, dass sie sich der wandelnden Zeit und dem, was sich darin normalisiert hat,

immer gestellt hat. Dabei hast du dich weiterentwickelt und gleichzeitig eine enorme Kontinuität bewahrt. Zum Beispiel hier in deinem neuen Buch *manual*.<sup>1</sup> Fangen wir an mit den astronomischen Diagrammen.

Wolfgang Tillmans — Ich verfolge eine Ästhetik der Mathematik. Mathematik habe ich immer gehasst, mich interessieren Sichtbarkeitsdiagramme, also die Frage: Wann wird was sichtbar? Der Planet Merkur zum Beispiel ist nur ganz kurz sichtbar: morgens oder abends, vor Sonnenuntergang oder nach Sonnenuntergang. Drei Parameter beeinflussen die Sichtbarkeit am Abendhimmel: Der Winkelabstand der Planeten zur Sonne, der Beginn der Dämmerung und der Untergang des Planeten ergeben ein Fenster der Sichtbarkeit.

Hans Ulrich Obrist — Dieses Thema zieht sich durch dein großartiges Buch, das jetzt herausgekommen ist: *manual*. Es gibt darin einen Text von dir, eine Einführung. Du beschreibst dort, wie sich die jetzige Zeit von den 1990er Jahren unterscheidet. Wie unterscheidet sie sich?

Wolfgang Tillmans — Ich glaube, es ist eine schleichende Veränderung, die da über uns gekommen ist. Wir haben zwischen 1989, als die Mauer fiel, und 2001 eine Zeit von extremer, ganz ungewohnter Unbedrohtheit erlebt. Eben ohne Kalten Krieg – und den haben wir schnell vergessen. Ich habe das Gefühl, ich hatte den sofort vergessen, 89 oder 90.

Hans Ulrich Obrist — Den Kalten Krieg?

Wolfgang Tillmans — Diese Angst, die wir mit sechzehn hatten: die nukleare Bedrohung. Das war ein andauerndes Bedrohungsszenario.

Hans Ulrich Obrist — In den 1980er Jahren?

Wolfgang Tillmans — In den 1980er Jahren.

Hans Ulrich Obrist — Mit Reagan.

Wolfgang Tillmans — Mit Reagan. Man hatte ganz existenzielle Zukunfts- und Lebensangst. Das ist so verfliegen, und in den 1990er Jahren erschien alles möglich, alles neu. Diesen Zustand hat man dann so als gegeben hingenommen. Es gab ein Gefühl des Aufbruchs. Und es war greifbar, was die 1990er Jahre sein können: auch ein vorläufiges Ende des damals als krass empfundenen Kommerzialisismus der späten 1980er Jahre. Das war natürlich ein Irrglaube, denn über die 1990er hat der Kapitalismus erst richtig Schwung geholt. Dann kam schleichend 2000, 2001. Erst mit Bush, dann mit dem 11. September und was alles folgte. Und so langsam merkt man jetzt, dass das eigentlich vorbei ist. Die Neunziger waren am 1. Januar 2000 nicht vorbei, sie waren auch nicht am 11. September sofort vorbei, sondern die sind über die letzten fünf Jahre wegerodiert und mit ihnen dieses Gefühl, in einer ideologiefreien Zeit zu leben. Ich lese seit Jahren jeden Tag eine Stunde in der Zeitung über irgendwelche unmöglichen Leute – den iranischen Präsidenten, den amerikanischen Präsidenten, Kardinal Meisner in Köln, Evolutions-Leugner in den USA, den Papst in Rom oder die südafrikanische

(1) Wolfgang Tillmans: *manual*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007.



Gesundheitsministerin, die behauptet, dass HIV nicht Ursache von Aids ist ... Plötzlich behaupten auf allen Kanälen Leute Wahrheiten: Da gibt es die US- Behauptung von Massenvernichtungswaffen im Irak und die Holocaust-Leugnung im Nahen Osten. Das alles war der Ausgangspunkt für dieses *truth study center*-Tischprojekt.

Hans Ulrich Obrist — Kannst du das vielleicht noch ein bisschen erläutern, denn das *truth study center*-Tischprojekt hat zwar eine Archiv-Ästhetik, ist aber zugleich auch eine fiktive Institution.

Wolfgang Tillmans — Ja. Vitrinenartige Präsentationsformen haben mich schon länger interessiert und kamen bereits 1995 in meiner Portikus-Ausstellung [Frankfurt am Main, 02.09.–15.10.1995: Abb. S. 80] und 2000 beim Turner Prize vor.

Hans Ulrich Obrist — Inwiefern ist es eine fiktive Institution?

Wolfgang Tillmans — An sich richtet sich das Projekt gegen diese Behauptungen von Wahrheiten: Ein Wahrheitsforschungsinstitut hat also den Auftrag, die Wahrheit herauszufinden. Aber diesen Absolutheitsanspruch soll es gerade nicht haben. Trotzdem ist es 'ne *tricky* Angelegenheit: einerseits absolute Wahrheiten *per se* zu verneinen, obwohl es ja auf der anderen Seite welche gibt, an die ich glaube. Das sehe ich als das in diesem Projekt eingebaute angreifbare Element ...

Hans Ulrich Obrist — Ein Paradoxon?



oben: *truth study center*, Maureen Paley, London, 2005

unten: *truth study center* (Chicago), Museum of Contemporary Art, Chicago, 2006

Wolfgang Tillmans — Ein Paradoxon, ja. Ich will einerseits Relativität stärken: Wenn alle einen relativistischen Weltblick hätten, wären wir viele Probleme los. Auf der anderen Seite sehe ich Dinge als absolut gegebene Wahrheiten an. Dass die Erde um die Sonne kreist, oder die Tatsache, dass es Homosexuelle gibt. Wir können den Begriff „Wahrheit“ nicht denen überlassen, die kein Problem darin sehen, sie allein für sich zu beanspruchen. Ich glaube, das größte Problem unserer Zeit sind Menschen, die absolute Wahrheiten für sich beanspruchen. Niemand scheint demütig sein mögliches Nichtwissen zuzugeben.

Hans Ulrich Obrist — **Also: Es gibt Fakten, und es gibt gleichzeitig eine Skepsis gegenüber absoluten Wahrheiten.**

Wolfgang Tillmans — Ja.

Hans Ulrich Obrist — **Oder absolutistischen Wahrheiten?**

Wolfgang Tillmans — Ja, aber die Frage ist: Wo zieht man da die Grenze? Das finde ich problematisch.

Hans Ulrich Obrist — **Kann man denn sagen, dass das *truth study center* in diesem Sinne ein Grenzforschungsinstitut ist? Forscht es an dieser Grenze?**

Wolfgang Tillmans — Ja. Dort, wo es unangenehm wird. Ich glaube, das ist eine ganz gute Beschreibung: die Grenze zwischen Fakten und absolutistischen Wahrheiten. Eigentlich kann man das gar nicht so auseinanderhalten, denn ich glaube, dieses Unentschiedene – dieses Dilemma – ist Teil der

Sache. Diese potentielle Schwäche ist auch Teil des Projekts. Dieses ‚Mitgegangen-Mitgefangen‘: dass ich letzten Endes genauso verstrickt bin in das Problem und die Unsauberkeiten. Vielleicht definiert sich die heutige Zeit am ehesten über das Bewusstsein von Verstricktsein und Mitgefangensein. Das thematisiere ich auch in den Ausstellungen in Köln [*paper drop*, Galerie Daniel Buchholz, 12.01.–24.02.2007] und in der Kestner Gesellschaft [Hannover, 16.02.–06.05.2007]: Ich zeige erstmals in Deutschland *truth study center*. Bei Daniel [Buchholz] waren es sieben Einzeltische. Die Ausstellung in Hannover heißt *Bali*, so wie die Insel. Das ist für mich auch ein bisschen ein Symbol für diese Verstricktheit, dieser Ort als Trauminsel und Urlaubsort vieler Leute. Das fällt mir immer wieder auf, dass ...

Hans Ulrich Obrist — ... **Freunde da hinfahren.**

Wolfgang Tillmans — Ja, die Leute erzählen, Bali sei unglaublich toll, wie nett die Menschen da sind. Das ist so ein absoluter Traum, und doch irgendwie völlig anders. Und es sind wirklich nette Leute, die da hinfahren. Sie suchen nach irgendwas Ursprünglichem, Ehrlichem. Und dann diese Verstrickung, diese Verheddertheit, dass man da sechzehn Stunden hinfliegt mit tausend Tonnen Kerosin ...

Hans Ulrich Obrist — **Und gleichzeitig begibt man sich an einen unglaublich aufgeladenen Ort, mit Konflikten und terroristischen Aktionen.**

Wolfgang Tillmans — Einen Herd religiöser Konflikte. Der Titel hat mich auch gereizt, weil er natürlich auch etwas albern ist.

Hans Ulrich Obrist — **Also *Bali* ist der Titel der Ausstellung? Wie kann man sich vorstellen, dass da eine noch größere Variante dieses *truth study center* zusammenkommt? Werden die ganzen Tische zum ersten Mal richtig ausgebreitet? Wie wird sich das artikulieren?**

Wolfgang Tillmans — Nach der Ausstellung bei [der Londoner Galeristin] Maureen Paley [London, 07.09.–09.10.2005] ist es jetzt Teil der Amerika-Tournee. In Chicago, Los Angeles und dann in Washington hat es jeweils einen Raum gegeben. Die amerikanische Fassung ist etwas auf Amerika zugeschnitten, ganz einfach weil die meisten Besucher dort herkommen und ich die Chance nutzen wollte, bestimmte Dinge, die mir an den USA Sorgen machen, anzusprechen, wie zum Beispiel die Evolutionsleugner. Die deutsche Fassung für Hannover ist inhaltlich nicht so sehr auf Amerika zugeschnitten. Auch sprachlich soll es nicht allzu englischlastig sein. Da findet in der Kunst immer so ein Ausschluss statt: Manche glauben, dass alle in Deutschland perfekt Englisch sprechen. Im Übrigen ist es leicht, in Europa viele kritische Dinge über Amerika zu sagen, deshalb habe ich sie im Verhältnis zur amerikanischen Variante reduziert. Seit langem beobachte ich Dinge, die mich an Deutschland interessieren und die ich dann anreißen kann. Zum Beispiel die Verklärung des Bombenangriffs auf Dresden. Da ist so ein Wandel in den letzten zehn Jahren spürbar, finde ich: Der Angriff wird mittlerweile

gleichgesetzt mit Kriegsverbrechen der Nazis oder sogar als Holocaust bezeichnet.

Hans Ulrich Obrist — **Es zeichnen sich da so langsam Veränderungen im Geschichtsbild ab.**

Wolfgang Tillmans — Bei einer Recherche ist mir zum Beispiel eine Werbeagentur aufgefallen, die für rechtsnationale Interessen arbeitet und gleichzeitig *Bacardi* und Versicherungen auf ihrer Website als Kunden zeigt. Diesen Zusammenhang stellt ein anderer Tisch dar. Wichtig für mich ist, dass die Tischinstallation keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Es sind Ansätze, die alle jeweils erweitert werden könnten. Ein großer Teil meiner Tische ist übrigens nicht direkt politisch. Es geht vielmehr um Wahrnehmung. Themen wie diese treffen auf teilweise absurde Gegenüberstellungen aus den Naturwissenschaften und anderen Lebensbereichen und auf neue Fotografien von mir.

Hans Ulrich Obrist — **Was können da Bilder an Unsichtbarem sichtbar machen? Das beschreibst du auch in deinem Text über *Aids* [in *manual*] – also über etwas Unsichtbares. Das scheint doch ein wichtiger Punkt bei diesem Buch zu sein, oder?**

Wolfgang Tillmans — Ja.

Hans Ulrich Obrist — **Das ist Paul Klees Definition von Kunst: das Unsichtbare sichtbar zu machen.**

Wolfgang Tillmans — Ich frage mich immer, wenn man über die Rolle der Worte dabei spricht: Ist das nicht auch

ein Wunsch der Worte, an den Leerstellen Ersatz zu sein? Kann man mit Worten das Unsichtbare sichtbar machen? Was kann man sichtbar machen? Die Verbindung, die ich zu dem Phänomen Aids gezogen habe, ist eigentlich eine Schärfung der Wahrnehmung, dieses Beobachten eines generellen Rauschens des Lebens. Wann entwickelt sich aus diesem Rauschen etwas? Aber darauf gibt's keine Antwort, weil man immer wieder darauf stößt und dann nie den allerersten Moment festmachen kann. Aber ich glaube, so eine Ehrfurcht oder Hochachtung macht einen eben *achtsam*. Es schafft ein *Achten* auf die Dinge.

Hans Ulrich Obrist — Ist das das Grundmotiv, der Antrieb?

Wolfgang Tillmans — Ja. Achtsamkeit. Aus allem kann sich etwas entwickeln, auch etwas Bedrohliches. In Zeiten, in denen ich achtsam bin, denke ich nicht in starren Definitionen wie schwarz/weiß oder ja/nein, sondern stehe mit dem Sein im Hier und Jetzt in Verbindung. „Achtsamkeit“ hört sich auf der anderen Seite auch etwas banal an.

Hans Ulrich Obrist — Ja, aber gleichzeitig ist es profund. Es gibt ein neues Buch mit deinen Fotos: *Why we must provide HIV treatment information*.<sup>2</sup> Das ist ein sehr interessantes Publikationsprojekt, denn es geht über die Kunst hinaus. Wie kam es zu diesem Projekt?

Wolfgang Tillmans — Also seit es die Kombinationstherapie [hochaktive antiretrovirale Therapie (= HAART), bestehend aus einer Kombination von mindestens drei

gegen das HI-Virus wirksamen Medikamenten, heute als optimale Behandlung HIV-infizierter Patienten angesehen] für Leute im Westen gibt, ist mir fortwährend diese Ungerechtigkeit und Ungleichheit klar gewesen: Im Westen stirbt man nicht mehr an Aids, aber in der Dritten Welt wird weiter an Aids gestorben. Da hatte ich den Wunsch, mich auf der afrikanischen Seite für Aids zu engagieren, aber ich wusste nie, wie. Dann lernte ich Aktivisten kennen, die hier in London einen Informationsdienst organisieren: *HIV i-Base* – hochwissenschaftliche Informationen über Behandlungsmethoden, und das auf einer für Laien gerade noch verständlichen Ebene. Ihre Broschüren werden weltweit kopiert: in Asien und Afrika. Und so ist bei *i-Base* eine Informationsabteilung für die Dritte Welt entstanden.

Sie ist insbesondere in Südafrika aktiv, wo es die *Treatment Action Campaign* gibt. *HIV i-Base* aus London und *Treatment Action Campaign* in Kapstadt sind sozusagen verschwistert. Um *i-Base* herum hat sich ein Freundeskreis für *Treatment Action Campaign* gebildet. Der will hier von London aus als Lobby für die *TAC* Druck auf die südafrikanische Regierung ausüben, um deren Aids-Kurs zu ändern. Da haben sie mich gefragt, ob ich einer der Schirmherren sein wollte.

Hans Ulrich Obrist — In diesem Kontext stehen auch die zahlreichen Fotos, die du gemacht hast.

Wolfgang Tillmans — Genau. Man hat mich nach Südafrika eingeladen. Aber ich wollte nicht nur als Besucher kommen. Dann haben *i-Base* und *TAC* im April 2006 eine Tagung organisiert. Ein *International Treatment*

(2) *Why we must provide HIV treatment information*, hg. v. d. HIV i-base London, London 2006.

*Literacy Meeting*, wo es nicht um Prävention ging, sondern ausschließlich um die Möglichkeit, in der Zweiten und Dritten Welt Behandlungsverständnis zu schaffen. Das Problem ist die komplizierte Behandlung, die in ländlichen Regionen und unter unterprivilegierten Umständen verabreicht wird. Es war ein Treffen von 50 Leuten aus 25 Ländern – von Nepal über Indien bis Brasilien. Sie haben alle von ihren Erfahrungen bei der Vermittlung berichtet. Eine Art von globalem Treffen der Selbsthilfe-Aktivisten-Gruppen. So gab es einen konkreten Anlass, zu dem meine Fotografie sinnvoll eingesetzt werden konnte, nämlich als Konferenzreport. Mit all den Zitaten der Aktivisten gibt es der ganzen Sache so ein konkretes Gesicht, und es wird klar, was es bedeutet, in Sambia zu behandeln oder HIV-positiv zu sein, oder wie es bei afrikanischen Medizinern letzten Endes immer wieder um das Akzeptieren von Fakten geht. So ist es auch mit dem ganzen Aids-Komplex, bei dem es besser aussehen würde, wenn man die Fakten akzeptieren würde.

Hans Ulrich Obrist — **Ja, dieses eine Bild hier ist ein unglaubliches Bild: Siana Abraham Musine, Kenia, mit dem T-Shirt.**

Wolfgang Tillmans — Dieses T-Shirt ist von *TAC* aus Südafrika, wo Millionen von Leuten HIV-positiv sind. Da gibt es viele begeisterte Reaktionen auf dieses *Coming out*-T-Shirt. Das Buch habe ich dann auch mitherausgegeben. Die Hälfte der Auflage ist nach Südafrika und in die einzelnen Länder gegangen, die andere Hälfte habe ich in den Ausstellungen zur kostenlosen Verteilung ausgelegt. Einmal in Helsinki [19.08.–24.09.2006, Taidehalli, Helsinki], einmal in



Siana Abraham Musine, HIV Treatment Literacy Meeting, Cape Town, South Africa, 2006

*Das achte Feld* [19.08.–12.11.2006, Museum Ludwig, Köln], und auch jetzt in Hannover. Das liegt da praktisch zum Mitnehmen als Stapel auf dem Tisch. Als Kunstverbreitung ist es dadurch gerechtfertigt, dass es 5000 Stück auf der Welt gibt, die tatsächlich zur Lobby-Arbeit von Aktivisten benutzt werden. Für mich war das ein wirklich besonderer Moment, denn ich konnte mich konkret engagieren.

