

Das 20. Jahrhundert schuf schließlich mit dem Exil verfolgter Intellektueller aus totalitären Ländern neue Formen von Fluchtpunkten, während die innere Emigration zum Refugium derjenigen wurde, die daheim residierten.

Kleine Fluchten

Als Gegenmotiv zum höfischen System der Repräsentation, das auf öffentliche Darstellung feudaler Macht im Zeremoniell angelegt war, entwickelte sich im 18. Jahrhundert das Prinzip der Privatheit. Seinerzeit entstand eine zunächst bürgerliche Gefühlskultur. Deren Betonung innerer Werte und Tugenden wie Liebe, Treue oder Genügsamkeit fand ihren sinnfälligen Ausdruck in einem Rückzug aus der Öffentlichkeit in die Sphäre der eigenen vier Wände sowie empfindsamer Vorstellungen und Ideen. Diese „Flucht“ nach innen und ihre bauliche Verkörperung durch Architekturen von ausgesprochenem privaten Gepräge bezeichnet man mit dem lateinisch-stämmigen Begriff *Refugium*. In diesem Zusammenhang erhielt ansonsten das innige Zwiegespräch mit Gott (*dieu, mon refuge*) weitere Bedeutung.

Solche Tendenzen griffen sehr bald auch die Fürsten selbst auf. Ihrer Repräsentationspflichten überdrüssig suchten sie Erholung in den kleineren Parkbauten ihrer Landschaftsgärten, denen sie so sprechende Namen wie *Monrepos* (mein Rückzug), *Monbijou* (mein Schatz), *Eremitage* (Einsiedelei), oder *Solitude* (Einsamkeit) und sich selbst den Anschein von Bescheidenheit gaben.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wandelten sich bürgerliche Refugien bis zur biedermeierlichen Selbstbeschränkung in „guter Stube“ und Gartenlaube („Anna's Ruh“). Die unpolitische Gedankenwelt des Wolkenkuckucksheims erklärte nach Heinrich Heine den Verzicht auf Beteiligung am Expansionsgeschehen des imperialistischen Zeitalters.

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts begannen vor allem jüngere Menschen den Rückzug in die Fluchtburgen der Behaglichkeit, um den Zumutungen und Andringungen des Alltags und der Datenvielfalt wenigstens stundenweise auszuweichen. Für diese leistungssportgestählte, privat rentenversicherte und im virtuellen Nirwana gut orientierte Zielgruppe hielt das Lifestyle-Design des *Cocooning* embryonale Kuschelecken und diverse Homezone-Technologien bereit, die den Kontakt mit unliebsamer Außenwelt auf variantenreiche Telekommunikation beschränkte.

Alternative Refugien eröffneten sich etwa durch örtliche und zeitliche Exotismen, wie sie ebenfalls bereits im 18. Jahrhundert vorgeprägt waren: zu den ersten zählt die Fernreise an außereuropäische Orte (z.B. nach Indien oder den afrikanischen Kontinent), während sich der Wunsch einer anderen Epoche als der eigenen anzugehören z.B. als Schwelgen in Erinnerungen, als Imaginieren einer wie immer gearteten Zukunft oder gleich als *Re-Enactment* (leibhaftiges Rollenspiel in historisierenden Gewändern und Umgebungen) äußert. Schlichtere Gemüter vertrauen sich der halluzinogenen (oder sedierenden) Wirkung von Drogen an oder geben sich rauschhaften Zuständen beim Einkaufen, Spielen oder Kopulieren hin, um sich von sich selbst und dem Alltag abzulenken. Diese Ablenkung scheint – so der Fotograf Christian Tiefensee – Teil eines unvermeidlichen Kreislaufs zu sein, denn der menschliche Geist erschafft fremde Welten, die ihm zugleich Angst einflößen, Angst, vor der es zu entkommen gilt – und sei es im Gelächter: beispielsweise hatten nach den Gräueln des Ersten Weltkriegs die Dadaisten

ihren Daseinsschrecken in Ästhetiken des Absurden und Grotesken verkehrt.

Die verschiedenen Formen von Refugien haben gemeinsam, dass sie zeitlich und/oder örtlich begrenzt sind. Umso intensiver wird der Wunsch erlebt, sie immer erneut aufzusuchen, bzw. immer neue aufzuspüren.

Bilder für diesen tief im Menschlichen verankerten Wunsch suchte und gestaltete Christian Tiefensee in seinem Werkensemble *Refugium*.

