

空間の経験と〈場〉の記憶 —レベッカ・ホルンの〈独身者の機械〉

香川 檀

1 はじめに

旧西ドイツで、ナチズムやホロコーストにまつわる〈場所の記憶〉という問題に関心が高まったのは、1980年代のことである。出来事の現場を見つけ出して保存・展示しようという運動が各地で繰り返され、例えばベルリンの国家秘密警察本部の地下室跡を公開した「テロルの地勢」Topographie des Terrorsのように、写真入り解説パネルが掲げられ、負の過去を忘れないための想起と歴史教育の場となっている。このように残酷な行為の現場をできるだけ客観的に（場合によっては手付かずのまま）見せようとする史跡の保存・展示とはまた別に、現代アートが〈場に固有な記憶〉を現場で制作する例も多々見られ、そこでは想像力と情動、五感すべてに働きかけるような想起の空間が生まれている。

レベッカ・ホルン Rebecca Horn は、1960年代末から映画やパフォーマンスなど多様なジャンルを手がけ、なかでも電動式の機械装置の作品で知られる美術家である。壁に取り付けたスプーンや天井から吊り下げた金属棒などが見せる不規則な反復運動が、エロティックな欲望や、あるいは観る人に不安を抱かせる脅威の感覚を表現するものとして評価されてきた。そのホルンが、1980年代後半になって、歴史に所縁の建造物などを選んでその記憶をテーマとする、〈場〉に因んだ作品を手がけるようになる。なかでも、ナチズムの過去をテーマとしたミュンスターの《逆向きのコンサート》(Das Gegenläufige Konzert, 1987年)は、彼女が初めてドイツの負の過去を扱った作品である。作品制作のためにホルン自らが発見し選びとった場所とは、ナチスの戦争犯罪の現場となったかつての牢獄であった。本報告がこの作品にとくに注目するのは、ホルンの表現世界がもつ独特の空間感覚と身体性がここにもっともよく現れており、場の記憶の感性的経験を考えるうえでまたとない事例となっているからである。

従来のホルン研究は、初期パフォーマンスや中期の機械オブジェを女性ならではの身体感覚や欲望の表現とする見方と、1980年代後半からの「場に因むアート」にみる時間・空間意識とを別々の文脈で捉えるものが多い。言い換えれば、場所の記憶とくにナチズムやホロコーストのそれを扱った作品の解釈のなかに、ホルンのメ

ルクマールとされてきた女性の身体性や、「欲望」という侵襲的なキーワードは慎重に回避されているのである。そこで本報告では、あえてナチズムの蛮行の跡地に制作した《逆向きのコンサート》に焦点をあて、通常では非(反)社会的とされているアート「欲望機械」が、そこでいかに機能しているかを明らかにする。

2 ミュンスターの牢獄、《逆向きのコンサート》⁽¹⁾

1987年の第2回ミュンスター彫刻展は、「場に固有な彫刻」site-specific sculptureをテーマに掲げ、市内のあちこちに点在する歴史的な場所や建物をえらんで作品制作することを作家たちに求めた。同展に招かれたアーティストのひとりホルンは、調査を重ねるなかで、旧市街のはずれに廃墟として残された煉瓦造りの丸い建物に目をとめた(図1)。しかし、市当局や関係者にその来歴を尋ねても彼らは重く口を閉ざすばかりで、建物の内部を検分しようにも、入口も窓も漆喰で塗り固められ足を踏み入れることすらできない。市の公文書館で歴史を調べたホルンは、そこで意外な事実を発見する(資料①「牢獄 Zwinger の歴史」参照)。この建物はもともと市壁の一部をなす見張り塔が18世紀に牢屋として改築されたもので、第二次大戦末期にゲシュタポが接収して、ロシアやポーランドからの捕虜や政治犯を収監し、中庭



図1 〈牢獄〉Zwinger 外観 Rommé (Hrsg.), *Der Zwinger*, S. 11.

