

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

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

Artikel: Wolfgang Tillmans' Erinnerungsmaschine = Wolfgang Tillmans's memory machine

Autor: Matsui, Midori / Goridis, Uta

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680862>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 03.04.2026

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

Wolfgang



WOLFGANG TILLMANS, SUPERGRASS II, 1997, c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm / 24 x 20" & 16 x 12"; bubble-jet print, 170 x 120 cm / 67 x 47 1/4".
Gegenüberliegende Seite / lefthand-page: Yokohama Installation, 1991-1997, c-prints, offset & bubble-jet prints, Yokohama Museum of Art, 1997.

Tillmans'

Wolfgang Tillmans

MIDORI MATSUI

Eine Photosequenz von Wolfgang Tillmans lässt uns die Aktualität einer rekonstruierten Vergangenheit spüren. Während jedes einzelne Bild sich auf den ursprünglichen Moment bezieht, in dem es aufgenommen wurde, verweist eine Serie immer auf verschiedene Berührungspunkte zwischen dem Photographen und anderen. Im Yokohama-Museum in Japan wurde Tillmans' Wandinstallation auf einzigartige Weise dem Thema der Ausstellung gerecht: «Absolute Landschaft: Zwischen Illusion und Realität» (1997). Photos von Alex und Lutz auf den Ästen eines Baumes sitzend oder mit andern zusammengekuschelt am Strand, stehen neben Stillleben mit Früchten, Hemden sowie der Luftaufnahme einer Kläranlage und vermitteln eine ganze Summe von Erfahrungen. Die Anordnung der Photos lässt zwar die Gedanken erkennen, die das scheinbar Zusammenhanglose zu einem kohärenten Ganzen fügen, aber dennoch bleibt Platz für zahlreiche andere Assoziationen. Diese Spannung zwischen Freiheit und Notwendigkeit weckt in uns den Wunsch von jedem einzelnen Bild ausgehend nach unserer eigenen absoluten Landschaft zu suchen.

Was aber ist eine absolute Landschaft? Ich verstehe darunter eine Landschaft, die für den Betrachter eine besondere Bedeutung besitzt. Die Szene kann historisch völlig uninteressant sein und braucht nach den üblichen Maßstäben auch nicht besonders malerisch zu sein. Es ist das einem zufällig ins Auge fallende Detail, das einen dazu bringt innezuhalten und die Welt in einem ungewohnten Licht zu sehen. Aus einem solchen Detail, das man mit einem bestimmten Zeitpunkt, einem bestimmten Ort und bestimmten Personen verbindet, wird ein Bild, das unseren zukünftigen Blick auf die Dinge beeinflussen wird. Man könnte sogar sagen, dass eine Summe solcher Bilder die Identität einer Person ausmacht. Tillmans' Photos sind solche Bilder, die die Identität von Menschen durch die Art, wie sie in der Landschaft sind, ausdrücken. Seine auf nächtlichen Straßen, am Strand oder in Wäldern abgeblendeten Protagonisten strahlen eine individuelle Schönheit aus, die mit den spezifischen Gegebenheiten von Ort und Zeit untrennbar verbunden scheint. Wenn Tillmans sich auf das Licht, die Feuchtigkeit und sogar die Temperatur einlässt, die die besondere Atmosphäre um seine Protagonisten herum ausmachen, so lässt er den Augenblick als totales Bild wieder aufleben. Dieses Vorgehen unterscheidet sich grundsätzlich von den Konventionen der Modephotographie, die ihre Bilder aufwendig inszeniert oder den Körper und die Macken der Models zu Fetischen emporstilisiert um die Illusion des Erhabenen zu erzeugen.

Tillmans' Photographien haben eine besondere Ausstrahlung, die sie dem zeitlichen Moment verdanken, das ihnen innewohnt. Sie vermitteln einem das Gefühl schon einmal an einem ähnlichen Ort gewesen zu sein oder ähnlich vertraute Augenblicke mit Freunden verbracht zu haben. Diese Wirkung entsteht dadurch, dass Tillmans im Spiel mit der Entfernung immer auf seine eigene Gegenwart verweist. So nimmt er an der Szene teil, aber nie als Voyeur, sondern als einer, der mit den Photographierten sympathisiert. In CRAIG (1992) deutet das sanfte Licht, welches das Zarte im Gesicht eines Jun-

MIDORI MATSUI ist Assistenzprofessorin für amerikanische Literatur und vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Tohoku, Japan. Sie schreibt häufig für *Flash Art*.