Sein visuelles Material stellte er aus eigenen neu angefertigten sowie älteren fotografischen Arbeiten und *found footage*, das er in Form anonymer Dias in Second-Hand-Läden erworben hatte, zusammen. Der Verzicht auf eine eindeutig zuschreibbare Autorenschaft bestätigt gleichsam den Anspruch auf Allgemeingültigkeit der Frage(n) nach Leben und Sterblichkeit, Glauben, Lieben und Hoffen, Grenzen und Möglichkeiten der Kommunikation, Selbstpositionierungen in der Gesellschaft. Überdies werden die fremden, gefundenen Bilder zu „eigenen“ durch An-Eignung: „Das Fremde und das Eigene läuft zusammen zu Bildreigen, Erzählungen aus einem möglichen Alltag, einer möglichen Vergangenheit“ (Chr. Tiefensee).

Ein Versuch erster Annäherung an die Arbeit besteht in der Betrachtung des Bildpaares, das aus je einem männlichen und einem weiblichen Akt am Strand besteht – Bildnisse des Fotografen und der Frau, die er liebt. Der eigene Körper erscheint als ursprünglichstes Refugium im Sinne eines – hier durch die Haut – begrenzten (Schutz-)Ortes für Gedanken und Empfindungen. In der antiken Vorstellung vom Leib als *corpus quasi vas*, nämlich als Behälter für die Seele, wird wohl bereits die Idee angelegt, sich in den eigenen Körper zurückziehen zu können.

Unvermeidlich scheint die ikonographische Anspielung auf das archaische Ureltern-Paar

Adam und Eva, mit dessen exemplarischer Biographie sich Entstehen und Vergehen menschlichen Lebens, Arbeit und Wissensdrang, Selbstüberschätzung und Verzweiflung, Besitzgier und Liebesehnsucht als anthropologische Konstanten nachzeichnen lassen. Die Geschlechtlichkeit der beiden Nackten deutet auf das Verlangen, in der Vereinigung mit der geliebten Person die Grenzen des eigenen Körpers zu überwinden und im jeweils anderen den Zufluchtsort erreichen zu können. Sexualität und Erotik spielen denn auf einigen der Fotografien eine Rolle, sei es in Gestalt einer lockend auf der Bettkante posierenden jungen Frau, der verführerischen Skulptur des knabenhaften Dornausziehers, des triebigen Hasens (ausgestopft) oder als sichtbare Spur des Geschlechtsaktes bzw. der Masturbation.

Das Sonnenuntergangsszenario erfüllt als gängiges Urlaubsparadies Ansprüche an ein „schönes“ Refugium par excellence. Die Vergänglichkeit dieses paradiesischen Aufenthaltes ist in der Begrenztheit eines Urlaubs angelegt und aktualisiert in nuce die archetypische Traumatisierung einer Vertreibung aus dem Paradies, wie sie das erste Menschenpaar – selbstverschuldet – erlitt. Zugleich entsteht die Sehnsucht nach der Rückkehr an den glücksspendenden Ort. Die Domestizierung der an sich unbegreifbaren Natur zum *locus amoenus*[□] ist eine Methode des Menschen, Angst vor den Urkräften zu überwinden: besonders sinnfällig wird dies an der großformatigen arkadischen Landschaftsmalerei, die wie ein Paravent in einen sonst schmucklosen Altbau hineingestellt ist – Bodenkacheln und Deckenweiß sterilisieren gleichsam das exotische Idyll und lassen es konsumierbar werden; andere Schutzmechanismen bestehen in der Miniaturisierung etwa des Dschungels zur exotischen Topfpflanze und des Meeres zum Pool oder der „Frau“ zum stimulierenden Pin-up.

Vom Motiv des erhabenen Ur-Paares aus scheinen die weiteren Bilder des Werkensembles –

unterteilbar in thematische Felder - Wege zum gedanklichen Heil zu eröffnen: „Religion, Wissenschaft und Kunst bieten scheinbare Lösungen an“ (Chr. Tiefensee). Den „Letzten Dingen“ vermag man dabei selbst im Profanen zu begegnen: so erinnert die zum Trocknen aufgehängte fleckige Wäsche an das legendäre Turiner Grabtuch, das angeblich den Körperabdruck des darin eingewickelten Jesus von Nazareth barg.