(1) この作品についてのモノグラフィとしては、Stadt Münster (Hg.), *Der Zwinger in Münster und <Das gegenläufige Konzert> von Rebecca Horn*, Köln: Walther König, 2003 がある。また、作品を管理するミュンスター市立美術館による Barbara Rommé (Hrsg.), *Der Zwinger: Bollwerk/ Kunstwerk/ Mahnmahl*, Münster: Aschendorff, 2007 も参照。

で処刑していたという。戦後は廃墟としてうち捨てられていたが、1960年代になると戦争の記憶をとどめる施設として修復・保存が叫ばれるようになる。しかし、記念施設としてのあり方や意味づけをめぐる諸団体や市当局が対立。結局、1980年代半ばに建物付近に銅板プレートが設置されただけに終わり、建物はほとんど手付かずのまま、一般市民には忘れられた場所となっていた(資料②「Zwingerの記念施設化の経緯」参照)。彫刻展に際し、ホルンは展覧会の主催者側とかけあい、ついに建物の封印を解き、観覧に耐えうる補修工事を行うことを市に認めさせたのだった。

空襲により屋根を失ったために内部まで樹木が繁茂した3層構造の建物は、中庭を囲んで1階に5つ、2階と3階に各6つの小部屋をもち、周囲をめぐる螺旋状の廊下で上り下りする造りになっている。明り取りの小さな窓から入る光以外には光源がなく、暗い廊下を進んでいくと、最上階ではじめて明るい空間に出るのだが、ここから見える緑豊かな中庭は、戦争捕虜が4人ずつ絞首刑にされ、はるか下まで



図2 レベッカ・ホルン《逆向きのコンサート》部分、壁のハンマー、筆者撮影

落とされた場所でもあるのだ。ホルンは、1階の暗がりから壁に32個の赤い電燈ランプをともし、壁の随所に42個の鉄製ハンマーをとりつけた(図2)。電気仕掛けの小さなハンマーは、それぞれが異なるリズムをもち、まるで人の仕種のように震え、ためらい、そして発作的に壁を「こつ、こつ」と叩く。それは、牢獄につながれた囚人たちが壁をハンマーで壊そうと空しく叩いているかのようであり、小刻みに震えながら反復運動をするハンマーの動きが、そこに見えない死者たちを現前させるようにも思われる⁽²⁾。こつこつというその微かな金属質の音はいくつもの筋となり、暗い建物のなかを響きながら上方につたい登り、最上階へと抜けていくのである。最上階につくと、屋根が吹き飛んだせいで明るく、樹木の茂

(2) ホルンが作品に寄せた詩によれば、こつこつと壁を叩くハンマーの音は、あの世からのノックの合図であるという。(Marion Ackermann/ Kunstmuseum Stuttgart/Hans Werner Holzwarth (Hg.), *Rebecca Horn—Mond-spiegel: Ortbezogene Installationen 1982-2005*, Kunst-



図3 レベッカ・ホルン《逆向きのコンサート》部分、ガラスの漏斗、筆者撮影

みの見える空間が開ける⁽³⁾。ここから上を見上げると、中庭を囲むレンガ壁の上端に差し渡すように透明なガラスの漏斗が据えられ、耳を澄ますと時折、水滴がしたたり落ちる(図3)⁽⁴⁾。落ちた水は、12メートル下のシダの茂る中庭に置かれた水盤で「ぼちゃっ」という音をたてて水面に波紋をつくり、そして次の瞬間には静寂に戻る。忌まわしい記憶の核心でもある場所に、水と植物という自然の治癒力を用いた空間構成となっている。そして、上昇するハンマーの音と、落下する水滴の着水音とが織りなす音響空間が、作品タイトルである《逆向きのコンサート》の意味するところなのである⁽⁵⁾。

museum Stuttgart, Hatje Cantz, 2005, S. 232) また、暗がりにはぼうつと浮かぶ赤い電燈は、蛮行の犠牲となった死者たちの魂であるとも語っている。(Doris von Drathen との対談で。Rebecca Horn, *Konzert für Buchenwald*, Zürich/ Berlin/ New York: Scalo, 1999, S. 74)