Erinnerungsmaschine



WOLFGANG TILLMANS, CRAIG, 1992,
c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm / 24 x 20" & 16 x 12".

gen hervorhebt, auf dessen Beziehung zum Photographen hin, während in BOURNE-MOUTH (1991) ein Zaun im Vordergrund die physische Distanz zwischen den am Strand heruntollenden Jungen und dem Photographen markiert und dessen wehmütige Wahrnehmung dieser zwangsläufig trennenden Distanz erkennen lässt, aber auch seinen Wunsch ihnen näher zu kommen.

Diese Wahrnehmung der Distanz – des Unterschieds – wird von manchen Theoretikern als das Urtrauma der Photographie betrachtet. In *Die helle Kammer* bemerkt Roland Barthes, dass die Genauigkeit eines Bildes – seine äusserliche Ähnlichkeit mit dem abgelenkten Subjekt – verhindere, dass wir

dessen Wahrheit erfassen, da die Photographie die komplexe Existenz eines Individuums durch ein eindimensionales, «plattes» Bild ersetze.¹⁾ Nur der «Ausdruck» eines Individuums, den ein gleichgültiger Photograph in einem Augenblick arglosen Sichgehenlassens des Subjekts zufällig eingefangen hat, lässt dessen geistige Quintessenz wieder auferstehen. Aber für Barthes ist selbst dieser Ausdruck eine «intransigente Zugabe zur Identität» und verweist auf die unüberbrückbare Differenz von Bild und Leben. Die zeitliche Begrenztheit der Photographie führt Barthes auf deren «Stillstand» zurück; für ihn sind Photographie und Film zwei unvereinbare Gegensätze. Während das photographische Bild die Zeit laut Barthes in seiner zweidimensionalen Begrenztheit stocken lässt – «es gibt keinen Platz mehr, nichts lässt sich hinzufügen» –, zerstört die Technik des Films die Autonomie des einzelnen Bildes und unterwirft es einem Fluss, in dem es «fortwährend zu anderen Bildformationen hin gestossen und gezogen wird». Die Photographie, die «nicht den geringsten Drang besitzt», ist für ihn «ohne Zukunft»; und das Photo ist nicht nur «seinem Wesen nach niemals Erinnerung», sondern «blockiert sie vielmehr».

Diese Aussagen Barthes' über die zeitliche Beschränktheit der Photographie bestreitet Tillmans, indem er Verzögerung oder Distanz sichtbar macht und in seine Darstellung integriert. Technisch gesehen werden Distanz und Verzögerung durch das absichtliche Verwischen von Details und die, vor allem in den Landschaftsaufnahmen erkennbaren, flachen Winkel angedeutet. Oft aber wird die Melancholie des Vereinzeltseins im Gesamteindruck oder der Atmosphäre der dargestellten Szene sichtbar. Indem Tillmans seine Subjekte zu wesentlichen Bestandteilen der Landschaft macht, kann er dem Betrachter nicht nur eine Ganzheit der Erfahrung vermitteln, sondern auch seine eigene Zugehörigkeit zu einem gemeinsam erlebten Augenblick. Mit anderen Worten, sein «Bild», das an sich schon attraktiv wirkt, verweist immer auch auf einen Mangel und bedarf des ergänzenden Kontextes um seine volle Bedeutung zu erlangen. Die Darstellung von Distanz und Kontingenz in Tillmans' Photographien erinnert an Wim Wenders' (frühe) Roadmovies sowie an Jacques Rivette, dessen Kamerabewegungen und Schnitt-Technik wechselnde Entfernungen nachempfinden und dem Zuschauer das Gefühl unterwegs zu sein auch physisch vermit-

WOLFGANG TILLMANS, *BIANCA JAGGER INDEX COVER*, 1998, *c-print*, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm / 24 x 20" & 16 x 12".



teln. Häufig mit Verschwommenheit und Schärfe spielend, manchmal mit kleinen Details im Hintergrund, die ebenso wichtig sind wie alles andere, übernehmen Tillmans' Photos auch Rivettes Taktik, mittels bunter oder bewegter (also unscharfer) Objekte im Hintergrund auf die zufällige Natur der Haupthandlung im Vordergrund hinzuweisen. Bei beiden spürt man die Flüchtigkeit des Augenblicks und das Fragile der beteiligten Individuen.