Ein Rentner im Anorak trifft an einem Parkweg auf fünf mannshohe Blumen mit purpurfarbenen kugeligen Blütenköpfen - sie scheinen ihm wie die Transsubstantiationen seiner Ahnen oder seiner Verflrossenen entgegentreten.

Zu weiteren wiederkehrenden visuellen Leitfiguren des Ensembles Refugium gehören z.B. das „Bild im Bild“ - etwa als gemalte bzw. fotografierte Naturszenerie in Innenräumen - oder die Darstellung transitorischer Orte wie z.B. Fahrstuhlkabine, Flugzeug und Flughafen. Derartige Passagenräume konstituieren - so Tiefensee - die „moderne Ortlosigkeit“: Telekommunikationsmedien und für beinahe jeden erschwingliche Verkehrsmittel lassen die Welt scheinbar kleiner werden und verfälschen dadurch unsere Wahrnehmung von Raum und Zeit. Jene Größen drohen beliebig zu werden und damit die Selbstverortung in ihnen - die Erfordernis körperlicher Anwesenheit (wo auch immer) scheint in „hyperrealen Räumen“ bzw. im „Cyber-Space“ aufgehoben. Tiefensee sieht darin die Gefahr einer fortschreitenden „Entsinnlichung der Umwelt“, die eine „gefühlte Einsamkeit“ oder gar Realitätsverlust zur Folge habe. Solche Entwicklungen scheinen allerdings vor dem Hintergrund der Medien-geschichte geradezu unvermeidbar; bereits seit Jahrzehnten brachte das „Pantoffelkino“ (bei Tiefensee als Farb-TV), das allabendlich seine kleinbürgerlichen Nutzer in die Sessel zwang, die Welt ins Haus. Gemeinsam bestaunte „Sendungen“ ließen am Bewusstsein ihrer Urheber keinen Zweifel und absorbierten die Aufmerk-

samkeiten der Konsumenten in einer Weise, dass denen ihre eigenen Leben immer mehr abhanden kamen - ebenso wie ihre Fähigkeit zu wirklich intensiver Wahrnehmung. An die Stelle der An-Schauung im Sinne verstehenden Sehens trat - zumal bei Reisenden als Refugiensuchern par excellence - das „Knipsen“: der aneignende touristische Blick wurde dem „Objektiv“ anvertraut und überlassen; die dabei entstehenden „Bilder“ dienten als (einziger) Beleg, am Ort bzw. eigentlich unterwegs gewesen zu sein. Wer keine Kamera dabei hat, scheint vom Schauen gar befreit - so etwa die uniformiert wirkende Jungschar, die im geordneten Laufschrift an einer sakralen Sehenswürdigkeit am See vorbeieilt - um ins nächste Refugium zu hetzen? Umso mehr gilt Tiefensees Suche nach möglichen neuen Refugien und deren Grenzen „nahe unserer alltäglichen Realität“.

Verschiedene Aufnahmen zeigen dabei das Verhältnis von Innen- und Außenraum; begrenzte Fensterblicke aus Zimmern ins „Freie“ lassen sich ihrerseits als Bild im Bild wahrnehmen (und zitieren wie nebenbei das bislang älteste erhaltene Lichtbild der Fotografiegeschichte: 1826 hatte der ehemalige Offizier Joseph Nicéphore Niépce eine Camera Obscura aus dem Fenster seines Arbeitszimmers in Le Gras auf die Dächer seiner Nachbarschaft gerichtet und dabei auf speziell beschichtetem Papier eine haltbare *Heliographie* - wörtlich: Sonnenschrift - zustande gebracht). Galten die (menschlichen) Augen seit alters als Fenster der Seele, so wurden in historischen Architekturtheorien die Fenster als Augen eines Hauses interpretiert, zumal die Schauseite einer Architektur als Fassade (ital. *Facciata*, abgeleitet von *Faccia* = Gesicht) bezeichnet wurde.

Umgekehrt lässt das Spähen durch eine Kelleröffnung als neugieriger Forscherblick den menschlichen Erkenntnisdrang (s. Adam und Eva!) erleben.

Auf Selbst-Erkenntnis spielen die Motive spiegelnder, meist dunkler Flächen als Räume

der Selbstreflexion an, die aber auch als Durchgänge zu unbekanntem Welten („hinter den Spiegeln“) oder als Eintritte ins „Nichts“ verstanden werden können. Dort lässt der Fotograf Geheimnisse vermuten - „unsagbar schön oder ebenso schrecklich“.

