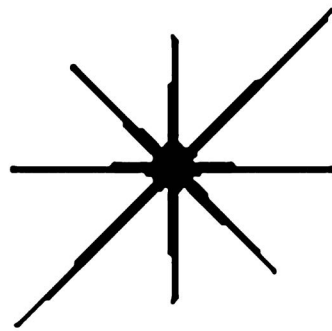


コメット通信 48

[’24年7月号特別付録]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

グレゴール・シュナイダー試論

——ゲッベルスの亡霊を解除せよ

菅亮平

1. グレゴール・シュナイダー教授

グレゴール・シュナイダー (Gregor Schneider) は、1969年にドイツ西部に位置する小都市ライト（現在はメンヒェングラートバッハ市に属する）で生まれ、現在も同地域を拠点とする現代美術作家である。「部屋」自体を作品として制作する手法で知られるシュナイダーは、2001年の「第49回ヴェネチア・ビエンナーレ」において、最高賞である金獅子賞を当時史上最年少の31歳で受賞した。近年では2017年の「ミュンスター彫刻プロジェクト2017」⁽¹⁾など、世界各地の国際展に毎年のように参加して大規模なアートプロジェクトを矢継ぎ早に展開するシュナイダーは、現代ドイツを代表する世界的アーティストの一人であると紹介して差し支えない。

世界中を活躍の舞台としてきたシュナイダーであるが、実は日本との関係は長く、その始まりは1990年代にまで遡る。彼がヴェネチアでの栄誉をもとにして、欧州のみならず世界中の美術関係者の注目を集める前の1997年、まだ20代のシュナイダーは、当時東京新宿区の初台にギャラリースペースを構えていたワコウ・ワークス・オブ・アート⁽²⁾での個展を既に開催している。同ギャラリーのウェブサイトに掲載されたアーカイブによれば、97年の初個展を皮切りにして、98年、02年、10年、13年、14年に個展を開催しており、ギャラリーショーへの出品を含めれば、計10回以上の展覧会を同ギャラリーで行っているのである⁽³⁾。

2014年に「第5回ヨコハマ・トリエンナーレ2014」に招聘されたシュナイダーは、インスタレーション作品《German Angst (ドイツの不安)》を発表し、それ以降は日本国内での知名度も上がった⁽⁴⁾。2019年には、日本で同時期に開催された「瀬戸内国際芸術祭2019」⁽⁵⁾と「アートプロジェクト KOBE 2019: TRANS-」⁽⁶⁾に参加し、特に9月14日から11月10日まで神戸で開催された「アートプロジェ



図1 グレゴール・シュナイダー《Kinder Mobile 2014 (子供用のモビール2014)》, Rheydt, Germany 2014, 「SUPPE AUSLÖFFELN けりを付ける (スープを飲み干す)」展, ワコウ・ワークス・オブ・アート, 六本木, 2019年, 展示風景 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART



図2 グレゴール・シュナイダー「END OF THE MUSEUM - 12 STATIONS (美術館の終焉—12の道行き)」, 第3留: 旧兵庫県立健康生活科学研究所《Vanished Reality (消えた現実)》, 「アートプロジェクト KOBE 2019: TRANS-」, 2019年, 会場風景 © 2019 TRANS-KOBE 実行委員会

クト KOBE 2019: TRANS-」では、彼の経歴の中でも過去最大級のプロジェクトとなる「END OF THE MUSEUM — 12 STATIONS (美術館の終焉——12の道行き)」を発表した。

そうした中でシュナイダーに対する日本国内での注目は過去最高潮に達し、関連報道が連日続いた2019年9月、ワコウ・ワークス・オブ・アートでは5年ぶりとなる展覧会「SUPPE AUSLÖFFELN けりを付ける (スープを飲み干す)」が開催されるというニュースが告知された⁽⁷⁾。

展覧会の初日にあたる9月25日の夕刻、筆者はオープニング・レセプションを訪問するために、六本木の喧騒の中を足早にワコウ・ワークス・オブ・アートへと向かった。それは単に著名なアーティストの展覧会を観に行くこと以上の感懐を筆者に抱かせた。なぜなら、筆者はかつてミュンヘン造形美術アカデミーのグレゴール・シュナイダー教室に在籍した経緯があるからだ。

ドイツの美術大学やアカデミーでは、現代アートの世界の第一線で活躍するアーティストが教鞭を執ることは決して珍しくない。彼らは多忙を極めるだろうスケジュールの合間を縫ってアカデミーを訪れ、学生とのディスカッションやチュートリアルを行って教室を運営し、しばしば研修旅行にも付き添って旅先での学生たちとの時間を楽しむ。

1990年代中頃から欧州の有名な美術館やギャラリーで次々に展覧会を行ってきたシュナイダーもまた、若くして数多くのアカデミーからのオファーを受けてきた。彼は、1999年から2008年の間にアムステルダムやハンブルグ、コペンハーゲンのアカデミーで客員教授などを務めた後、2009年にベルリン芸術大学の教授に就任し、2012年からはミュンヘン造形美術アカデミーで、2016年から2024年現在まではデュッセルドルフ美術アカデミーで教授職を務めている⁽⁸⁾。筆者がシュナイダーの下で学んだのは、彼がミュンヘンで教室を構えていた時分の2013年から2015年までの約2年間のことである。

2014年のミュンヘンのアカデミーで開かれた定例のクラスミーティングに、シュナイダーは(彼のトレードマークである)黒いジャケットを羽織った出で立ちで、いつものように教室に現れた。詳細な経緯について記憶が定かではないが、恐らくその日は作品のプレゼンテーションの準備をしてきた学生がいなかったのだろう。彼はおもむろに最近の自身の制作について話を始めた。

「ゲッベルスの生家を買ったんだ。それをどうするか、今制作を進めている。」

シュナイダーは2013年から2014年にかけて、ナチス・ドイツの国民啓蒙・宣伝大臣として辣腕を振るったヨーゼフ・ゲッベルスの生家で、あるアートプロジェクトに取り組んだ。そのプロジェクトとは、自身の出生地であるライトの街にゲッベルス一家が暮らした家が現存していることを知ったシュナイダーが、実際にその家を買取り、建物の内部を破壊して、残骸を廃棄するまでを一連の流れとするものだ。このプロジェクトは、2014年にワルシャワのザヘンタ国立美術館とベルリンのフォルクスビューネ劇場で開催された展覧会「UNSUBSCRIBE」で初めて発表され、2019年にワコウ・ワークス・オブ・アートにおいて5年ぶりに公開された作品である。

本稿は、これらゲッベルスの生家をめぐる一連のアートプロジェクトに重点をおいた、グレゴール・シュナイダーの作家論として展開され



図3 グレゴール・シュナイダー 《Haus u r (ハウス・ウーア)》 Rheydt, Germany 1985 - 現在 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART

るものである。ここでは、本プロジェクトがシュナイダーが初めてゲッベルスの生家の存在を知った2001年から約13年の歳月を経て実現されたものであることを踏まえて、シュナイダーの初期の活動から本展に至るまでの軌跡を時系列順に辿っていく構成をとった。シュナイダー自身の言説とそれを引いた文献を参照することを旨とし、彼の創作上の視座を整理して紹介することに注力したい。

2. ドイツ、ライトの故郷で

グレゴール・シュナイダーというアーティストを語る上で、彼の故郷であるライトの街を省くことはできない。

シュナイダーは、炭鉱の町ライトで5世代にわたって鉛工場を営む裕福な家庭に生まれた。12歳で作品制作を始めたシュナイダーは、その最初期の絵画制作において既に確かな芸術的感性の発露を示している。正面を向いて佇むほっそりとした裸の少女の全身像を描いた1982年の《Nacktes Mädchen(裸のバージン)》⁽⁹⁾や、目を閉じて叫び声を上げる自身の姿を描いた1985年の自画像《Urschrei(原初の叫び)》⁽¹⁰⁾など、パステルやペンキを用いた表現主義的な絵画やドローイングを多数制作している。

また一方でシュナイダーは、青年期の彼の欲動を表出したかのようなパフォーマンスアートにも精神的に取り組んだ。地面を掘り進めた地中深くの穴の中に胎児のような格好でうづくまる1984年の《Begraben(埋める)》⁽¹¹⁾や、林の中で木々にロープをわたし裸体となった自身を中空に吊るして肢体を投げ出す1985年の《Schwimmen(泳ぐ)》⁽¹²⁾など、極限的な状態に自身の身体を追いやる過激なパフォーマンスを数多く行い、記録写真を残した⁽¹³⁾。1985年には、「PUBERTÄRE VERSTIMMUNG(青春期の不満)」と題した彼の最初の個展が地元のギャラリーで開催され、弱冠16歳にしてアーティストとしてのキャリアを開始したのである⁽¹⁴⁾。

シュナイダーが最初の個展を開催した1985年、彼は父親の会社が所有する3階建ての賃貸用アパートを借り受け、今日に至るまでライフワークとして続く代表作《Haus u r(ハウス・ウーア)》の制作を始めた⁽¹⁵⁾。「u r」とは、その家(ハウス)の所在地である「ウンターハイデナー通り12番地、ライト市(Unterheydener Strasse 12, Rheydt)」の頭文字「u」と「r」から彼が名付けた略称である⁽¹⁶⁾。

端的に言えば、シュナイダーはこの建物の内部の部屋の改装を始めた。しかしその「改装」の実態は、一般的な意味での「模様替え」や「修繕」とは全くもって趣の異なる内容だった。彼自身がしばしば用いる文句を引用すれば、それは「壁の前に壁を、天井の下に天井を、床の上に床を作る」作業であり、玉ねぎの皮を剥くとその下にまた皮があるように、既存の家の中に新たな家を構築するというものだった⁽¹⁷⁾。

シュナイダーは既に存在する家の中で、その機能や見かけ、構造、構成を変えないままに、さまざまな部屋や空間を複製し始めた。例えば玄関ホール、階段の踊り場、廊下、喫茶室、キッチン、寝室、物置など、それらは一見極めて平凡な室内の数々である。さらにシュナイダーは、複製された部屋に特殊なモーターを使ってゆっくりと空間が動く仕組みを施した。そこに居る人も気付かないようなスピードで、部屋そのものが動いたり、壁がずれていったり、天井の傾きが変わっていったりする仕掛けである⁽¹⁸⁾。

またシュナイダーは、部屋の周りを鉛、緩衝剤、防音材などで嚴重に取り囲み、完全に外部から遮断された構造を作ること、それ以前にあった空間とそこに加えられた空間の差異を認識しえない状

況を生み出した⁽¹⁹⁾。そうしてシュナイダーによって作り上げられた部屋は、見慣れたはずの平凡な室内風景であるにもかかわらず、不穏で余所余所しい異質さを伴った「未知なるもの」として鑑賞者の目に映る。そう、まるで初めて「部屋」というものを目撃したとでも言うかのような、ある種の困惑を鑑賞者に強く印象づけるのである。

例えば絵画を鑑賞するとき人は作品の正面に立ち、彫刻を鑑賞するときには作品の周囲を歩きまわる。しかしシュナイダーの「部屋」の場合、鑑賞者は作品の中に入るため、常に作品に取り囲まれた状況において、そもそもそれが作品であるという認識さえも失ってしまう。