Die Präsentation als Serie unterstreicht das bereits in den Einzelaufnahmen deutliche Element der Vergänglichkeit. Die Bubble-Jet-Prints treiben das noch weiter. Unscharfe Stellen, ausgebleichte Farben und die charakteristische grobe Textur dieser Prints ahmen den Prozess des Verblässens oder Hervortretens eines Bildes nach und wecken den Wunsch es genauer sehen zu wollen. Das extrem leichte und fragile Papier, auf dem die Bilder gedruckt sind, stellt das Objekthafte der Photos vollends in Frage. Tillmans behandelt Bilder nicht wie fertige Produkte, sondern eher wie offene Türen zu vergangenen und zukünftigen Begegnungen des Betrachters. Schaut man eine Sequenz solch suggestiver Bilder an, ist es, als könne man durch das dünne Papier hindurch in ein Hinterzimmer der Erinnerung sehen; man hat das Gefühl sich in der Zeit vor- und rückwärts zu bewegen. Und unbewusst fühlt man sich durch das Freiwerden der ungeheuren emotionalen Energie, die wir sonst auf die Zeit verwenden, zutiefst neu belebt. Tillmans Photographie transzendiert die zeitliche Begrenztheit des photographischen Bildes durch eine metonymische Kraft der Beschwörung, die ihr Bezugsobjekt über das unmittelbar Sichtbare hinaus erweitert.²⁾

Was macht die Schaffung einer solchen Erinnerungsmaschine möglich? Die Antwort dürfte in Tillmans' Entschlossenheit liegen, das Spezifische individueller Existenzen dem Fluss der Zeit zu entreissen, indem er die Elemente ihrer Wandelbarkeit in seine Photographie integriert. Seine Haltung ist immer dieselbe, auch wenn er einen aussergewöhnlichen Gegenstand photographiert. In Tillmans' Bildern von der Concorde, die auch als Buch erschienen sind,³⁾ drückt sich eine unpräzise, aber umso spannendere Annäherung an seinen Gegenstand aus. Indem er den Flug der berühmten Maschine wie eine filmische Sequenz nachvollzieht – vor einem Himmel, dessen wechselnde Farbtöne das Verfließen der Zeit sichtbar machen –, gelingt ihm das an Monet erinnernde Kunststück, Zeit durch das Festhalten der wechselnden Zustände eines einzigen Objekts darzustellen. Vor allem weckt die winzige Gestalt der Concorde, die – manchmal ein goldenes Rauchwölkchen hinter sich herziehend – in der Weite des Himmels, über Baumwipfeln oder Gebäuden eingefangen wird, Kindheitserinnerungen an Flugzeuge oder Vögel, die man am Himmel ausmachte, samt den dazugehörigen Gefühlen der Entdeckerfreude und der Wehmut, wenn sie jenseits des Horizonts wieder verschwanden. CONCORDE liefert so nicht nur eindrucksvolle Bilder von seinem Gegenstand, sondern erfüllt gleichzeitig auch Tillmans' Ziel, Gegenwart und Vergangenheit des Betrachters miteinander in Verbindung zu bringen.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Barthes schreibt, dass es für ihn qualvoller gewesen sei, «ähnliche» Aufnahmen seiner über alles geliebten Mutter zu betrachten, als solche, die überhaupt keine Ähnlichkeit aufwiesen; für ihn ist die Suche nach der Ganzheit (Identität) einer Person in einem Photo eine endlose Wiederholung von Erwartung und Enttäuschung; vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, S. 76.