Den Spiegelflächen formal verwandt sind die „weißen Löcher“, entstanden durch Überbelichtung, die sich in die Bilder hineinfressen: „Das Hereinbrechen des Nichts in Form der weißen Stellen ist für mich auch eine Kapitulation vor der Vielfalt der mich umgebenden Welt: niemals werde ich alles wahrnehmen können, niemals alles verstehen“ (Chr. Tiefensee) - Kapitulation also vor den eigenen zeitlichen, räumlichen und geistigen Grenzen. Kapitulation außerdem vor dem Chaos alltäglicher Unordnung (das manchen Fluchtwunsch auslöst!): Auf einigen Bildern sind jene amorphen Spuren von „Leben“ zu erkennen, z.B. Staub, Schlamm, wuchernde Wurzel, deren zwanghaft zu wiederholende Beseitigung den Menschen zu einem Bruder des sagenhaften Steinewälzers Sisyphos werden lässt. Allerdings haben wir uns ausgerechnet ihn - nach Albert Camus, dessen Schriften (zumal über das Absurde) den Fotografen durch die Entstehung der Arbeit begleiteten - als einen glücklichen Menschen vorzustellen. Und möglicherweise finden wir ihn, Sisyphos, abgebildet in der Gestalt einer Person, die sich emsig in die Pedale ihres Fahrrads wirft - um augenscheinlich doch nicht von der Stelle zu kommen.

Wer sich in solchem existenzialistischen Glück nicht einzurichten weiß, wird auf der Flucht bleiben und weiterhin Refugien suchen.

- - - - -

□ Lat. „angenehmer Ort“

Anna Zika

Little Flights

In the 18th century a new doctrine of privacy developed, in contrast to the courtly system of representation which aimed at public demonstration via rituals of feudal power. At that time a middle class culture of sensibility was coming into being for the first time. This laid emphasis on inner values such as love, fidelity and frugality which manifested themselves both in a retreat from the public eye into the sphere of ones' own four walls and also in sentimental images and ideas. The flight inwards and the particularly private character of architecture that embodied this is described by the Latin term: Refugium. In this context the intimate conversation with God (dieu, mon refuge) gains another layer of meaning.

Such tendencies very soon took hold even of the princes. Weary of their public duties they sought revival in the little buildings in their landscape gardens whose very names and appearance pretend to modesty: Monrepos (My rest), Monbijou (My treasure), Eremitage (Hermitage) and Solitude (Reclusiveness).

In the course of the 19th Century the middle class refuge was transformed into the Biedermeier self-restraint of the "parlour" and "bower" ("Anna's Peace"). The unpolitical intellectual world of Cloud-cuckoo-land was explained by Heinrich Heine as the renunciation of the imperialistic expansion events of the period.

Finally in the 20th century through the Exile of persecuted intellectuals from totalitarian countries new patterns of flight were created. At the same time an inner emigration became

the Refugium for those who resigned themselves to the situation at home.

Towards the end of the 20th century, above all young people began the retreat into the mountains of cosiness to escape at least for a few hours from the impertinences and pressures of daily life and information overload. The lifestyle "Cocooning" contains embryonic cuddle corners and diverse home entertainment technology for this target audience who live in a virtual Nirvana with contact to the nasty outside world kept under control by technology.

Alternative refuges open up through the typical geographical and temporal exoticism of the 18th century: amongst the first were long voyages outside Europe (e.g.: to India or Africa), during which the longing to belong to another era than one's own is expressed e.g.: as an indulgence in memories, as a fantasy about an, as usual different future or immediately as a re-enactment (living role play in historical costume and setting).

Simpler souls rely on the hallucinogenic (or sedative) effect of drugs or intoxicate themselves with shopping, games or copulation to gain distraction from themselves and everyday life. This distraction seems to the photographer Christian Tiefensee to be part of an unavoidable cycle because the human mind creates foreign worlds for itself which at the same time fill him with fear, fear from which it is important to escape... perhaps through laughter: for example like the Dadaists who after the atrocities of the first world war communicated their horror of existence in the aesthetic of the absurd and the grotesque.

The various forms of refuge have in common that they are temporally and geographically limited. All the more intensively will desire to find them or to hunt for them anew be experienced.

Christian Tiefensee searches for and arranges pictures for this deeply anchored human desire in his collated work: Refugium.

He has put together visual material from his own new work, older photographic work and found footage that he acquired in the form of anonymous slides from second hand shops. Relinquishing the clear attribution of an author confirms at the same time the entitlement to the universality of questions about life, mortality, hope, limits, possibilities of communication and ones' own position in society.