シュナイダーは、このハウス・ウーアをある種の「実験室」と捉えており、部屋の複製と空間の多重化というテーマに基づいて、可視・不可視、認識とその不可能性をめぐる「実験」を飽くことなく繰り返し、「未知なるもの」を探求した。また、シュナイダーが「形態、機能、素材の点で、日常空間を完全に複製する」⁽²⁰⁾と述べるように、彼はその家の中で実際に暮らし、部屋を部屋として、つまり「生活(Life)」の場として使用することで、芸術と「生」の断絶を克服することを目指した。

1985年以降絶え間なく改築が繰り返され、やがて原型をとどめないほどに入り組み、複雑怪奇な様相を呈していったハウス・ウーアは、当初写真や映像で撮影することで作品として発表された。しかし、1996年のクンストハレ・ベルンでの個展⁽²¹⁾以降、1990年代後半にはハウス・ウーアの一部が解体されて外部に持ち出され、その内部がさまざまな美術館で開示されることになった。それは、あくまで賃貸物件であったハウス・ウーアをいつまで維持できるのか、シュナイダー自身も見通しが立たなかったことも動機の一つだった⁽²²⁾。自身で作り上げた部屋を保存するため、つまりはその部屋の生存のために、シュナイダーはハウス・ウーアを引っ越しさせなければならなかったのである。そして2001年の「第49回ヴェネチア・ビエンナーレ」のドイツ館の代表アーティストに選出された際、シュナイダーはハウス・ウーアをほぼそっくり丸ごとヴェネチアに再構築することを決定した。

芸術作品であると同時に生活の場であることで、「生」の空間であった本来のハウス・ウーア。そ



図4 グレゴール・シュナイダー《u r 10, Kaffeezimmer (u r 10 コーヒーを飲む部屋)》, Haus u r, Rheydt, Germany 1993 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART



図5 グレゴール・シュナイダー「TOTES HAUS u r (死んだハウス・ウーア)」展, German Pavilion, 49th International Art Exhibition, la Biennale di Venezia, Venezia, Italy 10.06.2001 - 04.11.2001, 会場風景 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART

これは美術館の中に移動されることで、もはや生きた空間でなくなり死んだ状態となる。ハウス・ウーアの24の部屋がドイツのパヴィリオン内に建造されたとき、シュナイダーはそれを「Totes Haus u r(死んだハウス・ウーア)」と呼んだ⁽²³⁾。

3. 世界各地を旅して

ヴェネチア・ビエンナーレは、1895年に第一回の展覧会が開催されてから、約130年にわたってほぼ隔年のペースで行われてきた国際展である。その名の通りイタリアの島都市ヴェネチア市内各所を会場とし、各回ごとに設定されたテーマに基づいて、各国が自国のパヴィリオンなどで展覧会を行うアーティストを選定し、賞を競い合う。ときに「現代アートのオリンピック」とも称される世界有数のアートの祭典である⁽²⁴⁾。

ヴェネチア市街最大の公園であるジャルディーニには、参加各国の政府が管理する29の恒久パヴィリオンがある。1907年に設立されたドイツのパヴィリオン(以下「ドイツ館」と表記する)は、ナチ党(国家社会主義ドイツ労働者党)政権下にあった1938年に、ナチスの建築物を手がけた建築家の一人であるエルンスト・ハイガー(Ernst Haiger)によって改築され、今日に至っている⁽²⁵⁾。

巨大な柱が荘厳に立ち並んだファサードを持つドイツ館は、ジャルディーニの園内にある各国のパヴィリオンの中でも、最も威圧的な建築と目される。シュナイダーは、ドイツ館の正面の開口部にその石造りの外装に似つかわしくない質素な木製の扉を取り付けた。そして一度その敷居を跨いだ来場者は、オリジナルのドイツ館建築の内装を一切知覚することなく、館内に再構築されたハウス・ウーアの中をさまよった。本展を鑑賞したインディペンデント・キュレーターの嘉藤笑子が、「まるで『ミッション・インポッシブル』のスパイか忍者になった気分ですまざまな部屋を見て回る」と、当時のレビューの中で記しているように、その内部は「這いつくばらないと入れない地下室、シンクの底が入口になっているキッチン、さらに通気口が通路になって」おり、来場者は自らの位置や方向感覚を疑いながら部屋から部屋へ移動した⁽²⁶⁾。さらにシュナイダーは、ドイツ館の前に故郷ライトの旗を立てることで、ビエンナーレの訪問者を自身の出身地に誘い込むというコンセプトを完遂した。

ヴェネチア・ビエンナーレのドイツ館という歴史ある公的空間を私的空間に置換したシュナイダーの大胆なアプローチは大きな反響を呼び、最高賞である金獅子賞を受賞した。連日人が押しかけたドイツ館の前には、ときに数時間待ちの行列ができたという。

ビエンナーレから2年後の2003年に、ロサンゼルス現代美術館での個展を開催したシュナイダーは、この「死んだハウス・ウーア」展をヴェネチアから遠く離れたアメリカ西部の地で再現している⁽²⁷⁾。シュナイダーは後に、「ヴェネチアのドイツ館代表になったことは、さほど一大事ではなかった」⁽²⁸⁾と、当時の心境を振り返っているが、それはやはり彼の活動の場を拡張させる大きな転機となったことは間違いない。故郷ライトのハウス・ウーアで始まった、シュナイ



図6 グレゴール・シュナイダー《Die Familie Schneider (シュナイダー家)》, Walden Street No.16 and No.14, London, Great Britain 28.09.2004 - 23.12.2004 会場風景 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART

ダーの認識と知覚をめぐる「未知なるもの」の探求は、その後より社会的・政治的なテーマへと問題の射程を広げ、自らの生活圏にとどまらず世界各地で繰り返られることになった。

ヴェネチアでの発表を終えたシュナイダーは、故郷ライトにあるオリジナルのハウス・ウーアに戻ったとき、ビエンナーレの会場に溢れかえった来場者の幻影を見るような感覚を覚えたという⁽²⁹⁾。そのときの体験を基にして2004年にロンドンで制作した作品が《Die Familie Schneider (シュナイダー家)》⁽³⁰⁾である。シュナイダーは、ロンドン市内の隣接する二つの家をそっくりに改築し、それぞれの家で全く同じ動作を行う一卵性双生児を配置した。「複製」あるいは「倍加」された二つの家における同一性を推し進めるというシュナイダーの根源的関心は、2008年にフランツ・ゲルシュ美術館で行った初めての回顧型の展覧会「DOUBLINGS (二重化)」⁽³¹⁾のタイトルにも反映されている。

またシュナイダーは、既存の美術館の制度や建築に介入するアプローチを継続的かつ率先的に行った。2003年のハンブルガー・クンストハレでの展覧会「HANNELORE REUEN (ハンネロレ・ロイエン)」では、9.11の実行犯が会合をしていたイスラム教のモスクがあるハンブルクのシュタインダムという街路の一部を美術館内に再現し、24時間立ち入りを可能にした⁽³²⁾。2008年の展覧会「END (終焉)」⁽³³⁾では、全長64メートルに及ぶ巨大な構造体をアプタイブルク美術館の入口に期間限定で建造し、アートと建築の境界を超えた作品制作の在り方をさらに顕にした。



図7 グレゴール・シュナイダー《Cube Hamburg 2007 (キューブハンブルク 2007)》, Hamburger Kunsthall, Hamburg, Germany 23.03.2007 - 10.06.2007, 展示風景 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART

2005年に「第51回ヴェネチア・ビエンナーレ」に招聘された際には、イスラムのカーバ神殿を模した黒い立方体の建造物《Cube (キューブ)》をサンマルコ広場に設置することを計画した。ローマ政府の判断で計画が中止されたこのプロジェクトの達成にその後も奔走したシュナイダーは、最終的にハンブルガー・クンストハレの広場で2007年に実現させた⁽³⁴⁾。また同年の2007年には、キューバのグアタナモ湾にある米軍基地の収容所内部を再現した《Weiße Folter (白の拷問)》の展示をK21美術館で行っている⁽³⁵⁾。これらの試みを通して、世間から隔絶されその内部を窺い知ることのできない場所を体験するために、建物のレプリカを作るといった手法がとられた。

《キューブ》において宗教上の問題と向き合う展開を見せたシュナイダーは、2008年に「死」をテーマとした新たなプロジェクト「Sterberaum (死の部屋)」を開始した⁽³⁶⁾。それは、ハウス・ランゲ美術館の一室を再構築した部屋の中で実際に死にゆく人間を公開するという趣旨のものであり、ドイツ国内で大論争を巻き起こした。ドイツでの発表を断念したシュナイダーは、2011年から2012年にかけてオーストリアとポーランドの両国で部屋のみを展示するに留まった⁽³⁷⁾。2011年には一方で、インドのコルカタの宗教行事であるドゥルガ・プジャ (Durga Puja) に注目した新たなプロジェクト「It's all Rheydt (イツ・オール・ライト)」にも着手する。それはライト近郊のデューレンという街の公道の一部を再現した建造物を直角に建て、その内部を祭壇に見立てるといったプロジェクトだった⁽³⁸⁾。2012年の「第13回ドクメンタ」⁽³⁹⁾の関連企画において、シュナイダーはカルカタの女神像に手を加えてカールス教会の中で展示するというアイデアを提示したものの、ドクメンタの運営側の妨害に合い、計画は頓挫してしまったという⁽⁴⁰⁾。

このように2000年代以降のシュナイダーは、世界各地の美術館や公共空間での制作を続け、倫理上の問題や宗教上の懸念からしばしばプロジェクトの中止を余儀なくされながらも、ラディカルな問いを発し続けた⁽⁴¹⁾。シュナイダーによる建築物を倍加させるという手法に基づく大規模な作品群は、文化的抑圧の下で秘されてきたさまざまな社会的問題を曝け出し、常に議論的となった。

4. ゲッベルスの生家との出会い

2001年のヴェネチア・ビエンナーレ以降の約10年あまり、世界各地を旅して作品制作を行ってきたシュナイダーは、2013年から2014年にかけて故郷ライトに再び制作の焦点を合わせる事となった。それが、本稿の冒頭で紹介した2019年にワコウ・ワークス・オブ・アートでの展覧会「SUPPE AUSLÖFFELN けりを付ける（スープを飲み干す）」において発表された、ヨーゼフ・ゲッベルスの生家にまつわる一連のアートプロジェクトである⁽⁴²⁾。

ヨーゼフ・ゲッベルス（Joseph Goebbels）は、ナチス・ドイツにおいて総統アドルフ・ヒットラー（Adolf Hitler）の最も近い腹心の一人だったドイツ人政治家である。1933年に国民啓蒙・宣伝大臣に就任したゲッベルスは、ナチスのプロパガンダを推し進めてその勢力拡大に貢献し、欧州全土を血に染めたナチス躍進の立役者となった。第二次世界大戦におけるドイツの敗戦直前には、ヒットラーの後を追って家族とともに自殺し、ナチズムへの狂信を最期まで体現した人物である。他方で、ゲッベルスの出身地がシュナイダーと同じライトの街であることは、ナチ党政権下の1930年代当時からドイツでは広く一般に知られた事実であった。