2) Barthes bemerkt, dass das *punctum*, das zufällige Detail eines Bildes, das es unmöglich macht, es als blosses Zeichen zu interpretieren, über eine metonymische Kraft verfügt und den Betrachter über das eigentliche Bild hinaus zu einer lebendigen Wiedergabe des Ereignisses führen kann, dem das Bild seine Entstehung verdankt (ebenda, S. 55). Indem er einem Photo die Fähigkeit bescheinigt, seine eigene Beschränktheit zu transzendieren, widerspricht Barthes seiner eigentlichen Prämisse; von Tillmans könnte man sagen, dass er die Fähigkeit des Bildes, seine zeitliche Bedeutung zu erweitern, kultiviert, wogegen Barthes diese vernachlässigt.

3) Wolfgang Tillmans, *Concorde*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1997.

WOLFGANG TILLMANS, UNTITLED (LA GOMERA), 1997, c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm & 16 x 20" & 16 x 12"; bubble-jet print, 170 x 120 cm / 67 x 47 1/4".



MUSEUM KURHAUS

KLEVE

KULTURRAUM NIEDERRHEIN

Grafik/Bild: WOLFGANG TILLMANS

UMBAU DES KURHAUSES
ZU EINEM MUSEUM FÜR
E. MATARÉ UND KUNST
DES 20. JAHRHUNDERTS

HIER BAUEN
DIE BÜRGER DER



GEFÖRDERT DURCH DAS LAND
NORDRHEIN - WESTFALEN UND DIE
BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

PLANUNG
PROF. V.
3311 AL
DIPL.-B
47574 C
STATIS
ING.-B
47533
PLAN
DIPL.
47533
PLAN
DIPL.
4515
GAB
DIP

WOLFGANG TILLMANS, Entwurf für eines von sechs Museumsplakaten, Kulturraum Niederrhein, 1997 / poster design for one of six museum posters.

Wolfgang Tillmans's *Memory Machine*

MIDORI MATSUI

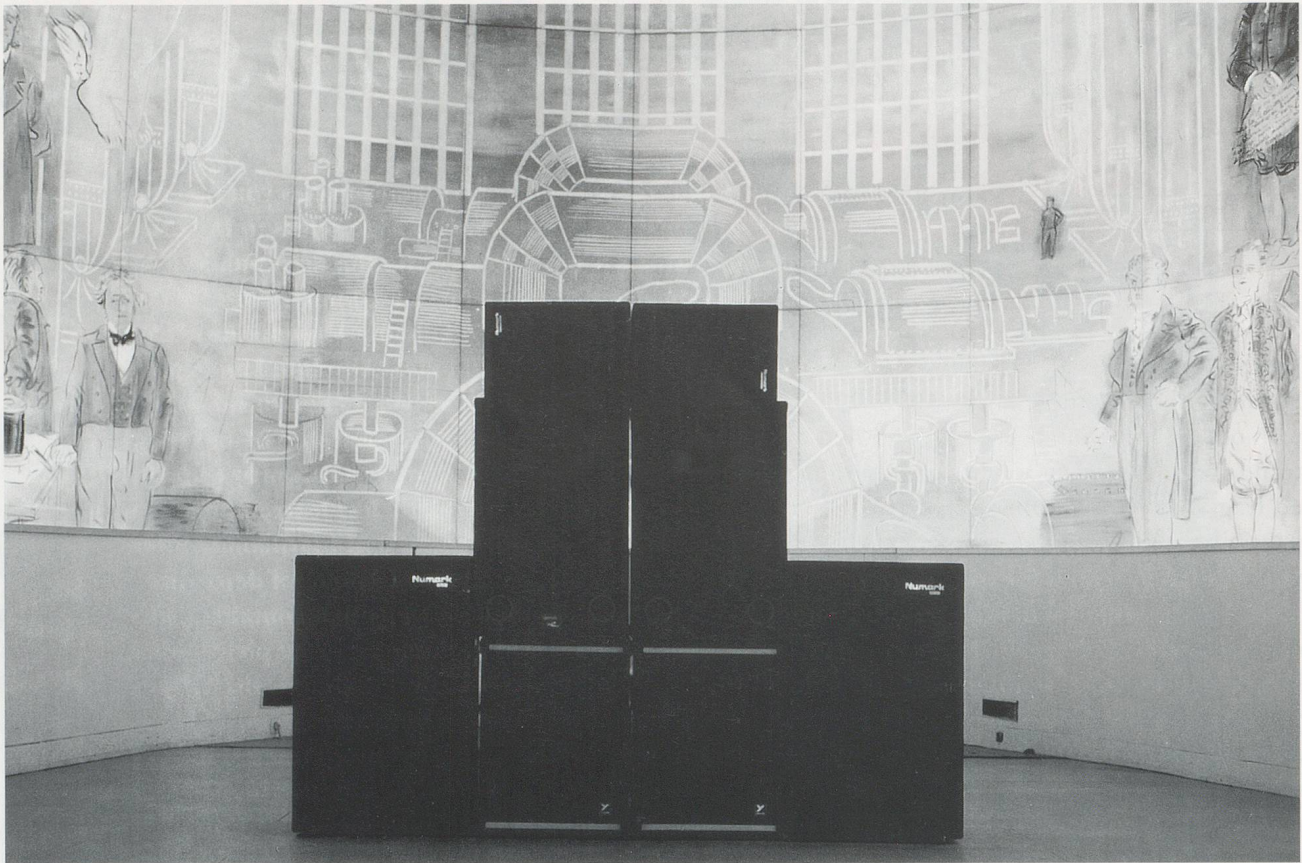
A sequence of photos by Wolfgang Tillmans makes you feel the actuality of a reconstructed past. Each image refers to the original moment of which it is a token, while the accumulation of many images indicates diverse points of contact between the photographer and others. At the Yokohama Museum of Art in Japan, Tillmans's wall installation uniquely justified the exhibition's theme: "Absolute Landscape: Between Illusion and Reality" (1997). Photos of Alex and Lutz sitting on tree branches, or snuggling with others on a sandy beach, juxtaposed with photos of fruit, shirts, and an aerial shot of an industrial lagoon, suggest a totality of experience. Indicating the mind which unites apparently unrelated fragments into a coherent whole, the arrangement of the photos nonetheless leaves numerous possibilities for making other associations. That tension between freedom and inevitability gives you an urge to search for your own absolute landscape, taking each photo as a point of departure.