Hans Ulrich Obrist — **Also diesen Punkt finden?**

Wolfgang Tillmans — Diesen Punkt, genau. Das Gefühl, dass ich diese Menschen auf Augenhöhe treffe. Und das kam zu einer Zeit, unmittelbar nach der P.S.1-Ausstellung in New York [*Wolfgang Tillmans: Freedom from the Known*, 26.02.–29.05.2006, P.S.1 Contemporary Art Center<sup>3</sup>]. Da hatte ich mich am weitesten wegbewegt von der sichtbaren menschlichen Welt, der sozialen Welt. Dort waren ganz überwiegend neue abstrakte Bilder zu sehen, die eher metaphysische Klänge hatten.

Hans Ulrich Obrist — **Angefangen 1998, dann verstärkt seit 2000, kommen Abstraktionen immer deutlicher ins Spiel. In deiner jetzigen Ausstellung in Köln ist ein Raum ausschließlich den *Lighter*-Bildern gewidmet [Abb. S. 90]. Ich wollte dich nach der Realität dieser Bilder fragen. Gerhard Richter zum Beispiel sagt über seine Gemälde: „Die gegenständlichen standen im Kontrast zu den abstrakten wie eine Pause von der täglichen Arbeit.“<sup>4</sup>**

(3) *Freedom from the Known*, Ausst.-Kat. P.S.1 Contemporary Art Center New York, Göttingen 2006.

(4) Gerhard Richter, Gespräch mit Robert Storr, in: *Gerhard Richter. Malerei*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York (dt. Ausgabe), Ostfildern-Ruit 2002, S. 303.

Wolfgang Tillmans — Die Realität ist das Zentrale an diesen Bildern: Sie stellen nichts außer sich selbst dar. Insofern ist ihre Realität, ihre Entstehung und ihre Zeit absolut zentral für ihre Bedeutung, zumindest für ihre Bedeutung für mich. Das ist zum Beispiel Zeit, die ich mit dem Material verbringe, in der ich Ursachen und Wirkung untersuche und Effekte verstärke. Bei den abstrakten Bildern bin ich darüber hinaus von der Pflicht befreit, abzubilden – von diesem Abbildungszwang, diesem Bilderzwang, der ja über die letzten zwanzig Jahre hinweg immer weiter zugenommen hat. Das sehe ich nicht unbedingt positiv – zumindest für mich nicht. Für mich ist es auf alle Fälle keine Motivation, eine immer größere Bilderflut zu schaffen. Das ist ein Missverständnis, mit dem ich auch ab und zu zu tun hatte. Nämlich dass die Unmittelbarkeit, der unmittelbare Eindruck meiner Bilder, als Schnappschuss missverstanden und mit einem beliebigen ‚Viel-Machen‘ assoziiert wurde ... Als ginge es um viele, viele, viele Bilder. Das hat mich nie interessiert. Eigentlich habe ich mit der Veröffentlichung von sechzig Unikaten in der Parkett Edition 1998<sup>5</sup> begonnen, die abstrakten Bilder zu zeigen.

Hans Ulrich Obrist — **Mit diesen Einzelarbeiten?**

Wolfgang Tillmans — Ja, statt einer Auflage von 60 gab es 60 Unikate. Sie waren so eine Mischung aus Abfall und kontrolliertem Abfall, den ich von 1992 bis 1998 gemacht und gesammelt hatte. Von da an beschäftigte ich mich mit immer stärker geschärftem Bewusstsein mit Bildern, die ohne Objektiv-Linse gemacht sind.

(5) Wolfgang Tillmans: *Parkett Edition 1992–1998*, Edition für Parkett, Nr. 53, 1998.

Diese Verlangsamung hat mir, glaube ich, auch erlaubt, weiter fotografische Bilder zu machen. Mit dem Medium, das ich liebe – ohne immer gleich in dieser kulturellen Bilderflut weiterzuproduzieren.

Hans Ulrich Obrist — Kann man sagen, dass die abstrakten Bilder eigentlich ein Widerstand gegen diese Bilderflut sind?

Wolfgang Tillmans — Ich will jetzt nicht einfach so „Ja“ rufen. Es ist eine Verlangsamung, denn produzieren will ich natürlich schon. Ich bin auch nur glücklich, wenn ich arbeite – ich meine, es gibt Pausen, aber eigentlich muss ich immer an irgendwas arbeiten. Und insofern ist das ein Widerstand, aus dem heraus ich gleichzeitig arbeiten kann. In Ausstellungen fordert es auf alle Fälle eine Verschiebung des Sehens, verschiedene Stufen zwischen dem Foto als abbildendes und sich selbst darstellendes Objekt. Eigentlich stört mich das Sprechen über die Kategorien gegenständlich/nichtgegenständlich, denn dieser sprachliche Trennungszwang läuft meiner Herangehensweise entgegen: Mir persönlich geht es um das, was gegenständliche und abstrakte Abbildung verbindet, nicht trennt. Leider ist man aber stets gezwungen, da einen Gegensatz aufzubauen – der ist in der Sprache angelegt. Für mich ist aber das abstrakte Bild schon deshalb gegenständlich, weil es bereits ein konkretes Objekt ist, das sich selber darstellt: Das Papier, auf dem das Bild aufgebracht ist, ist für mich ein Objekt: Es gibt für mich keine Entkopplung des Bildes vom Bildträger. So hatte auch ein *Faltenwurf*-Bild von 1991 damals schon für mich neben Erzählung und Sex zugleich was mit Skulptur und Abstraktion zu tun.



*Faltenwurf (red)*, 1991

Hans Ulrich Obrist — Als ich mich auf unser Gespräch vorbereitet habe, habe ich durch deinen Katalog *Wer Liebe wagt, lebt morgen* vom Kunstmuseum Wolfsburg 1996 geschaut, wo hinten auf zwanzig Seiten Installationsansichten deiner ersten Ausstellungen aus den frühen bis Mittneunzigern abgebildet sind. Darin war interessant zu sehen, wie du in diesen Ausstellungen gleiches Gewicht gelegt hast, sowohl auf das Einzelbild als auch auf die komplexen Gruppierungen und Installationen mit denen du bis heute viel mehr in Verbindung gebracht wirst.

Wolfgang Tillmans — Mein Ausgangspunkt ist immer das Einzelbild gewesen. Obwohl ich diese ‚Singularität‘ immer wieder herausfordere und teste, will ich jedes Bild als unabhängige Einheit verstanden wissen. Jedes Bild muss alleine funktionieren. Wenn es gut genug ist, das zu tun, kann es im Rahmen einer komplexeren Installation gezeigt werden. Der unhierarchische Eindruck meiner Installationen soll eine unvorherbestimmte Blickweise ermöglichen. Als Besucher muss man selber den Dingen ihren Wert zuweisen. Also nicht: ‚Ah großes gerahmtes Bild – wichtig; kleines ungerahmtes Bild – unwichtig‘.

Hans Ulrich Obrist — In vielen deiner früheren Ausstellungen scheinst du beide Herangehensweisen innerhalb eines Raumes verfolgt zu haben. In der Kunsthalle Zürich gab es 1995 mehrheitlich großformatige einzelne Tintenstrahldrucke und nur eine Installation, voll mit kleineren Arbeiten. Oder im selben Jahr im Portikus war der Ausstellungsraum praktisch der Mitte längs halbiert. Links Bilder locker vom Boden bis zur Decke arrangiert, auf der rechten Seite eine strenge lineare Anordnung von Einzelbildern. Auf der Stirnwand war das



Wolfgang Tillmans, installation view, Andrea Rosen Gallery, New York, 1994

riesige Portrait von *Smokin' Jo*, das wahrscheinlich größer war als der größte Jeff Wall. [*lacht*]

Wolfgang Tillmans — Die Portikus-Ausstellung vor mir war von Andreas Gursky. Sein irres *Montparnasse* hat es, glaube ich, größenmäßig mit *Smokin' Jo* aufnehmen können. [*lacht*]

Hans Ulrich Obrist — Es wirkt auf mich so, als seist du in deinen letzten Ausstellungen wieder zu diesen klareren Einteilungen zurückgekehrt. Die Ausstellung im P.S.1 bestand ausschließlich aus Einzelbildern. Also was scheinbar eine Überraschung war, war für dich immer schon da.

Wolfgang Tillmans — Mir ist bewusst geworden, dass viele Leute diese früheren Ausstellungen natürlich nicht gesehen haben, und ich bin immer daran interessiert, mit dem Erwarteten und dem Unerwarteten zu arbeiten. Manches davon zu geben und manches zu lassen. Für den Kunstverein München arbeiten Stefan Kalmar und ich an einer Ausstellung, die eine kleine Zahl scheinbar unzusammenhängender großformatiger Arbeiten aus zwölf Jahren in einen schlüssigen Kontext bringt. Von ‚Sportflecken‘ zu den geknickten objekthaften *Lighter*-Bildern.

Hans Ulrich Obrist — Dein Interesse an diesem Feld zwischen Gegenstand selbst und seiner Abbildung scheint auch der Grund zu sein, dass sich Gold wie ein roter Faden durch verschiedene Arbeiten der letzten Jahre zieht. Dies führt uns einerseits zu Fragen der Transformation und der Alchemie, aber auch des Wertes von Kunst.



*the dark side of gold, 2005*



Gong, 2007

Wolfgang Tillmans — Die Goldbilder von 2002 [Abb. S. 96] sind ein Versuch, das Material zu betrachten, das mit Abstand den beständigsten Wert hat, aber auch ziemlich nutzlos ist. Etwas zu fotografieren, was so absolut nicht kopierbar ist, und seine Wiedergabe auf und als Papier, gepaart mit der Faszination der Gegenwart eines solchen Haufens, war ein interessantes, absurdes Unterfangen. 2005 habe ich ein Fotokopiebild von einer Zeitungsseite der *Herald Tribune* gemacht: *The dark side of gold*. Auf ihr steht ein Artikel über die Schattenseiten des Goldschürfens unmittelbar neben einer Anzeige mit einem riesigen goldenen *Bulgari*-Ring. Da geht es wieder um dieses Verstricktsein, das uns an jeder Stelle begleitet, wahrscheinlich schon immer begleitet hat, sich aber heute zu so einem starken Gefühl kristallisiert hat.

Hans Ulrich Obrist — **Wie wichtig ist der ökonomische Wert für dich? Verfolgst du die Marktfluktuationen?**

Wolfgang Tillmans — Nicht mehr, als man das so normal mitbekommt, aber das Aufeinandertreffen von Materialwert und Wert des Kunstwerks war schon interessant. Welche Sprache wird mehr verstanden? Jetzt arbeite ich gerade an einem Gong aus Feingold, ich kann das nicht genau erklären, ich muss das Wort Intuition bemühen. Das will ich schon seit ein paar Jahren machen. Ich will auch herausfinden, wie das klingt. Der hängt wie ein ‚Fast‘-Bild und eine ‚Noch-nicht‘-Skulptur an der Wand. Seine strahlende materielle Präsenz und Tarnung als Musikinstrument stellt meinen Beitrag ziemlich in Frage. Die skulpturale Tendenz in meiner Arbeit ist eigentlich immer ganz

gut getarnt: Die Lautsprecherboxenwand des *Salle Techno* 1994 [Abb. S. 99] im ARC in Paris [*L'hiver de l'amour*], die Flachheit der Bilder an der Wand, die Tischinstallationen oder jetzt der Gong sind immer zweckgebunden eingebettet. Mit Fotografie kann ich sehr ökonomisch über räumliche Fragen nachdenken und zugleich Räume verändern und architektonisch aktivieren.

Hans Ulrich Obrist — Bei den gefalteten und zerknickten Bildern, die du zuerst im *PS.1 2006* gezeigt hast und jetzt „Lighter“ [Abb. S. 34] nennst, brichst Du allerdings mit dieser Tarnung [*beide lachen*].

Wolfgang Tillmans — Ja, der Categoriesprung ist da nicht zu leugnen. Diese Arbeiten kamen zu allererst als Papierstau in der Entwicklungsmaschine zu mir. Dass ich zu diesem Zeitpunkt schon seit fünf Jahren an den *paper drop*-Bildern gearbeitet hatte, ist so ein Beispiel von Absicht und Zufall: Habe ich nun die Entwicklungsmaschine mit den farbig belichteten Blättern gefüttert, weil ich von der Wahrscheinlichkeit eines Papierstaus wusste, oder habe ich die Verbindung erst bemerkt, als sie offenkundig vor mir lag? Das lässt sich nicht auseinanderdividieren. Genau wie die *Silver*-Arbeiten bilden die dreidimensionalen Bilder nicht ab, sondern sind Kompositionen, aber zusätzlich ist ein Objekt in sie eingefügt worden.

Hans Ulrich Obrist — Wenn Du nach dem ersten Entdecken einer neuen Technik damit weiterarbeiten willst, wie erhältst du dir da die Frische des Unbekannten?

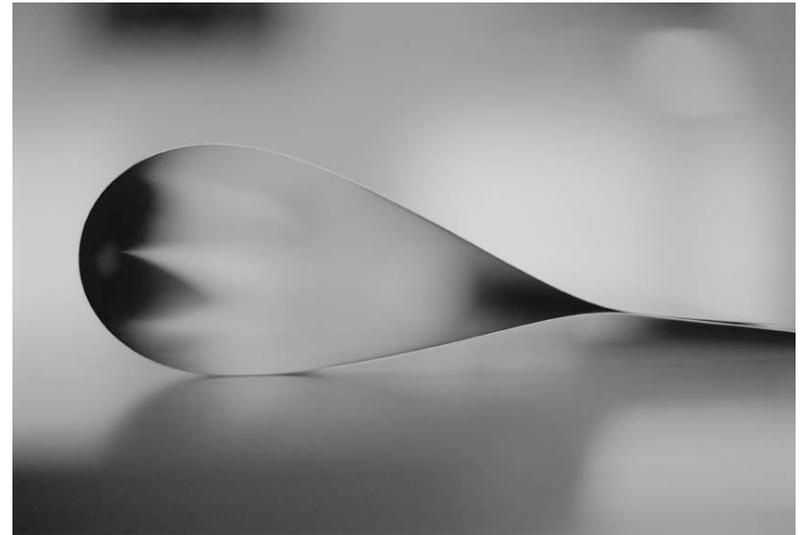
Wolfgang Tillmans — Das ist wie bei allem leicht und schwer zugleich. Wenn ich mehr machen will, nur um mehr zu machen, merkt ein wacher Betrachter das. Ich glaube, man kann solche Absichten an einer Arbeit ablesen, da traue ich der Kunst große psychologische Abbildungsschärfe zu. Es ist für mich ein wichtiges Arbeitsmittel meine Absichten zu hinterfragen. Wenn ich zum Beispiel ein Foto ansehe und noch Zweifel habe, hilft mir immer das Erinnern an den Moment, als ich es gemacht habe, das Bedenken der Absichten: War es ein aufrichtiges Interesse an dem Gesehenen, Komponierten, Gemachten oder nur der Wunsch ‚noch eins‘ zu machen. Diesen Wunsch, dass das jetzt ‚was‘ wird, hab ich natürlich in mir, aber ihn zu bändigen ist meine Arbeit. Mich zu befreien von der Absicht macht mich erst achtsam. Man kann auch nicht meditieren wollen.

Hans Ulrich Obrist — Die *paper drop*-Bilder, die du eben erwähntest, erwecken ja in ihren neuesten Beispielen, wie in der Ausstellung *paper drop* bei Daniel Buchholz, einen erstaunlichen Eindruck von Dreidimensionalität. Ist die visuelle Annäherung an ihren Titel Absicht gewesen?

Wolfgang Tillmans — Ich habe auch erst hinterher bemerkt, dass die Bilder jetzt etwas Tropfenähnliches haben. Als ich 2001 den Titel für das gleichnamige erste Bild dieser Reihe [Abb. S. 100], die Fotopapier zum Gegenstand der Fotografie hat, fand, ging es mir um das Fallen des Papiers, das Hängen und vielleicht ein wenig um das Tropfen, aber nicht um ‚den‘ Tropfen. Das glaubt mir natürlich kein Mensch, wenn man jetzt diese neuen *paper drop*-Arbeiten sieht.



*Lighter III, 2006*



*paper drop (star), 2006*

Hans Ulrich Obrist — **Lass uns noch einmal zurückkommen zu Absicht und Zufall.**

Wolfgang Tillmans — Es macht Spaß, den Zufall zu fördern, ihn zu beeinflussen, ihn zu kontrollieren, aber dann die Absicht nie zu absichtlich werden zu lassen, damit die Sache nicht erstarrt. Das ist so ein Spiel, das eigentlich auch beim Fotografieren von Menschen, bei allem Fotografieren mit der Kamera, stattfindet. Gute Dinge passieren, wenn ein freier Fluss der Energie stattfindet, zwischen Zulassen und Bestimmen. Was lasse ich zu? Was lasse ich von Leben und Zufall mit hinein in die Arbeit und was bestimme und kontrolliere ich? Unsere Zeit, glaube ich, bewertet das Kontrollieren immer höher als das Zulassen. Aber ich sehe eben den Akt des Zulassens als einen genauso starken Akt wie den der Kontrolle. Der fällt oft unter den Tisch. Wichtig ist diese Balance zwischen dem Akzeptieren des Lebens, wie es ist, und dem Versuch, es doch zu beeinflussen, sich ihm nicht passiv hinzugeben. Das beschreibt für mich letzten Endes auch Glück, es ist die Voraussetzung für Glücklichkeit: ein extrem schwierig erhaltbarer Zustand. Selten ist es über eine lange Zeit möglich, diese Balance zu halten. Eigenartigerweise interessiert mich das zum Beispiel bei Musik überhaupt nicht. Also Musik ist für mich schon sehr eingefasst in Muster. Dabei können die Muster durch Zufall entstanden sein ... Aber das Muster, dieses Prinzip, darf nicht sichtbar sein.

Hans Ulrich Obrist — **Das Prinzip dieses geformten Zufalls?**

Wolfgang Tillmans — Entscheidend finde ich dabei, dieses geformte Zufällige nicht als Geste sichtbar zu machen. Und das ist eine Tendenz, der man leicht verfallen kann, denn man will ja zeigen, dass man das selbst gemacht hat, dass man da war. Dass es eben kein reiner Zufall war, sondern dass ich das doch gemacht habe. Diese Urheberschaft zeigen zu wollen, bekommt unheimlich vielen künstlerischen Arbeiten nicht.

