

トラウマ
〈傷〉としての絵画？

—アンゼルム・キーファーとナチスの記憶

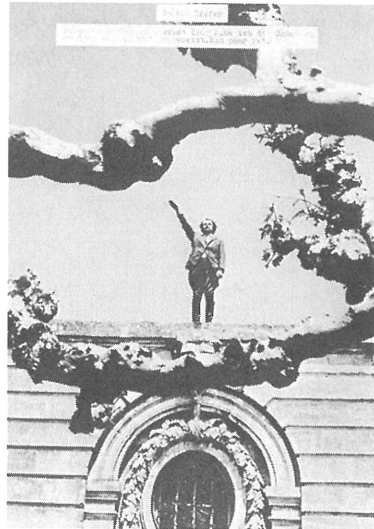
石田 圭子

序

戦後ドイツを代表するアーティストの一人であるアンゼルム・キーファーは、ナチスの歴史というドイツのトラウマの過去を主題にしたことで知られている。ヨーロッパ各地で「ヒトラー式敬礼」を行う写真プロジェクト（写真①）をはじめ、とりわけ1960～1980年代にキーファーは一貫してドイツの過去をテーマにした作品に取り組んでいる。

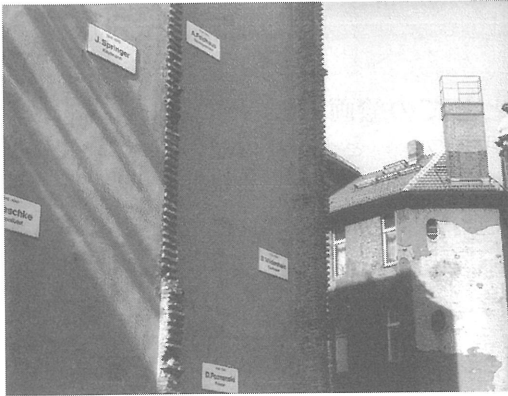
そうしたキーファーの取り組みは、しばしば、アウシュヴィッツ以降の表象の問題と取り組むアーティストたちの試みと並列的に語られる。例えば、リサ・サルツマンはキーファーの芸術を「アウシュヴィッツの後、詩を書くことは野蛮だ」という有名なアドルノの命題への応答とし、それをいわゆる「不在の表象」というアートの系列に置く⁽¹⁾。その具体的な作品としては、例えばクリスチャン・ボルタンスキーの『不在の家』(写真②)が挙げられよう。ここで行われるのは、「もはやない」という不在性を際立たせることによって不可視の過去を「表象」という逆説的な試みである。

サルツマンが述べるように、例えばキーファーの作品《ズラミート》(写真③)では「不在」が印象付けられる。周知のとおり、「ズラミート」はツェランの『死のフーガ』のなかに登場す



写真① アンゼルム・キーファー《占領》より
1969年 (Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Chicago: Art Institute of Chicago, 1987, p. 15)

(1) Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999. とくに, pp. 1-47 を参照。



写真② クリスチャン・ボルタンスキー《失われた家》
1991年, バルリン (Didier Semin/Tamar Garb/Donald Kuspit, *Christian Boltanski : Contemporary art Monographs*, London : Phaidon, 1997, p. 122)



写真③ アンゼラム・キーファー
《ズラミート》1990年 (Götz Adriani (Hrsg.), *Anselm Kiefer Bücher 1969-1990*, Stuttgart : Ed. Cantz, 1990, S. 291)

る人物名である。しかし、絵画のなかにはズラミートの姿は描かれず、その髪によって、あるいは暗鬱な灰色によって指示されている。また、その名を介して連想されるアウシュヴィッツの具体的なイメージも描かれない。固有名によって意味作用を呼び寄せながらもイメージを否定するキーファーは、やはり、「語りえぬもの」「想像しえぬもの」を想起させるように思われるのである⁽²⁾。