Through this the alien, found pictures become one's own through usurpation. "The alien and the personal merge together to form a picture cycle, tales from a possible every day existence and a possible past" (Chr.Tiefensee).

One first way to approach the work might be through an examination of the pair of pictures consisting of a female and male nude on a beach, portraits of the photographer himself and the woman he loves. His own body appears as the primal refuge in the sense of a (here limited through the skin) protected place for thoughts and feelings. In antiquity the image of the body as corpus quasi vas, namely a vessel for the soul was already conceived as being able to withdraw into ones own body. The iconographic allusion to the archaic ancestral couple Adam and Eve, with their exemplary biography of the coming into existence and passing of the human life, work and thirst for knowledge, the overestimation of ones' own capabilities, desperation, greed and yearning for love which trace anthropological constants, seem unavoidable. The sexuality of the two naked people points towards the longing which through the joining with the body of the beloved, one is able to break beyond the limits of ones' own body and each reaches a refuge in the other. Sexuality and eroticism play a role in several of the photos whether in the form of

a beckoning young woman posed on the edge of a bed or a seductive sculpture of a boy removing a thorn or the libidinous hare (stuffed) or the visible trace of sexual intercourse or masturbation.

The sunset series perfectly fulfils the pretension to a beautiful Refugium par excellence in the form of a conventional holiday paradise... The transience of this heavenly sojourn is the contained in the limits of the holiday and updates in short the archetypal traumatising of a banishment from paradise, which the first pair of humans suffered as a result of their own sins. At the same time there is a longing for a return to the happy place. The domestication of the intangible and incomprehensible Nature into a pleasant place is a method of Mankind to overcome fear of the elementary powers. This is particularly obvious in the large format landscape painting, such as on a screen, which is placed in an otherwise plain, old building. Floor tiles and a white ceiling sterilise equally the exotic idyll and make it consumable. Other protective mechanisms consist of the miniaturising of a jungle to exotic pot plants, the sea to a pool and a woman to a stimulating "pin-up".

Moving on from the motive of the exulted original couple the other pictures in the collection of photos, which are divisible into thematic groups, seem to open up ways towards theoretical healing. "Religion, Science and Art offer apparent solutions" (Chr. Tiefensee). In the "Last Things" one might encounter oneself in the profane: thus the not spottless washing hung out to dry reminds one of the legendary Turin shroud which ostensibly bore the imprint of the body of Jesus of Nazareth.

A pensioner in an anorak meets five human-sized flowers on a park path with round scarlet flower heads - they seem to confront

him with the transubstantiation of his forebears or his lost ones.

"Bild in Bild" belongs to visual leitmotifs that occur in the collection, it being a painted or photographed natural scene indoors. Likewise the representation of transient places such as a lift, a plane or an airport. Such passage rooms constitute according to Tiefensee the "modern sense of displacement". Telecommunications media and nearly every affordable form of transport make the world feel apparently smaller and deceives our perception of place and time. That size threatens to become arbitrary and likewise the location of self within it- the requisite bodily presence (regardless where) seems to be kept in "hyper real" or in "cyberspace". Tiefensee sees in this the danger of a progressive "desensualising of the environment", of a "felt loneliness" or even a loss of a sense of reality. Such developments seem in the context of media history indeed unavoidable, the "slipper-cinema" having been introduced years before (represented by an old colour TV), bringing the world every evening into the home of the narrow minded user chained to his armchair.

Mutually gazed at "programmes" leave in the consciousness of their author no doubts and absorb the attention of the consumers in such a way that they lose track of their own lives and likewise their ability to perceive intensely. Instead of looking at something in terms of seeing it with understanding (particularly tourists as refuge seekers par excellence - snapping pictures), the appropriative tourist eye becomes familiar with and abandons itself to the lens and the resulting pictures serve as the (only) record of the place or of the actual journey. If someone doesn't have a camera it seems as if they are even free from having to look - thus the uniformed, effective "Jungschar" (Catholic Scout) who in an orderly fashion hurries to the sacred tourist sight - (perhaps afterwards to hurry on to the next