Hans Ulrich Obrist — **Aber du bist nicht in einem System gefangen, in dem du dann quasi diese Spielregeln im Sinne einer personalisierten Abstraktion ausführst.**

Wolfgang Tillmans — Auch die Gestik des Zufalls, die zeigt, wie ich ihn kontrolliere oder hervorrufe, ist problematisch. Da gibt's schon mal Fälle, wo ich mich irre.

Hans Ulrich Obrist — **Ich wollte dich noch zur Musik befragen. Als du an dem Buch *truth study center* gearbeitet hast, hast du *Antony and the Johnsons*, den ganzen Sommer *Antony and the Johnsons*, gehört. Jetzt ist *manual* gerade herausgekommen. Welche Musik hast du jetzt gehört?**

Wolfgang Tillmans — Ah, ja. Das war eine Mix-CD von James Holden. Aber das war nur in den letzten sechs Wochen die zentrale Musik. So war es eigentlich bei Antony auch. In der zugespitzten Endphase hat sich dann auch die Musik so richtig rauskristallisiert. Denn es gibt ja Vorstufen zu jedem Buch. Es entsteht meist in drei Stufen ... Der Entschluss, eine seit langem bestehende Idee umzusetzen, erforderte zunächst, alles potentielle Material zusammenzuziehen, dann einen rohen Entwurf zu machen, den ich dem Verleger

zeige – und der stimmt dann hoffentlich grundsätzlich zu. Dann gibt es, glaube ich, zwei oder drei mehrwöchige Pausen, die einfach nötig sind. Man kann nicht nur mit Hochdruck an etwas arbeiten. Da gab es die CD von James Holden, CD 2 der *At the Controls* – das ist eine DJ-Serie. Darauf habe ich dann Malcolm Middleton, einen schottischen Sänger, entdeckt, dessen CD *A Brighter Beat* im Moment mein Favorit ist.

Hans Ulrich Obrist — Ich möchte noch einmal auf die abstrakten Bilder zurückkommen, vor allem die Serie *Freedom from the Known*. Siehst du dich selber in einer Beziehung zur Geschichte der Abstraktion?

Wolfgang Tillmans — Unweigerlich. Ich denke, vor dem Hintergrund der Geschichte ermöglicht mir die Tatsache, dass es Fotografien sind – oder fotografisches Papier ist –, einen Manövrierraum, der selten ist in der abstrakten Kunst heute.

Hans Ulrich Obrist — Ja, ansonsten wäre es ja völlig besetztes Terrain, mit Aluminium, Holz oder Leinwand. Es wäre eben Blinky Palermo oder Ellsworth Kelly. Also ist das deine Nische, wenn man so will ...

Wolfgang Tillmans — ... ohne dabei wiederum das Ganze nur medienpezifisch zu rechtfertigen, denn das ist auch uninteressant. Ich sehe sie als Bilder an und somit zugleich in einem Zusammenhang zur Malerei und Fotografie. Natürlich gibt es auch eine Geschichte abstrakter Fotografie. Aber diese Nische besteht einerseits konzeptuell und andererseits schon als metaphysisches Objekt. Es kann etwas tun, was

Aluminium nicht tun kann, was Farbe nicht tun kann: Dieses extrem intuitive Aufnehmen von Licht, das Applizieren von Licht, ein ganz physischer Prozess, aber wiederum befreit von einem sprachlichen oder malerischen Gestus der totalen Kontrolle. Es bewegt sich an einem Ort. Die Fotografien sind mit einer Einfachheit gemacht, obwohl ein Farbfoto als Gesamterfindung natürlich ein komplexer Gegenstand ist. Aber in der einzelnen, alltäglichen Realität des Machens ist es eine extrem einfache Geschichte. Wenn man wie ich erstmal das Labor hat und sich dann über viele Jahre das Instrumentarium entwickelt hat, mit dem man die Farben und Formen schafft, dann ist es sehr einfach. Und an dieser Einfachheit habe ich Freude, weil darin eine Stärke liegt. Alles Neue ist natürlich immer schwierig, aber du weißt, was ich mit „einfach“ meine.

Hans Ulrich Obrist — Ein langer Weg, der dann zu dieser Einfachheit führt.

Wolfgang Tillmans — Ich bin mir immer bewusst, dass es auch ein Wunder ist, ein fotochemisches Wunder. Für mich ist es ein Geschenk, das rein technisch machen zu können. Diesen ganzen Prozess gibt es natürlich erst seit vier Jahrzehnten. Seit 50 Jahren gibt es Farbfotografie – natürlich, je nachdem, wie man's betrachtet, viel länger ... Aber dieser Faszination, wie aus einem industriell gefertigten Blatt ein Objekt von großer Schönheit und Bedeutung wird, bin ich mir immer bewusst. Das verliere ich nicht – und das meine ich mit metaphysisch. Auf der anderen Seite beobachte ich, dass dieses ganze Medium – auch die Fotokopie, dieses analog-digitale Material – gerade

heute an einem Moment angelangt ist, wo sich vieles auflöst, wo das Bild zum nicht chemischen Prozess wird und eigentlich keinen Körper mehr hat.

Hans Ulrich Obrist — Die Filme verschwinden, alles ist nur noch Festplatte.

Wolfgang Tillmans — DVDs verschwinden, Kassetten verschwinden, genau. Es wird eigentlich nur noch am Ende die Festplatte angeboten. Und weil diese analoge Realität noch erfahrbar ist für uns, weil es im Analogen heute noch eine Entsprechung zwischen Bild und Bildwelt gibt – das bedeutet ja eigentlich das Wort „analog“ –, kann ich heute noch so arbeiten, ohne dass es nostalgisch aussieht.

Hans Ulrich Obrist — Also fast wie ein *Foto-finish*? Die letzte Möglichkeit: noch kurz ein *Foto-finish*. [beide lachen]

Wolfgang Tillmans — Vielleicht. Mit achtzehn – vor zwanzig Jahren – hat mich dieses Fotokopie-Moment interessiert – diese Faszination für das Blatt Papier. Das Interessante an *manual* ist, dass nur im Index die Jahreszahlen stehen, aber im Buchblock sonst schon mal Bilder aufeinanderfolgen, die zwanzig Jahre auseinander liegen. So sind zum Beispiel diese Schwarzweiß-Kopien zu sehen. Wirklich die allerallersten Arbeiten von 1986–1987 – und sie fügen sich nahtlos ein. Das zum Beispiel! Irgendwie ist da ein *loop* entstanden, aber ohne in die Falle von mechanisierter Prozess-Kunst zu geraten. Das wäre schrecklich.

Hans Ulrich Obrist — Für mich hat das überhaupt nichts mit mechanisierter Prozess-Kunst zu tun. Da kommt vielmehr so eine Warhol-Qualität ins Spiel. Ich habe das zuerst auf den großen Fotoabzügen [Copenhagen und Berlin] bei Maureen Paley auf der Kunstmesse [Frieze] gesehen. Die Abzüge sind über Fotokopie-Prozesse zustande gekommen. Ich habe mir überlegt, ob für dich Warhol mit dieser Frage was zu tun hat. Wie siehst du das?

Wolfgang Tillmans — Sie sind Teil einer Reihe von Bildern, bei denen Schwarzweiß-Fotokopien zu großen Fotografien vergrößert wurden. Sie zeigen ein genaues Aufzeichnen des wohl ephemeren Bildproduktes, das es überhaupt gibt. Eine analoge Schwarzweiß-Kopie mit völlig ungesteuerten Kontrasten, die aus einzelnen kleinen Pigmentpartikeln entstehen, ist in der Tat auch ein Warhol'sches *silkscreen*-Moment: eine totale Verflachung des Bildes. Dabei interessiert mich dieser Wertigkeitstransfer von so einem kleinen verschrum-pelten Blatt zu einem Bild, dem ich durch den großen Rahmen als großes Foto einen Körper gebe.

Hans Ulrich Obrist — Ich fand die Präsenz unheimlich stark.

Wolfgang Tillmans — Da war ich auch extrem glücklich. Bilder dieser Art hatte ich im P.S.1, sie hießen alle *Empire* und waren lose um das Thema Amerika gruppiert – und diese beiden hier: *Berlin* und *Copenhagen* [Abb. S. 109]. Da sind Freunde von mir drauf. Es hat so einen gewissen ‚glamourisierenden‘ Effekt.

Hans Ulrich Obrist — Deshalb dachte ich auch an Warhol.

Wolfgang Tillmans — Ja, aber das ist verrückt: einerseits aufgelöst, andererseits ‚glamourisiert‘.

Hans Ulrich Obrist — Erscheint das jetzt so und liest man Warhol aus der Gegenwart so? Und war es damals vielleicht gar nicht ‚glamourisiert‘?

Wolfgang Tillmans — Jackie sah für die Betrachter eines Bildes von Warhol wahrscheinlich nicht glamourös aus, sondern schockierend hässlich ...

Hans Ulrich Obrist — Oder banal?

Wolfgang Tillmans — Banal, ja ... Ich meine, Warhol hat natürlich in allem seinen Platz. Es gibt wahrscheinlich wenige Künstler und Künstlerinnen, die das komplett für sich verneinen würden. Aber diese Umwertung des Oberflächlichen, die Betonung, dass da Tiefe drin sein kann, ist für mich ein Moment, das ich am meisten als Initialmoment für mich bezeichnen möchte. Ich empfinde es bis heute als die eigentlich größte Tat.

Hans Ulrich Obrist — Bei Warhol?

Wolfgang Tillmans — Ja. Und das geht ja sinnigerweise nie weg. Jede Generation ist immer wieder neu verstrickt in die vermeintlich unüberwindliche Kluft zwischen Tiefe und Oberfläche. Man könnte ja meinen, dass das irgendwann mal belegt ist, also historisch bewiesen und dass man dann daraus lernt.

Hans Ulrich Obrist — Aber es ist eine ewige Wiederkehr.

Wolfgang Tillmans — Man glaubt schon Bedeutung zu sehen, wenn eigentlich nur die Rhetorik und Symbolik von Schwere und Tiefe oder von Macht und Geld benutzt wird. Die Kunstwelt ist voll davon. Ich staune oft, wie wenig gerade Leute, die mit Worten arbeiten, ihre reflexartigen Gedanken hinterfragen: Sie müssten sich nur mal die Umkehrfrage stellen: „War Schwitters kein Künstler, nur weil er Werbegrafik gemacht hat?“

Hans Ulrich Obrist — ... oder Warhol Modeillustrator.

Wolfgang Tillmans — Es ist aber auch dieser Schockwert. Ich glaube, dass Warhol auch deshalb so wichtig bleibt: diese Werteumwandlung von Alltag zu Hochkunst, ohne Angst.

Hans Ulrich Obrist — Ja.

Wolfgang Tillmans — Weil dieses Moment sich nie auflöst. Weil die Menschen eben immer nach der Rhetorik des Wertvollen suchen, nach dem Abgesicherten. Sie mögen das Flüchtige nicht, sondern können es erst ertragen, wenn es eben durch den Tod oder die Geschichte abgesichert ist.

Hans Ulrich Obrist — Ich glaube, diese Analyse von Warhol ist ein wunderbarer Schluss für heute. Vielen Dank.

Hans Ulrich Obrist — Ein wichtiger Aspekt deiner Arbeit, der im Katalog zu deiner Retrospektive in Amerika<sup>6</sup> behandelt wird, ist der Bezug zur Konzeptkunst, zur konzeptuellen Fotografie und zur Serialität. Deine Künstlerbücher und die seriellen Arbeiten wie die *Concorde*-Arbeiten<sup>7</sup> werden besprochen und Bezüge zu Ed Ruscha und zur Konzeptkunst hergestellt. Wie siehst du das? Nicht erwähnt wird dein Bezug zu Hans-Peter Feldmann.

Wolfgang Tillmans — Mmh!

Hans Ulrich Obrist — Er hat auch oft mit Künstlerbüchern und Serialität gearbeitet. Er ist übrigens seinerseits ein großer

(6) *Wolfgang Tillmans*, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art Chicago, Hammer Museum Los Angeles, Hirshhorn Museum Washington D.C., New Haven/London 2006.

(7) Vgl. *Wolfgang Tillmans. Concorde*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1997/<sup>2</sup>2001.

Fan deiner Arbeit. Er schätzt deine Arbeit sehr. Also zwei Fragen am Anfang. Lass uns zuerst auf die Konzeptkunst eingehen.

Wolfgang Tillmans — Ich glaube, es gibt keinen unmittelbaren Einfluss, in dem Sinne, dass ich mich im Bereich der Konzeptkunst bewegen will. Es kam eher von meinem Selbstverständnis, das ich von Anfang an hatte: dass ich Fotografie als Objekt verstanden habe. Ich habe das Bild nicht als körperlos verstanden, sondern in einem Umsetzungsprozess von einem dreidimensionalen Objekt in ein fast zweidimensionales Bildobjekt: eine konzeptuelle Tätigkeit.

Hans Ulrich Obrist — **Dieser Transfer?**

Wolfgang Tillmans — Ja. Dass man dreidimensional wahrnimmt und denkt und dann ins Zweidimensionale umwandelt. Eigentlich hat dieses Blatt hier auch eine Ausdehnung und ist ein Objekt. Das ist sozusagen mein Grundverständnis gewesen. Ich weiß nicht, wie das vom Himmel gefallen ist, aber ich habe das Foto immer so verstanden. Deshalb braucht es keine Rechtfertigung über das Narrative und als Kunstobjekt. Es geht um die Umwandlung, die konzeptuelle Fotografie und Konzeptkunst gemeinsam haben: die Umwandlung eines Gedankens.

Hans Ulrich Obrist — **Also eine Entmaterialisierung?**

Wolfgang Tillmans — Ja. Und genauer noch eben die Frage: Wie kann man einen Gedanken sichtbar machen? Die Idee, das in einem Foto zu machen, finde ich

konzeptuell interessant. Und diese Einfachheit, die das Foto hat, macht die Herausforderung aus. Denn es hat erst mal nichts immanent Künstlerisches. Aus diesem Selbstverständnis heraus hatte ich nicht den Hang zur Serialität; eigentlich erst aus dem Ansatz, nicht in der Serie zu arbeiten, also ohne diese Rhetorik der *series* bzw. *serious*: Im Englischen gibt es ja die Worte *series* und *serious*. *Series* – „Serie“ – und *serious* – „ernstzunehmend“ – haben in der Kunstwelt ja etwas miteinander zu tun. Ich hatte das Gefühl, nicht drauf vertrauen zu müssen, sondern parallel an verschiedenen Themen und in verschiedenen Ebenen arbeiten zu können. Und indem ich das Gegenteil von Seriell machte, wurde das Serielle bei mir erst möglich. Einerseits gab es das Serielle über Zeit. So sind über viele Jahre hinweg Gruppen von Faltenwürfen entstanden [*Faltenwürfe*, 1996, Daniel Buchholz, Köln]. Auch jetzt könnte man eigentlich Stränge zusammentragen. Die erste Serie aber gab es 1997 mit der *Concorde*. – Nee!

Hans Ulrich Obrist — **Eigentlich.**

Wolfgang Tillmans — Die *Chemistry Squares*, diese fünfzehn kleinen Schwarzweiß-Bilder von Leuten auf E!

Hans Ulrich Obrist — **Das war noch vorher?**

Wolfgang Tillmans — 1992. Aber ich finde, die Gleichung „Seriell = konzeptuell“ ist einfach zu simpel gedacht. Genau dagegen bin ich ursprünglich ja angegangen. Diese Gleichung wollte ich nicht für mich haben. ‚Konzept‘ kann es auch ohne den seriellen Beleg geben, alles andere wäre doch spießig.

Hans Ulrich Obrist — Also war es nicht ein a priori konzeptuell-serieller *approach*. Es kommt im Nachhinein. Für die amerikanische Museumsretrospektive sah ich das Layout in deinem Atelier. Und dadurch, dass du so viele Einzelbilder gemacht hast, entsteht auf einmal eine Typologie, die vielleicht gar nicht a priori gedacht war. Auch in deiner neuen Kölner Ausstellung werden auf einmal die Porträts neu geordnet. Da sind alte Porträts neben neuen. Es entsteht so etwas wie eine a-posteriori-Typologie, kann man das sagen?

Wolfgang Tillmans — Ja. Und gleichzeitig entsteht jedes Einzelbild durch die Arbeit am Genre.

Hans Ulrich Obrist — Ja.

Wolfgang Tillmans — Also bei der Arbeit an einem Bildtypus wie dem Porträt ist ja das Bild davor und danach schon mit eingeschlossen.

Hans Ulrich Obrist — Implizit, ja.

Wolfgang Tillmans — Ich finde, der Serialität muss man immer erst mal misstrauen, weil sie diese starke Rhetorik hat. Wahrscheinlich ist es eine Erfindung der westlichen Moderne. Trotzdem wird in einem Text über die *Concorde* die *Concorde*-Serie mit der Serie der *100 Ansichten des Berges Fuji* von Hokusai verbunden [Midoru Matsui, Parkett 1998]. Die Porträtgruppe *Fensterbilder* in Köln, die auch in L.A. hing, dort in leicht veränderter Form, spielt mit der Unstimmigkeit dieser Serialität. Es sind sechzehn Bilder, und man glaubt auf der einen Seite, das Prinzip zu erkennen,



aber in Wirklichkeit wird ihm ständig widersprochen, auf jeder Ebene.

Hans Ulrich Obrist — Es sind relativ große Zeiträume miteinander verbunden, es ist ein offenes Prinzip. Da ist zum Beispiel ein neues Porträt aus Frankfurt im Spiel.

