

## 後退する過去

### ゲルハルト・リヒター「ケルン大聖堂のステンドグラス」

西野 路代

#### 1. ケルン大聖堂 南側翼廊のステンドグラス

2007年に除幕されたケルン大聖堂南側翼廊のステンドグラス。現代美術を代表するドイツの画家ゲルハルト・リヒターの作品である。ローマ・カトリックの司教座聖堂でもあるケルン大聖堂は、157メートルの尖塔を持ち、ゴシック建築としては世界最大である。その巨大な建築物の一面に配されたこのステンドグラスは、高さが22メートル、面積にしておよそ113平方メートルに及ぶ壮大な作品である。リヒターのカンヴァスとなったステンドグラスには、72色のガラスからなる9.6センチ四方の正方形約11,500枚がしきつめられるように並べられ、複雑な格子模様を描き出している。72色の色彩が織りなすモザイク模様のようなこのステンドグラスは抽象絵画のようでもあり、聖書の一場面を具象的に描く伝統的なステンドグラスのデザインとは、みたところ明らかに異質なものに仕上がっている。

大聖堂南側翼廊のこの箇所は、第二次世界大戦の爆撃によって破壊されている。破壊される以前のステンドグラスは、プロイセンのヴィルヘルムI世が1863年に大聖堂に寄進したものであり、カール大帝、ハインリヒ二世といった歴史上の統治者たちとともに、ケルン大聖堂の過去の大神父の姿が配されたものだった。戦後、ヴィルヘルム・トイヴェンによってデザインされたステンドグラスがおさめられるが、それは色彩に乏しく、ほとんど透明のガラスのようであり、そのため入り込む光がまぶしすぎるという点でステンドグラスの機能をじゅうぶんに果たしておらず、取替えが検討されていた。この箇所のデザイン依頼がリヒターのところに行くのは2002年ごろのことである。

リヒターが示したこの格子模様のようなデザインは、当初ケルン大聖堂の関係者に一種の困惑をもって受けとめられたことを大聖堂の修復責任者であるバ

ーバラ・ショック・ヴェルナーは伝えているが<sup>1</sup>、幾たびかの話し合いの後に、このデザインは採択される。モザイク画のような、あるいはピクセル画のようなとも称されるこのステンドグラスの色の配置は、コンピュータの乱数発生装置によるものであり、人為的なものを配したこの方法は、色の偶発的な配列をもたらしている。ステンドグラスを構成する72色の色ガラスにはそれぞれ番号が付され、コンピュータが色の配置を決めていく。色の配置に関わったプログラマーのクラウス・ハーゲマイスターは「ひとつのポットから色をひとつずつ取り出し、並べていくような作業であった」と述べ、計算の上では天文学的な数値になる色の配置との格闘について語っている<sup>2</sup>。取り出した色をポットに戻し、再び次の色を取り出すという復元抽出の方法を取れば、理論上、すべて赤とかすべて緑といったステンドグラスが出来上がるうえに、色の配列の可能性は無限大に近い数になる。結果的には非復元抽出による色の選択がなされたが、それでも考えられるパターンは気の遠くなるようなものであったはずである。色の対称や反復といった箇所にはリヒター自身が手を加え、最終的なデザインが完成する。

色の配置だけではない。最終的に9.6センチ四方になった一枚のガラス板のサイズも最初はもう少し大きく、12センチ四方だった。デザイン画を見ると明らかなのだが、数センチの違いとはいえ、このサイズではリヒターが思い描くような光の効果を生み出すことはできず、試行錯誤を繰り返しながら、9.6センチ四方というサイズにたどりつく。また、リヒターが選択したガラスの72色は、ケルン大聖堂のその他のステンドグラスですでに用いられている色を使用しており、大聖堂内の調和も計られていることが窺える。ガラスとガラスをつなぐ方法にも従来のステンドグラスとは異なる方法が取られている。ふつう、ステンドグラスはケイムと呼ばれる鉛線によって接合されるが、リヒターのステンドグラスは、その鉛線の枠の太さが色彩に影響を与えることが懸念された。そのため、遠くから見たときにその接合のラインが見えないよう、また光をささげるものを可能な限り排するよう、一枚一枚のガラスは厚さ2ミリの特別なシリコンゲルによって接合されている。

ケルン大聖堂のステンドグラスは光と色に対するリヒターの限りないこだわりによる試行錯誤を経て、構想から4年の歳月を経て完成する。このステンド

<sup>1</sup> Vgl. Gerhard Richter. Das Kölner Domfenster. Ein Film von Corinna Belz (DVD), herausgestellt von zero one film Dresden 2008.