歴史的に見るならば、たしかにキーファーは、ナチスの歴史をタブー視する時期から暴露と対峙の時期へと移行していたドイツに現れたアーティストたちの一群に属している。ドイツでは『ホロコースト』などのTVシリーズの放映を通じて、すでにナチスの罪が一般に知られるようになっていた。そうした時代の転換のなかで、アーティストたちはアウシュヴィッツの陳腐化を恐れ、それを矮小化することなく表象する方法を模索した。彼らは政府による「過去の克服 (Vergangenheitsbewältigung)」や「正常化」の方法に反発し、トラウマ的過去を癒すのではなく、開かれた傷口として現在化しようとしたと言ってよいだろう。

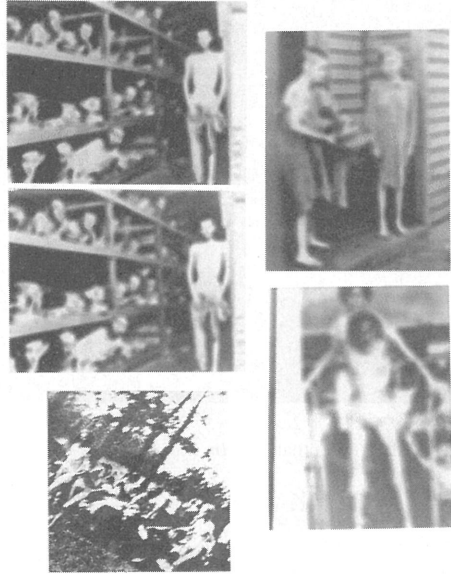
しかしながら、本当にキーファーを、そうした「不在の表象」のアーティスト達

(2) キーファーに対してサルツマンと同様の見方をする論者は多い。例えば、ジョン・ミュラーはキーファーによる鉛の「本」を取り上げ、それが「意味作用のまさに縁にまで導きながらも、言語とイメージの否定によって、語りえぬものや想像しえぬものの恐怖をわれわれのもとへと送り届けるのだ」と述べている。John P. Muller, *Beyond the psychoanalytic Dyad*, New York: Routledge, 1996, p. 142.

とひとしなみに語るができる
 だろうか。それは彼の歴史に対す
 る態度の特異性を曖昧にしてしま
 うのではないだろうか。本稿では、
 キーファーにおける固有名という
 限られた点に着目し、そこから彼
 の絵画がドイツの過去とどのよう
 に向き合っているのかということ
 を明らかにしたい。

また、ここでは同じく固有名を
 問題としていていると思われるリヒ
 ターとの比較を通して、キー
 ファーの芸術が「不在の表象」と
 似て非なるものであることを明ら
 かにしたいと思う。イデオロギー
 嫌いで知られるリヒターは、キー
 ファーに比べれば、直接的にドイ
 ツの記憶や歴史に言及することは
 少ない。しかし、彼もまた、アウ

シュヴィッツの表現可能性を長年にわたり模索している⁽³⁾。リヒターの絵画の母
 胎である集積的作品《アトラス》の中のイメージ(写真④)はそれを裏付けてもい
 る。そして、リヒターの絵画もまた、「不在の表象」をテーマとしていていると考えら
 れ、そこからリヒターをキーファーとの比較対象として取り上げることとする。



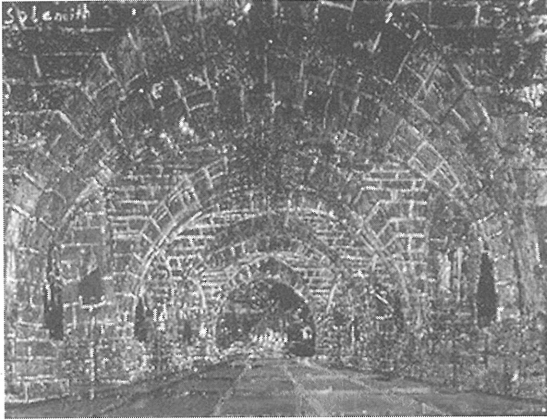
写真④ ゲルハルト・リヒター《アトラス》より
 1967年(『ゲルハルト・リヒター ATLAS』アイ
 メックス・ファインアート、2001年、9頁)