(3) 3階の一室には、生命の象徴である卵のオブジェが置かれ、天井からは金属製のへびが番いで向き合って吊るされ、電動で「接吻」するたびに火花が飛び散る仕掛けになっている。ホルン自身の説明によれば、へびという「大地に近い」生物が自然のエネルギーを生成させながら、天上と地上、ふたつの垂直方向への音の運動を見届けるのだという。これらのモチーフはホルンの作品に繰り返し登場するきわめて主観的シンボリズムであり、この作品にとっては付随的な要素といえるだろう。

(4) 水滴は20秒の間隔をおいて定期的に落下している。1987年の彫刻展出品バージョンでは、この漏斗は、天に向かって伸びた木々のあいだに吊るされていた。その後、改修工事を経て1997年に再制作された第二バージョンで、現在のかたちになった。

(5) 水滴やハンマーの微細な音響の効果については、ガストン・バシュラールが『空間の詩

戦後40年あまりを経て封印から解かれたミュンスターの牢獄は、歴史の現場としてふたたび人々の脳裏に蘇ったばかりでなく、一個の「芸術作品」として変容を遂げもした。訪れた人は、ホルンの空間インスタレーションをつうじて、つまり作品の受容をとおして、それまでとは違ったしかたでこの建物の歴史と向き合うことになる。ここでは記述可能な事実の認識とは異なった感性のレベルで、過去を把握することになるのである。すでに彫刻展の会期中から、ここを未来への戒めのための「警告碑」として保存すべくミュンスター市に作品の買い上げを求める世論が高まっていたが、市が正式に買い上げ、新たな修復工事に踏み切ったのは1993年のことだった。

ホルンの作品の社会的意義としては、封印された建物を開き、観覧に供することに成功したという点に尽きるだろう。しかし、建築内部をたんに復元するのではなく、場の記憶を、彼女一流の技法で呼び寄せるやり方に、ある種の説得力があったことも事実である。それは、出来事のもつ〈場の真正さ〉を増幅しつつそれを超え出る、空間の構造化にほかならない。以下では、ホルンの表現手法を、身体と機械と空間という3要素に分節しながら概観する。

3 身体彫刻から〈欲望する機械〉へ

1960年代末から70年代にかけてのホルンの初期作品を特徴づけるのは、身体、それもしばしば裸体に人工物を装着する「身体彫刻」であり、彼女はこれを自ら身につけたり友人のからだに装着したりしてパフォーマンスを行い、写真や映画に記録している。頭に長い円錐形の突起物をつけて野原を歩きまわるパフォーマンス《一角獣》(1970-72)、10本の指先に細長い棒状のソフトルカルプチャーをつけて左右の壁にさわる《両手で同時に壁にふれる》(1974-75)など、身体を延長して空間との感覚的な橋渡しをするボディ・エクステンションの試みに制作の重点がおかれている。実用を超えた法外なサイズの作り物を身につけることによる身体機能の拡張と、同時にそれを固定するためのボンディングによる不自由な拘束感。この拘束と解放という感覚の両極化を作り出すことによって、身体と空間との関係をあらたに構築しなおし、さらには他者との関係性を探求していくのである⁽⁶⁾。

スティーヴン・ヘンリー・マドッフのホルン論「生に蝶番をつける／蝶番点(核

学]で「聴覚のミニアチュール」と呼んだ「根源を指示する指標性」が指摘できよう(パシユールの記述に関しては、ドイツ学会フォーラムにおいて田中純氏よりご教示いただいた)。

- (6) ホルンは、作家活動を始めてまもなくの頃、制作に使用するポリエステルやファイバーグラスを吸い込んだために肺の病気に罹り、数か月にわたって病院やサナトリウムでの治療と療養をよぎなくされた。吸入器具をつけてベッドに固定されていた身体経験は、その後の作品づくりに決定的な影響をあたえた。