Wolfgang Tillmans — Ja, und vor allem zehn Bilder von *Conor*, schwarzweiß, und sechs Bilder von anderen Personen, überwiegend schwarzweiß. Zwölf Schwarzweißbilder und nur vier in Farbe, überwiegend Unbekannte, drei davon Bekannte. Die [Schauspielerin] Chloë Sevigny wirkt zum Beispiel wie ein Fremdkörper, als einziger Filmstar, und mit Isa [Genzken] zusammen die einzigen Frauen. Man denkt erst, es seien nur Männer, dann ist es doch eine Frau, dann zwei, und das Ganze ist wiederum ein Wandbild. Durch diese starke Verschiebung mit Schwarzweiß entsteht ein changierender Gesamteindruck. Es kippt, je nachdem ob man jetzt ‚in Farbe‘ denkt oder nicht, ob man an Prominente denkt oder nicht.

Hans Ulrich Obrist — Wie ist das denn mit dem Schwarzweiß? Bei dir gibt es ja Schwarzweiß und Farbe. Felix Gonzalez-Torres hat immer gesagt, Schwarzweiß sei vielleicht der größte Widerstand, den man jetzt leisten könne. Jetzt, wo auf einmal alles in der Werbung farbig ist, kann man auf einmal wieder die Idee in Schwarzweiß umsetzen. Wie ist es bei dir mit Schwarzweiß?

Wolfgang Tillmans — Mmh. Das wird überhaupt wenig wahrgenommen. Ich habe das Schwarzweiß so gut versteckt, dass die Leute eigentlich nie denken, dass ich

Schwarzweiß fotografiere. Oder käme dir das in den Sinn?

Hans Ulrich Obrist — Es ist für mich eine ganz wichtige Frage, die ich dir immer stellen wollte, denn in der Literatur gibt es wenig über dich und die Schwarzweiß-Fotografie. [Abb. S. 5, 51, 55, 56, 114]

Wolfgang Tillmans — Ja. Aber es ist von Anfang an ein Bestandteil. Ich kenne die Materialität des Schwarzweiß-Abzugs auf Baryt-Papier, des Schwarzweiß-Abzugs auf normalem Kunststoff-Papier. Beide haben eine völlig andere Ästhetik als das Farbpapier, als die C-Prints, die ich benutze. Ich finde halt das Farbfoto in seiner Erscheinung am schönsten und auch am neutralsten, am unbesetztesten, wohingegen natürlich ein sich wellender, auf schwerem Papier gedruckter Schwarzweiß-Abzug immer dieses Künstlerische an sich hat. Das wollte ich vermeiden. Ich wollte diesen Qualitätssprung vermeiden, dass man das Eine als solches wahrnimmt und das Andere als solches. Deshalb habe ich von Beginn an, seitdem ich farbvergrößere, alle meine Schwarzweiß-Bilder auch auf Farbpapier vergrößert. Und ... Dadurch kann ich ihnen leichte Töne geben. Ich kann dem Bild durch die Filterung ganz präzise einen Ton geben, der etwas kälter, wärmer, neutral oder stark farbig ist. Zumindest nimmt das Auge das als Farbbild wahr. Obwohl du es jetzt, wenn du draufguckst, natürlich als Schwarzweiß-Bild siehst. Aber in den anderen Büchern fallen sie in der Abfolge – sie haben dieselbe Gradation und Modulation wie die Farbfotos – nicht als Schwarzweiß-Fotografie auf.

Hans Ulrich Obrist — Ja.

Wolfgang Tillmans — Aber in der Syntax ist es ganz wichtig, dass es manche Bilder gibt, die keine vollständige Farbinformation haben. Zum Beispiel die Serie *Alex und Lutz* [1991–1992], die ‚in den Bäumen sitzenden‘. Da gibt es zwei Schwarzweiß-Bilder. Dort, wo er ihr zwischen die Beine guckt und wie er in den Bäumen onanierend steht. Wenn die nicht Schwarzweiß wären, dann gäbe es in der ganzen Gruppe zuviel Farbinformation.

Hans Ulrich Obrist — Geht es da um ein Austarieren?

Wolfgang Tillmans — Geht es, ja, um Dinge, die wichtig sind, obwohl sie weithin unbemerkt bleiben.

Hans Ulrich Obrist — Mit der *Alex und Lutz*-Geschichte hat unsere Zusammenarbeit hier 1995 in der Serpentine Gallery begonnen [mit der Gruppenausstellung *Take me (I'm yours)*].

Wolfgang Tillmans — Ja.

Hans Ulrich Obrist — Du bist, genau wie ich, 1968 auf die Welt gekommen. Wir haben beide in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren begonnen, öffentlich zu arbeiten. Es wurde ja immer wieder darüber gesprochen, dass sich unsere Generation vielleicht gegen die 1980er Jahre gewendet hat.

Wolfgang Tillmans — Also einmal würde ich erst noch widersprechen wollen. Zu den 1980er Jahren. Ich glaube, es ist vielleicht doch zu einfach zu sagen, dass wir alle gegen die 1980er gearbeitet haben, denn was mich in



*Alex & Lutz looking at crotch, 1991*

den 1980er Jahren an zeitgenössischer Kunst, Musik und Mode interessiert, berührt und beeinflusst hat, hat für mich auch heute noch seinen Wert. Ich meine, Richard Prince und Cindy Sherman sind ja voll *eighties*. Der ganze *Appropriation*-Gedanke, [Barbara] Kruger, Jeff Koons, Laurie Anderson interessierten mich, auch wenn die in den 1990er Jahren aus der Mode geraten waren. Ebenso der politische Aktivismus. Felix Gonzalez-Torres' Wurzeln liegen letzten Endes auch dort und ebenso die von David Wojnarowicz. Es ist etwas *tricky*, die 1980er Jahre so abzulehnen. Ich frage mich, ob das nicht auch ein Sprachproblem ist. Also der Wunsch nach klarer Abgrenzung und klarer Definition. Musikalisch sind zum Beispiel extrem viele tolle Sachen in den 1980er Jahren passiert. Der Komplex *Joy Division/New Order* ist zum Beispiel für mich ein Meilenstein der Musikgeschichte. Dieser *Post-Human*-Katalog<sup>8</sup> hinter dir im Regal. Ist zwar 1993 herausgekommen, hat aber letztlich noch ganz viel von den 1980er Jahren.

Hans Ulrich Obrist — Ich habe gestern im Flughafen in Wien ein Buch von Falco gesehen. Da gibt es dieses Zitat: „Wenn man sich an die 80er Jahre erinnert, hat man sie nicht erlebt.“

Wolfgang Tillmans — Gut, aber das sagt man auch über das Studio 54 in den 70ern und über Woodstock in den 60ern. [*lacht*]

Hans Ulrich Obrist — Du sprichst auf diese *Appropriation* der 1980er Jahre an. *Appropriation* ist zurzeit sehr aktuell in der Ausstellung *In the darkest hour there may be light* [Damien Hirsts

(8) *Post Human*. „*Neue Formen der Figuration*. ... *Aller Zerrissenheit zum Trotz*“, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, 1993.

*Murderme-Collection*, Serpentine Gallery London], mit Francis Bacon, Andy Warhol, Richard Prince und Jeff Koons als *heroes*. Da gibt es ein Kontinuum. Joshua Reynolds sprach darüber schon im 18. Jahrhundert in seinen *Discourses*:<sup>9</sup> „*boroughing*“, „*gathering*“, „*deprivation*“, „*appropriating*“, „*simulating*“, und – ganz wichtig: „*submitting to infection or contagion*“, also der ganze Infiltrationsgedanke. Wie verhält es sich mit der *Appropriation* bei dir? Siehst du dich auch in diesem Kontinuum?

Wolfgang Tillmans — Wenn man arbeitet, muss man sehen, was andere vorher in dem jeweiligen Zusammenhang gemacht haben, ohne dadurch gleich seine Intuition abzuschneiden. Insofern bewegt man sich in diesem Kontinuum. Es ist ein Prozess des Nehmens, der eben dann eine Umwandlung erfährt. Man will ihm eine Bedeutung geben.

Hans Ulrich Obrist — Bei dir gibt es *Appropriationen* nicht so sehr in der Fotografie, oftmals eher auf der Textebene: Zeitungsartikel, Tabellen.

Wolfgang Tillmans — Ja. Ich glaube, ich kann mich ganz gut im gesprochenen Wort ausdrücken. Aber ich kann mich schriftlich, glaube ich, bei Weitem nicht so gut ausdrücken, wie ich mich visuell ausdrücken kann. Ich finde einfach, es gibt Dinge, die sind in einer Klarheit geschrieben, zu der ich eigentlich nichts beitragen kann, außer sie zu multiplizieren. Ich habe meine Arbeit immer als Verstärker gesehen. Die Medien, die ich mir gesucht habe, habe ich immer als Verstärkermedien verstanden. Die Entscheidung, was

(9) Joshua, Reynolds: *Discourses delivered to the students at the Royal Academy by Joshua Reynolds*, London 1778. Dt.: Dresden 1781.

und wen ich fotografiere und veröffentliche, treffe ich immer im Hinblick darauf, welche Position ich stärken und wem ich Öffentlichkeit geben will. Die Ausnahmen wie das Porträt von Tony Blair und die Anti-Obdachlosen-Architekturelemente bestätigen da nur die Regel. Bei den Tischen des *truth study center* zum Beispiel nutze ich meine Rolle, öffentlich sprechen zu können als Verstärker der Position, die dargestellt wird. Das ist eine unmittelbare Funktion. Dann gibt es natürlich auch gegensätzliche Texte, die ich nicht gut finde, und bei denen ich durch Collage meine Meinung indirekt sagen kann.

Hans Ulrich Obrist — Vereinzelt gibt es Momente, wo du Malerei oder alte Kunstwerke wieder besuchst, zum Beispiel *Wilhelm Leibl painting (2002)* mit dem Gemälde von Wilhelm Leibl [*Bauernjunge auf dem Stuhl, 1874–1875, Nationalgalerie Berlin*].

Wolfgang Tillmans — Ja, oder es gibt ein Caravaggio-Bild, das ich im Capodimonte [*Flagellazione, Museo Nazionale Capodimonte, Neapel*] fotografiert habe, eine Geißelung Jesu. Das Titelbild des amerikanischen Kataloges ist eine Trinitatis-Figur. Es ist ein affektiver Impuls, ich will etwas umarmen, es in seiner Präsenz, wie es vor mir ist, zeigen, aber auch eine Kopie davon machen. Ich will es bewahren und eigentlich sagen: „Das ist wahr, das ist wichtig. Ich will, dass es mehr davon gibt.“ Wenn ich Gegenstände oder Lebewesen fotografiere, dann will ich in der Regel, dass es in meiner Welt mehr davon gibt. Also, ich sehe diese Fotos nicht im Kontext von Louise Lawler oder Thomas Struth. Natürlich entstehen dabei formale Fragen. Es muss als Bild funktionieren.



Capodimonte, 1999



Wilhelm Leibl painting, 2002

Hans Ulrich Obrist — Ich habe jetzt noch zwei, drei weitere Fragen zu Hans-Peter Feldmann und zum Archivgedanken.

Wolfgang Tillmans — Feldmann habe ich über diesen bemalten Gipskopf eines Mannes kennengelernt, den Daniel [Buchholz] immer bei sich in der Wohnung stehen hatte. Da geht es, glaube ich, um die übersehene Schnittstelle bei der Reproduzierbarkeit von Skulptur und Fotografie. Feldmann macht eine Arbeit, die ich toll finde und die ich nicht mehr zu machen brauche.

Hans Ulrich Obrist — Weil sie schon gemacht ist?

Wolfgang Tillmans — Nee, weil er so gründlich vorgeht, kann man praktisch darauf vertrauen, dass er da bereits viel Arbeit geleistet hat. Solche Künstler gefallen mir. Oder Bernd und Hilla Becher. Ich finde, die haben eine äußerst umfassende Basisarbeit für das gesamte Gebiet geleistet. Ich denke, man könnte die *Soldiers-Arbeit*<sup>10</sup> wahrscheinlich am ehesten mit Feldmann in Verbindung bringen.

Hans Ulrich Obrist — Ja, aber die *Soldiers-Arbeit* ist auch interessant im Zusammenhang mit Appropriation und mit gefundenen Bildern, mit Serialität, also beinahe mit Typologien angewandter, gefundener Bilder. Kannst du noch etwas zu dieser *Soldiers-Arbeit* sagen?

Wolfgang Tillmans — Ja. Da ging es in der Tat vor allem um Typologie. Und zwar ist aus meiner persönlichen, privaten Wahrnehmung von Männern in Uniform aus den Tageszeitungen der 1990er Jahre eine Überlegung

(10) Wolfgang Tillmans: *Soldiers. The Nineties*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1999.



*Soldiers – The Nineties*, 1999, installation view, Neuer Aachener Kunstverein, 1999

über einen allgemeinen Bildtypus entstanden. Also das Private – dass ich mich für diese Männer interessiere –, das Fetischistische daran ist hier reiner Katalysator, der diese Wahrnehmung und damit das Thema möglich gemacht hat. Es ist aber nicht Gegenstand der Arbeit, das wird gerne übersehen. Vielmehr wurde mir, als ich 1994–1995 in New York lebte, bewusst, dass jede Woche in der *New York Times* auf der Titelseite ein Mann oder zwei junge Männer abgebildet waren, die saßen oder rauchten oder gingen. Sie machten nichts, was irgendwie von Interesse gewesen sein könnte. Sie waren weder bekannt noch passierte etwas auf dem Bild. Also, alles, was man sah, war ein junger, attraktiver, uniformierter Mann. Und das wurde einfach so akzeptiert. Niemand hat darüber gesprochen. Ich habe mich gefragt, wer eigentlich in den Bildredaktionen entscheidet, dass wir in jeder Zeitung irgendein Bild von jungen uniformierten Männern brauchen. Und da ist auf der einen Seite natürlich ein erotischer Aspekt nahe liegend – und damit meine ich nicht einen homoerotischen Aspekt – denn das entscheiden ja auch Bildredakteurinnen. Aber mir kam da der Gedanke, dass das Thema vielleicht ein Phänomen der 1990er Jahre ist, dass im Westen die 1990er Jahre – wie wir auch schon letzte Woche besprochen hatten – als friedliche Zeit wahrgenommen wurden, dass dieses Bedrohungspotential, das wir bis 1989 immer in uns getragen hatten, weg war. Ich habe für mich die These aufgestellt: Vielleicht gibt es diese Armeefotos, um eine gewisse Präsenz von Bedrohung und Konflikt, ja, genau, um Konflikt ins Leben hineinzubringen, um den Geschmack von Konflikt ins Leben zu bringen. Ich sah diese Spaltung:

einerseits eine erstmals bedrohungsfrei wahrgenommene westeuropäische und nordamerikanische Welt, wo aber andererseits gleichzeitig jeden Tag der 1990er Jahre auf der Welt ein Krieg stattgefunden hat, ob das Kuwait oder Jugoslawien war – zum Teil mitten in Europa. Aber wir haben es nicht wirklich an uns rankommen lassen. Daneben hat die Ästhetik der Armeekleidung seit den 1990er Jahren bis heute eine Bedeutung im zivilen subkulturellen Kontext. Mich interessierte, wie diese Sprache, die extrem starke Rhetorik des Militärs in zivilen Bildwelten vorkommt, aber dann eigentlich nicht thematisiert wird. Natürlich ist es das zentrale Interesse des Militärs, diese visuelle Sprache zu sprechen und diese visuelle Macht auszuüben, ohne dass dies thematisiert oder gar ästhetisch betrachtet wird. In dem Moment, in dem Militär Objekt einer ästhetischen Betrachtung ist, werden diese Männer ja zu Objekten, die als Konstruktion, als Erfindung bewertbar und verfügbar sind, anstatt im Idealfall als Naturgewalt daherzukommen.

Hans Ulrich Obrist — Das finde ich sehr interessant. Diese Militärarbeit hat definitiv eine große Wichtigkeit für die Frage nach dem Archiv, nach den vorgefundenen Bildern. Kannst du von deiner Zeit an der Städelschule erzählen? Was bedeutet für dich die Lehrtätigkeit?

Wolfgang Tillmans — Die Schule ist gut, weil sie interdisziplinär strukturiert ist, so war es gerade keine Fotografieklasse, die mir angeboten wurde, sondern ich habe die Stelle von Hermann Nitsch übernommen, der in Pension ging. Unterricht hat mich

interessiert als Zeit, in der ich nicht mit mir selbst beschäftigt bin. Ich kreise ja gerne mal um mich selbst herum. Schon bei meiner Gastprofessur 1998–1999 in Hamburg habe ich erfahren, wie wichtig es ist, einerseits Wissen weiterzugeben und andererseits Unterbrechungen ‚von mir selbst‘ zu haben. Obwohl ich glaube, dass man keine guten Künstler und Künstlerinnen machen kann, weiß ich, dass ich in entscheidenden Momenten Gespräche hatte, die mir echt weitergeholfen haben. Einige haben während des Studiums stattgefunden. Und so finde ich es o.k., selber auch wieder Zeit in diesen Studienprozess zu investieren. Es ist mir wichtig, das zu tun, aber ich kann es nicht andauernd leisten. Nach drei Jahren wollte ich nicht mehr alle drei Wochen nach Frankfurt fliegen. Das lässt sich schon ökologisch nicht rechtfertigen. Jetzt komme ich jeweils einmal im Semester für sieben Tage und mache so eine Art Projektwoche.

Hans Ulrich Obrist — Ist *Between Bridges*, der Galerieraum im Eingang deines Londoner Studios [Abb. S. 127], eine Fortsetzung der Lehrtätigkeit mit anderen Mitteln? Jeff Koons sagte mir gestern in einem Interview: „Ich will einen Einfluss haben auf das Leben der Menschen.“ Sind Lehrtätigkeit und *Between Bridges* in dieser Hinsicht zu sehen?