1 キーファーの固有名

キーファーの作品のなかで固有名は特別な位置を与えられている。キーファーが
 しばしば特定の場所にこだわり、固有名が画面に侵入していることから、それが
 重要な意味をもつことは疑いないと考えられる。ここではそのキーファーの狙いあ
 るいは方向性を明らかにしたいと思うが、そのためにまず、固有名それ自体の性質
 に目を向けるところから始めたい。

固有名とはこの世にただ一つしか存在しないものに与えられた名である。しかし
 ながら、固有名は普通名詞にも転化しうる。例えば、「太陽」は固有名であると同

(3) 例えば、以下を参照。菅原教夫「フォト・ペインティング：〈モーター・ボート〉など」
 金沢21世紀美術館・川村記念美術館監修『ゲルハルト・リヒター』(淡交社、2005年)81頁。



写真⑤ アンゼラム・キーファー《ズラミート》1983年
(Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, p. 118)

時に普通名詞でもある。それは、「太陽」という唯一の天体を指示するときには固有名であるが、日常の生活圏のなかで自然の対象として扱われるときには「雨」や「雲」と同じ普通名詞となる。つまり、固有名はほかならぬ「この物」や「この他者」に向かう主体の態度のなかにあられるもので、この性質は「単独性」として規定することができる⁽⁴⁾。この「単独性」を

失うとき、固有名は普通名詞へと転落する。

しかし、固有名の存在は反復によっても支えられていることが分かる。この反復を失えば、固有名は記号として流通しなくなり、言葉の意味を喪失した単なる呪文となり、やがて歴史のなかから消えてゆく。したがって、固有名は単独性と反復可能性の緊張関係によって、その存在を支えているといってよい。こうした固有名に関する二重性は、デリダが『シボレート』のなかで語る「日付」の二重性とも重なってくると思われる。「日付」は歴史のなかの唯一の出来事を指し示す記号である。ゆえに、それは絶対的な単独性をもつが、同時に記念日として記号となって反復され、回帰する。それは記号を通して、過去の唯一の出来事を想起させる。そこから、固有名の存在は「痕跡」としても捉えられると思われる。

ここで、キーファーの絵画に戻ると、そこで用いられる固有名もやはり単独性と記号的反復性の二重性のなかで動いているように思われる。キーファーが固有名を取り扱うとき、それはしばしばドイツの歴史と結びつけられており、ワーグナー、ジークフリートといったドイツ精神を体現する人物名が書き込まれている。しかし、同時にそうした人物たちはしばしば神話化された人物でもある。実際、キーファーが関心を持つのは歴史と神話の双方であり、そして、キーファーが画面で取り組むのは、固有名のもとに歴史と神話、すなわち単独性と反復をぶつけることである。例えば、《ズラミート》(写真⑤)では、その固有名はユダヤの神話的人物を指示している。しかし、画面に描かれているのはドイツの戦没兵士たちの慰霊堂である。そして、また奥で火がたかれる暗い閉鎖空間は、焼き窯を思わせ、そこにアウシュ

(4) 柄谷行人『探究Ⅱ』(講談社学術文庫, 1994年) 10-37頁。

ヴィッツのイメージも重ねられる。むしろ、そこにはツェランのテキストのイメージもある。ここでキーファーは「ズラミート」という名のもとにドイツ人とユダヤ人、アウシュヴィッツといった歴史と、神話とを複雑に交差させている。そして、この作品からも分かるように、キーファーがその絵画において取り組むのは固有名に付随する神話や象徴の破壊である。キーファーは歴史の重みによって、固有名のもつロマンティックな神話を破壊する。それは、固有名を象徴への転落から奪還しようとする試みのようにも思える。実際、ここからキーファーの作品はベンヤミン的アレゴリーとしばしば結び付けられてもいる⁽⁵⁾。

しかしながら、「歴史を共時的に見る。」⁽⁶⁾と述べているキーファーのいわゆる「歴史」において、一回性や単独性は限りなく無化されているのではないだろうか。そして、実際、キーファーが一貫して関心を向けているのは、象徴のほうである。キーファーは次のように語っている。