心)における生」⁽⁷⁾によれば、ホルンのこの時期の身体表現は、同様のパフォーマンスを行っていた男性アーティストのブルース・ナウマンと好対照をなすという。ナウマンが身体をあくまで一個のまとまりをもった全体として使用したのに対し、ホルンの身体には統一感がなく、頭や手や足といった各部位がばらばらに断片化され機械的に動かされているのである⁽⁸⁾。この断片的身体が、やがて本物の機械装置に置き換わり、人体や鳥などの生物のからだに見立てられ、そのしぐさを模倣する機械として独自の展開をとげることになる。《感情の無気力》(1983, 図4)は、壁に取り付けられた二つの金属製ハンマーが、モーターで回転するごとに「接吻」する動作を反復し、人間のエロティックな欲望とその無力感を機械装置に擬態させている。

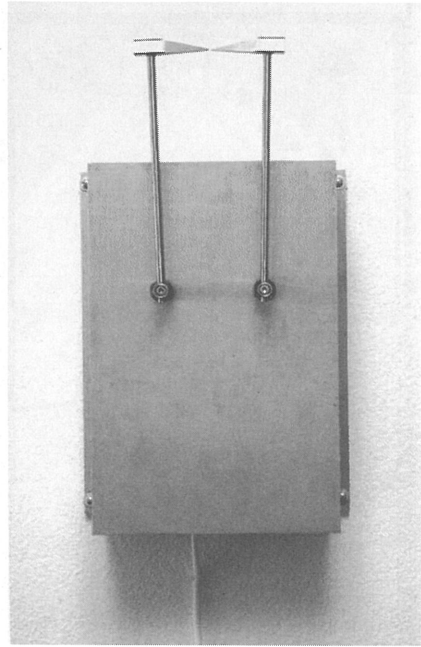


図4 レベッカ・ホルン《感情の無気力》
1983, Rebecca Horn, Guggenheim Museum, 1994, Nr. 39 (注9に同じ)

ホルンのこうした「欲望する機械」は、現代美術の系譜学において、マルセル・デュシャンらのダダイスムから戦後のヌーヴォーレアリスムにいたる「独身者の機械」に連なるものと解されている⁽⁹⁾。「独身者の機械」とは、フランスの文芸批評家ミッシェル・カルージュが1954年に発表した同名の著書で唱えたもので、彼はこの概念のもとに19世紀半ばから20世紀にかけて西欧の文学や美術のなかに登場する機械イメージを系譜づけてみせた⁽¹⁰⁾。フランツ・カフカの処刑機械やレーモン・ルーセルの謎めいた複合機械など、物語の構造を成立させる権力関係や男女の性的関係を、比喩的な装置のメカニズムで記述したもので、機械と戦争と管理社会の時代における人間心理の闇を描きだすものであった。カルージュはこれら「独身者の機械」^{プロトタイプ}の原型として、マルセル・デュ

(7) Steven Henry Madoff, „Hinge Life/Leben im Angelpunkt“, in: Marion Ackermann/Kunstmuseum Stuttgart/Hans Werner Holzwarth (Hg.), *Rebecca Horn—Mond-spiegel: Ortbezogene Installationen 1982-2005*, S. 23-40.

(8) Ebenda. S. 26.

(9) 例えば Nancy Spector, „Weder Junggesellen noch Bräute: Die hybriden Maschinen der Rebecca Horn“, in: *Rebecca Horn*, Guggenheim Museum, 1994, S. 65-80 を参照。

(10) 邦訳, ミッシェル・カルージュ (高山宏/森永徹訳) 『独身者の機械——未来のイヴ, さえも…』 (ありな書房, 1991年)

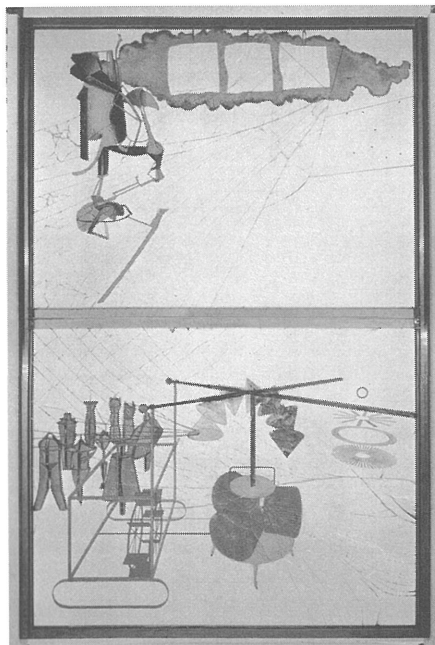


図5 マルセル・デュシャン《彼女の独身者たちに裸にされた花嫁, さえも》(通称《大ガラス》), 1915-23, Hans Ulrich Reck/ Harald Szeemann (Hrsg.), *Junggesellenmaschinen*, Erweiterte Neuauflage, Wien/New York: Springer, 1999, S. 231.