シュナイダーがヴェネチア・ビエンナーレの準備を進めていた最中の2001年に、彼は偶然ゲッベルスの生家の正確な住所を知ることになった⁽⁴³⁾。それは驚くべきことに、ハウス・ウーアの位置するウンターハイデナー通り12番地からわずか徒歩3分ほどの近所にあった⁽⁴⁴⁾。しかも、オーデンキルヒェナー通り202番地（Odenkirchener Strasse 202）に位置する三階建てのその建物は、まるでハウス・ウーアの双子であるかのように、外観が酷似していたのである。

シュナイダーはその後記録文書を調べ、19世紀末にゲッベルス一家が移り住んできた当時の写真と比較して、建物の基本的な構造がほとんど変わっていないことも突き止めた。第二次世界大戦末期の連合国による徹底的な爆撃を浴びてなおゲッベルスの生家は破壊を免れ、戦後の長い時を経てなお現代まで生き残っていたのである。



図8 グレゴール・シュナイダー《Odenkirchener Str. 202（オーデンキルヒェナー通り202番地）》，Rheydt, Germany 2014
© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART

《Haus u r（ハウス・ウーア）》の「u r」が、単にその所在地の略字であるだけでなく、ドイツ語で「起源、原型」という意味を持つことから示唆されるように、それはまさにアーティストとしてのシュナイダーの「起源、原型」が形作られ、彼が自己存在を確立した重要な場である⁽⁴⁵⁾。故郷ライトを制作の拠点とし続け、常にハウス・ウーアと共に生きてきたシュナイダーにとって、ゲッベルスの生家とのこの奇妙な出会いは、一種の運命的なインスピレーションをもたらすものだったに

違いがない。

2008年のアプタイブルク美術館での展覧会「終焉」のオープニングで、シュナイダーはゲッベルスの生家を発見した事実を公開したが、その際には実際の番地を明らかにしなかった。一方で2012年には、彼はロンドンのトラファルガー広場のフォース・プリンス（Fourth Plinth）にゲッベルスの生家を建て直すという作品プランの提案を行っている。このプロポーザルにおいて、ゲッベルスの生家の現住所である《Odenkirchener Strasse 202(オーデンキルヒェナー通り202番地)》という作品タイトルが付けられたが、その住所とゲッベルスとの関係は明らかにしなかった⁽⁴⁶⁾。



図9 グレゴール・シュナイダー《Küche (キッチン)》, Odenkirchener Str. 202, Rheydt, Germany 2014 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART

2007年までのライト市のアーカイブに基づく公式な見解としては、戦時の爆撃によってゲッベルスの生家が破壊されたことを疑う理由は存在しなかったという。しかし、シュナイダーが2008年にゲッベルスの生家に関する情報を開示した数日後、実は地元の人々にとってその存在が周知のものだったことを知った。また長い間ゲッベルスの生家の前にネオナチが花を供えているという事実を発見したとき、シュナイダーはドイツ社会を覆う精神的な抑圧に対して改めて疑問を募らせた。

このようにシュナイダーは、初めてゲッベルスの生家の存在を知った2001年以降、倫理的な観点を含めてどのようにこの問題に向き合うか、さまざまな葛藤の中で熟考を重ね、段階的にリサーチやプランニングを進めてきた。そして2013年に、地元の不動産オークションでその家を販売する広告を見つけたシュナイダーは、いよいよ建物を自ら購入するに至ったのである。またその際にシュナイダーは、土地・家屋の不動産だけでなく、家の中に残っているものをすべて購入したいと売り主に申し出た。

名実ともにゲッベルスの生家の所有者となったシュナイダーがまず最初に行ったことは、家屋の中を慎重に検証することだった。庭と離れの物置小屋を含む建物の内外の様子を写真と映像でそれぞれ記録し、残されていた家財や物品の詳細な目録も作成した。

戦後70年近くの時間が経過していたにもかかわらず、その場所にはナチス時代のおぞましい過去を物語る痕跡が数多く残されていた。

5. ナチズムの精神と建物の破壊

1897年に生誕したヨーゼフ・ゲッベルスは、家族が1901年頃に引っ越すまでの3～4年間の幼少期をライトの家で過ごしている。その後の居住状況に関する来歴については未解明な時期を挟むものの、ゲッベルス家族にこの建物を貸していた建物の建築家であるハインリッヒ・シュミッツ（Heinrich Schmitz）の息子ヴァルター・シュミッツ（Walter Schmitz）という人物が、第二次世界大戦以前から戦後にかけて長期にわたって居住していたことが分かっている⁽⁴⁷⁾。シュナイダーが家の建物と一緒に購入した物品の数々は、主にこの問題の家で生涯を過ごしたヴァルター・シュミッツの遺品であった。

シュナイダーは、家具やベッドなどの調度品、人形、マガジンラックなどの一般的な物品に混じって、ナチス時代の子供のための歌の教則本や人種研究に関する数々の本を書庫から発見した⁽⁴⁸⁾。一

般によく知られているように、ナチスはゲルマン民族の人種的優位性を説き、それらを裏付ける根拠として人種と体型との関係性を分析する研究を推奨した。若き日のヴァルター・シュミッツは骨相学の書物を参照して、自身の頭部をさまざまな角度から捉えたセルフポートレート写真を撮影し、アリア人の指標との関連を検証するメモを残した。またそのような彼の関心を裏付ける証拠として、「クラニオメーター（頭蓋計測器）」と呼ばれる解剖学の器具も庭の園芸工具入れの物置小屋で発見された。

ナチ党政権下で500万部印刷され、ヒットラーの自伝的著書であり彼の政治的信条を記した『*Mein Kampf*（わが闘争）』や、当時の国家社会主義者たちの必須の書物も所有していたことが推定されるが、それらは戦後または家の売却前に廃棄されたであろう。しかし、それでもなお一枚のヒットラーの写真が本のページ間に挟まれたまま残されていたという。さらに、ナチス時代に撮影されたナルシズムに酔いしれるヴァルター・シュミッツの写真も見つかっており、それらの品々から、この人物の志向や考え方がナチズムの思想に傾倒したものであり、かつ自らがゲッベルスの生家に居住しているという事実が彼に及ぼした影響のほども窺い知れた。

美術批評家の大森俊克によれば、ハウス・ウーアにおける建築の「内部の物理的変化は、身体の新陳代謝と同質の現象」であり、身体と建築空間が同一化されたものだという⁽⁴⁹⁾。「部屋は僕にとって第二の皮膚だ」⁽⁵⁰⁾と語るシュナイダーにとって、家屋の中にそこに住まう住人の痕跡が深く刻まれるということは自明のものだったろう。

シュナイダーは、建物の購入後にその家の中で実際に生活をしようと考えた。料理、食事、睡眠などの日常的な活動を通じて、家の所有者の役割に適応し、以前の住民に自身を重ね合わせようと試みたのである。そのときシュナイダーは、建物内に脈々と保存されていた「ナチズムの精神」の残滓を明確に感じ取った。

ヴァルター・シュミッツは、大きな改装を加えることなく建物を維持していたため、家の階段、木製の床、カーペット、左官、壁紙などの建物の一部は、ゲッベルス家族が生活した当時の状態のままであったと考えられる。シュナイダー自身が「壁の中に残された『精神（Geist）』が存在することに耐えられなかった」⁽⁵¹⁾と証言するように、その建物は、ヴァルター・シュミッツを媒介にして受け継がれた忌まわしいゲッベルスの亡霊（Geist）が息づく、ナチスの身体の内空間だったのである⁽⁵²⁾。

ゲッベルスの生家に対するシュナイダーの当初の基本計画は、建物を全て破壊することにあつた。この場所と建物が、同じくライトでのゲッベルスゆかりの地であるシュロス・ライト城⁽⁵³⁾のように、ネオナチにとっての新たな聖地として定着する可能性をシュナイダーは危惧したのである⁽⁵⁴⁾。シュナイダーは、建物を現場から跡形もなく撤去し、ドイツの美術館あるいはライトの街でその残骸を展示する案を検討した。

しかし、現代のドイツ社会では、ナチス時代の過去に対する検証と反省は既に行われたという見解が一般的であり、これらの困難な歴史的テーマに対処することについて、人々はうみ疲れている傾向がある。従ってシュナイダー自身も予期していたとおり、このプロジェクトの展示に積極的な興味を示した美術館はドイツ国内に存在しなかった。ところが、早くも2013年の夏にはポーランド



図10 グレゴール・シュナイダー《Schlafen（眠る）》, life action, Odenkirchener Str. 202, Rheydt, Germany 2014 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART

の首都ワルシャワのザヘンタ国立美術館がこのプロジェクトの展覧会に同意し、同年秋にはベルリンのフォルクスビューネ劇場が劇場前の広場でゲッベルスの生家の残骸を展示する構想を承認したのである。

ワルシャワとベルリンでの展覧会の開催が決定された際に、シュナイダーはようやくプロジェクトの全貌を明確に見据えることができただろう。彼は、ゲッベルスの生家を破壊し、その残骸をワルシャワとベルリンへ運んで展示した後、完全に廃棄するという筋書きを書いた⁽⁵⁵⁾。

しかし、シュナイダーが建物の解体許可を市に申請した際に新たな事実が発覚した。建物の全壊計画は、隣接する別の建物を崩壊させる可能性があったため、当局の許可が下りなかったのである。都市管理の専門家は、33ページにわたる文書を通して、完全な建物の解体が隣接する家屋の安定性を損なう危険性を示した。最終的にシュナイダーは専門家の警告に留意し、建物の構造に影響の出ない範囲でその内部のみを破壊することを決定した。

シュナイダーは解体作業を行う前に、家屋や庭、物置小屋から移動可能な物をすべて取り除き、また建物の全貌を3Dスキャンで克明に記録した。そして専門の解体業者のサービスを依頼していよいよ建物の解体を開始し、写真や映像でその過程を慎重に記録した。そうして最小限の木の梁と煉瓦の躯体だけが残されるまで建物内部が徹底的に解体された後、その残骸はトラックのコンテナに積み込まれ、ザヘンタ国立美術館での展覧会の一部として展示されるために、国境を超えてポーランドのワルシャワへと運ばれた。

ドイツとポーランドの国境は、今日では欧州連合(EU)圏内の国境の一つに過ぎない。しかし、かつてポーランドは1939年の独ソ不可侵条約に基づいてドイツとソ連双方の侵攻を受け、それ以降両国に分割統治された歴史があったことをここで改めて確認せねばならないだろう。東方植民政策を推し進めたナチス・ドイツ占領下のポーランドでは、アウシュヴィッツをはじめとした多くの強制収容所が建設され、虐殺と略奪の限りが尽くされた。加えて首都ワルシャワでは、1944年のワルシャ



図11 グレゴール・シュナイダー《Entkerntes Geburtshaus 2014 (内装解体された生家 2014)》, Odenkirchener Str. 202, Rheydt, Germany 2014 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART



図12 グレゴール・シュナイダー「UNSUBSCRIBE (登録解除)」展, ザヘンタ国立美術館, Warszawa, Poland 28.11.2014 - 01.02.2015 会場風景 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART

ワ蜂起によって市民によるドイツ軍への徹底抗戦が行われ、都市の殆どが壊滅的な被害にあった。つまりワルシャワは、ナチス・ドイツの蹂躪に苛まされた第二次世界大戦の悲劇を代表する都市の一つなのである。

ゲッベルスの生家の残骸をワルシャワに輸送するという行為は、ドイツとポーランドの人々双方のさまざまな感情を呼び起こし、歴史的な記憶を活性化させた。それは、シュナイダーがこのプロジェクトを「アート作品」として提示するプロセス全体において、象徴的な効果をもたらす劇的な一齣となった。

6. そしてワルシャワへ

「UNSUBSCRIBE」と題されたザヘンタ国立美術館での展覧会は、ポーランドにおいて最も経験豊富で影響力のあるキュレーターの一人アンダ・ロッテンベルク (Anda Rottenberg) のキュレーションによって、2014年11月29日から2015年2月1日まで開催された⁽⁵⁶⁾。展覧会のタイトルで示された「Unsubscribe (アンサブスクライブ)」とは、インターネット上のニュースグループからの退会やメーリングリストなどへの登録を解除するという意味の語句であり、ここではひとまず「登録解除」と訳しておこう⁽⁵⁷⁾。

ザヘンタ国立美術館の建物の前には、破壊されたゲッベルスの生家の残骸をコンテナに積んだトラックが駐車され、そのまま美術館の入口前で展示された。美術館の正面にあたる公共スペースに置かれたこのトラックの展示は、ワルシャワ市民や美術館の訪問者など誰でも自由に見ることができ、コンテナの中の様子を覗き込めるようにトラックの周りには階段が整備されていた。しかし、美術館の前を行き交う市井の人々にとって、そのトラックは単に改修工事か何かのためのものであると思われたようだ。展覧会の初日から数日間展示されたこのトラックはベルリンのフォルクスビューネ劇場に移動し、劇場前の広場で再度展示された後、コンテナに積まれた建物の残骸はゴミとして埋立地に廃棄された。

本展の開催に際したこれら一連のシュナイダーの取り組みに対して、ドイツのメディアは政治的正当性の観点からその意義を認めながらも、ゲッベルスの生家の破壊という行為がもたらす予測不可能な事態の発生とポーランドの人々の心象を憂慮した。1989年まで共産主義体制にあったポーランドは、第二次世界大戦の贖罪を伴う戦後処理と反省が徹底されてきたドイツとは事情が異なり、今日においても歴史の検証に関する議論は過渡期の状態にある。ポーランドのメディアは、ナチズムの起源を探求した過程を含めシュナイダーの振る舞いを適切かつ必要なものとして捉えた⁽⁵⁸⁾。

ザヘンタ国立美術館の建物内の展示スペースでは、大きく二つのパートによって会場構成がなされた。大展示室には、ゲッベルスの生家の家屋および敷地内から持ち出された、ヴァルター・シュミッツの遺品を含む大小さまざまなオブジェクトが



図13 グレゴール・シュナイダー《Geburtshaus Goebbels (ゲッベルスの生家)》, Rheydt, Germany 2014, 「UNSUBSCRIBE (登録解除)」展, ザヘンタ国立美術館, Warszawa, Poland 28.11.2014 - 01.02.2015, 展示風景 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART

陳列され、もう一方の小展示室には映像作品が展示された⁽⁵⁹⁾。では、実際の展覧会の内容を詳しく見ていこう。

まず大展示室には、トラックで運ばれた建物の残骸のうち寄り分けられた部材が運びこまれた。大半の破片や階段、建物の躯体などが取り除かれたため、比較的少数のアイテムが残り、建物の梁や厚い木の板、レンガのブロックなどが混沌とした様で積み上げられた⁽⁶⁰⁾。また、建物を破壊する前に家屋内や庭から持ち出された「ファウンド・オブジェクト」⁽⁶¹⁾としてのさまざまな物品だけでなく、それらを素材にしてシュナイダーが制作した新たなオブジェクトも導入された。それらは意味論的な関係を認識しづらくするように、スペース全体に散らばされてグリッド状に配置された。

展示会場に入った来場者は、まず白い六本の金属棒で「田」の字型に組まれたモビール《Kinder Mobile 2014 (子供用のモビール 2014)》⁽⁶²⁾が、天井から吊るされていることに注意を向けただろう。金属棒から糸でぶら下げられて揺れているものは、異なった色の樹脂でラミネートされたナチス関連の本やメモ、またクラノオメーターなどの器具の数々である。

その他に、庭で枯れ果てていたつる植物が這う格子状の垣と花壇の一角《Gartenspalier (庭の格子垣)》⁽⁶³⁾、量販型の白いプラスチック製のアームチェア《Stuhl (椅子)》⁽⁶⁴⁾、庭で採れたさくらんぼを煮込んだ自家製ジャムが入った小瓶《Kirschmarmelade (さくらんぼのジャム)》⁽⁶⁵⁾、土と砂で満たされたシェル状のキッチュな青いたらい《Lehmmuschel (粘土がはいった貝)》⁽⁶⁶⁾、煉瓦の破片のような形状の小さな鉛の塊《Gebrochene Stein 2014 (壊れた鉛石 2014)》⁽⁶⁷⁾、そして建物全体を克明にスキャンした3Dデータが保存された黒い小さなUSBフラッシュドライブ《3D Scan Geburtshaus (生家の3Dスキャン)》⁽⁶⁸⁾が床に置かれた。

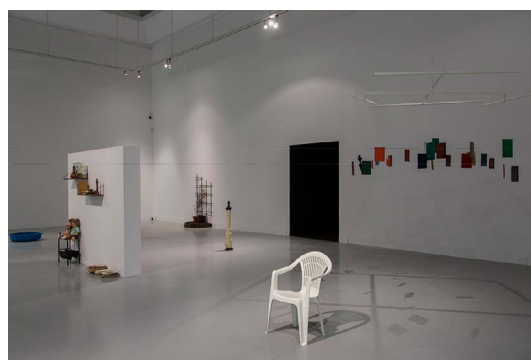


図14 グレゴール・シュナイダー「UNSUBSCRIBE (登録解除)」展、ザヘンタ国立美術館, Warszawa, Poland 28.11.2014 - 01.02.2015, 会場風景 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART

一方で、部屋の中心には縦2.2メートル、横2.6メートルの大きさの白い仮設壁が建てられた。壁の前には、古いすり切れた人形が置かれたスチール製の飾り棚があり、その横には束ねられて積み重ねられた本やノートが置かれた。1950年代風のマガジンラックが壁に掛けられ、その上には骨董品、子供の絵、本、男根を形どったラテンアメリカの土産物などが置かれた⁽⁶⁹⁾。

その仮設壁の裏側まで来場者が廻り込んだとき、クリームイエローと茶色に塗り分けられた細長いオブジェクトを発見する。一見すると階段の親柱のように見えたのは、建物の玄関ホールに位置する階段の親柱を型取った巨大なろうそくだった。この《Kerze (ろうそく)》⁽⁷⁰⁾は、もう一つの小展示室の入口前に置かれているため、その中で展示されている映像の「投影」を暗示するかのようにも解釈された。小展示室の入口は一つしかないため、来場者は出入りの際に、そのろうそくに見立てられた階段の親柱を(実際の建物がそうであるように)必ず目にするようになった。

小展示室にはモニターとプロジェクターによって四つの映像作品が展示された。まずシュナイダーがゲッベルスの生家ででの生活を試みた期間に行われた二つのパフォーマンスの映像がモニターで映し出された。一つはシュナイダーがキッチンでスープを食べる様子を示す《Essen (食べる)》⁽⁷¹⁾であり、もう一つは(ゲッベルスが誕生したと目される)寝室で布団をかぶったシュナイダーが目を閉じてベッ

ドに横たわる様子を示す《Schlafen（眠る）》⁽⁷²⁾である。

加えて、建物の破壊の前後やその過程を記録した二つの映像がプロジェクターで壁に映し出された。一つはシュナイダーが建物を購入した直後に家屋内を含む敷地内のさまざまな場所を撮影した、30秒ごとに画が切り替わるスライドショー《Odenkirchener Str. 202(オーデンキルヒェナー通り202番地)》である。⁽⁷³⁾ 建物の玄関ホールの場面から始まるこの映像では、テレビの置かれた部屋、リビングルーム、寝室、バスルーム、食器棚の置かれた部屋、屋根裏の物置、書庫、階段の踊り場、地下の貯蔵室、木や植物が生い茂る庭と物置小屋などが淡々と映し出された。

もう一つは建物内部を破壊する過程を撮影した記録映像《Odenkirchener Str. 202 Entkernug（オーデンキルヒェナー通り202番地 内装解体）》⁽⁷⁴⁾である。この映像は、建物前に置かれたコンテナに二階の窓から廃材が移される様子を捉えた場面から始まり、取り壊し過程での建物内外のさまざまな場面が続いていく。白い左官が削がれて煉瓦がむき出しになった室内、床材を剥がし壁を壊す作業員の姿、室内が白く霞むほどに舞い上がった土埃、木の梁と煉瓦の躯体だけが残されて吹き抜けとなった建物内の様子などが順々に示され、最後に地下貯蔵室に掘られた穴と庭の家畜小屋が解体された後の状況が映し出された。

7. アンジュリアルな作品

さて、次にワコウ・ワークス・オブ・アートにおける2019年の展覧会「SUPPE AUSLÖFFELN けりを付ける（スープを飲み干す）」に話題を進め、シュナイダーの本作における制作の真意について考察を深めたい。

本展は、2014年のザヘンタ国立美術館での展覧会「UNSUBSCRIBE（登録解除）」が再編された内容である。本稿の冒頭で述べたように、ゲッペルスの生家にまつわるこのプロジェクトは、2014年のワルシャワとベルリンでの発表以降は展示されることがなく、本展においてアジア地域では初めて公開されたという経緯がある。

ギャラリーの入口に面する展示室は仮設壁によって二つに分割され、ザヘンタ国立美術館での展覧会の会場構成と同様に、オブジェクトによるインスタレーションのための展示室と映像作品のための暗室とに配された。まず前者の空間には、樹脂でラミネートされたナチス関連の本などがぶら下げられたモビール《子供用のモビール 2014》が、展示室中央部の天井から吊るされて展示された。またその他にザヘンタ国立美術館で展示されたオブジェクトのうち、ろうそくに見立てられた階段の親柱のキャスト《ろ



図15 グレゴール・シュナイダー「SUPPE AUSLÖFFELN けりを付ける（スープを飲み干す）」展、ワコウ・ワークス・オブ・アート、六本木、2019年、会場風景 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART



図16 グレゴール・シュナイダー「SUPPE AUSLÖFFELN けりを付ける（スープを飲み干す）」展、ワコウ・ワークス・オブ・アート、六本木、2019年、会場風景 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART

うそく》、白いプラスチックの椅子《椅子》、鉛の破片《壊れた鉛石 2014》、さくらんぼジャムの入った小瓶《さくらんぼのジャム》、建物の 3D データが保存された小さな USB フラッシュドライブ《生家の 3D スキャン》が、モビールの周囲の床に並べられた。