「私は象徴を使って仕事をする。象徴はわれわれの意識の状態を、初期の時代に結合させる。象徴はある種の同時性を生み、われわれを根源へと導く。」⁽⁷⁾

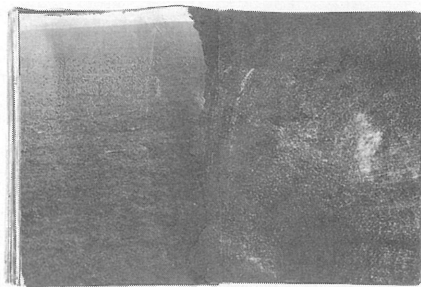
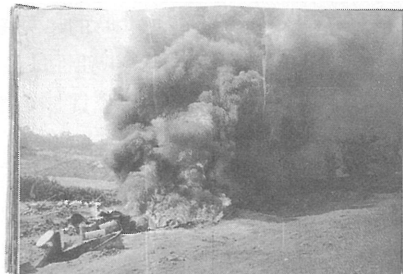
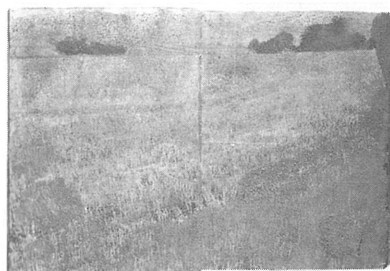
すなわち、キーファーにおいて、破壊された象徴は再度、より根源的なものへの志向として回帰するのである。キーファーは固有名の象徴性に歴史を掛け合わせて、それを意味のゼロ地点へと引き戻す。歴史と神話を混合して化学反応を起こさせるキーファーの錬金術の方法は、固有名の単独性を取り出す還元ではなく、固有名をこれ以上還元できない元素に戻してやることなのではないだろうか。キーファーが灰や鉛、鉄という素材を好んで使うこともそれと密接に関係していると思われる。おそらく、キーファーの固有名は唯一の歴史的出来事への入り口ではなく、根源への入口である。《ズラミート》では、神話と歴史が掛け合わされた結果、そこにハレーションが引き起こされ、見る者は「無」を思わせる原初の神話的空間へと引き込まれているような感覚を覚える。

固有名の単独性が根源的なものに飲み込まれてしまうというキーファーの特徴は、写真を塗りこめたり、画面を焼いたりするキーファーの作品において、とりわけよく表れている。《辺境ブランデンブルクの砂》(Märkischer Sand) という連作(写真⑥)ではブランデンブルク地方の風景が砂によってしだいに覆い尽くされ、やがて

(5) 例えば以下を参照。浅田彰「アンゼルス・キーファー——ドイツからのマイスター」『美術手帖』607号(1989年)83-84頁。

(6) 仲間裕子「キーファー自身によるキーファー——画家の言葉から」『ユリイカ』25巻7号(1993年)55頁。

(7) 仲間「キーファー自身によるキーファー」56頁。



写真⑥ アンゼルム・キーファー《辺境ブランデンブルクの砂Ⅳ》1976年 (*Anselm Kiefer Bücher 1969-1990*, S. 197, 200, 201)

写真⑦ アンゼルム・キーファー《ブッヘン郡を焼き払う》1974年 (*Anselm Kiefer Bücher 1969-1990*, S. 149, 154, 157)

土に還元されてしまう。ブランデンブルクはドイツの歴史と深く関わる地名であるが、その土地と歴史の固有性は砂というエレメントによって無名のもととされてしまうのである。また、《ブッヘン郡を焼き払う》(写真⑦)では、ブッヘンという土地はすべてを浄化する炎に焼かれて炭に還ってしまう。

このことは「(芸術上の戦略には) 根本的に二つのまったく異なった方法がある。つまり、普遍から個別へ、または個別から普遍へと進むことができるが、私は後者を選ぶ。」⁽⁸⁾というキーファーの言葉ともよく符合するだろう。

(8) 仲間「キーファー自身によるキーファー」52頁。



写真⑧ ゲルハルト・リヒター《1977年10月18日》1988年〔『ゲルハルト・リヒター』監修：金沢21世紀美術館・川村記念美術館，淡交社，2005年，57,59頁〕