Refugium)? So Tiefensee's search for new possible refuges whose limits are "near our daily reality", applies even more. Various photos show the relationship between indoors and outdoors: limited views from windows out of rooms into the world permit themselves likewise to be perceived as a picture within a picture (and quote by the way the so far oldest photo in photographic history: in 1826 the officer Joseph Nicéphore Niépce pointed a Camera Obscura out of the window of his study in Le Gras at the rooftops of his neighbourhood and thus on especially coated paper created a durable heliography - literally Sun writing). If the human eye is regarded of old as the window of the soul, similarly are windows in historical architectural theory regarded as the eyes of a house, the more so as the front of a house is described architecturally as the façade (ital. Facciata, deriving from Faccia = face). Conversely the spy holes into a cellar can be interpreted as permitting the curious searching gaze of a human's desire for knowledge (perhaps Adam and Eve's!). Motives play with self recognition in reflective, usually dark surfaces which also serve as passageways into unknown worlds ("behind the looking glass") or as an entrance into "nothing". There the photographer allows us to guess at secrets "unutterably beautiful but equally awful" - Formally related to the mirrored surfaces are "white holes" resulting from overexposure which eat into the pictures. "The breaking in of nothing in the form of the white parts is for me a capitulation to the multiplicity of the world around me: I will never perceive everything and I will never understand everything" (Chr. Tiefensee) - Capitulation also to ones' own temporal, spatial and mental limits. Capitulation also to the chaos of daily order (that provokes quite some desires to flee!): On some pictures the amorphous marks of "life" can be recognised e.g.: dust, mud, shooting roots. Repeatedly man tries obsessively to remove

these rather like Sisyphos the legendary stone pusher. However according to Albert Camus, (whose writings, particularly about the absurd have accompanied the photographer during the creation of this work), we should regard Sisyphos of all people particularly as a happy person. And perhaps we find him indeed here, presented in the form of a person who pedals furiously but seems not to move from the spot.

Those who do not know how to adapt themselves to such existential happiness, will remain in flight and continue to seek refuge.

translation: Rosamund Cole

小さな逃避

宮廷の封建制度が、貴族階級による公式な場での社交辞令制度を確立していたのに対立するように、プライベートという概念が18世紀に発達した。当時、まず市民階級的な感情文化が芽生え、その後今日プライベートという言葉が強調するような、内面的な価値観、愛のような人徳、忠誠心あるいは謙虚さといったものが次第に公式の場から感傷的な概念や考えといった隔離された自分だけの領域という明解な表現に解釈されるようになっていった。この自己の内面への「逃避」、あるいは物理的空間に具体化された明瞭な位置づけは、ラテン語に由来するRefugium (避難所) で表現される。それに付随し、内面における神(dieu, mon refuge)との対話、というさらなる意味も包括することになる。

そのような傾向は君主の間にもまたたく間に普及した。堅苦しい社交辞令にうんざりした諸侯は癒しを求め、Monrepos (私の休息)、Monbijou (私の宝物)、Eremitage (隠れ家)、Solitude (孤独) などと名づけた庭園や風景庭に、自らみせかけの謙虚さを見出した。

19世紀の中で市民階級に置けるRefugienは、「よい応接間」から庭の木陰での(「アンナの庵」)といった特定の意味合いに変わっていった。「雲カッコウの家」という非政治的思想はハインリヒ・ハイネによると帝国主義的な時代の拡大事業への参加の放棄と解釈される。20世紀になるとついには、全体主義国家に追われ自国に留まることを断念せざるを得なかった亡命した知的層によって新しい形の避難所が設けられた。

20世紀の終わりになると、特に若者が日常生活のストレスや情報過多の圧力から数時間だけ自ら容易な逃避場所を構築し、そこにひきこもるようになった。Cocooning (Cocoon: 繭) という、不快な外の世界との接触を避けるため多様な電子通信でホーム・エンターテインメント技術を満喫し、自宅の安全地帯で仮想の涅槃に住む新しいライフスタイルを意味する。

避難所という選択肢はすでに18世紀に見られる場所・時間的な異国情緒趣味にも見られる。まず、長距離航海時代のヨーロッパ外進出(例えばインド・アフリカ大陸へ)にはじまり、他の時代に属す切望(歴史的な服装や状況の設定)、あるいは幻想に耽る道楽、異なった未来図の構築、今日ではすぐリセット可能なロールプレイング・ゲームにも反映されている。他にも自己と日常生