ジャンの美術作品《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁, さえも》(通称「大ガラス」1915-23, 図5)を挙げ, その構造分析から「独身者の機械」たちに通底する不条理を導き出している。上下2層構造をなすこの画面では, 下方の9つの「独身者たち」が上部の左端に吊り下げられた「花嫁」に欲望エネルギーを送るが, 花嫁には届かず, 両者はけっして一つに結ばれることがなく, 独身者たちの反復運動は虚しい自慰行為に終わってしまう。カール・ジュ自身やその他の批評家たちが一致して指摘するところによれば, この装置はあくまでも独身者たちを欲望の主体とする「男性機械」であり, 男性の側から現実の女性と生殖とを拒否した無意味な戯れとしてエロスを描いたシニカルな装置であるという。カール・ジュのこの特異な著書の刊行からさらに約20年を経た1975年, 国際美術展ベネチア・ビエンナーレにおいてハ

ラルト・ゼーマンはこの「独身者の機械」をテーマに企画展を開催した⁽¹¹⁾。ここでは, ジャン・ティンゲリーやロバート・ミュラーら戦後アートの作品も加え, まさしく「独身者の機械」の壮大な系譜が提示されたのである。

4 〈花嫁機械〉, そして身体の内部へ

注目すべきことに同じ1975年, ホルンは《楽園の未亡人》という, まさしく「独身者」の女性版というべき身体彫刻を作っている。黒いニワトリの羽でびっしりと覆われた高さ2メートルの立体作品で, なかに女性が裸体で入り込みこれを纏うようにできている。「独身者」ならぬ「未亡人」は, 愛の対象から身をひいて引きこもり, 自己愛的に全身の皮膚感覚を愉しんでいる。女性を性的主体の位置に据え, いわゆるオートエロティシズムの性心理を表現したものである。

(11) 同展カタログの復刻版, Hans Ulrich Reck/ Harald Szeemann (Hrsg.), *Junggesellenmaschinen*, Erweiterte Neuauflage, Wien/New York: Springer, 1999 を参照。

のちにホルンの作品から人体が消え、機械装置がその代替をするようになると、彼女の「独身者の機械」はいよいよデュシャンの《大ガラス》に匹敵する性愛機械に近づいていく。《プロイセンの花嫁機械》(1988, 図6)は、壁面に取り付けられた上部のスプーンと絵筆、そして下部の「花嫁のハイヒール」からなる。2本の絵筆が電動で「プロイセン青」という顔料を飛び散らせ、花嫁の靴を濃紺に染めていく。欲望の対象はたしかに花嫁であるが、そこに働きかけ描きこみをしようとする欲望の主体(=絵筆)は、男女いずれかが曖昧であり、ひょっとすると花嫁自身であるかもしれないのだ。デュシャンの《大ガラス》が男性の視点で対象となる花嫁の空間を欲望し、覗き、働きかけようとしたのに対して、ホルンの「花嫁機械」は主体・客体の関係が多義的になっている。さらに80年代から90年代にかけての作品では、上方から乳房の形状をした二つの漏斗を吊るし、ミルクや赤い液体を落下させるものが表れる。(《ハイムーン》1991, 《月の漏斗》1993, 図7)。「月」「血液」「流体」「乳房」といった要素は、紛れもなく女性性や母性を暗示しているのである。