以上のことから、キーファーの固有名が想起しようとするのは、歴史の記憶よりもむしろ太古の記憶だといえる。もし、キーファーの記憶が心理学に結びつけられるとしたら、それはやはりフロイトではなく、ユングのほうだろう⁽⁹⁾。すなわち、キーファーの固有名は、傷＝トラウマよりも、むしろ^{アーキタイプ}元型と呼ぶ方がふさわしいのである。

2 リヒターの固有名

ここで、同じ固有名の問題と取り組みながらも、別の方向を目指していると考えられるリヒターを取り上げ、キーファーと比較対照したい。同じくドイツの悲劇的な歴史に関わり、タイトルに日付が与えられている《1977年10月18日》(写真⑧)を取り上げて、そこからリヒターにおける固有名の問題と歴史に対する態度について考えてみたい。

この作品は、1970年代後半の西ドイツで起きた、ドイツ赤軍の若きテロリストたちが獄中で同時に謎の死を遂げるというショッキングな事件を主題にしたものである。この事件については当時、自殺説をはじめ、国家による粛清説など、さまざまな憶測がなされた。今も謎を多く残すこの事件によって、1977年10月18日はドイツ国民にとって特別な固有名＝日付になったのである。

15点からなるその絵には首を吊った直後の、あるいはピストルで頭を打ちぬいたテロリストたちの姿、監獄内の風景やモノ、彼らの葬列に押し寄せた群衆が淡々と

(9) キーファーとユングの関係性について論じている研究としては以下のものがある。Rafael López-Pedraza, *Anselm Kiefer: the psychology of "After the Catastrophe"*, New York: George Braziller, 1996.

描かれている。リヒターのぼやけ、滲んだ作品は、近くでもっとよく見ようとする
と絵の具の広がりの中に失われてしまう。つまり、それはつねに不可視のイメ
ージである。リヒターがここで示そうとするのは、この事件の不可視性を再度強調す
ることであるだろう。リヒターの残像のようなイメージは、その出来事が、その出
来事の浮遊性においてしか存在しないことを知らせている。「1977年10月18日」と
いう固有名は、リヒターという一つの無機的なカメラを通して、限りなく透明なも
のとなっていくのである。

しかし、厳密に自らを写真装置にしようとするリヒターの絵画行為は両義的なも
のだ。それは出来事を無色透明にしようとする一方で、出来事そのものと向かい合
わせようとする試みでもある。リヒターは度々「事実性」という概念を強調するが、
それは、あらゆる付着物をそぎ落とした後にも厳然として存在する出来事それ自体
を指すと思われる⁽¹⁰⁾。つまり、リヒターの絵画は出来事のイリュージョンや浮遊
性を冷徹に暴露しつつも、その実在を探求し続けるパラドクシカルな試みである
といえよう。リヒターの絵画はしばしば、何かをぬぐい去ろうとした跡のようなイ
メージを見るものに与える。それは、犯罪現場の痕跡のように、見る者の想像を過
ぎ去ってしまった出来事を探索するよう誘いかける装置ともいえるだろう。こちら
へ一瞬視線を投げる女性のまなざしは執拗なイメージとなって見る者にとりつき、
何度も見つめ返さずにはいられない。リヒターのこの作品は、1977年10月18日とい
う日付のその奥を繰り返し見つめるように誘いかける痕跡なのである。

ところで、トラウマとは、ある体験が未消化であり、それを言語に変換し物語化
することができないために引き起こされるイメージのフラッシュ・バックである。
リヒターのイメージは日付でしか語れない不可視の出来事を、その不可視性ゆえに
執拗につきまとわせ、回帰させる。それは、まさしくトラウマに例えるのがふさわ
しいだろう。キーファーの固有名が^{アーキタイプ}元型だとしたら、リヒターの固有名はまさ
に^{トラウマ}傷なのである。