Wolfgang Tillmans — Der Wunsch, eine Galerie zu machen, in der Dinge gezeigt werden können, die in der Londoner Kunstszene nicht so richtig repräsentiert sind, wurde in der Tat in dem Moment endlich Realität, als ich die Lehrtätigkeit in Frankfurt reduziert hatte. Jetzt nutze ich die gewonnene Zeit, um mich jeweils mit dem Werk eines anderen Künstlers

zu beschäftigen. Ich sehe die Funktion von *Between Bridges* nicht als Plattform für junge Künstler, die können dabei sein, aber das Programm ist eher ein soziales oder politisches Interesse an der Arbeit der Ausgestellten. Die ersten vier Ausstellungen waren von David Wojnarowicz, Wolfgang Breuer, Sister Corita und Josef Kramhöller. Als nächste ist Charlotte Posenenske geplant, deren Arbeit ich mal mit zwanzig Jahren wahrgenommen hatte, die mir aber dann erst wieder durch meine Assistentin Marte Eknaes Anfang dieses Jahres in Erinnerung gerufen wurde. Einige dieser Künstler sind in der Vergangenheit wichtig gewesen, heute aber zu unbekannt, um hier in einer Institution eine Retrospektive zu bekommen. Oder das Werk ist zu unkommerziell, um von einer Galerie vertreten zu werden. Wolfgang Breuer hat spezifisch im Umfeld des Studios gearbeitet, und daraus ist eine auf Ost-London bezogene Ausstellung geworden.

Hans Ulrich Obrist — **Wie ist der Name des Raums entstanden?**

Wolfgang Tillmans — Erst habe ich mit Ideen gespielt, die Wendeltreppe, die einen Großteil des Raumes einnimmt, in den Namen einzubeziehen. Dann fiel mir aber der Titel einer Arbeit von mir von 1999 ein, *Between Bridges*, der neben seinem eigenen Gehalt auch treffend Bezug nimmt auf die örtliche Situation zwischen diversen Eisenbahnbrücken in der Nachbarschaft.

Hans Ulrich Obrist — **Eine Sache, über die wir noch nicht gesprochen haben, ist deine neueste Appropriation und zwar dieses großartige Künstlerbuch, bei dem du einen gefundenen Text, ein**

**Buch, mit einem neuen Schutzumschlag versehen hast. Kannst du mir dazu etwas sagen? Das ist ja Teil einer Künstlerreihe.**

Wolfgang Tillmans — Ex Libris.<sup>11</sup> Da werden Künstler gebeten, für ihr Lieblingsbuch ein neues Cover zu entwerfen. Ich fand das Cover des Buches meiner Wahl bereits perfekt, deshalb wollte ich es nicht ersetzen, sondern habe mein neues als Schutzumschlag um das unveränderte Originalbuch gelegt.

Hans Ulrich Obrist — **Weshalb hast du dieses Buch gewählt: Krishnamurtis *Freedom from the Known*? Das scheint ja ein Guru zu sein?**

Wolfgang Tillmans — Also, ein Guru, der kein Guru war, denn er hat es abgelehnt das zu sein. Etwas verwirrend bringt ihn sein Name mit der Hare-Krishna-Sekte in Verbindung, mit der er nichts zu tun hat. Man hat leider sofort den Eindruck, es ginge da um Sekten und Kultisches. Ich glaube, du bist ja auch in derselben Zeit wie ich groß geworden, wo das so eine Urangst in uns war, die Angst vor Sekten. Und Krishna ist genauso besetzt. Es ist interessant, dass Krishnamurti das absolute Gegenteil ist. Er lehrt vielmehr eine Spiritualität, die ohne institutionalisierte Formen auskommt. Ohne kulturelle Formen. Er identifiziert alle religiösen Verehrungsformen und Anbetungsformen als Idolatrie, also reine Bilderverehrung, die nichts mit Spiritualität zu tun hat. Er hat sich zeit seines Lebens dagegen gewehrt, selber als Ersatzreligion diesen Platz einzunehmen. Das ist eine extrem kraftvolle Position,

(11) Wolfgang Tillmans. *Krishnamurti: „Freedom from the Known“*, Edition Ex Libris Nr. 10, Salon Verlag Köln 2006.

die man letzten Endes nie einholen kann, weil sie immer flüchtig ist. In dem Moment, in dem man ihr dann einen Namen geben oder sie definieren will, ist sie ja schon wieder mit Sprache besetzt.

Hans Ulrich Obrist — **Damit kommst du auf Religion zu sprechen. Ich habe letzte Woche ein langes Interview mit Gerhard Richter geführt, in dem wir über Religion und Glaube gesprochen haben. Er macht jetzt dieses große Fenster für den Kölner Dom.**

Wolfgang Tillmans — **Ja, sag mal, welches ist es, das richtig große im Querschiff?**

Hans Ulrich Obrist — **Ja, im Südquerhaus, 20 Meter hoch.**

Wolfgang Tillmans — **Es ist eingerüstet.**

Hans Ulrich Obrist — **Ja. Da werden eben diese abstrakten Farbfelder eingesetzt. Einerseits gibt es ja diese Idee, dass zurzeit Glauben auch wieder sehr oppressiv werden kann, es gibt sinnetwegen Kriege auf der Welt, also religiös motivierte Kriege. Andererseits können wir ohne Glauben nicht leben, wie Richter sagt. Oftmals kommen Bezüge in deinen Künstlerbüchern vor, angefangen im Katalog der Kunsthalle Zürich von 1995,<sup>12</sup> auch bei dem Buchumschlag für Krishnamurti wieder, Bezüge zu verschiedensten Formen von Glauben und Religion. Wie siehst du diese Bezüge?**

Wolfgang Tillmans — **Also, ich finde den Ausspruch „Ohne Glauben können wir nicht leben, und deshalb muss man glauben!“ nicht haltbar. Denn, ich finde, man**

muss sich auch Folgendes fragen: Was tun die Männer des Glaubens denn mit ihren Taten? Ich bin eher der Meinung, es gibt religiöse Menschen und es gibt nicht religiöse Menschen. Es ist ja mittlerweile durch die Hirnforschung bestätigt, dass es anscheinend irgendwelche spirituellen Zentren im Hirn gibt. Ich glaube einfach, es gibt Leute, die dazu neigen, und welche, die nicht dazu neigen. Ich gehöre zu denen, die ein spirituelles Bedürfnis haben. Und das ist ohne Einfluss des Elternhauses zu mir gekommen. Ich bin nie religiös aufgezogen worden, und trotzdem habe ich mich da hingezogen gefühlt und habe dann das Glück gehabt, in der evangelischen Kirche der 1980er in Westdeutschland ein extrem liberales, politisch aufgeklärtes, engagiertes Umfeld gehabt zu haben. Deshalb habe ich auch organisierte Religion nicht als Feind gesehen, sondern als etwas Befreiendes. Aber heute, 2007, muss ich letzten Endes doch die Dinge zusammenzählen und überlegen: *Is the world a better place?* Mit Religion oder ohne? Und dann muss ich sagen, dass sie natürlich zur Schaffung und Erhaltung der Kultur, von der ich ein Teil bin, unerlässlich war. Wüsste nicht, wie das anders hätte gehen sollen, allein die Geschichte der Malerei. Aber ich denke, solange die Menschen nicht ihre Verehrungsformen und ihre Götter als kulturelle, menschengemachte Formen betrachten, stehe ich organisierten Religionen wenn nicht feindlich, so doch sehr skeptisch gegenüber.

Hans Ulrich Obrist — **Also wärst du mit [Richard] Dawkins einverstanden, der in seinem neuen Buch *The God Delusion*<sup>13</sup> über die**

(12) Wolfgang Tillmans, Kunsthalle Zürich, Zürich 1995.

(13) Richard Dawkins: *The God Delusion*, Boston u.a.: Houghton Mifflin, 2006.

## Irrationalität des Glaubens an Gott als eine der Gesellschaft schädliche Kraft spricht?

Wolfgang Tillmans — Ja eben. Es wäre alles kein Problem, weißt du, wenn die Menschen wirklich bescheiden wären. Und es ist eben dieser Mangel an Bescheidenheit, den ich so schlimm und letzten Endes so widersprüchlich finde, gegenüber Gott. Ich empfinde es als die größte Gotteslästerung, dass ein Kardinal Meisner sagt, ein Kölner Kind soll nicht neben einem Moslem über Gott reden – in der Vorweihnachtszeit. Natürlich macht für mich die homosexuelle Position das alles noch mal ganz besonders deutlich: Man muss die Menschen an ihren Taten messen. Es ist schon eine Anmaßung, wenn Männer anderen Menschen sagen, was Gott sagt, glaubt, denkt und tun will. Diese Anmaßung ist auf der ganzen Welt verbreitet und schafft erst die Probleme. Religion ist nur eine Art, besser mit dem eigenen Tod und dem Geheimnis seines Lebens umzugehen. Die Quäker bilden für mich die einzige monotheistische Religion, die von vorneherein eine Friedensreligion ist. Seit einiger Zeit denke ich über den Begriff „Friedensreligion“ nach und habe angefangen, Notizen darüber zu schreiben, was den Status einer „Friedensreligion“ ausmacht.

Hans Ulrich Obrist — **Also wäre Kunst nicht eine Ersatzreligion, sondern eine Art Friedensreligion?**

Wolfgang Tillmans — Darüber habe ich noch nicht nachgedacht, denn Kunst gibt es ja nicht als Organisationsform. In diesen Notizen, die mehr als Übung gedacht sind als zur Veröffentlichung, habe ich geschrieben, dass es in



*Memorial for the Victims of Organised Religions, 2006, installation view Wolfgang Tillmans, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 2007*

den meisten Religionen die versteckte Grundannahme gibt, dass die Angehörigen dieser Religion in irgendeiner Form Gott näher sind als die anderen Menschen. Solange die Ausübenden einer Religion einen Schimmer von Auserwähltheitsgefühl in sich tragen, trägt ihre Religion etwas zutiefst Spaltendes in sich. Das Gefühl, sich ein wenig mehr aus der letztendlichen und unabdingbaren Ungewissheit herausbewegt zu haben, führt unweigerlich dazu, die Menschen in zwei Gruppen einzuteilen. Das wird zwar je nach politischer Opportunität nicht gesagt oder stärker herausgekehrt, aber letzten Endes ist irgendein Korn davon immer da. Und solange eine Religion so wenig bescheiden ist und annimmt, dass sie in irgendeiner Form näher an Gott oder an der Wahrheit ist als Angehörige anderer Religionen oder ein Nichtgläubiger, kann das keine Friedensreligion sein. Die Quäker sind für mich die einzigen, die das vor 350 Jahren erkannt haben und seitdem danach leben. Das Nichtwissen zu akzeptieren, ist die wahre Lobpreisung Gottes. Über seinen Ursprung und das Geheimnis des Lebens nachzudenken, ist ein verständliches Ansinnen, aber diesen Wunsch auszunutzen und Menschen und deren Körper kontrollieren zu wollen, ist verwerflich. Entscheidend ist, dass die Märchenstunde von Jungfrauen im Himmel und Fegefeuer in der Hölle endgültig vorbei ist.

Hans Ulrich Obrist — **Das ist ein sehr schöner Schluss.**

Wolfgang Tillmans — **Vielen Dank.**

Hans Ulrich Obrist — **Dir auch vielen Dank.**



Hans Ulrich Obrist — When I first met you in 1993, you were on a summer holiday at Gregorio Magnani's house in Lucca, where in those years some members of a new generation of European artists would meet. Besides you, there were people there like Angela Bulloch, Carsten Höller, Dominique Gonzalez-Foerster, Maurizio Cattelan, and others. None of you was known outside of a small circle of individuals. I came by for a day with Isa Genzken, because Isa wanted you to make another picture for your first collaborative effort with her—the portfolio that was later published under the title *Atelier*.

Wolfgang Tillmans — Yes, that was the color picture, the last one in the portfolio, because the rest were photographed in black and white inside Cologne Cathedral.

Hans Ulrich Obrist — I got to know you there as part of a generation of artists who were looking for new paths and also for new ways of distribution in times of a severely depressed art market. You stood out because you were by far the only one who saw himself as an artist and, at the same time, worked in magazines, treating them as an equally valid artistic medium. Your choice as an artist to go into so-called commercial photography was a very special aspect of your work. Two years later, and for precisely that reason, I invited you to participate in *Take Me I'm Yours* at the Serpentine, which focused on artists who had chosen different means of distribution.

Wolfgang Tillmans — At the time, I was excited by the potential of the wandering image, how it can reappear in various forms. At the first exhibition in the Daniel Buchholz Gallery [Cologne, January 1993], for example, I had a display case containing four different magazines from four countries. In each magazine, the same photograph, taken by me, appeared—and with all the mistakes and peculiarities one often encounters, like having a color out of register. I thought it was great that one and the same image could cost a few marks in a magazine or book, but a few hundred as a photo I had blown up and printed on my own. But I've never done advertising and have always had specific reasons for choosing the magazines I've worked for.

Hans Ulrich Obrist — So the magazines were an additional channel of distribution.

Wolfgang Tillmans — Yes, and as a source of new pictures, as a way to do new things and meet people I otherwise wouldn't have been able to meet. Or both at the same

time, as was the case with the September 1995 issue of *Spex*. The catalog to my first German institutional show [Portikus, Frankfurt] appeared as a thirty-two-page insert in that issue. At the same time, I appeared as a music photographer with the story on Blur, the one with a cover photo of Damon Albarn in the shower.

Hans Ulrich Obrist — I feel that the details of your different approach got a bit lost in the noise—or, rather, in the vortex of fashion photographers who pushed their way into the world of art, and of artists who were looking for collaborations in the fashion industry.

Wolfgang Tillmans — It's unfortunate, because people who missed this intentionally non-hierarchical parallelism of gallery spaces and print media in my work from the very beginning often assume today that I started as a commercial photographer and then crossed over into art. The fact that this isn't the case would be an unimportant biographical detail if it didn't reaffirm this hierarchal element I thought I had already overcome back then. And, oddly enough, it has led to me being held partly responsible for things created today, in completely altered times and a different context, but which nevertheless look a bit like my work—things I don't actually like very much.

Hans Ulrich Obrist — One of your work's strengths is how it faces up to changing times and the forces of normalization within them. You have always made great advances in your work, but have also preserved a tremendous continuity—for instance

in your new book *manual*.<sup>1</sup> Let's begin with the astronomical diagrams.

Wolfgang Tillmans — I follow an aesthetics of mathematics.

I've always hated mathematics, but I'm interested in visibility diagrams, in the question of when something becomes visible. The planet Mercury, for instance, is only visible for a very short time—mornings and evenings, before sunset or after sunset. Three parameters influence visibility in the night sky: the angle the planets make with the sun, the onset of dusk or dawn, and the disappearance of the planet below the horizon. Together, these factors result in a window of visibility.

Hans Ulrich Obrist — This is an ongoing theme in your magnificent new book *manual*, which has just been released. In your introduction, you describe how the present is different from the 1990s. In what way is it different?

Wolfgang Tillmans — I think a gradual change set in. The period between 1989, when the Berlin Wall fell, and 2001 was a time in which, quite uncommonly, all threats seemed to have totally vanished. More specifically, the Cold War was over, and very soon we had forgotten it. I have the feeling I forgot it immediately, in 1989 or 1990.

Hans Ulrich Obrist — The Cold War?

Wolfgang Tillmans — This fear we had when we were sixteen: the nuclear threat. It constituted a permanent threat.

Hans Ulrich Obrist — In the 1980s?

Wolfgang Tillmans — In the 1980s.

Hans Ulrich Obrist — During the Reagan era.

Wolfgang Tillmans — With Reagan. There was this existential fear about the future—and a fear of life. That was just wiped away, and in the nineties everything seemed possible, everything was new. This new situation soon became the norm. There was a sense of a new era dawning. The world seemed close to being a better place in the nineties—a place where there would be a respite from the crass commercialism of the late eighties, as many perceived it. That was, of course, an illusion, since capitalism didn't reach its full momentum until the nineties. Then, slowly, the years 2000 and 2001 crept in. First Bush, then 9/11, and everything that followed, and now we're waking up to the fact that it's all over. The 1990s didn't end on 1 January 2000, and not even entirely on 11 September 2001, but this decade has been gradually eroded over the last five years, and with it the feeling that we are living in an era devoid of ideologies. For years now, when I spend an hour reading the daily paper, I have been confronted with these ridiculous people—the Iranian president, the American president, Cardinal Meisner in Cologne, anti-evolutionists in the U.S., the Pope in Rome, or the South African minister of health who maintains that HIV doesn't cause AIDS. Suddenly, wherever you look, people claim to know the truth: there are U.S. claims about weapons of mass destruction in Iraq and people in the Middle East who

(1) Wolfgang Tillmans, *manual* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007).

say the Holocaust never happened. All of this was the starting point for the *truth study center* table project.

Hans Ulrich Obrist — Perhaps you could expand on that a little, since *truth study center*, although it does have a certain archival aesthetic, is really just a fictitious institution.

Wolfgang Tillmans — Yes, using tables as a means of presentation has interested me for some time, and I already used them in 1995 at the Portikus [Frankfurt/Main, 2 September–15 October 1995] and in 2000 for the Turner Prize.

Hans Ulrich Obrist — To what extent is it a fictitious institution?

Wolfgang Tillmans — Basically, the purpose of the project is to challenge these grand assertions of truth: a truth study center would therefore have the task of uncovering the truth. Yet such an absolutist claim to truth is precisely what it shouldn't have. But it's a tricky issue—to claim there is no truth as such, although there are indeed certain truths that I believe in. I regard this as the inherent Achilles' heel of the project.

Hans Ulrich Obrist — A paradox?

Wolfgang Tillmans — A paradox, yes. On the one hand, I want to encourage relativity. If we were all less dogmatic about world affairs, we'd have far fewer problems. On the other hand, there are things I accept as absolute truths. The earth revolves around the sun; homosexuality is a reality. But we can't let those who think it's okay to be dogmatic monopolize the term "truth."



Wolfgang Tillmans, installation view, Portikus, Frankfurt am Main, 1995

I think that the greatest problem of our times is people who claim to know the ultimate truth. Nobody seems to be humble enough to admit his own ignorance.