What then, is an absolute landscape? I take it to be the landscape that contains a special personal significance. The scene may not possess any historical importance or be picturesque by any conventional standards. It is the detail that accidentally arrests your attention, that makes you stop and see the world in an unusual way. Such a detail, remembered in relation to time, place, and persons, becomes an image that influences your future way of looking at things. You might even say that a sum of such images constitutes one's identity. Tillmans's photos present such images that reveal people's identities through the ways in which they inhabit the landscape. Placed in night streets, beaches or woods, his models radiate with an individual beauty that seems inseparable from the particular details of the place and time. Tillmans's capitulation of the light, humidity, or even the temperature that contributes to producing a special atmosphere surrounding his model reconstitutes the moment as a total image. This approach differs inherently from the conventions of fashion photography in staging a scene, or fetishizing the body and mannerisms of models, to produce an illusion of class.

Tillmans's photos project a special aura due to their innate temporal element. His photos evoke in you the sense of having visited some place similar, or spent the same sort of intimate time with friends. That is owing to the fact that, through the manipulation of distance, his shots always indicate his presence, participating in the scene not as a voyeur but as someone with a strong empathy for those being photographed. In *CRAIG* (1992), a tender light accentuating the sweetness of a boy's face suggests his rapport with the photographer, while in *BOURNEMOUTH* (1991), a fence in the foreground marks the physical distance between the photographer and the boys playfully wrestling on the beach, pointing to his melancholic recognition of the distance that, by necessity, separates them indicating his desire to reach out to them.

This recognition of distance—difference—is considered by some theorists to be the initial trauma of photographic representation. Roland Barthes remarks in *Camera Lucida* that the exactness of the image—its external resemblance to the photographed subject—makes it impossible to retrieve the truth of the subject, since photography replaces the complex existence of the

MIDORI MATSUI is Assistant Professor of American and Comparative Literature at Tokhoku University, Japan. She is a frequent contributor to *Flash Art*.