そして後者の暗室では、ザヘンタ国立美術館で発表された 4 点の映像作品が、それぞれ 4 つの壁面にモニターとプロジェクターで映し出され、室内に入った来場者を取り囲むような形で展示された。ここでそれらの映像の内容を改めて確認すると、シュナイダーがキッチンでスープを飲む《食べる》とベッドで横たわる《眠る》の 2 つのパフォーマンス映像、建物を破壊する前に敷地内を撮影したスライドショー《オーデンキルヒェナー通り 202 番地》と建物を破壊する過程を撮影した記録映像《オーデンキルヒェナー通り 202 番地 内装解体》の 4 つである。

ギャラリーのオフィスカウンターの奥には、《食べる》と《眠る》の 2 つの映像の一場面が焼き直された写真作品 2 点が展示され、また別の小展示室では、建物が破壊される前後の敷地内を撮影した写真作品シリーズから 5 点が選ばれ展示された。その中には、ザヘンタ国立美術館での展覧会のポスターに採用された、ゲッベルスの生家の庭で見つかったさくらんぼの木を収めた写真も含まれた⁽⁷⁵⁾。

これらの写真作品シリーズの幾つかの場面は、場所の選定や画角の設定において前述したスライドショーの映像作品と対応関係があり、一瞥したところでは単に映像のスクリーンショットが印刷されたものであるように見える。しかし写真作品では、例えば机の上に置かれた物の配置やカーテンの傾きが整えられるなど、「ドイツ写真」⁽⁷⁶⁾の系譜に与する構図の厳格さが見られ、特に室内を撮影したものはハウス・ウーアの内部を撮影した一連の写真作品を彷彿とさせた。

一方で、オフィスカウンターの対面に位置するもう一つの展示室には、《ハウス・ウーア》の制作過程で描いたメモのようなドローイングと建物の一部の表面の質感を紙に写し取ったフロッタージュ、そして喫茶室の照明のテスト過程を撮影したポラロイド写真が展示された⁽⁷⁷⁾。一見するとこれらのハウス・ウーアに関連した小作品群は、本展の大筋と無関係な展示物であるかに思える。しかし、わずか徒歩 3 分ほどの近所であって、双子のように外観が似通ったハウス・ウーアとゲッベルスの生家の非対称の対照関係に考えを及ぼしたとき、シュナイダー自身によるそれらの作品の選定意図が垣間見える。シュナイダーは、約 30 年の間ゲッベルスの生家の存在を意識することなくハウス・ウーアで過ごしていた。本展の展覧会構成には、ハウス・ウーアとゲッベルスの生家をその基底において結びつけ、二つの平行な時間軸、すなわちシュナイダー個人の歴史とゲッベルスの生家に見出されたドイツの歴史とを交錯させる狙いがあったかもしれない。

既存の家の中に新たな家を作り出すという《ハウス・ウーア》の制作を活動初期から続けてきたシュナイダーにとって、「家」は彼の基本的なマテリアル（アートの原材料）であり、ゲッベルスの生家にまつわる本作においても既存の「家」を題材としているという点において驚きはない。しかし、本展が始まる前にシュナイダーと筆者が交わした私信の中で、彼はこのゲッベルスの生家にまつわる一連のプロジェクトを「アンジュアールな（通常とは異なる）作品」であると述べていた⁽⁷⁸⁾。また、ザヘンタ国立美術



図 17 グレゴール・シュナイダー《3D Scan Geburtshaus (生家の 3D スキャン)》, Rheydt, Germany 2014, 「SUPPE AUSLÖFFELN けりを付ける (スープを飲み干す)」展, ワコウ・ワークス・オブ・アート, 六本木, 2019 年, 展示風景 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART

館での展覧会を企画したロッテンベルクも、寄稿文の中で同様の指摘を行っている⁽⁷⁹⁾。

既に確認したように、シュナイダーが本プロジェクトにおいて費やした時間の大部分は、建物の歴史を調査するとともに、さまざまな葛藤の中で具体策を熟考するためにあてられた。そして、建物を複製・倍加する、あるいはレプリカとして再構築することを旨としてきたシュナイダーが、ゲッベルスの生家について最終的に出した回答は、「破壊」そして「廃棄」という、以前とは逆のベクトルを持つアン・ジュ・アルな方策だった。また、政治や宗教、死にまつわる問題に対して常にラディカルな議論を巻き起こしてきたシュナイダーが、本作においてはナチズムの系譜を断ち切るという明確な政治的立場を表明している。

本プロジェクトの中でシュナイダーが唯一行った建物の複製は、3D スキャンによる記録データを残すことだった。シュナイダー自身が「Dead Letter Box (死の郵便箱)」⁽⁸⁰⁾と呼ぶこの3D データが存在する以上、ゲッベルスの生家はいつでも再建することが可能である。展覧会において、3D データが収められた小さなUSB フラッシュドライブは(柵なども設けられず)床の上にぽつんと置かれた。展覧会の来場者も思わず見落としそなうその存在は、私たちが普段意識しないような社会の深層において、依然としてナチズム再興の可能性が息づいていることを暗示しているだろう。

そして、ナチス関連の本などがぶら下げられたモビールの作品において、白い金属棒の「田」の字型の枠組みは、実はナチスのシンボルであった「鉤十字(卍)」を模して組み立てられたとする美術批評家のウルリッヒ・ルーク(Ulrich Looc)の指摘は注目に値する⁽⁸¹⁾。このルークの指摘を踏まえて、作品タイトル《子供用のモビール 2014》をリテラルに読み解いたとき、それが赤子の気を紛らわせるための「ベッドメリー」を意味する恐怖に言葉を失う。ナチス時代の象徴とその遺物がゆらゆらと揺れるモビールの下に横たわるのは、次世代を生きる子供たちに他ならないのであり、世界大戦から遠く離れた未来の世界を生きる彼らもまた、ナチスの幻影の下で眠り、育っていくことを本作は物語っているのである。



図18 グレゴール・シュナイダー《Essen (Suppe auslöffeln) (食べる [スープを飲み干す])》, life action, Odenkirchener Str. 202, Rheydt, Germany 2014 © Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn, courtesy WAKO WORKS OF ART

8. 冷めることのないスープ

望むべくは、このゲッベルスの生家と私たちのアクションが将来においても記録され、それが国家社会主義の犠牲者のための記憶の場として知られることを願っています。⁽⁸²⁾

—グレゴール・シュナイダー

本稿では、シュナイダーが2001年にゲッベルスの生家を発見してから約13年の歳月をかけて取り組んだアートプロジェクトにおいて、建物の調査及び購入と破壊を経て、ワルシャワとベルリン、そして東京での発表に至る一連の経緯を詳述してきた。本作においてシュナイダーは、隠喩や寓意に富んだ雄弁な芸術的所作を通して、ゲッベルスの亡霊をその生家から登録解除する(Unsubscribe) 一種

の「悪魔祓いの儀式」⁽⁸³⁾を行い、ナチズムの幻影を葬り去ろうと試みた。シュナイダーによる建物の破壊の結果、その場所がネオナチの人々の礼拝のための聖地となることは阻止されたと言える。しかし一方でシュナイダーは、ゲッベルスの生家から見つかった物品を素材にして制作したオブジェクトを通して、ナチズムの悪夢が未だ覚めやらぬものであり、今後再び蘇る可能性があることも示唆した。

シュナイダーは、第二次世界大戦終戦以降の東西分断にあったドイツに1969年に生まれ、欧州連合の時代的機運の中で育った世代である。彼がそもそもゲッベルスの生家に関心を持った大きな理由については、政治的な伝記に関する反省であると述べている⁽⁸⁴⁾。

戦後ドイツにおける歴史継承および平和教育の理念について論じる際にしばしば引用されるリヒャルト・フォン・ワイツゼッカー大統領（Richard von Weizsäcker）の有名なスピーチがある。ワイツゼッカーは、ドイツにおける第二次世界大戦の40回目の終戦記念日にあたる1985年5月8日に連邦議会で演説を行い、「全員が過去からの帰結に関り合っており、過去に対する責任を負わされている」と述べ、ナチス・ドイツの過去とありのままに向き合う態度を広く国民に求めた⁽⁸⁵⁾。

ドイツは、一般に「過去の克服」⁽⁸⁶⁾と呼ばれる世界大戦への深い反省において、自国の歴史の恥部と真正面から向き合うことで周辺諸国の信頼を回復し、東西ドイツ統一後は欧州連合の事実上のリーダーとして政治と経済の両面で欧州諸国を牽引した。しかし特に2010年代半ば以降は、保守化に向かう世界的潮流においてナショナリズムへの傾倒が顕著に見られ、その余波は深刻な移民問題に世論が割れるドイツにも及んだ。

そして、そのような第二次世界大戦の歴史継承及び現代社会における世界的右傾化の問題と日本は無関係ではない。近年の日本においても、常に不安定に揺れ動く中韓両国などの東アジア諸国との関係の中で、歴史修正主義と排外主義的な社会風潮の高まりが見られる。また、2019年の「あいちトリエンナーレ2019」における「表現の不自由展・その後」にまつわる一連の社会問題⁽⁸⁷⁾からも明らかかなように、日本における歴史認識の問題は、「表現の自由」のテーマとも相まって官民で議論が続けられている。新たな元号を迎えた今日においてなお、日本の社会に戦後の終わりが訪れることはない。

20年以上前から度々日本を訪れ、また社会や歴史のさまざまな問題に思索を巡らしてきたシュナイダーが、ドイツの同盟国として第二次世界大戦を遂行し同じ敗戦国となった過去を持つ日本に対してどのような観念を持っているのか、管見の限り本人による明確な言及はない。ただ、ワルシャワとベルリンでの発表以降に本作を初めて披露した国が日本であるという事実が単なる偶然であるとは考えられない。

2014年に「UNSUBSCRIBE（登録解除）」展が開催された同年、「第5回ヨコハマ・トリエンナーレ2014」のために来日したシュナイダーは、「私たちは[……]文化的な催眠状態に向き合い、考え、そして語るべき」⁽⁸⁸⁾だとインタビューの中で語った。彼は、本作の日本での公開を通して、日本とドイツの双方の戦後の歴史に何らかの脈絡を見出そうとしたのではないだろうか。

シュナイダーの本プロジェクトにおける視座は、ワコウ・ワークス・オブ・アートでの展覧会タイトル「SUPPE AUSLÖFFELN けりを付ける（スープを飲み干す）」において、最も端的に示されている。ここで挙げられている「スープ」が、ゲッベルスの生家でシュナイダーが行ったパフォーマンス《食べる》の映像作品及び写真作品に登場するそれと対応していることは明らかだ。日独併記のタイトルの中で丁寧に断っているように、「Suppe auslöffeln（スープを飲み干す）」とは、「自分の行動の後始末を自分でする」⁽⁸⁹⁾（傍点筆者）という意味の一般的なドイツ語の慣用句である。

《食べる》の映像冒頭において、シュナイダーは壁に向けていた目をさっと皿に向け、唐突にスープを食べ始める。その一瞬の間に見られる動作は、まるで映画やドラマの撮影現場で監督の拍子木の音