<sup>2</sup> Ebd.

グラスは大聖堂の南側翼廊、つまり太陽の光がふんだんに降り注ぐ場所に位置している。72色の色ガラスを通過した光はこの上なく美しい表情を織り成し、大聖堂の内部に反射するのである。リヒターのステンドグラスは、建築の一部を彩る平面作品としてはもちろん、時々刻々と変化する太陽の光を透過させ反射させる光の芸術でもあるのだ。

しかしこの作品は議論を呼ぶ。ケルン大聖堂のヨアヒム・マイスナー枢機卿はこのステンドグラスを「モスクにならふさわしい」と述べ、カトリックの教会とは相容れぬものであるという姿勢をあらわにした。構想段階から一貫してこれを拒絶していた枢密教は、ステンドグラスの除幕式にも姿を現さなかった。一方で、ケルン大聖堂主席司祭であるノルベルト・フェルトホフは「生命を吹き込み、活気付け、瞑想を促進し、わたしたちに宗教を受容する空気を作る」と述べ、このステンドグラスを受け入れる姿勢を見せている<sup>3</sup>。祈りの場に現れたリヒターのステンドグラスに対しては、いまだに賛否両論がわかれるところだが、宗教や国籍を超えて、このステンドグラスの美しさに心を掴まれる人は少なくない。このステンドグラスは直截的に何かを示しているわけではない。むしろものの具体性は後退し、抽象的なものだけが目前にあるのにもかかわらず、明確に何かを伝えてくる。これはリヒターの作品が持つ力だといえるが、この強いメッセージ性はどこからくるのだろうか。

## 2. ゲルハルト・リヒター

ゲルハルト・リヒターは1932年、旧東ドイツのドレスデンに生まれる。ヒトラーが政権を掌握する前年のことである。父親はナチス党员であったことが伝えられている。リヒターは子供時代を現在のチェコ国境にほど近いツィッタウ近郊のライヒナウやヴォルターズドルフで過ごし、商業高校を卒業した後、夜間学校などで絵画を勉強しながらツィッタウで舞台の背景画や広告看板を描く仕事をしていた。10代の半ばより描くことへの衝動にたびたびとらえられていたようだが、1950年、18歳のときに画家になることを決意する。一度は不受理となるものの1951年には二度目の志願でドレスデン芸術アカデミーへの入学が許可され、そこで絵画を学ぶ。

1956年にアカデミーを卒業する頃から、リヒターは西ドイツへの移住を考え始めている。「社会主義的リアリズム」に代表されるような、当時の東ドイツ

<sup>3</sup> Vgl. Marlen Bonke: Gerhard Richter — Das Südquerhausfenster in Kölner Dom, Norderstedt, 2008, S.8.

の芸術を覆っていた空気の中では自由な芸術活動はおのずと制限されていたであろうことは想像に難くない。そうした状況のもと、創造の別の可能性を模索していたリヒターにとって、1959年の「ドクメンタII (カッセルで5年に一度開催される現代美術の大型グループ展)」は決定的な意味を持っていたようだ。

「ドクメンタII」では「アクション・ペインティング」のジャクソン・ポロックや「空間主義」のルーチョ・フォンタナの抽象絵画に接する。リヒターは彼らの芸術を「図々しさ」という言葉で表現しているが<sup>4</sup>、そこに東にはない芸術の可能性と自由を見たリヒターは、西への移住を決意する。1961年3月ドレスデンを去り、妻のエマ・オイフィンガーの両親をつれて西ドイツへの移住を果たす。これはベルリンの壁が建設され、西への移住が厳しく制限される数ヶ月前のことであった。西ドイツではデュッセルドルフに居を構えるが、当時デュッセルドルフはドイツにおける現代美術の中心地であった。リヒターはその地で過去の経験を払拭し、新しい独自のスタイルを見出し、展開する。また現代美術におけるいくつかの重要な交友関係にも恵まれ、画家としての地位を着々と固めていく。1971年からはデュッセルドルフの芸術アカデミーの教授を20年間務めるなど、安定した地位をも築きながら、今日にいたるまで1,000点を超える作品を生み出し、80歳を超えてもなお制作を続けている。