アメリカの映像研究者ジュリアーナ・ブルーノはホルンの造形や映像作品にみるこうした女性の身体性が、女性特有の空間の経験と関連することを指摘している。対象と空間を認知するための心理的トポスが、「内的身体」にある、つまり自己の体内にあるというのである⁽¹²⁾。実際、ホルン自身も、自分がイメージする空間を身体の解剖学的な構造として記述し、その内奥の空間を母胎としての子宮や、カンガルーの腹部の袋に喩えている⁽¹³⁾。ブルーノは

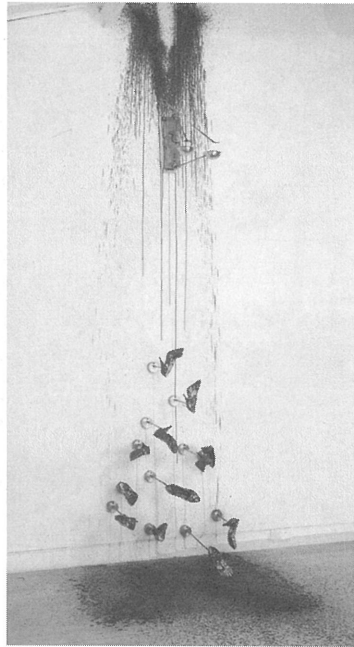


図6 レベッカ・ホルン《プロイセンの花嫁機械》1988, Marion Ackermann/Kunstmuseum Stuttgart/Hans Werner Holzwarth (Hg.) *Rebecca Horn—Mondspiegel; Ortsbezogene Installationen 1982–2005*, Kunstmuseum Stuttgart, Hatje Cantz, 2005, Nr. 59.

(12) ブルーノは精神分析家ジェシカ・ベンヤミンの説に拠りつつ、こう述べている。「女性の表現と自己表現は、しばしば内的トポスとしての己が身体に関連づけられる。女性のセクシュアリティは、身体の地勢学に発現するのである。」Giuliana Bruno, „Innenansichten: Die Anatomie der Brautmaschine“, in: *Rebecca Horn*, Guggenheim Museum, S. 96.

(13) 1976年、ホルンは空間というものを、内的な「建築」、とりわけ母の身体として書いている。「これらの壁たちが愛情深くその部屋をとり囲んで外界から隔離し、すぐ目の前に立って慈しんでくれる。(中略) 三つの小さな空間への道を指し示すその扉が閉まると、第



図7 レベッカ・ホルン《月の漏斗》1993,
Rebecca Horn—Mond-spiegel, S. 169.

さらに、このような母子がおかれる主客未分化の母胎空間には、「間主観性の流動する地勢学」がはたらき、危険と苦痛を伴いつつ主体と客体がたがいに同化したり入れ替わったりする心理的トポスを形成していると論じている⁽¹⁴⁾。

5 結 語

本報告のテーマに立ち戻って見たとき、上記の空間の特徴は——ブルーノが言及こそしていないものの——ミュンスターの牢獄に制作された《逆向きのコンサート》にこそ、もっともあてはまるのではないだろうか。周囲を密閉された円形空間は、その建築内部に足を踏み入れた者に、母胎のなかに回帰したような感覚をもたらす。暗い迷路のようなそこは、しかし階段を登りつめた内奥に植物が繁茂する明るい中庭を擁し、自然の生命力と

治癒力とを強調するように母なる乳房の漏斗から愛と滋養の水を滴らせる。そして、触れることへの欲望をそのまま機械の身振りで置き換えたハンマーたちは、この場を訪れた現代の私たちと、かつてこの場にいた彼らとを、「間主観的に」媒介するのである。

ホルンの《逆向きのコンサート》は、細部を見ると作家の主観的シンボリズムによるモチーフが多用されており、公的な想起の場での共有可能性については疑念が残るかもしれない。しかし、個々のモチーフの図像学ではなく、空間を、欲望や感情あるいは身体の内的感覚と結びついた〈場〉という原初のトポスとして経験する、という現象学的レベルにおいて捉えるのであれば、この作品は私たちの（歴史的）想像力に働きかける十分な喚起力をもつといえるだろう⁽¹⁵⁾。

三の最後の空間へと辿り着く。ここは鳥籠のようなところで、空間、それもカンガルーのようなところだ。」(Bruno Ebenda, S. 96)