に促されて演技を始める役者のようでもある。その後ゆっくりとした動作で匙を動かすシュナイダーは、スープを口に含み、味わい、飲み込む動作を、表情を変えずに規則的に繰り返し、約7分の時間をかけて一杯のスープを飲み干す。ルークが「何らかの外圧によって制御されているかのよう」⁽⁹⁰⁾と、このパフォーマンスにおけるシュナイダーの仕草を表したことは興味深い。そう、その姿はまるで課せられた使命を果たすロボットのようにも見えるのだ。

本作においてシュナイダーは、プロジェクト全体の指針であるドイツにおけるナチス時代の過去への反省と贖罪を、ドイツ語特有の言い回しを踏まえて「スープを飲み干す」という行為に集約させた。それは、歴史への応答という困難な課題に対してその芸術的実践の在り方が厳しく問われた第二次世界大戦以降（あるいはアウシュビッツ以降）の芸術の系譜において、「戦後」を生きる一人のアーティストとしてのシュナイダーの回答だった。そしてそれは同時に、祖国の重苦しい過去に対して文字通り「けりを付ける」という、一人のドイツ人としての回答でもあったのである。

シュナイダーは、本作が「国家社会主義の犠牲者のための記憶の場」となることを願っていると語った。しかしそれは、必ずしも国家社会主義の犠牲者のためだけに向けられたものではなく、世界大戦から連綿と続くこの世界の不条理とその抑圧に向き合う全ての人々に開かれた問いでもあっただろう。

私たちが飲み干すべきスープは、既に私たちの目の前に差し出されている。それはなお湯気を立てていて、いつまでも冷める様子はない。スープを飲み干してけりを付けるのか、それとも匙を投げ出すのか。その決断は現代を生きる私たち一人一人に委ねられている。

【注】

* 本稿の執筆にあたってご協力を頂いたグレゴール・シュナイダー氏とワコウ・ワークス・オブ・アートの方々に心より御礼を申し上げます。

(1) 「ミュンスター彫刻プロジェクト」は、1977年に第1回が開催されてから、ドイツの北西部にある都市ミュンスターで10年おきに行われる現代アートの国際展である。2017年に開催された第5回目となる同展に参加したシュナイダーは、ノルトライン＝ヴェストファーレン州立美術館の建築物の一角を私的な生活空間に変えるインスタレーション作品《N. Schmidt Pferdegasse 19 48143 Münster Deutschland (N. シュミット プファーデガッセ 19 番地 48143 ミュンスター市 ドイツ連邦共和国)》を発表した。Gregor Schneider, Skulptur Projekte Archiv, <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/2017/projects/196/>（アクセス：2024年5月9日）。

(2) ワコウ・ワークス・オブ・アート (Wako Works of Art) は、1992年に和光清によって設立され、ゲルハルト・リヒターやヴォルフガング・ティルマンスなど、欧州の現代アートの巨匠を日本に紹介してきた老舗ギャラリーである。2013年に六本木ヒルズからほど近いピラミデビル3Fに移転した。Wako Works of Art Website, <https://www.wako-art.jp/>（アクセス：2024年5月9日）。ギャラリーガイド 個性派ぞろいのギャラリーを探訪「ワコウ・ワークス・オブ・アート（六本木）」, eHills Club, <https://www.ehills.co.jp/rp/dfw/EHILLS/area/gallery/007/index.php>（アクセス：2024年5月9日）。

(3) シュナイダーは2013年に、6月から7月までトロット／ヒューリスティック・シノノメ (TOLOT/heuristic SHINONOME) で、10月から12月までワコウ・ワークス・オブ・アートで、日本国内での個展を二度開催した。シュナイダー自身もワコウ・ワークス・オブ・アートは世界中で最も展覧会を行ったギャラリーであると言及している。Wako Works of Art Website, Gregor Schneider, http://archive.wako-art.jp/artists/gregor_schneider/biography/（アクセス：2024年5月9日）。

(4) 「横浜トリエンナーレ」は、2001年に第1回が開催されてから、3年おきに行われる現代アートの国

際展である。2014年に開催された第5回目となる同展に参加したシュナイダーは、横浜美術館の中でブロック塀に囲まれた空間を作り泥水のプールを設置したインスタレーション作品《German Angst(ドイツの不安)》を発表した。第5回ヨコハマトリエンナーレ 2014 公式ウェブサイト, <https://www.yokohamatriennale.jp/2014/> (アクセス: 2024年5月9日)。

- (5) 「瀬戸内国際芸術祭」は、2010年に第1回が開催されてから、岡山と香川の両県にまたがる瀬戸内海の島々を会場として3年おきに行われる現代アートの国際展である。2019年に開催された第4回目となる同展に参加したシュナイダーは、男木島にある廃屋とその周囲の庭一帯を真っ黒に染めた屋外型のインスタレーション作品《Unknown Work 2019 (未知の作品 2019)》を発表した。瀬戸内国際芸術祭 2019, 公式ウェブサイト, <https://setouchi-artfest.jp/> (アクセス: 2024年5月9日)。
- (6) 「アートプロジェクト KOBE 2019: TRANS-」は、2019年に神戸市街で初めて開催されたアートプロジェクトである。シュナイダーとやなぎみわの2名のアーティストが招聘され、古くから神戸の歴史に関わってきた、兵庫港、新開地、新長田の3つのエリアを舞台に展開された。美術館などの主要会場を持たず、街の公共施設や個人宅を会場とした本プロジェクトにおいて、シュナイダーは計12作品を市街10カ所(第1留~第12留)に点在させて構成する「END OF THE MUSEUM — 12 STATIONS (美術館の終焉——12の道行き)」を発表した。
アート・プロジェクト KOBE 2019: TRANS-, ART iT, https://www.art-it.asia/top/admin_ed_pics/202296/, (アクセス: 2024年5月9日)。
- (7) Gregor Schneider SUPPE AUSLÖFFELN けりを付ける (スープを飲み干す), Wako Works of Art, <https://www.wako-art.jp/exhibitions/gregor-schneider-suppe-ausloffelnl/> (アクセス: 2024年5月9日)。
- (8) KLASSE SCHNEIDER DUS, <https://klasse.gregor-schneider.de/> (アクセス: 2024年5月9日)。
- (9) *Nacktes Mädchen / Naked Virgin*, Korschbroich, 1982. Pastel on paper, 200 × 72.5 cm. Looc, Ulrich (Edit), *Wall before Wall / Wand vor Wand*, Gestalten, Berlin / DISTANZ Verlag, 2016, pp.18-19.
- (10) *Urschrei / Primal Scream*, Korschbroich, 1985. Acrylic paint on paper, 59 × 42 cm. Ibid., p.20.
- (11) *Begraben / Bury*, Liedberg, 1984. live action. Ibid., pp.24-25.
- (12) *Schwimmen / Swim*, Liedberg, 1985. live action. Ibid., p.26.
- (13) 1985年にシュナイダーが行ったその他の主だったパフォーマンスアートとして、頭髪をバリカンで無造作に刈り上げる《Rasieren (剃る)》、頭部をまるでハムのように糸でぐるぐる巻きに縛りあげ、あるいは口でしか呼吸ができないようにビニールを巻き付けた《Köpfe (頭)》、小麦粉から作ったフライの衣(ころも)に全身を浸した《Mehlgorgie (小麦粉の乱交)》などがある。Ibid., pp.27-30.
- (14) PUBERTÄRE VERSTIMMUNG, Galerie Kontrast, Mönchengladbach, Germany, 21.09.1985 - 18.10.1985. Gregor Schneider Artsit Website, https://www.gregor-schneider.de/places/1985mgladbach/pages/19850921_gallerie_kontrast_moenchengladbach_005.htm, (アクセス: 2024年5月9日)。
- (15) 《Haus u r》の邦訳は、「家 u r」あるいは「u rの家」などの訳例が多く見られる。本稿では、作品の通称として用いられるドイツ語読みの「ハウス・ウーア」をそのまま作品タイトルとして表記した。
- (16) シュナイダー, グレゴール『グレゴール・シュナイダー 死は芸術作品か?』, ワコウ・ワークス・オブ・アート, 2010年, 33頁。
- (17) 本稿での《ハウス・ウーア》に関する作品解説は、主に以下の文献に掲載されたインタビューやシュナイダー自身によるプレゼンテーションの中での発言に基づいて行った。大森俊克「グレゴール・シュナイダー試論: 建築と有限」『美術手帖』2005年8月号, 美術出版社, 2005年, 181-191頁。大森俊克(聞き手)「ARTIST INTERVIEW グレゴール・シュナイダー」, 『美術手帖』2014年11月号, 美術出版社, 2014年, 161-175頁。小林晴夫(インタビュアー), 井上明子(文)「グレゴール・シュナイダー インタビュー」, マグカル・ドット・ネット, 2014年10月1日, <https://magcul.net/topics/97910> (アクセス: 2024年5月9日)。「ヨコハマトリエンナーレ 2014 第3回記者会見 #4/8 グレゴール・シュナイダー」, YOKOHAMA TRIENNALE 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ONGhamQGJWo&feature=youtu.be> (アクセス: 2019年

- 10月27日)。
- (18) 1993年の《u r 10, Kaffeezimmer (u r 10 コーヒーを飲む部屋)》では、ダイニングテーブルでコーヒーを飲む間に部屋が一周する仕掛けがある。u r 10, *Kaffeezimmer / Coffee Room*, Rheydt 1993. Rotating room in room. Plaster board and chipboard on a wooden construction with wheels, one motor, two doors, one window, one lamp, one cupboard, gray wooden floor, white walls and ceiling, 234 × 289 × 246 cm.
Looc, 2016, op.cit., p.140, pp.160-161.
- (19) 1989年の《u r 8, Total isolierter toter Raum (u r 8 完全に隔離された死の部屋)》では、防音材で部屋の周囲の音が遮断され内側からは開けられない扉が付けられた。u r 8, *Total isolierter toter Raum / Completely Insulated Dead Room*, Giesenkirchen 1989. Soil, lead, glass wool, sound-absorbing material, wooden construction, and one door, ca. 270 × 400 × 500 cm. Looc, 2016, op.cit., pp.110-114.
- (20) 大森, 前掲書, 2014年, 170頁。
- (21) GREGOR SCHNEIDER, Kunsthalle Bern, Bern, Switzerland, 31.01.1996 - 06.03.1996. Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/1996bern/pages/kunsthalle_bern_30011996bern_aaposter.htm (アクセス: 2024年5月9日)。
- (22) 《ハウス・ウーア》の制作が行われた建物は、鉛製品を製造するシュナイダー家の会社が所有する物件だった。経営が悪化した際には、会社を引き継いだシュナイダーの兄たちによって家を取り壊す手続きが進められたこともあったという。大森, 前掲書, 2014年, 170頁。
- (23) TOTES HAUS u r, German Pavilion, 49th International Art Exhibition, la Biennale di Venezia, Venezia, Italy, 10.06.2001 - 04.11.2001. Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/2001venedig/pages/20010610_deutscher_pavillon_venezia_005.htm (アクセス: 2024年5月9日)。
- (24) La Biennale di Venezia Official Website, BIENNALE ARTE, <https://www.labiennale.org/en/art/2019> (アクセス: 2024年5月9日)。
- (25) Mulazzani, Marco, *Guide to the Pavilions of the Venice Biennale since 1887*, Electa architecture, 2014, pp.48-52.
- (26) 嘉藤笑子「特集 国際現代美術展最新レポート 2001 グレゴール・シュナイダー」, 『美術手帖』2001年9月号, 美術出版社, 2001年, 18-19頁。
- (27) DEAD HOUSE u r, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, United States of America, 12.10.2003 - 13.09.2004. Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/2003california/pages/moca_12102003los_angeles_einladung01.htm (アクセス: 2024年5月9日)。
- (28) 大森, 前掲書, 2014年, 171頁。
- (29) 「会期中の家は来場者で溢れており, ライトに戻っても家の中に人々の幻影が見えたほどです。[……] とくに私が既視感を覚えたのは家の階段部分です。それはまるで自分が家の中からずっと出られず, 内部を巡っているような不思議な感覚でした。」同上。
- (30) DIE FAMILIE SCHNEIDER, Artangel London, London, Great Britain, 28.09.2004 - 23.12.2004. Schneider, <https://www.gregor-schneider.de/places/2004london/index.htm> (アクセス: 2024年5月9日)。
- (31) DOUBLINGS, Museum Franz Gertsch, Burgdorf, Switzerland, 18.04.2008-15.06.2008. Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/2008burgdorf/pages/20080418_museum_gertsch_burgdorf_001.htm (アクセス: 2024年5月9日)。
- (32) GREGOR SCHNEIDER. HANNELORE REUEN, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany, 14.02.2003 - 11.05.2003. Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/2003hamburg/pages/20030211_hamburger_kunsthalle_hamburg_001.htm. (アクセス: 2024年5月9日)。
- (33) END, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Germany, 08.11.2008 - 06.09.2009. Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/2008mgladbach/pages/20081108_museum_abteiberg_mgladbach_001.htm. (アクセス: 2024年5月9日)。