Hans Ulrich Obrist — **So facts exist, but at the same time we should be skeptical about absolute truths?**

Wolfgang Tillmans — **Yes.**

Hans Ulrich Obrist — **Or absolutist truths?**

Wolfgang Tillmans — **Yes, but the question is: where do you draw the line? I find that problematic.**

Hans Ulrich Obrist — **In that sense, would it be correct to say that *truth study center* is involved in researching limits? Is this the focus of its research?**

Wolfgang Tillmans — **Yes, the area where things get uncomfortable. I think that's a good description: the border between facts and absolute truths. In a way, it's impossible to make a clear distinction, because I think this indecisiveness, this dilemma, is part of the equation. This potential pitfall—the inability to eat your cake and have it too—is also part of the project. At the end of the day, I'm just as entangled in these problems, in this messiness, as anyone else. I find the term “entanglement” describes best what living in our times feels like. This is one of the issues I treat at the exhibitions in Cologne [*paper drop*, Galerie Daniel Buchholz, 12 January–24 February 2007] and at the Kestnergesellschaft [Hanover, 16 February–6 May 2007]: it's the first time I've presented *truth study center***



*truth study center* (Chicago), detail, Museum of Contemporary Art, Chicago, 2006

in Germany. Daniel [Buchholz] had seven separate tables. The exhibition in Hanover is called *Bali*, like the island. To some extent it symbolizes our entanglement in the paradox—this paradise island, this place some people choose for their vacations. It always occurs to me that ...

Hans Ulrich Obrist — ... friends travel there.

Wolfgang Tillmans — Yes, people tell you how incredible Bali is, how nice the people are. It's a dream come true, and yet that's by no means the whole story. The people who go there really are nice. They're looking for something primordial, for something that's real. But at the same time, they're entangled in the contradiction of spending sixteen hours on a plane that burns a thousand tons of kerosene ...

Hans Ulrich Obrist — **And, at the same time, they're going to a place full of tensions and conflict, prone to terrorist attack.**

Wolfgang Tillmans — Rife with religious conflict. I also liked the title because it is, of course, a little silly.

Hans Ulrich Obrist — **So *Bali* is the title of the exhibition? It's hard to imagine an even larger version of *truth study center*. Will there finally be a comprehensive presentation of all the tables? How will this look in practice?**

Wolfgang Tillmans — After the exhibition in Maureen Paley's gallery in London [7 September–9 October 2005: see p. 12], it became part of the big survey exhibition tour of the United States. In Chicago [see pp. 12, 83], Los

Angeles, and Washington it occupied one room. The U.S. version is adapted to America because most of the visitors would come from there and I didn't want to miss the opportunity to address certain things I care about in a U.S. context, like for example creationism. The German version on display in Hanover isn't quite as focused on the States. The English language component will also be reduced. There's always a certain segregation that takes place within the German art world: some believe that everyone in Germany speaks perfect English. Apart from that, when you're in Europe it's very easy to say critical things about America, which is why I've toned that down a little in contrast to the U.S. version. For a while now, I've been noticing things about Germany that I find interesting, that I can touch on. For instance, the transformed conceptions of the bombing of Dresden. I think there's been a noticeable change of attitude during the past ten years: nowadays the attack is seen by some as an atrocity of the same magnitude as the crimes committed by the Nazis, and the term Holocaust has even been used to describe it.

Hans Ulrich Obrist — **Our view of history is gradually changing.**

Wolfgang Tillmans — While I was doing research, for example, I came across an advertising agency that's doing work for right-wing interest groups, and, at the same time, their website shows that they have Bacardi and various insurance companies as clients. One of the tables will illustrate this connection. It's important to me to stress that the table installations aren't intended to be all-encompassing. They touch on things, but all of them can be expanded. Incidentally, most of the tables aren't directly

political. They have more to do with the way we perceive things. Topics like these are sometimes juxtaposed with absurd material from the sciences and other areas of life, and there are also my new photographs.

Hans Ulrich Obrist — **What kinds of invisible things can photographs make visible?** You write about that in your text on AIDS [in *manual*]—that is, you write about something invisible. That seems to be an important aspect of the book, wouldn't you agree?

Wolfgang Tillmans — Yes.

Hans Ulrich Obrist — **That's Paul Klee's definition of art: making the invisible visible.**

Wolfgang Tillmans — I always ask myself that when it comes to language: isn't that what words attempt to do—to fill gaps? Can words make the invisible visible? What can be made visible? My connection to the AIDS phenomenon is really along the lines of enhancing perception, noticing the white noise that accompanies life. When does this white noise develop into something concrete? There's no answer to that because we're continuously confronted with it, so we never determine the prime moment. But I believe that such reverence, such great awe and reverence for life make us more aware. We become more attentive to things.

Hans Ulrich Obrist — **Is that the basic motivation—the thing that drives you?**

Wolfgang Tillmans — Yes, being attentive. Everything can develop into something, even something threatening. In periods during which I'm attentive, I don't think in terms of rigid categories like black/white or yes/no—rather, I'm in touch with my existence in the here and now. But then again, attentiveness does often sound a bit banal.

Hans Ulrich Obrist — **Yes, but at the same time it's profound. There's a new book of your photographs, entitled *Why We Must Provide HIV Treatment Information*.<sup>2</sup> This is a very interesting book project because it transcends art. How did the project come about?**

Wolfgang Tillmans — Well, since the emergence of combination therapy [highly active antiretroviral therapy (HAART), which consists of a combination of at least three drugs that are effective against the HI-virus, and which is now regarded as the best treatment for patients infected with HIV] for those affected in the West, I have been constantly aware of this unfairness and inequality: in the West one does not die of AIDS anymore, but people in developing countries continue to die of the disease. So I had the desire to do something for people in Africa, but I never knew how. Then I met London-based activists who are running an information service called HIV i-Base—they provide highly scientific information about treatment methods, but at a level accessible to laypeople. Their UK brochures are copied and translated worldwide—in Asia and Africa. That's how i-Base came to have a section responsible for disseminating information to developing countries.

(2) *Why We Must Provide HIV Treatment Information* (London: HIV i-Base, 2006).

It's particularly active in South Africa, where the Treatment Action Campaign is based. HIV i-Base in London and Treatment Action Campaign in Cape Town are sister organizations, so to speak. So i-Base has led to the emergence of a network of support for the Treatment Action Campaign. These people aim to act as a lobby group for TAC with headquarters here in London, to exert pressure on the South African government to change its AIDS policies. They asked me if I wanted to be one of their patrons.

Hans Ulrich Obrist — **That was also the context in which all those photographs were taken.**

Wolfgang Tillmans — Exactly. I was invited to South Africa, but I didn't want to go simply as a tourist. Then, in April 2006, i-Base and TAC organized a conference, an International Treatment Literacy Meeting that dealt exclusively with the issue of how to raise treatment awareness in Second and Third World countries, rather than focusing on prevention. The problem lies in the complicated treatment methods in underprivileged rural areas. Fifty people got together from twenty-five nations, including Nepal, India, and Brazil. They all talked about their counseling experiences. It was a kind of global meeting of activist groups. So there was something concrete to which I could apply my skills in a useful way—that is, in documenting the conference. Together with all the quotes from the activists, the whole thing takes on a concrete shape, and you can see what it means to be treating someone in Zambia, or to be HIV-positive, or how with African medicine men it all boils down to

the acceptance of facts. And that applies to the whole AIDS situation, which would be better if people would accept the facts.

Hans Ulrich Obrist — **Yes, this here is an incredible photograph: Siama Abraham Musine, Kenya, with the t-shirt [see p. 21].**

Wolfgang Tillmans — This t-shirt is from TAC in South Africa, where millions of people are HIV-positive. There, many people think the *Coming Out* t-shirt is fabulous. I co-published the book. Half of the copies went to South Africa and the other countries, the others were distributed free of charge at my exhibitions in Helsinki [Taidehalli, Helsinki, 19 August–24 September 2006], in *Das achte Feld* [Museum Ludwig, Cologne, 19 August–12 November 2006], and now, once more, in Hanover. They're piled up on a table, and anyone can take a copy. Distributing the book as art is justified insofar as there are 5,000 copies of it worldwide that are actually being used by activists for lobbying purposes. The trip really was special for me because I was able to do something that was useful, outside the realm of tourism or even volunteer tourism.

Hans Ulrich Obrist — **In other words: finding the boundary point?**

Wolfgang Tillmans — That point, exactly. The feeling that I'm meeting people on an equal basis. And this happened just after the P.S.1 exhibition in New York [*Wolfgang Tillmans: Freedom from the Known*, P.S.1 Contemporary Art Center, 26 February–29 May 2006<sup>3</sup>]. At that point, I had drifted furthest from the visible human

(3) *Freedom from the Known*, exhibition catalog (Göttingen: P.S.1 Contemporary Art Center New York, 2006)

world, the social world. The exhibition was dominated by abstract works, largely metaphysical in nature.

Hans Ulrich Obrist — Beginning in 1998, and increasingly since 2000, abstraction has played a prevalent role in your work. In your current exhibition in Cologne, one room is reserved exclusively for your *Lighter* pictures. I want to ask you about the realism in these pictures. Gerhard Richter, for instance, has said of his paintings, “The concrete ones stand in contrast to the abstract ones as though they were a pause in my daily work.”<sup>4</sup>

Wolfgang Tillmans — Reality is central to these pictures: they don’t represent anything outside of themselves. In this sense, their reality, their context, and the time during which they were created are all crucial components of their meaning, for me at any rate. For instance, there’s the time during which I’m working with the material, when I examine cause and effect and amplify certain effects. With abstract pictures, moreover, I feel myself liberated from the obligation to represent—that compulsion to represent, that compulsion to make pictures, which has increased around us over the past twenty years. I don’t necessarily regard this as something positive, not for me at any rate. I’m not motivated to produce an inundation of pictures. There’s a misunderstanding that I have had to deal with occasionally—namely, that the immediacy, the instantaneous quality of my photographs, could make them seem like snapshots, as though it were all about the sheer process of making as many photographs as possible—lots and lots and lots of them. But that’s never interested me. I started showing the abstract work by



v.l.n.r./left to right: *Lighter X-XIV*, 2006, *Silver 62*, 2006, installation view, Wolfgang Tillmans, *paper drop*, Galerie Daniel Buchholz, Cologne 2007

(5) Wolfgang Tillmans, *Parkett Edition 1992–1998*, Edition für Parkett, No. 53, 1998.

giving sixty unique pictures for the Parkett Edition in 1998.<sup>5</sup>

Hans Ulrich Obrist — **With these individual works?**

Wolfgang Tillmans — Yes, instead of an edition of sixty, there were sixty unique pictures. They were sort of a mixture consisting of garbage and controlled garbage that I had produced and collected between 1992 and 1998. From then on, I increasingly focused my consciousness on pictures that were made without the use of a lens. I think this slowing-down process also enabled me to continue making photographic images—to work within the medium I love without having to keep contributing to the cultural inundation of images.

Hans Ulrich Obrist — **Could one say that these abstract pictures are like a rebellion against this inundation of images?**

Wolfgang Tillmans — I don't want to answer with a simple yes here. It's a slowing-down process, because I do, of course, want to continue producing these images. And I'm only happy when I'm working—I mean, I take breaks, but ultimately I have to be working on something all the time. So in a way, it's a resistance that enables me to work. Exhibitions do require a shift in perception—there's a continuum between photography as a representational medium and as a self-reflexive medium. To be honest, I don't like this talk about categories such as representational/non-representational, because our linguistic compulsion to make distinctions runs contrary to my approach. I'm interested

in what the representational and the abstract have in common, not what separates them. Unfortunately, we are constantly forced to view these things as opposites; it's a distinction built into our language. However, for me, the abstract picture is representational because it exists as a concrete object that represents itself. For me, the paper on which the image is shown is itself an object. The image can't be isolated from the surface it's on. Thus, even as early as 1991, a *Faltenwurf* image [see p. 24], for example, wasn't merely a narrative for me or something to do with sex, but it also had something to do with sculpture and abstraction.

Hans Ulrich Obrist — **While preparing for this conversation, I had a look through your catalog for *when I'm weak I'm strong* from Kunstmuseum Wolfsburg in 1996, and in the back you have twenty pages of installation views of your first exhibitions from the early to mid-nineties. What was interesting there was how in those shows you had put equal emphasis on the single picture as well as on the complex groupings and installations with which you have been, to date, much more closely associated. For example your first show at Andrea Rosen Gallery in, I think, 1994 was all large-scale single pictures [see p. 27].**

Wolfgang Tillmans — My point of departure has always been the single image. Even though I continually challenge and test that “singularity”, I do want each picture to be understood as its own self-sufficient entity. Each piece has to work on its own. If it's good enough to do that, it can be shown as part of a more complex installation. The non-hierarchical impression of my installations is intended to allow access to the images in ways that are not pre-determined. As a visitor you

(5) Wolfgang Tillmans, *Parkett Edition 1992–1998*, Edition für Parkett, No. 53, 1998.



*Wolfgang Tillmans*, installation view, Portikus, Frankfurt am Main, 1995



*Wolfgang Tillmans*, installation view, Kunsthalle Zurich, 1995

have to attribute value to the things in your own way— not like “ah single big-framed picture—important; small unframed picture—unimportant.”

Hans Ulrich Obrist — In a lot of these early exhibitions, you seem to have played out both concepts in one room. At Kunsthalle Zurich in 1995, the majority of works were individual large-scale inkjet prints and only one installation of dense smaller work. Or the same year at Portikus, the room was virtually divided down the middle: on the left, there were pictures loosely arranged from the floor to the ceiling and, on the right-hand side, there was a linear arrangement of individual photographs. On the center wall, by itself, was the giant portrait of *Smokin' Jo*, which was probably larger than the biggest Jeff Wall. [*laughs*]

Wolfgang Tillmans — The show before me at Portikus was by Andreas Gursky, and his fantastic *Montparnasse* probably could have picked a fight with *Smokin' Jo* with regard to size. [*Laughs*]

Hans Ulrich Obrist — It seems that, in recent shows, you've moved back to this clearer structuring. The P.S.1 exhibition was exclusively made up of individual pictures. So what seemed like a surprise to many was already there for you.

Wolfgang Tillmans — I realized that of course many people hadn't seen these earlier exhibitions, and I'm always interested in working with the expected and the unexpected, giving some and leaving some out. For Kunstverein Munich later this spring, Stefan Kalmar and I are working on bringing a small number of seemingly unconnected large-scale pictures created



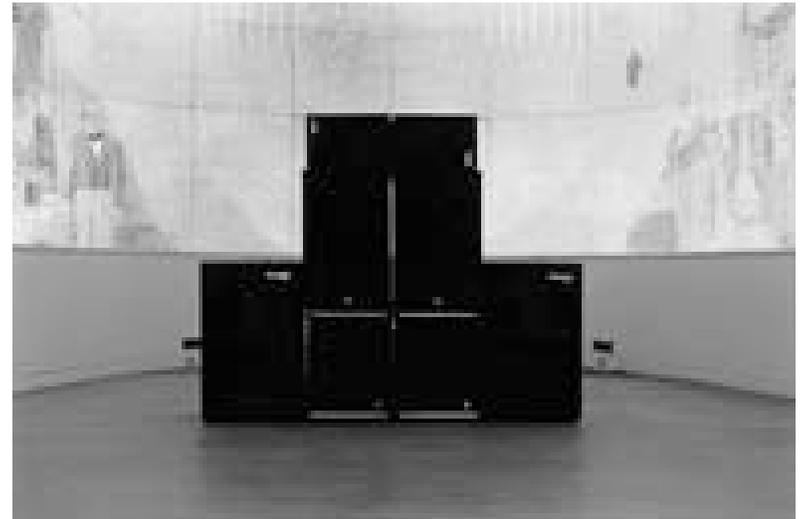
over the course of twelve years into one coherent context—from *Sportflecken* to the buckled object-like *Lighter* pieces.

Hans Ulrich Obrist — **Your interest in this gray zone between an object and its representation also seems to be the reason why gold keeps appearing in many of your more recent works. On the one hand, this leads us to issues of transformation and alchemy, but also to the issue of the value of art.**

Wolfgang Tillmans — The gold pictures from 2002 were an attempt to focus on a material that is consistently by far the most valuable, but also essentially useless. To photograph something that's so impossible to replicate—its reproduction on, and as, paper, coupled with the fascination of seeing such a pile of it was an absurd and fascinating enterprise. In 2005 I photocopied a page from the *Herald Tribune* entitled “The Dark Side of Gold.” [see p. 29] It was an article about the negative side of gold mining, and next to it was this advertisement with a huge gold Bulgari ring. And here again we encounter this entanglement that accompanies us all the time, probably always did, but which has now crystallized into such a strong feeling.

Hans Ulrich Obrist — **How important are market values to you? Do you keep an eye on market fluctuations?**

Wolfgang Tillmans — Not any more than the average person, but the interplay between the value of the raw material and the value of the work of art itself is something I find interesting. Which system do people understand better? At the moment, I'm working on a gong made



*Salle Techno*, 1994, installation view *L'hiver de l'Amour*, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris / ARC, 1994



*paper drop*, 2001

of fine gold [see p. 30]. I can't explain exactly—I'd have to say it's related to intuition. It's something I've been meaning to do for a few years now. I also want to know how it sounds. It's hanging on the wall, like something that is almost a picture and not yet a sculpture. Its gleaming material presence and its guise as a musical instrument call into question my efforts as an artist. I'm quite good at hiding the sculptural tendencies that exist in my work: the *Salle Techno*, a wall covered with speakers at the 1994 ARC in Paris [*L'hiver de l'amour*], the flatness of the pictures on the wall, the showcase-table installations, and now the gong are always embedded in a specific context of practical application. Photography enables me to think about spatial matters in a particularly economic context, and, at the same time, I can change rooms and activate their architectonics.

Hans Ulrich Obrist — But with the folded and scrunched-up pictures that you first presented at P.S.1 in 2006, and which you now call *Lighter* [see p. 34], you've blown your cover. [Both laugh]

Wolfgang Tillmans — Yes, I can't deny the shift in categories. These works initially came to me through a paper-jam in my processing machine. The fact that I had already been working on the *paper drop* images for five years when this happened is a good example of intent and coincidence: did I feed the processing machine with color exposures because I knew there was a likelihood of a paper-jam, or did I only notice the connection when it materialized in front of my eyes? The two aspects belong together. Just like the *Silver* series, the three-dimensional pictures aren't representational;

they're compositions, but, at the same time, an object has been inserted into them.