(14) Ebenda. ブルーノは、ジョルジョ・アガンベン著『スタンツェ』から、中世の詩法の「小部屋にして容器」にして「子宮」である「スタンツェ」の概念を引用している。そこで探求される対象関係のトポスは、心理過程と人体の解剖学的な構造とを対応させた認識構造をもつ点で、ホルンの作品空間と類似しているという。

(15) ホルンのこうした歴史彫刻が戦後ヨーロッパのナチズム表象、とくに1980年代ドイツの

資料① 「Zwinger の歴史」(1532—1945年)

- 1532年 14～15世紀に造営された市壁の北東部の防衛を固めるため、円形の堡壘を建設
- 1732-33年 防衛の見張り塔から、乞食・孤児・犯罪者などを収容する半屋 Zucht-haus に改造。
- 1800年代初頭 隣接の土地に刑務所と矯正施設を増築し、19世紀をつうじて250～300名の男女の犯罪者を収容。1870年代には、Zwinger の取り壊しが検討される。
- 1911年 歴史記念物 historisches Denkmal としてミュンスター市が買い上げる。
- 1919-30年 市の官吏で画家 Friedrich Wilhelm Liel (1878-1960) が住居兼アトリエとして使用
- 1938年 市から譲渡されたヒトラーユーゲントが文化研修施設 Kulturheim として使用。
- 1939年 戦争の勃発とともに、公共の防空壕とするため改造される。
- 1944年 ゲシュタポが接収し、監獄として使用。15の監房に100名ほどの捕虜を収容。
中央の中庭が絞首刑場となる。同年10月には、周囲からの目隠しとして高さ2.5mの壁を設けるも、秋から翌年にかけての数回の爆撃で大破。

資料② 「Zwinger 記念施設化の経緯」(1945—2007年)

- 1950年代 瓦礫の山と化した建物が倒壊の恐れがあるため、補強工事で外側から塗り固める。
- 1960年代初頭 記念建造物として整備・保存の動きが起こるが、「戦没者の顕彰碑」か「戦争の警告碑」とするかで議論。ただしナチ時代の用途は知られていなかった。
- 1963年 同市の工作芸術学校校長 Fritz Reese (1918-2003) が、十字架を入口と内部にあしらった警告碑としての補修案を提出するが、日刊紙に退役軍人協会員と思われる読者から「顕彰碑にすべき」との投書があり、議論が紛糾する。
- 1969年 2月、Reese が同市の芸術諮問委員会で補修案を説明。「建物の窓をすべて塞ぐことでモニュメンタリティを強化し、一時的に牢屋として使用された記憶を払拭することでより印象的なものにし、外壁が高く聳

美術の傾向に照らしてもつ意味合いについては、本稿を基にした拙論「心理的トポスとしての〈場〉の記憶——レベッカ・ホルンの〈花嫁機械〉」(『武蔵大学人文学会雑誌』40周年記念号、2010年3月)を参照されたい。

え立つよう土台を低く掘り下げる」との構想は、委員会で拒否される。7月、3名の彫刻家から提出されたデザイン案もすべて委員会で不可となる。コンペへの不参加を表明した同市の彫刻家 Ernst Hermanns はその理由を「歴史的モニュメントとしての Zwinger は、さらなる造形の解決を必要としない」と説明。建造物の改修への機運が弱まり、代わりに銘板の設置が提案され、作家 Heinrich Böll に銘文を依頼するが滞る。

1971年 往時の姿に復元して青少年センターとする再建案が出されるが拒否される。

1980年代初頭 反ファシズム・グループが Zwinger を「革命的に新しい警告と想起の場という理念」を託すものとして再発見。同市の労働組合青年部をはじめとする左派系の平和運動団体により、銘板とその銘文の構想案が出される。

1985年 終戦40年に際し反ファシスト連合の設立した Initiative 8. Mai が銘板を設置。

5月、市も別の銘板を設置。8月、市民運動の銘板が盗まれたため10月に再設置。

[Barbara Rommé (Hrsg.), *Der Zwinger* より 香川が作成]