- (34) CUBE HAMBURG 2007, Das schwarze Quadrat Hommage an Malewitsch, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany, 23.03.2007 - 10.06.2007. Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/2007hamburg/pages/20070323_hamburger_kunsthalle_hamburg_001.htm, (アクセス：2024年5月9日)。
- (35) WEISSE FOLTER, K20 K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany, 17.03.2007 - 15.07.2007. Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/2007ddorf/pages/20070317_k20k21_duesseldorf_0001.htm (アクセス：2024年5月9日)。
- (36) 大森, 前掲書, 2014年, 175頁。シュナイダー, 前掲書, 17-33頁。小林, 前掲url。
- (37) STERBERAUM, Kunstraum Innsbruck, Innsbruck, Austria, 19.11.2011 - 28.01.2012. Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/2011innsbruck/pages/20111119_kunstraum_innsbruck_005.htm (アクセス：2024年5月9日)。STERBERAUM, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin, Poland, 03.06.2012 - 30.11.2012. Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/2012szczecin/pages/20120603_muzeum_narodowe_szczecin_005.htm (アクセス：2024年5月9日)。
- (38) IT'S ALL RHEYDT, Kolkata 2011, Kolkata, India, 01.10.2011 - 08.10.2011. Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/2011kolkata/pages/20111001_kolkata_005.htm (アクセス：2024年5月9日)。
- (39) 「ドクメンタ」は、1955年に第1回が開催されてから、中央ドイツの都市カッセルで4年もしくは5年おきに行われる現代アートの国際展である。2012年に開催された第13回目となる同展では、美術批評家・キュレーターのキャロライン・クリストフ＝バカルギエフが芸術監督を務めた。documenta official website, <https://www.documenta.de/> (アクセス：2024年5月9日)。
- (40) 大森, 前掲書, 2014年, 172-175頁。Meister, Helga, Gregor Schneider Die Fouls der documenta, KUNSTFORUM International, <https://www.kunstforum.de/artikel/die-fouls-der-documenta/> (アクセス：2024年5月9日)。
- (41) シュナイダーのアーティスト・ウェブサイトの経歴ページの展覧会歴には、計画が頓挫したプロジェクトも「NOT REALISED (実現しなかった展覧会)」として掲載されている。
Schneider, <https://www.gregor-schneider.de/biography.htm#currently> (アクセス：2024年5月9日)。
- (42) 本稿でのゲッベルスの生家にまつわるシュナイダーの一連のアートプロジェクトの解説は、主に以下の文献を参照した。
Kaczorowski, Karol Krzysztof, "Capter 3 — Examples of practical applications", *Transfer of the Unsayable: The utilization of academic discourse in art*, 2018, pp.97-112. Loock, Ulrich, "3. Geist der Nazizeit / The Spirit of the Nazi Era", *Wand vor Wand / Wall before Wall, Gestalten, Berlin / DISTANZ Verlag*, 2016, pp.39-54. Loock, Ulrich, "unsubscribe — The Source of Evil", *Unsubscribe. Gregor Schneider (Exhibition Catalogue)*, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, 2015, pp.18-22.
Rottenberg, Anda, "Exposition", *Unsubscribe. Gregor Schneider (Exhibition Catalogue)*, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, 2015, pp.50-64.
- (43) シュナイダーがゲッベルスの生家を発見した時期は、文献によって誤差が見られた。アンダ・ロッテンベルグとウルリッヒ・ルークがザヘンタ国立美術館での展覧会「UNSUBSCRIBE (登録解除)」のカタログに寄稿したテキストの中では2000年と表記されている。しかし、2014年のインタビューの中でシュナイダー自身が「01年に初めて知った」と述べているため、本稿では2001年と表記した。大森, 前掲書, 2014年, 171頁。Rottenberg, op.cit., p.20, p.50.
- (44) ハウス・ウーアのウンターハイデナー通り12番地とゲッベルスの生家のオーデンキルヒェナー通り202番地の地理的な位置関係は、文献では100メートルと表記されている場合が多い。シュナイダーによれば、その距離は70メートルであり、ハウス・ウーアからゲッベルスの生家を目視で確認できると述べている。Google Mapのストリートビュー機能で筆者が確認を行ったところ、ハウス・ウーアとゲッベルスの生家を直線で結んだエリアには駐車場があり、幾つかの木々の茂みは見られるものの、視界を遮るような建物は見当たらない。従ってシュナイダーの言及の通り、両者の建物はそれぞれの位置から互いを視認できる可

- 能性がある。しかし、同サービスのルート検索機能では、「歩行距離 230 メートル、徒歩 3 分」という検索結果が表示されたため、本稿では「徒歩 3 分」と表記した。Looc, 2016, op.cit., p.42. Gregor Schneider Lecture, Invisible Dead Room, 30.10.2015, Architectural Association Inc., <https://www.youtube.com/watch?v=8yKC9EaguDo> (アクセス：2024 年 5 月 9 日)。
- (45) シュナイダー, 前掲書, 33 頁。
- (46) フォース・プリンス (Fourth Plinth) とは、ロンドンのトラファルガー広場の四隅のうち北西の位置に 1841 年に建てられた台座 (plinth) のことである。もともとはウィリアム 4 世の騎馬像が設置されるはずだったが、資金不足により実現せず、長年台座だけが取り残された状態だった。この台座の取り扱いについて長い期間議論が行われた結果、1999 年以降は期間限定で現代アートの作品が設置されることになった。Looc, 2016, op.cit., p.39. Fourth Plinth in Trafalgar Square, London.gov.uk, <https://www.london.gov.uk/programmes-strategies/arts-and-culture/current-culture-projects/fourth-plinth-traffic-square> (アクセス：2024 年 5 月 9 日)。Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/2010london/pages/20100208_fourth_plinth_london_01.htm (アクセス：2024 年 5 月 9 日)。
- (47) 2013 年にゲッベルスの生家をシュナイダーに売却したのは、ヴァルター・シュミットの甥にあたる兄弟である。Kaczorowski, op.cit., p.99.
- (48) 建物からは主に以下のような書籍が見つかった。『Die Lieder der Arbeitsmädchen (労働奉仕の少女の歌)』, 『Die menschlichen Formengesetze als Schlüssel zur Rassenkunde (人種科学の鍵としての人間の形態の法則)』, 『Körperbau und Charakter (体格と性格)』, 『Selbstmassage. Pflege der Haut (セルフマッサージ 肌の手入れ)』, 『Gymnastik am Boxball (パンチングボールによる体操)』 (邦訳はすべて筆者による)。Looc, 2016, op.cit., p.43.
- (49) 「シュナイダー自身にとってハウス・ウーアは、空間というよりも、むしろ有機的な繋がりを持つ身体の延長であるということだ。絶えまない改築によるその内部の物理的変化は、身体の新陳代謝と同質の現象ということができ、建築と身体はここにおいて根源の場所 (Urort) という同一コードで結ばれる。」大森, 前掲論文, 前掲論文, 2005 年, 84 頁。
- (50) 「僕は彫刻家として部屋を作る。部屋は僕にとって第二の皮膚だ。そこでは空間が芸術となる。」シュナイダー, 前掲書, 18 頁。
- (51) „die Gegenwart dieses ‚Geistes‘ in den Mauern war unerträglich.“ Looc, 2016, p.42.
- (52) ドイツ語の「Geist (ガイスト)」は多義的な意味を持っており、一般に翻訳が難しい言葉である。生きている人間の心を表す「精神, 魂」及び死者の靈魂を表す「幽霊, 亡霊」の両方の意味があるが、ここでは文意に沿って「精神」または「亡霊」と訳した。国松孝二 (編)『小学館 独和大辞典 [第二版]』, 小学館, 1998 年, 897 頁。
- (53) シュロス・ライト城 (Schloss Rheydt) は、ライン川下流域で唯一完全に保存されたルネッサンス様式の宮殿であり、その起源は 1060 年にまで遡る。ナチス・ドイツの時代に、当時デュッセルドルフ美術アカデミーの学長であった建築家エミール・ファーレンカンプ (Emil Fahrenkamp) によって改装されたシュロス・ライト城は、市当局によってゲッベルスに寄付された。ゲッベルス自身二度この場所を訪れている。Rottenberg, op.cit., p.50. Städtisches Museum Schloss Rheydt Website, <https://schlossrheydt.de/> (アクセス：2024 年 5 月 9 日)。
- (54) ナチスの重要なポストを担った政治家たちゆかりの場所がネオナチの聖地となる問題は、ドイツ国内外を問わず今日に至るまで議論されてきた。近年では、2011 年にナチスの副総統ルドルフ・ヘス (Rudolf Hess) の墓がブンジーデルの墓地から撤去された。また、オーストリアのブラウナウに現存するヒトラーの生家とされる建物の対処について、同国の政府によってさまざまな検討が行われた結果、2019 年 11 月に警察署に改装されることが発表された。『ヒトラー生家が警察署に 極右の「聖地化」防止』, 産経新聞, <https://www.sankei.com/world/news/191120/wor1911200034-n1.html> (アクセス：2024 年 5 月 9 日)。
- (55) シュナイダーがゲッベルスの生家にまつわるプロジェクトを行った 2014 年に、彼はドイツにおける