3 キーファーの痕跡・リヒターの痕跡

ここで、同じく作品タイトルに固有名を用い、「オイル・オン・フォト」という
同じ手法を用いた両者の作品を比べて、さらに両者の違いを浮かび上がらせたいと
思う。

ここで注目したいのは、写真と絵の具の関係である。キーファーの《辺境ブラン
デンブルクの砂》(写真⑨)は、キーファーが好んで使う高い位置に地平線のある遠

(10) ゲルハルト・リヒターほか(清水讓訳)『増補版 ゲルハルト・リヒター 写真論/絵
画論』(淡交社、2005年)78頁。

近法で撮られた風景写真に、荒々しいタッチで絵の具が重ねられる。そこで写真のイリュージョンはぬぐい去られ、痕跡となる。しかし、絵の具は畝によって強調されるパースペクティブに沿ったかたちで塗られている。これが示すのは、キーファーにおいて絵の具と写真の関係は、マチエールによる写真の破壊というよりは、絶えざる「浸透」ないし「浸潤」であるということだ。それらは互いに混ざり合い、溶け合い、そこで固有名の固有性は次第にぬぐい去られていく。こうしたキーファーの絵画はつねにあるセンチメンタリティーを伴っているのだが、それは根源への回帰を憧憬するキーファーの傾向を露わにしている。



写真⑨ アンゼラム・キーファー《辺境ブランデンブルクの砂Ⅳ》1976年 (Anselm Kiefer Bücher 1969-1990, S. 200)



写真⑩ ゲルハルト・リヒター《無題》1994年 (Gerhard Richter, Tokyo: Wako Works of Art, 1996)

一方、リヒターの作品(写真⑩)では、写真と絵の具はけっして混ざり合わない。それは互いに反発し、異質であり続け、矛盾の関係におかれる。塗り重ねられたマチエールによって、写真はそれがイリュージョンにすぎないこと、単なるインクの粒子の集合体でしかないことを暴かれている。しかし一方で、絵の具によるこのぬぐい去りは、その風景がどこであるのか、そこに何があるのか見出したいという欲望を喚起する。タイトルが日付であるこれら作品のなかの風景や光景は、どれもきわめてありふれたものであるが、リヒターの痕跡は、無名の日付を固有名に変え、無名の場所に特殊性をもたらす。すなわち、キーファーの痕跡が個別から普遍へと進む路を取るならば、リヒターの痕跡はそれが示す出来事の無名性を奪取しながらも、特殊性や一回性へと向かうのである。

結

リヒターの方向性や関心は、不在を表象するアーティストたちに共通するものだろう。彼らの遺品、投影された影や空白を用いた作品はどれも「痕跡」という言葉を思い起こさせるが、それらはいずれも個人や出来事の単独性へと向かっている。そうしたアーティストたちとキーファーは、たとえ同じナチスの記憶をテーマとしていても、方向性において著しく異なっていると繰り返し強調されねばならないだろう。キーファーの芸術はむしろ、アウシュヴィッツ以降の表象をめぐる一連の試みに対するアンチテーゼともいえる。

キーファーはたしかに、いわゆる「過去の克服」における楽観主義的な歴史の開示と過去の清算に反発した点で彼らと共通の問題意識を持っていた。しかし、固有の存在に意識を向ける彼らと、ナチスの罪を集合的な「われわれ」の中に見出そうとするキーファーの試みは差異化されなければならない。加害者側の意識を問うキーファーのそうした試みはむしろ、有意義なものであるだろう。というのも、「ナチス」や「アウシュヴィッツ」を己れの中に見出そうとする意識なくしてそれらの克服はけっしてありえないと思われるからである。しかし、そうしたキーファーの試みは固有名の抑圧と裏腹にある点を忘れてはならない。キーファーが過去に向き合うとき、それはつねに歴史という次元を飛び越えてしまう危険にさらされている。そのとき、「ハイル・ヒトラー」のミメシスはナチスの過去との同一化を超えて、より根源的で普遍的な意識との同一化となる。その場合、その身ぶりには、歴史に汚染されたドイツを根源に戻すことによって浄化するという悪魔払い的な意味ももたらされかねない。キーファーは「過去の克服」に反発した。しかし、そこにはそれと同様に、過去の傷を癒そうとする衝動が根深く存在していると考えられるのである。