活の退屈を紛らわせるために幻覚剤の興奮(鎮圧)作用を当てることや、買い物、ゲーム、あるいは性交に熱狂するといった傾向もある。この紛らわす・慰めるという行為は、写真家クリスティアン・ティーフェンゼーによると、「笑う」という行為にも同様に見出せるように、恐怖を与えかねない未知の世界を受け入れる際、避けられないサイクルの一部である。第一次大戦の惨事後、馬鹿げた事やグロテスクにこそ美意識を見出したダダイズムのように。

異なった形式の逃避の中にも、時間・空間的に制約されているという共通点がある。ある願望が満たされるとそれはより過激になり、また新たな欲求に駆り立てられる。

この人間の深淵に潜む願望こそ、クリスティアン・ティーフェンゼーの一連の作品「Refugium—避難所」のテーマである。

彼自身の過去の作品と、古道具屋から収集した匿名のスライドを組み合わせて、個性を放棄し、それによって、生と死、信仰、愛と希望、コミュニケーションの限界と可能性、社会的位置づけ、といった一般的要求の概念の均等化を実証した。その時、見つけてきた他者の写真は「自己」を持つようになる。「この他者と自己の混ざった写真の共存の中に、普遍的な日常や過去の可能性を読み取ることができる」とクリスティアンと言う。

男性と女性の裸体(写真家自身と、彼の愛する女性)が浜辺に立っている一対の作品の中で彼の主題は繰り返される。「体」はあたかも皮膚によって限定・保護された最も原始的な「思考・意識・感覚」の避難場所として存在すると同時に、精神の器として、思考の帰還する場所として表現される。

この作品は古代祖先のカップル、アダムとイブの図式的な連想を避けられないだろう。人間の誕生と消失、仕事と知識欲、自信過剰と自暴自棄、所有欲と愛の渴望、といった人間学的定理の証明をえがきだす。裸の両者の性別は、それぞれの体という境界を超越して、互いに愛する者と一体化したいといった欲情、それと同時に互いの中に見出した避難所に行き着くということ表現している。ベッドの縁で誘うようなポーズをとった若い女性、棘を抜く少年のなまめかしい彫刻、本能的なウサギの剥製、性的行為・マスターベーションの視覚的な痕跡といった、一連の作品の中で、セクシュアリティとエロチシズムという主題は彼の作品の中で繰り返される。

日没のシリーズは従来の休暇天国に求められる「なにか美しい」という避難場所を充たしている。休暇の滞在という限定された状況で、浮世のはかなさといった第一の人間のカップルが自身の罪の結果天国から追放されるという原型的トラウマ

を映し出す。そこには同時に幸福な場所への帰還の切望がある。はかり知れない自然を相手に、野生動物の家畜化、野生植物の栽培植物化することで人類はその脅威を克服してきた。これは特に、なんの飾り気もない古屋に立掛けられたより大きなサイズの田園風景画の屏風にも写される。タイル張りの床と白い天井は、エキゾチックな田園詩を等しく生殖不能なものにし、消費製品化する。他にも人間の自己防衛作用の一環に、ジャングルを外国産の鉢植えに、海をプールに、女性の興奮作用をハイヒールに見出すといった小型化等が挙げられる。

大喜びしている元祖カップルの題材からさらなる写真の収集とその後のテーマ別分類により、理論的な救済の道が示される。「宗教、科学、および芸術は見せかけの解決策を提供する。」(クリスティアン・ティーフェンゼー)“最後のもの”として人間は神聖を汚すものとして相続される。そのことから、洗濯干しに掛けられたしわくちゃの乾いた洗濯物は、ナザレの山でイエズスの体を包んだという伝説の棺衣を連想させる。

アノラックに身を包んだ年金生活者は公園の道端で、5輪の紫色で人間大の丸い花に遭遇する。それはあたかも全質変化(パンとぶどう酒の全実質がキリストの肉と血に化すこと)、あるいは彼の過ぎ去ってばやけた時代に立ち向かうように。