第二次世界大戦の歴史と向き合うもう一つのプロジェクトに取り組んでいる。ドイツ西部のプルハイムに現存するシュトメンのシナゴグ (Synagoge-Stommeln) は、ナチスによる破壊を免れた数少ないシナゴグの一つであり、1990 年以降は同遺構を舞台とした作品制作をアーティストに依頼する展覧会が毎年開催されている。2014 年に同企画に招聘されたシュナイダーは、シナゴグの外装に手を加え、一般的なドイツの住宅の外壁で建物全体を覆い尽くした。さらにシュナイダーは、それ以前に存在しない新しい住所「Hauptstraße 85a (ハウプト通り 85a 番地)」を与え、周囲に立ち並ぶ住宅街の中にシナゴグの存在を溶け込ませた。ゲッベルスの生家を「破壊」する一方でシナゴグを「隠蔽」する、シュナイダーによって同時期に並行して進められたこの二つの取組みの関連性についての考察は、本稿の趣旨と紙幅の関係から稿を改めたい。Looc, 2016, op.cit., pp.55-76. Synagoge Stommeln Website, <http://www.synagoge-stommeln.de/> (アクセス：2024 年 5 月 9 日)。

- (56) シュナイダーの「UNSUBSCRIBE (登録解除)」展をキュレーションしたロッテンベルグが、美術館の同じフロアで「PROGRESS AND HYGIENE (進歩と衛生)」と題した展覧会を同時期に開催したことは注目に値する。20 世紀初頭の芸術と科学の両方に共通した、進歩と「改善」の可能性への理想主義的な信仰の文脈における近代化の危険性をテーマに掲げた本展は、遺伝子工学、優生学、人種の純正に関する研究などの事象を批判的に分析し、現代社会へのこれらの継続的な影響に注意を向けるものとして企画された。40 人以上のポーランド国内外のアーティストが参加した本展は、絵画、インスタレーション、映像、写真などさまざまなメディアの作品で構成され、社会の健全さ、優生学、社会工学、人種衛生学、国民性、「他者」の排除の問題などが提示された。

Progress and Hygiene, Zachęta National Gallery of Art Website, <https://zacheta.art.pl/en/wystawy/postep-i-higiena>, (アクセス：2024 年 5 月 9 日)。

- (57) 「Unsubscribe (動詞)：登録を取り消す《ニュースグループ、メーリングリストなどへの登録を削除する》。」weblio 英和辞典・和英辞典, <https://ejje.weblio.jp/content/unsubscribe>, (アクセス：2024 年 5 月 9 日)。

- (58) Rottenberg, op.cit., p.60.

- (59) 「UNSUBSCRIBE (登録解除)」展に関する本稿の記述は、ザヘンタ国立美術館が発行した同展覧会のカタログに掲載された記録写真と同美術館のウェブサイトで公開された展覧会の記録映像などに基づく。

Rottenberg, Anda (Edit), *Unsubscribe. Gregor Schneider (Exhibition Catalogue)*, Zachęta—Narodowa Galeria Sztuki, 2015.

Gregor Schneider Unsubscribe VIDEO-DOCUMENTATION, Zachęta National Gallery of Art Website, <https://zacheta.art.pl/en/mediateka-i-publikacje/wideodokumentacja-wystawy-gregor-schneider-unsubscribe> (アクセス：2024 年 5 月 9 日)。

- (60) *Geburtshaus Goebbels*, Rheydt 2014. Wood, stones, metal, tar paper, 670 × 320 × 163 cm. Rottenberg, op.cit., pp.4-5.

- (61) 『見出された対象』。端的に言えば、いちど何らかの目的のもとに使用された『物』のことであり、より限定的に言えば、そのなかでも芸術作品を構成する要素として流用・転用された『物』を意味する。

星野太「Artwords (アートワード) ファウンド・オブジェ (Found-object)」, *artscape*, <https://artscape.jp/artword/6628/> (アクセス：2024 年 5 月 9 日)。

- (62) *Kinder Mobile 2014*, Rheydt 2014. Metal, nylon lope, books, postcards, photos, tools, 200 × 200 × 135 cm. Rottenberg, op.cit., p.11.

- (63) *Gartenspalier*, Rheydt 2014. Bricks, soil, flower pots, trellis, 73.5 × 112 × 193 cm. Ibid., p.19.

- (64) *Stuhl*, Rheydt 2014. Plastic, 55 × 54 × 82 cm. Ibid., p.13.

- (65) *Kirschmarmelade*, Rheydt 2013. Glass, metal, jam, 7 × 7 × 12.1 cm. Ibid., p.15.

- (66) *Lehmmuschel 2014*, Rheydt 2014. Plastic, loam, 87 × 79 × 19.7 cm. Ibid., p.17.

- (67) *Gebrochene Stein 2014*, Rheydt 2014. Lead, 12 × 11 × 5.7 cm. Ibid., p.21.

- (68) *3D Scan Geburtshaus*, Rheydt 2014. USB-Stick, 5.2 × 2 × 1 cm. Ibid., p.7.

- (69) *Fundstücke*, Rheydt 2013. Magazine holder, dollies, rack, books, magazines, CDs, mixed media, 260 × 34 × 220 cm. Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/2014warszawa/pages/20141128_zacheta_warszawa_07.htm (アクセス：2024年5月9日)。
- (70) *Kerze*, Rheydt 2014. Wax, paint, 20 × 20 × 116,5 cm (LxWxH). Rottenberg, op.cit., p.23.
- (71) *Essen*, Rheydt 2014. Still life video, amateur video 2014, 7 min. 35 sec. Ibid., pp.58–59
- (72) *Schlafen*, Rheydt 2014. Still life video, amateur video 2014, 10 min. 0 sec. Ibid., pp.54–55
- (73) *Odenkirchener Str. 202*, Rheydt 2014. Still life video, amateur video 2014, 8 min. 8 sec. Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/2014warszawa/pages/20141128_zacheta_warszawa_22.htm (アクセス：2024年5月9日)。
- (74) *Odenkirchener Str. 202 Entkernug*, Rheydt 2014. Still life video, amateur video 2014, 13 min. 13 sec. Schneider, https://www.gregor-schneider.de/places/2014warszawa/pages/20141128_zacheta_warszawa_23.htm (アクセス：2024年5月9日)。
- (75) ワコウ・ワークス・オブ・アートで展示された計7点の写真作品は以下の通りである。作品タイトル及び邦訳は、同ギャラリーが展覧会に際して作製したキャプションの情報に基づく。《Schlafen (眠る)》, 《Essen (Suppe auslöffeln) [食べる (スープを飲み干す)]》, 《Abstellkammer (物置小屋)》, 《Entkerntes Geburtshaus 2014 (内装解体された生家 2014)》, 《Haustierstahl (家畜小屋)》, 《Küche (キッチン)》, 《Kirschbaum (さくらんぼの木)》。
- (76) 1950年代のドイツにおいて、ベルント&ヒラ・ベッヒャー夫妻 (Bernd & Hilla Becher) は、「タイポロジー (類型学)」と呼ばれる手法によって近代産業の遺物などの建造物を撮影し始めた。ベッヒャー夫妻とデュッセルドルフ美術アカデミーで彼らに師事した「ベッヒャー派」と呼ばれる写真家たちは、写真というメディアの特性を活かして外界を精密に分析する作品を制作し、現代において変わりゆく現実のあり様を提示した。形式やルールに従った撮影方法、構図に対する厳格な美意識、精緻な描写、巨大なプリントサイズなどを特徴とする現代ドイツ写真は、1990年代以降国際的に高い評価を得た。
- 増田玲他 (編) 『ドイツ写真の現在——かわりゆく「現実」と向かいあうために』, 読売新聞社, 2005年。
- (77) おおよそ A4 サイズ大の紙にペンや色鉛筆で描いた6点のドローイングは、それぞれが1988年から1999年の間にハウス・ウーア制作過程で残されたものである。5点のポラロイド写真は、《ur 10 コーヒーを飲む部屋》と題されるハウス・ウーア内の喫茶室が1995年に撮影されたものである。
- (78) 2019年9月23日に筆者と交わした私信の中で、シュナイダーは本作について「It is an unusual work of mine. (それは私にとって通常とは異なる作品です)」と言及した。
- (79) “Due to its specificity, therefore, the house at 202 Odenkirchener Strasse became for Schneider the subject of procedures different than previously practiced.” Rottenberg, op.cit., p.64.
- (80) “Schneider calls this his “Dead Letter Box.”” Looc, 2016, op.cit., p.54.
- (81) “a mobile inconspicuously constructed in the shape of a swastika”. Looc, 2016, op.cit., p.54.
- (82) ロッテンベルグと交わした私信の中で、シュナイダーが語った言葉である。“Hopefully this house and our action will be kept in the future and known as a place of memories for the Victims of National Socialism”. Rottenberg, op.cit., p.60.
- (83) “Rather than enlightened critique, Schneider carries out a ceremony of exorcism.” Looc, 2016, op.cit., p.53.
- (84) “First, there was the question of biographical- political reflection”. Looc, 2016, op.cit., p.42.
- (85) R・ヴァイツゼッカー『ヴァイツゼッカー大統領演説集』永井清彦編訳, 岩波書店, 1995年, 3-28頁。
- (86) 「過去の克服 (Vergangenheitsbewältigung)」とは、「現在では普通、ヒトラー支配下のドイツ、つまりナチ・ドイツの暴力支配がもたらしたおぞましい帰結にたいする戦後ドイツのさまざまな取り組みを総称する言葉」として用いられており、「政策・制度面での実践と、これらを支える精神的、文化的活動の総体」を意味する。石田勇治『過去の克服 ヒトラー後のドイツ』白水社, 2014年, 7頁。
- (87) 「あいちトリエンナーレ」は、2010年に第1回が開催されてから、愛知県で3年おきに行われる国際

芸術祭である。2019年8月1日から10月14日まで開催された第4回目となる同芸術祭において、韓国人彫刻家の金夫妻（キム・ウンソン&キム・ソギョン）による《平和の少女像》などを展示した企画展「表現の不自由展・その後」が、開幕後わずか3日で展示中止となる事態が発生した。その後同芸術祭をめぐってさまざまな議論が巻き起こり、9月26日に至って文化庁は同芸術祭に対する補助金を全額不交付とする決定を行った。展示中止及び補助金不交付の問題について、賛成派は「作品は政治的なプロパガンダでありその展示に公金が用いられるべきではない」と主張し、反対派は「戦後日本最大の検閲であり補助金の不交付は撤回されるべきだ」と非難の応酬が続き、大きな社会問題に発展した。

(88) 「私たちは議論の機会を設け、不安 (Angst) や恐怖、文化的な催眠状態に向き合い、考え、語るべきでしょう。」大森, 前掲書, 2014年, 175頁。

(89) 国松, 前掲書, 2274頁。

(90) “His movements are regular and measured, as if controlled by some external force.” Looc, 2016, op.cit., p.44.

執筆者について——

菅亮平 (かんりょうへい) 1983年生まれ。アーティスト。現在、広島市立大学芸術学部講師。2013年から2015年まで「ドイツ学術交流会 (DAAD)」の芸術奨学生としてミュンヘン造形美術アカデミーのグレゴール・シュナイダー教室に在籍した。近年の主な個展に、「As you see it」(ヤマモト・ケイコ・ロシェックス [ロンドン], 2019年), 「Half-life of Archetype」(広島県立美術館, 2023年) などがある。