WOLFGANG TILLMANS, *SALLE TECHNO*, 1994,

Klanginstallation im Dufy-Saal des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris /
sound installation in the Dufy room at the Musée d'Art Moderne, Paris.

individual by a flat image.¹⁾ Only the aura of the individual, accidentally captured by the unassuming photographer in the moment of the subject's innocent self-abandon, resurrects his or her spiritual essence. But, for Barthes, even the "aura" is an "intractable supplement of identity," signifying the image's irremediable difference from life. Barthes attributes photography's temporal limitation to its "stasis," and distinguishes photography and film as irreconcilable binaries. He argues that while a photographic image freezes time in its flat self-containment—"no room, nothing can be added to it"—the filmic apparatus destroys its image's autonomy by placing it in the flux that "constantly impels it toward other views." Lacking that "propensity," photography is "without future"; being "never in essence, memory," it even "blocks memory."

Tillmans precisely contests everything Barthes asserts about photography's temporal limitation. He does so by integrating the recognition of delay or distance into his representation. Technically, distance and delay are suggested by the deliberate blurring of details and the low-angle composition conspicuous in his landscape shots. But the melancholy of separateness is frequently projected as a total effect or "aura" of the scene. Presenting his models as being an integral part of

the landscape successfully communicates to the audience not only the totality of experience, but also the photographer's attachment to the shared moment. In other words, his "image," attractive in itself, still suggests a lack, demanding an addition of context for the fulfillment of its meaning.

The expression of distance and contingency in Tillmans's photos recalls the road movies of (early) Wim Wenders and Jacques Rivette, whose camera movements and editing strategies recapitulate changing distances, physically transmitting the sense of being on the move. Frequently playing between focused and blurred images, sometimes with small details in the background demanding equal attention, Tillmans's photos also embrace Rivette's strategy of making the audience realize the accidental nature of the protagonist's action in the foreground by placing some brightly colored or moving (thus blurred) objects in the background. In both, the impermanence of the present and the fragility of the individual involved in it is felt.

Presented in sequence, the sense of transition that is already strong in Tillmans's single shots is intensified. Bubble-jet prints enhance the effect even further. The blurs, fading colors, and rough textures peculiar to bubble-jet prints mimic the fading or emerging of an image, prompting the desire to grasp it more precisely. The thinness and fragility of the sheets on which the images are printed resist the notion of photograph as object. Images in Tillmans's photos are thus treated not as finished products, but rather as doors to the viewer's past and future encounters. Seeing the sequence of evocative images, as though receding through the thin sheet into the rear room of memory, is like moving back and forth in time. You feel your deep perceptual self revitalized by the discharge of an intense emotional energy engaged in the pursuit of time. Tillmans's photography thus transcends the temporal limitation of a photographic image, through the metonymical power of evocation enlarging its reference outside literal representations.²⁾

What enables the creation of such a memory machine? The answer seems to be Tillmans's determination to salvage the specificities of individual lives from time's ebb by incorporating into his photography the elements of their mutability. He never changes his attitude, even when photographing a privileged object. In fact, in his photos of the Concorde, published as a book,³⁾ Tillmans assumes an unpretentious yet thrilling approach. Tracing the flight of the celebrated plane as a filmic sequence, against a sky whose changing hues indicate the passage of time, the book accomplishes the Monet-like feat of representing time by tracing the changing phases of a single object. Above all, the minuscule figure of the Concorde—sometimes trailing a golden puff of smoke—spotted in the vast spread of the sky or above treetops and buildings, reactivates a childhood memory of catching sight of an airplane or a bird in the sky, complete with the excitement of discovery and the melancholy of losing sight of it beyond the horizon. While producing remarkable images of its subject, CONCORDE also succeeds in fulfilling the Tillmansian mission of connecting the viewer's now and then.

1) Barthes testifies that the recognition of verisimilitude—likeness—in the photography about his beloved mother gave him more pain than finding her photographic images not looking like her at all; for him, looking at photography in search of the wholeness (identity) of someone is the never-ending repetition of expectation and disappointment; see *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (New York: Vintage, 1982), p. 66.

2) Barthes remarks that *punctum*, the accidental detail in the picture that destroys its coded reading, tends to work "metonymically," leading the audience beyond the literal image to the vivid evocation of the event in which the image was first perceived (*ibid.*, p. 45). Barthes's recognition here of the ability of a photographic image to transcend its self-containment contradicts the fundamental premise of his book; you might possibly say that Tillmans's photography cultivates the ability of images to expand their temporal meanings, which Barthes left uncultivated.

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