Hans Ulrich Obrist — **Once you've discovered a new technique and want to continue to apply it, how do you manage to retain the vigor that comes with charting new territory?**

Wolfgang Tillmans — As with all things, it's easy and difficult at the same time. If I want to create more, simply for the sake of making more of something, an astute observer will notice this. I think this kind of motivation is evident in a work of art. I think art can reflect psychology very accurately. It's important for my work that I question my motivation. For example, if I'm contemplating a photograph and still have doubts, it always helps to recall the moment when I took the photo. What was the intention? Was I honestly drawn to what I was seeing, arranging, doing, or was it just the desire to create yet another image? Of course I do catch myself hoping that the next shot will be *the one*, but controlling that impulse is part of my job. It's only when I free myself of my intentions that I become aware. It's like you can't just will meditation.

Hans Ulrich Obrist — **The latest examples of the *paper drop* images you just mentioned [see p. 35], as we can see in the *paper drop* exhibition at the Daniel Buchholz Gallery, create a remarkable impression of three-dimensionality. Did you strive to make pictures that fit the title?**

Wolfgang Tillmans — I didn't notice until afterwards that the current pictures resemble drops. When, in 2001, I came up with the title for the first picture of this series

[see p. 100], which also became the title of the series itself—a series, mind you, that was about photographic paper as a photographic motif—I was interested in the way the paper fell to the ground, the way it hung, and, perhaps, I also thought of it dripping, but I wasn't focused on the drop as such. But, of course, nobody who sees the new *paper drop* works will believe that.

Hans Ulrich Obrist — **Let's return to the topic of intention and coincidence.**

Wolfgang Tillmans — It's fun to provoke coincidence, to manipulate it, control it. But we should never let the intention become too intentional, otherwise the whole affair becomes rigid. It's a kind of game that takes place when we photograph people or, really, in all situations where we use a camera. Good things happen when energy is allowed to flow freely; these things happen in the space that lies between acceptance and control. What will I accept? To what extent do I allow life and coincidence into my pictures, and what do I determine and control? I believe that, in our times, control is valued above passive acceptance. But I happen to regard these two stances as equally powerful. And yet the former is often neglected. The important thing is striking a balance between accepting life as it is and trying to influence it, avoiding a passive stance towards it. At the end of the day, that's what I think happiness is, or the prerequisite for happiness: existing at an equilibrium that is extremely hard to maintain. It's rarely possible to maintain this sort of balance for any length of time. Strangely enough, this principle is not at all interesting to me when it comes to music.

To my mind, music seems rigorously determined by patterns. This doesn't mean that these patterns didn't emerge coincidentally. But the patterns, the principle, must not be visible.

Hans Ulrich Obrist — The principle of this manipulated coincidence?

Wolfgang Tillmans — The decisive thing is not to expose the act of manipulating coincidence. But this is a temptation that's hard to resist because you want to show that you did it yourself—that you were there, that it wasn't sheer coincidence, but, rather, that you willed it. This desire to show authorship in art has a negative effect on very many works.

Hans Ulrich Obrist — But you're not a slave to a system that requires you to follow the rules, as it were, as if you were a personified abstraction.

Wolfgang Tillmans — Even a coincidental gesture exposing how I influence or evoke coincidence is problematic. At times I get it wrong.

Hans Ulrich Obrist — I wanted to ask you about music. When you were working on *truth study center*, the 2005 book for Taschen, you were listening to Antony and the Johnsons—all summer long only Antony and the Johnsons. Now *manual* has just come out. What music were you listening to?

Wolfgang Tillmans — Right. That was a James Holden mix CD. But that was only the central music during the last six weeks. It was the same with Antony. In the intense final stage, the music also came into focus, because

obviously there are preliminary phases to every book. There are usually three phases in the process. The decision to finally get to work on an idea that's been floating around for a while in your head requires pulling together all the potential material, then making a rough version, which I subsequently show to the publisher—and hopefully he'll give it the preliminary thumbs-up. Then I think there are several pauses of two to three weeks, which are simply necessary. You can't just rush into a project at full-steam. So there was the James Holden CD, CD 2 of *At the Controls*—it's a DJ series. And on that I discovered Malcolm Middleton, a Scottish singer whose CD *A Brighter Beat* is currently my favorite.

Hans Ulrich Obrist — I'd like to return to the abstract pictures, particularly the series *Freedom from the Known*. Do you see a relationship between yourself and the history of abstraction?

Wolfgang Tillmans — That's inevitable. Given the history of abstraction, I feel that my work with photographs, or photographic paper, gives me room to maneuver—that's a rare situation in abstract art these days.

Hans Ulrich Obrist — Yes, the terrain is otherwise completely occupied by people using aluminum, wood, or canvas. You'd be another Blinky Palermo, or Ellsworth Kelly. So this is your niche, so to speak?

Wolfgang Tillmans — Without trying to reduce the whole argument to a discussion of media, because that's simply uninteresting. Of course, a history of abstract photography does exist, but this niche is at once a

concept and a metaphysical object. I see them as pictures and therefore equally connected to painting and photography. It can do something aluminum can't, that paint can't: a sort of extremely intuitive absorption of light, an application of light, a purely physical process, free from the linguistic or painterly impulse towards total control. It's bound to a place. Taking a photograph is a very simple affair, though a color photograph is of course the result of a complex process. But in the specific situation of everyday use, it's an extremely simple business. If you have a laboratory, as I have, and you've spent many years developing the means to create colors and forms, then it's very simple. And I really enjoy this simplicity because there's strength in it. Of course, everything new is difficult, but you know what I mean when I say "simple."

Hans Ulrich Obrist — **A long journey that eventually leads you to simplicity.**

Wolfgang Tillmans — I'm also always aware of the fact that it's a miracle, a photo-chemical miracle. To me it seems like a gift to have this technology at my disposal. This whole thing has only existed for five decades. Color photography has been around for fifty years—maybe longer, of course, depending on how you look at it. But I'm always aware of the fascination of being able to create a beautiful and meaningful object out of an industrially manufactured sheet. I won't lose that feeling, and that's what I meant by metaphysical. On the other hand, I can see how this entire medium—photocopying as well, all this analog-digital material—has reached a point where a lot is disappearing, where the

image is becoming a non-chemical process and is losing its physical substance.

Hans Ulrich Obrist — **Films disappear—everything becomes a hard drive.**

Wolfgang Tillmans — DVDs disappear, cassettes disappear, exactly. In the end, the only option is the hard drive. And because we can still experience analog reality, because there's still a correlation between the image and the world as it presents itself—which is really what the word analog means—I can still work with that today without appearing to be nostalgic.

Hans Ulrich Obrist — **Almost like a photo finish? The last chance: a photo finish. [Both laugh]**

Wolfgang Tillmans — Maybe. When I was eighteen—twenty years ago—I was quite interested in this photocopy experience, this fascination with a sheet of paper. The interesting thing about *manual* is that you can find the dates of the works only in the index and in some places in the book pictures which were made almost twenty years apart follow each other. Like these black-and-white photocopies here are shown. You can really see the very first works from 1986–1987—and they fit seamlessly. This, for instance! Somehow a loop has developed, but without falling into the trap of mechanized process art. That would be awful.

Hans Ulrich Obrist — **I don't think this has anything to do with mechanized process art. I'd say, rather, that a kind of Warhol-like quality emerges. I first noticed this with the large prints**

[*Copenhagen* and *Berlin*] that Maureen Paley showed at the [Frieze] Art Fair. The prints were developed using photocopying techniques. I wondered whether you'd agree that Warhol has something to do with it. What's your view on this?

Wolfgang Tillmans — They're part of a series of pictures in which black-and-white photocopies were made into large-scale photographs. They represent an exact recording of what has to be the most ephemeral type of image that exists. A black-and-white copy with unlevelled contrasts created by tiny dots of pigment does indeed have a Warhol-esque silkscreen quality: a total flattening of an image. What I'm interested in is the transformation of value that takes place when I take a tiny, worthless piece of paper and give it a body, a weight by massively enlarging it and giving it physical substance by framing it.

Hans Ulrich Obrist — I thought they had a very strong presence.

Wolfgang Tillmans — I was extremely pleased as well. I had pictures like that at P.S.1. They were all called *Empire* and were loosely related to the topic of America—and these two here: *Berlin* and *Copenhagen*. Some friends of mine are in them. They have such a glamorizing effect.

Hans Ulrich Obrist — That's why I thought of Warhol.

Wolfgang Tillmans — Yes, but it's crazy: they're debasing, but also glamorizing.



v.l.n.r./left to right: *Copenhagen*, 2006, *Berlin*, 2006, installation view, Taidehalli, Helsinki, 2006

Hans Ulrich Obrist — **Is that what we see in it now, and is that how we perceive Warhol now? Perhaps it wasn't glamorizing at the time?**

Wolfgang Tillmans — People who looked at a Warhol painting of Jackie probably thought she looked shockingly ugly, rather than glamorous.

Hans Ulrich Obrist — **Or banal?**

Wolfgang Tillmans — Banal, yes. I mean, Warhol has a place everywhere. There probably aren't many artists who would vehemently deny that. But this transvaluation of the superficial, this insistence that there can be depth beneath the surface: that's the thing, above all else, that I would usually describe as my initial spark. To this day, I regard this as the most supreme feat.

Hans Ulrich Obrist — **Warhol's most supreme feat?**

Wolfgang Tillmans — Yes, and it's something that, understandably, remains forever. Every generation gets tangled up in the problem of the supposedly unbridgeable gap between depth and surface. We might assume that the issue could one day be resolved—historically proved—and that we could learn something from it.

Hans Ulrich Obrist — **But it's an "eternal return."**

Wolfgang Tillmans — Yes, people believe they see deeper truths, when it's actually just the rhetoric and symbolism of heaviness and depth, or power and money, that's being used. The art world is full of this. I'm often amazed

how people, especially those who make a living with words, so rarely question the knee-jerk quality of their thinking. They would only have to ask themselves the reverse question: was Schwitters not an artist simply because he made prints for advertising agencies?

Hans Ulrich Obrist — **Or was Warhol not an artist just because he was also a fashion illustrator.**

Wolfgang Tillmans — But it's also the shock value. I think that's why Warhol remains so important: because of his fearless transmutation of values, from everyday life to fine art.

Hans Ulrich Obrist — **Yes.**

Wolfgang Tillmans — Because this moment is never resolved. Because people are always searching for a rhetoric of value, for safety. They don't like the transient, and they can only bear things that death or history has established as secure.

Hans Ulrich Obrist — **I think this analysis of Warhol would be a good place to pause for today. Many thanks.**

Hans Ulrich Obrist — **An important aspect of your work—which is touched upon in the catalog for your retrospective in America<sup>6</sup>—is your link to conceptual art, to conceptual photography, and to seriality. Your art books and serial works like the *Concorde* series<sup>7</sup> are discussed in it, and you reference Ed Ruscha and conceptual art. How do you view the matter? You don't mention your connection with Hans-Peter Feldmann.**

Wolfgang Tillmans — Hmm!

Hans Ulrich Obrist — **He also often worked with art books and seriality. Incidentally, he's a big fan of your work. He always told me how much he appreciates what you do. So we've**

(6) *Wolfgang Tillmans*, exhibition catalog (New Haven/London: Museum of Modern Art Chicago, Hammer Museum Los Angeles, Hirshhorn Museum Washington D.C., 2006).

(7) Wolfgang Tillmans, *Concorde* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1997).

got two questions to begin with. Let's start by focusing on conceptual art.

Wolfgang Tillmans — I don't think I've been directly influenced in the sense of wanting to work within the field of conceptual art. It's more closely related to my own conception of what I always wanted to do. I always saw photography as an object. I never thought of a picture as being bodyless, but rather as existing within a process of transformation from three dimensions to two—a conceptual activity.

Hans Ulrich Obrist — **This transfer?**

Wolfgang Tillmans — Yes. We think and perceive in three dimensions, and then convert things into two dimensions. In a way, this piece of paper here has an extension and it's an object. This has always been my basic understanding, so to speak. I don't know where it came from, but this has always been my understanding of what photographs are. That's why it doesn't require narrative justification, nor justification as an art object. It's about the transformation that conceptual photography and conceptual art have in common: the transformation of an idea.

Hans Ulrich Obrist — **In other words, it's a process of de-materialization?**

Wolfgang Tillmans — Yes. And, more specifically: how can a thought be made visible? I find the idea of doing so by means of a photograph quite interesting conceptually. And the simplicity of a photograph is what makes it such an interesting challenge. Because the photograph

as such is not intrinsically artistic. However, this idea isn't what brought me to seriality. I only got into that because I wanted to avoid working with series—that is, without the rhetoric of the series or serious. In English you have the words “serial” and “serious,” and in the art world the two are connected. But I felt that I didn't need to rely on that, and that I could simultaneously work on different topics and on different levels. And because I was doing the opposite of serial work, doing serial work became possible for me. On the one hand, there were the serial works from different periods. Thus, over the course of many years, groups emerged like for instance the draperies *Faltenwürfe* [*Faltenwürfe*, Daniel Buchholz, Cologne, 1996: see p. 24]. Also, now it would be possible to link various threads. The first series was *Concorde*, in 1997. No!

Hans Ulrich Obrist — **Rather?**

Wolfgang Tillmans — The *Chemistry Squares*, those fifteen little black-and-white pictures of people on E!

Hans Ulrich Obrist — **That was even earlier?**

Wolfgang Tillmans — In 1992. But then again, I think that the equation serial = conceptual is also a bit simplistic. That was precisely what used to bother me. I didn't want this equation to apply to me. A concept can exist without being serial; any other conclusion would be narrow-minded.

Hans Ulrich Obrist — **So you didn't embark on the conceptual-serial approach a priori. It came to you later. I saw the layout for**

the U.S. museum retrospective in your studio, and, because you've made so many individual pictures, a typology emerges of which you may not have been aware beforehand. The same applies to your latest exhibition in Cologne, where portraits are suddenly shuffled into a new order. There are old portraits next to new ones. So something like an a posteriori typology emerges, if you'll allow that term.

Wolfgang Tillmans — Yes, I think it fits. And at the same time each individual picture emerges through work in that particular genre.

Hans Ulrich Obrist — Yes.

Wolfgang Tillmans — My feeling is that, initially, you have to distrust seriality because it's accompanied by such strong rhetoric. It's probably an invention of Western modernism. Even though in one article about *Concorde*, the series is mentioned in relation to Hokusai's *100 Views of Mt. Fuji* [Midoru Matsui, Parkett, 1998]. The portrait collection *Fensterbilder* in Cologne, which was also shown in L.A.—albeit a slightly different version—plays on the inconsistencies in this type of seriality. There are sixteen pictures, and although we imagine that we can recognize the principle, in reality, the principle is constantly being thwarted, on every level.

Hans Ulrich Obrist — A link is made across relatively long time sequences, so it's an open principle. For example, there's a new portrait in there from Frankfurt.

Wolfgang Tillmans — Yes, and, above all, ten pictures of *Conor*, in black and white, and six pictures of other people, mainly black and white. Twelve black and white, and only four in color, mainly unknown people, two of them known. Chloë Sevigny, for example, seems like an alien presence because she's the only film star, and she and Isa [Genzken] are the only women. First you think there are only men, then you discover one woman, then two, and then the whole thing is like a mural. Because of the black-and-white slant, the overall impression is of something iridescent. It changes, depending on whether you think in color or not, or in terms of celebrities or not.

Hans Ulrich Obrist — How about black and white? You use black and white, as well as color. Felix Gonzales-Torres always said that black and white may be the greatest act of resistance now available to us. Now that all advertisements are suddenly in color, one can switch back to black and white. How do you see black-and-white photography?

Wolfgang Tillmans — Hmm. That co-existence of color and black and white in my work often goes unnoticed. I've hidden the black-and-white component so well within my work that people never think that I do black-and-white photography. Or would you have assumed so?

Hans Ulrich Obrist — I think it's an important question—one that I've always wanted to ask you, because there are hardly any references concerning you and black-and-white photography in the literature. [see pp. 5, 53, 57, 58, 118]



Oben/top: *Deer Hirsch*, 1995  
Unten/below: *Tiere*, 2006

Wolfgang Tillmans — Yes, but it was always part of my work. I know about the materiality of black-and-white prints on baryta paper, and on normal synthetic paper. Both have a totally different aesthetic quality than color paper, than the C-prints I use. I think the visual quality of a color photograph is the most appealing and the most neutral. It's not as set in a genre, whereas, of course, a black-and-white print on uneven, thick paper always has this arty look about it. I wanted to avoid that. I wanted to avoid that qualitative leap where you categorize one thing as such and another thing as something quite different. That's why, from the moment I started making color prints, I even did my black-and-white enlargements on color paper. And by doing so, I can give them subtle tones. With the color print process, I can determine a precise tone, which can be colder, warmer, neutral, or glaring. The visual impression, at any rate, is of a color photograph. Although now, of course, when you study it, you see it's black and white. But because of their order in the other books—they have the same gradations and modulations as the color prints—you don't really notice that they're black and white.

Hans Ulrich Obrist — Yes.

Wolfgang Tillmans — But in the syntax, it's very important to have pictures that don't have a full range of color information. For instance, the *Alex and Lutz* series [1991–1992: see p. 53], the ones sitting in the tree. Two of the pictures are black and white: the one where he looks between her legs and the one where he's standing in the tree, masturbating. If they weren't

black and white, there would be too much color information in the series as a whole.