さらなる避難所の視覚的には具体的に、屋内あるいは飛行機または空港などの一時的な場所に塗装され、または撮影された自然の情景といった、“絵の中の絵”が挙げられる。

ティーフェンゼーによると、そのような通路部屋は「近代的な場所喪失」を構成する。テレコミュニケーションメディアやありとあらゆる手頃な輸送形態が、明らかに世界をより小さいものに感じさせ、私たちの時間と場所の認知を歪曲する。そのサイズが脅迫的な意向を持ち、そのことによって、自己の位置付けに必要な身体が存在を「超リアル空間」あるいは「サイバースペース」で保つかのごとく。ティーフェンゼーはその結果として、「自分を取り巻く環境の中での感覚喪失」という危険が進行し、「包まれた孤独」あるいはリアリティーの消失が顕れるという。そのような発達は今日のメディア史において避けがたく、すでに何十年間にわたり、「Pantoffelkino(スリッパシネマ:カラーテレビ)」は自宅に世界を提供し、每晚一般庶民の居間のソファに釘付けにしてきた。驚くべき番組の数々は、視聴者に製作者の意図になんの疑いもたせること無く消費に没頭させ、現実感を消失させ、その知覚影響力をより徹底させてきた。「見る」ことは物事を理解するという意味でよく眺める、ということであるのに対し、避難所探求者としての観光客のスナップ写真を撮るという行為には、旅行者が「対象」を見るのではなく、その場所にいた、あるいは旅行していたことの証明にすぎない。カメラを持ってない者ほど、見る行為に束縛されない自由を手に入れる。このように、ティーフ

エンゼーは「より日常的な現実」の中に新たな避難の可能性と限界を追求する。

多様な写真は内側と外側の関係を描写し、窓によって限定された、部屋の中から「外へ」向けられた視点は、絵として絵の中で知覚される。(写真史に残る最も古いスライド写真作家 Joseph Nicephore Niépce 旧将校は、彼の仕事部屋の窓から近所の屋根の上に、特別にコーティングされた紙の上に Obscura カメラを設置し、Heliographie(太陽の筆跡)という方法を考案した。)昔から人間にとって眼は心の窓といい、このことから建築史では窓は建物の眼だと解釈され、殊に建築上、家の正面がファッサーデ(イタリア語: Facciata, Faccia に由来し、「顔」の意味。)といわれるようになった。

それとは逆に、地下貯蔵室の扉を開けたいという強い好奇心と探求心(これもアダムとイブから)が人間にはある。恐らく、自己認識において映し出された事象は鏡のような作用を持ち、通常、その映し出される空間より暗い表面をもつ鏡は、地下貯蔵室へのぞき穴、あるいは未知の世界への通路として解釈することができる(鏡の裏側)。また「何でもない」ということを理解する入り口ともいえる。そこでは写真家が秘密を推測させるー「言いようもないほど美しいが、等しく醜い」。

露出過度から生じる「ホワイトホール」によって侵食された絵は「この白ぬけするということで視覚化された「無」の降りかかった箇所は、私にとって、私を取り巻く世界の多様性への降伏だ。私は、決してすべてを知覚できるとも、理解したいとも思わない。」(クリスティアン・ティーフェンゼー)。自己の時間的、空間的、精神的な境界の前の降伏。カオスという日常繰り広げられる混沌の前の降伏。(幾つもの逃避願望の引き金となる!)いくつかの写真の中には“生きる”ことの跡が見受けられる。例えば埃や、泥、増殖した根、その強制的に繰り返される人間の殺戮は、シシュフォス(ギリシア神話・Kornthの王;狡猾で死神をも騙したため、地獄で大岩を山頂に押し上げる刑罰を科せられたが、あと一息の所でその岩が転がり落ちるので同じ仕事を永久に繰り返さなければならなかった。)を暗示させる。とにかく我々写真家は事もあろうに、アルバート・カミュの(特にその不条理な)文学において、当初からその仕事を伴ってきた幸福な人間として描かれている。それと同時に我々自身、たゆみなく自転車のペダルをこぎはするものの、しかし明らかにそこには辿り着けない一人の人間として描き出されたシシュフォスを見出すことも可能である。

そのような生きていく営みの中に幸福を設定できない者は、いつまでも逃避したまま更なる避難場所を探し続けるだろう。

Übersetzung: Maki Shimizu



— Radfahrer, 2006 / 46 x 63 cm □ Dieses Bild könnte eine Sequenz aus einem meiner früheren Träume sein. In diesem Fall würde ich auf dem Fahrrad sitzen und nicht von der Stelle kommen oder ich sehe eine endlose, ewiggleiche Strecke vor mir.

— Bike rider, 2006 / 46 x 63 cm □ This picture could be a sequence out of one of my earlier dreams such as the one in which I would sit on a bike but not be able to move forwards at all or I would see an endless, unchanging track before me.

— 自転車走者, 2006 / 46 x 63 cm □ この絵は昔見た夢の一場面かもしれない。この場合、自転車にまたがった私はいつも目的にたどり着くことが無く、あるいは果てしなく永久に続く道程を私の前に見ているのだ。