Hans Ulrich Obrist — **Is it about striking a balance?**

Wolfgang Tillmans — **Yes, it's about things that are important even though one doesn't notice them.**

Hans Ulrich Obrist — **The *Alex and Lutz* episode was where we started working together, in 1995, in the Serpentine Gallery [as part of the group exhibition *Take me (I'm yours)*, London, 1995].**

Wolfgang Tillmans — **Yes.**

Hans Ulrich Obrist — **Like me, you were born in 1968. We both started working publicly in the late 1980s and early 1990s. It's often been debated whether our generation revolted against the 1980s.**

Wolfgang Tillmans — **Well, my initial response would be to want to contradict that. As to the 1980s as such: I think it's probably too simple to say that we all just revolted against the eighties, because the art, music, and fashion that moved me and inspired me are still significant for me even today. I mean, Richard Prince and Cindy Sherman are totally eighties. The whole idea of appropriation, [Barbara] Kruger, Jeff Koons, Laurie Anderson—they all still interested me, even if they were no longer fashionable in the nineties. The same with political activism. Felix Gonzalez-Torres is basically rooted in the eighties, as is David Wojnarowicz. It's a bit tricky to simply dismiss the 1980s. I ask myself whether it's perhaps also a language problem—**

that is, the desire to have clear boundaries and definitions. Musically, for instance, very many great things happened in the eighties. I consider the Joy Division/New Order phenomenon, for example, to be a milestone in musical history. The *Post-Human* catalog<sup>8</sup> on the shelf behind you. It didn't appear until 1993, but it's still very much a product of the eighties.

Hans Ulrich Obrist — **Yesterday I saw a book by Falco, in the airport in Vienna. It contains that wonderful quote: "If you remember the eighties, you didn't experience them."**

Wolfgang Tillmans — **Okay, but they say the same thing about Studio 54 in the seventies and about Woodstock in the sixties. [Laughs]**

Hans Ulrich Obrist — **You mentioned the appropriation art of the 1980s. Appropriation is currently quite present in the exhibition *In the Darkest Hour There May Be Light* [Damien Hirst's *Murderme-Collection*, Serpentine Gallery, London], with Francis Bacon, Andy Warhol, Richard Prince, and Jeff Koons as heroes. There's a continuum here. Joshua Reynolds wrote about it in the eighteenth century in his *Discourses*<sup>9</sup>: "borrowing," "gathering," "deprivation," "appropriating," and, very importantly, "submitting to infection or contagion." Thus we see here, too, the concept of infiltration. What's your relationship to appropriation? Do you see yourself on this continuum?**

Wolfgang Tillmans — **When you're working, you need to observe what others have accomplished within a certain field, without simultaneously shutting off your**

(8) *Post Human, Neue Formen der Figuration. ... Aller Zerrissenheit zum Trotz*, exhibition catalog (Hamburg: Deichtorhallen, 1993).

(9) Joshua Reynolds, *Discourses Delivered to Students at the Royal Academy by Joshua Reynolds* (London, 1778).

intuition. In that sense, we all fit into this continuum. It's a process of taking, which is then transformed. You try to give it some meaning.

Hans Ulrich Obrist — **In your work, appropriation is more evident at the textual level—newspaper articles, tables—than in the photography.**

Wolfgang Tillmans — Yes. Verbally I think I'm pretty good at expressing myself. But I also think I'm much better at visual expression than I am at expressing myself in writing. I believe there are things that are written with such clarity that I can't really contribute anything to them, except to multiply them. I've always regarded my work as a sort of amplifier. The decision of what and whom to photograph and publicize is determined by the positions I want to support and bring out in public. The exceptions, like the portrait of Tony Blair and the anti-homeless architectural elements, only prove the rule. In the case of the tables for *truth study center*, for example, I use my role as someone who can speak publicly to amplify the positions that are presented. That's the direct function. Then, of course, there are texts I don't like, where I use collages to speak my mind indirectly.

Hans Ulrich Obrist — **Now and again there are moments where you return to painting or to older works of art, for instance the painting by Wilhelm Leibl [*Boy on a Chair*, 1874–1875: see p. 58].**

Wolfgang Tillmans — Yes, or there's a Caravaggio painting I photographed in the Capodimonte [*Flagellazione*, Museo Nazionale Capodimonte, Naples: see p. 57]

showing the flagellation of Jesus. The cover of the American catalog shows the Trinity figure. It's an emotional impulse to capture something—to represent a powerful presence as I have encountered it, but also to make a copy of it. I want to preserve it and to say, "This is true, this is important, I want there to be more of this." When I photograph objects or living creatures, I kind of want there to be more of them in my world. So I don't see these photographs in a Louise Lawler or Thomas Struth context. Of course, formal questions do arise. It has to work as a picture.

Hans Ulrich Obrist — **I have two or three more questions about Hans-Peter Feldmann and the issue of archiving.**

Wolfgang Tillmans — I became acquainted with Feldmann's work through this painted plaster cast of a man's head that Daniel [Buchholz] always had in his apartment. I believe that piece deals with the unrecognized interface in the reproducibility of sculpture and photography. Feldmann does great work, and thus it's one that I no longer have to do.

Hans Ulrich Obrist — **Because it's already been done?**

Wolfgang Tillmans — No, because he is so thorough that you can practically be certain that he has invested a lot of work in this. I like artists like him. Or Bernd and Hilla Becher. I think they've done a very comprehensive job, establishing the fundamentals for this entire field. I think the *Soldiers* series<sup>10</sup> is probably the closest to what Feldmann has done.

(10) Wolfgang Tillmans, *Soldiers. The Nineties* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999).

Hans Ulrich Obrist — Yes, but the *Soldiers* series is also interesting with regard to appropriation, found pictures, seriality. They're almost like typologies of ready-made, found pictures. Can you elaborate on the *Soldiers* series?

Wolfgang Tillmans — Yes. That really was mainly about typology. My individual and intimate perceptions of the portrayal of men in uniforms in newspapers in the nineties led me to think about the concept of a genre for these pictures. In other words, the private aspect—that I am interested in these men, the fetish element—served as a catalyst for this perception, thus enabling me to realize the topic. But these personal things that triggered my interest are not what the series is about, and this is often conveniently overlooked. The initial spark came when I was living in New York in 1994–1995. I noticed that, every week, on the cover of the *New York Times*, there would be a picture of a man, or two young men, who sat, or smoked, or were walking. They weren't doing anything that might be considered of interest. They weren't celebrities, and nothing was happening in the picture. So all you saw was a young, attractive man in a uniform. And that was just the way it was. Nobody remarked on it. I asked myself who it was, sitting in the photo department, deciding that we need to have some photograph of a young, uniformed male in every edition. And it seemed obvious that an erotic aspect might play a role—and I don't mean homoerotic, since there are female editors making these decisions as well. And it occurred to me that maybe this was a nineties phenomenon, that in the West—as we discussed last week—the era was seen as peaceful, that the threat we had always been aware of until 1989 had



*Soldiers*, 1999–2007, installation view, Wolfgang Tillmans, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., 2007

disappeared. I developed this theory for myself that perhaps these photos were there to raise the specter of threat and conflict, indeed to bring conflict into our lives, to let us have a taste of it. I saw this schizophrenic scenario where, on the one hand, peace seemed for the first time all-pervasive in Western European and North American perceptions, but at the same time there was a war going on every day during the nineties, be it in Kuwait or Yugoslavia—even right in the middle of Europe. But we didn't want to acknowledge this. Also, since the nineties, and up to this day, the aesthetic of military uniforms plays a role in the civilian sub-cultural context. Of course it's a basic interest of the military to use this visual language, wield this visual tool, while at the same time avoiding public discussion or, worse, aesthetic appraisal. The moment the military becomes an object of aesthetic contemplation, these men also become objects, inventions that, as such, can be manipulated and criticized rather than, ideally, functioning as a force of nature.

Hans Ulrich Obrist — I find that most interesting. I think this military project is highly relevant when it comes to the issue of the archive, the ready-made pictures. Could you tell me more about your time at the Städelschule? What does teaching mean to you?

Wolfgang Tillmans — The school is good also because it's structured in an inter-disciplinary way. It wasn't a photography class I took over, there is none, but I was offered the post of Hermann Nitsch, who had gone into retirement. I found teaching a good way to find time to get out of my own head. I have a tendency to get stuck



Charlotte Posenenske, installation view, *Between Bridges*, London 2007

with myself. Already during my guest-professorship in Hamburg 1998–1999 I learned how important it is to pass on knowledge, but also that I need to take breaks from myself. I don't believe it's possible to create good artists, but I know from my own experience how helpful it was to have someone to talk to at certain crucial moments. Some of these conversations took place while I was studying. So I think it's okay to repay this by investing time in the learning process. I think it's important to do so, but I can't do it all the time. After three years I didn't want to have to fly to Frankfurt every three weeks. Now I go there once during the semester, for seven days, and do a kind of project week.

Hans Ulrich Obrist — Does *Between Bridges*, the gallery room at the entrance to your London studio, represent a continuation of your teaching activities by other means? Jeff Koons told me in an interview yesterday, "I want to influence the lives of people." Do your teaching activities and *Between Bridges* have the same goal?

Wolfgang Tillmans — The desire to have a gallery that exhibits works that don't get much attention in the London art scene was in fact finally realized just as I was reducing my commitments in Frankfurt. Now I use the time I've saved to engage with the work of other artists one at a time. I don't see *Between Bridges* as a platform for young artists. They can also be shown, but the selection has more to do with my social or political interest in the works being displayed. The first four exhibitions featured David Wojnarowicz, Wolfgang Breuer, Sister Corita, and Josef Kramhöller. The next one being planned is Charlotte Posenenske, someone

whose work I came across when I was twenty and then remembered again when my assistant, Marte Eknaes, mentioned her at the beginning of the year. Some of the artists were once considered important, but are now too unknown to be able to get a retrospective in one of the institutions. Or their work is too non-commercial to be represented by a gallery. Wolfgang Breuer worked in the area where the studio is located, so it became an exhibition centering on East London.

Hans Ulrich Obrist — How did you come up with the name for the studio?

Wolfgang Tillmans — First I toyed with the idea of incorporating the spiral staircase, which takes up a large part of the room, into the name. But then I remembered a picture I did in 1999, *Between Bridges*, which, apart from referring to the content of the work, also fits the location, which is situated between a number of railway bridges in the neighborhood.

Hans Ulrich Obrist — One thing we haven't yet talked about is your latest appropriation: this amazing artist book where you took a found text, an actual book, and put a new dust jacket around it. Can you tell me something about that? It's part of a series involving various artists.

Wolfgang Tillmans — *Ex Libris*. Artists were asked to design a new cover for their favorite book. I thought the cover of my book of choice was already perfect, and I didn't want to replace it. So instead I designed a dust jacket to be wrapped around the untouched original.<sup>11</sup>

(11) Wolfgang Tillmans, *Krishnamurti: "Freedom from the Known,"* Edition Ex Libris, No.10 (Cologne: Salon Verlag, 2006).

Hans Ulrich Obrist — **Why did you choose the book *Freedom from the Known*, by Krishnamurti? Is he a guru?**

Wolfgang Tillmans — Well, a guru who wasn't a guru, since he never wanted to be one. His name can be confusing because it brings to mind the Hare Krishna sect, which he has nothing to do with. Unfortunately one can get the impression that he is about sects and cults. As I recall, you grew up at the same time as me, when the fear of sects was a kind of fundamental fear. And Krishna is also a name that evokes a clichéd response. It's interesting that Krishnamurti is the exact opposite. He teaches a spirituality that doesn't require an institutionalized framework, without cultural norms. He says that all forms of religious worship and their rituals are idolatry, pure image-worship, as it were, that have nothing to do with spirituality. All his life he rejected being seen as a replacement for other religions. His is an extremely powerful position that can never really be achieved, because it's so fleeting. The moment you try to give it a name or define it, it becomes imprisoned in language.

Hans Ulrich Obrist — **Now you've broached the subject of religion. Last week I conducted a long interview with Gerhard Richter in which we discussed religion and belief. He's currently making a big window for Cologne Cathedral.**

Wolfgang Tillmans — Yes, tell me which one it is—the really big one in the transept?

Hans Ulrich Obrist — **Yes, in the southern transept, twenty meters high.**



*Staedelschule Treppe (b)*, 2006

Wolfgang Tillmans — It's got scaffolding on it?

Hans Ulrich Obrist — Yes. They're using these abstract pixels. There's this idea at the moment that religious belief could become very oppressive again; wars are being fought because of it, religious wars. But we can't live without belief, as Richter says. You often have religious references in your artist books, and starting with the catalog for the Kunsthalle Zürich in 1995,<sup>12</sup> and again with the Krishnamurti cover, there are references to many varieties of faith and religion. How do you view these references?

Wolfgang Tillmans — Well, I find the statement "We can't live without faith, so we have to believe in something" untenable. Because I think you have to ask the question: what are the actions of men of faith? I tend to think there are people who are religious and others who aren't. Neurological research has confirmed that apparently there are some centers of spirituality within the brain. I believe that there are people who are prone to it and others who aren't. I belong to those who have a spiritual need. This came to me without any pressure from my parents. I wasn't brought up with religion, and yet I felt myself drawn to it, and I was lucky enough to have found an extremely liberal, politically enlightened, and community-oriented environment within the West German Protestant Church in the 1980s. That's why I didn't regard institutional religion as an enemy, but rather as something liberating. But today, in 2007, I have to add things up and ask myself: is the world a better place with religion or without it? And then I have to recognize that it was

essential in creating and preserving the culture that I'm a part of. I don't know how else that could have evolved, like for example the history of painting. But I think as long as people refuse to accept that their forms of worship and their gods are man-made cultural entities, I remain, if not hostile towards, then at least skeptical of, organized religion.

Hans Ulrich Obrist — So you would agree with [Richard] Dawkins in his new book *The God Delusion*<sup>13</sup> when he writes about the irrationality of believing in God and claims that such belief is damaging to society?

Wolfgang Tillmans — Yes, that's what I mean. It wouldn't be a problem if people were truly modest. And it's this lack of modesty that I find so awful, and, in the final analysis, a contradiction before God. I think it's the greatest blasphemy when Cardinal Meisner says that a child in Cologne shouldn't talk about God in the presence of a Muslim—in the weeks preceding Christmas. Of course, the issue of homosexuality makes the whole affair even clearer to me: you have to judge people by their deeds. It's already presumptuous when men tell people what God says, thinks, and wants to do. This presumptuousness is a worldwide phenomenon, and it's where all the problems start. Religion is only a means to help us cope with the fact that we are mortal and with the mystery of life. As far as I'm concerned, the Quakers are the only monotheistic religion that is fundamentally peaceful. I've been thinking about the concept of a "religion of peace" for some time, and have started making notes about what that might be.

(12) Wolfgang Tillmans, exhibition catalog (Zurich: Kunsthalle Zürich, 1995).

(13) Richard Dawkins, *The God Delusion* (Boston: Houghton Mifflin, 2006).

Hans Ulrich Obrist — **So art isn't a replacement for religion, but a kind of religion of peace?**

Wolfgang Tillmans — I haven't thought about that, since art doesn't exist as an organized phenomenon. In these notes, which are more like an exercise than something intended for publication, I've written that in most religions there is the latent but fundamental assumption that their adherents are somehow closer than other people to God. As long as people who practice a religion have a hint of a feeling that they are the chosen ones, their faith will profoundly divide people. If you feel that you have somehow moved beyond the ultimate and inevitable uncertainty of our existence, it's unavoidable that people will be split into two groups. This, depending on the degree of one's political opportunism, isn't said outright, but in the final analysis it's always there. And as long as a religion is so immodest as to assume that its adherents are somehow closer to God or the truth than members of other religions, or non-believers, it can't be considered a religion of peace. The Quakers were the only ones who realized this, about 350 years ago, and they've been guided by this insight ever since. To accept your own ignorance is the true way to worship God. It's understandable that we want to ponder the origin of our existence and the mystery of life, but to exploit this quest in others in order to control their minds and bodies is reprehensible. The crucial thing is that we put an end to the fairytale of virgins in heaven and fire in hell.

Hans Ulrich Obrist — **That will make a very nice ending.**

Wolfgang Tillmans — **Many thanks.**

Hans Ulrich Obrist — **Many thanks to you, too.**

Wolfgang Tillmans

Geboren 1968 in Remscheid. Studierte 1990–1992 am Bournemouth and Poole College of Art and Design, England. 1995 Ars Viva Preisträger und Kunstpreis Boettcherstrasse in Bremen. 2000 Turner Prize, London. 1998–1999 Gastprofessur an der Hochschule der bildenden Künste, Hamburg, seit 2003 Professor für Interdisziplinäre Kunst an der Städelschule, Frankfurt/Main. Seit 1993 internationale Einzelausstellungen. Lebt und arbeitet in London.

Hans Ulrich Obrist

Geboren 1968 in Zürich. Seit 2006 ist er „Co-director of Exhibitions and Programmes, and Director of International Projects“ in der Serpentine Gallery in London, wo er lebt und arbeitet. Seit 1991 hat er zahlreiche Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst kuratiert oder ko-kuratiert. Darüber hinaus ist er u.a. Herausgeber einer Künstlerbuchreihe im Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.

Wolfgang Tillmans

Born in Remscheid in 1968, Germany. 1990–1992 he studied at Bournemouth and Poole College of Art and Design, England. 1995 Ars Viva Prize and Art Prize Boettcherstrasse Bremen, Germany. 2000 Turner Prize, London. 1998–1999 visiting professorship, Hochschule für bildende Künste, Hamburg. Since 2003 professorship of interdisciplinary art, Städelschule, Frankfurt/M. Since 1993 international solo exhibitions. Lives and works in London.

Hans Ulrich Obrist

Born in Zurich in 1968. Since 2006, he has served as Co-director of Exhibitions and Programmes and Director of International Projects at the Serpentine Gallery in London, where he currently lives and works. From 1991 to the present, he has curated or co-curated numerous exhibitions in various fields of contemporary art. In addition to these projects, he is the editor of a series of artist books published by Verlag der Buchhandlung Walther König.

Dank an / Thanks to  
(in alphabetischer Reihenfolge /  
in alphabetical order)

Herbert Abrell  
Daniel Buchholz  
Stephen Dupont  
Marte Eknaes  
Joachim Geil  
Sabine Herder  
Brannie Jones  
Michael Kerkmann  
Kasper König  
Walther König  
Rem Koolhaas  
Federico Martelli  
M/M  
Isabella Mora  
Christopher Müller  
Maureen Paley  
Julia Peyton-Jones  
Andrea Rosen  
Franckie Spickernell  
Lorraine Two