リヒターの経歴において特筆すべき点は、ドイツ現代史における歴史的な出来事との接点である。少年期から多感な時期を旧東ドイツで過ごし、第二次世界大戦、ドイツの敗戦、東西ドイツの分断やベルリンの壁の建設といったドイツ現代史における重大な出来事をきわめて私的なものとして経験している。そこには1939年ドイツ軍のポーランド侵攻の際、その初日に叔父のルーディが戦死し、1945年には精神病を患っていた叔母のマリアンネがナチスの優生政策によって殺害されるという、後に作品のモデルとなる近親者の身に起きた出来事も含まれている。「彼の作品は、ドイツ固有の病でありドイツでのみ作品化できるような観念の数々と直接結びついている」<sup>5</sup>と指摘されるとき、たとえば「カスパー・ダービット・フリードリヒのような美しい絵を書きたい」というリヒターの風景画に見られるような、芸術における伝統としてのドイツロマン主義的な側面とともに、アドルノの言葉に集約されるような、アウシュヴィツ

<sup>4</sup> Vgl. I have Nothing to Say and I'm Saying it, conversation between Gerhard Richter and Nicholas Serota, Spring 2011. In: Gerhard Richter, Panolama, London 2011, S.20.

<sup>5</sup> アルミン・ツヴァイテ (清水穰訳) : ゲルハルト・リヒターの絵画 【『ゲルハルト・リヒター』(淡交社)、2005、12頁～31頁】16頁。

ツ以降のドイツのアーティストを襲った困惑がリヒターの中にもあることを考える必要があるだろう。「あのような過去を持ったドイツでは何も生み出されないだろうということは僕にとってあきらかだった」<sup>6</sup>とか、「僕のドイツ国民としての条件は、僕の歴史的条件である」<sup>7</sup>と語るリヒターは、まぎれもなく「アウシュヴィッツ後」のドイツの芸術家であるといえるだろう。しかしリヒターにとって特異な点は、「アウシュヴィッツ後」の文脈に完全にとりこまれてしまうことなく、私的な経験とドイツ的なものをきわめて微妙なある一点において合致させることに成功していることだろう。

先にも述べたが、リヒターには1939年のドイツ軍ポーランド侵攻の初日に戦死した叔父を描いた『ルディー叔父さん』[Onkel Rudi] (1965年)、ナチの優生政策によって殺害された伯母がモデルになっている『マリアンネ伯母さん』[Tante Marianne] (1965年)のほか、アメリカの爆撃機をモチーフにした作品『爆撃機』[Bomber] (1963年)、『ファントム戦闘機』[Phantom Abfangjäger] (1964年)など、戦争のテーマと結びついた作品がいくつかある。これらはいずれも1960年代に発表されたものであり、戦後のドイツの特殊な状況を考慮すると、「ドイツのアーティストが第二次世界大戦の絵を作るにはかなり早い時期」であることが指摘されている<sup>8</sup>。しかし、発表された当時、これらの作品が戦後ドイツの文脈で語られることはなく、むしろ「ジョーク」であると受けとめられた。いわば「タブー視」されていた題材をモチーフとすることが許されるほど時はまだ成熟していなかったのかもしれない。もちろんリヒターはこれらの作品を「ジョーク」として描いたのではないが、「ジョークと受けとめられて満足だった」とも述べている。『ルディー叔父さん』と『マリアンネ伯母さん』に関してもリヒターは、戦争というテーマとの結びつきを否定する発言をしている<sup>9</sup>。これらは、文字通りに受けとめるべきではなく、第二次世界大戦に関するある種のイデオロギーに自らの作品が巻き込まれることへの抵抗感と解釈すべきなのではないだろうか。

<sup>6</sup> Interview mit Benjamin H.D. Bochloh 1896. In: Gerhard Richter: Text, Köln 2008, S.166.

<sup>7</sup> ベンジャミン・ブクローによるインタビュー [2005年1月11日] (清水穰訳) [『ゲルハルト・リヒター 写真論/絵画論』(淡交社)、2005、215頁~232頁]222頁。

<sup>8</sup> ロバート・ストアによるインタビュー [2001年] (清水穰訳) [前掲書 140頁~177頁] 144頁。

<sup>9</sup> ロバート・ストアによるインタビュー [2001年] (清水穰訳) [前掲書 140頁~177頁] 149頁。

リヒターの作品は私的なものから発し、それを普遍化することに成功しているといえる。しかし、普遍化とはいっても、本質とは異なる文脈に多数を巻き込むイデオロギーに転じる危険性をも孕んでいる。リヒターの作品は、声高な告発ではない。個人の私的な経験に基づくある種の叙情性が見る人に作用し、個人的な共感がさざ波の波動のように徐々に輪郭を広げていく。そしてそれらが静謐な普遍性を浮かび上がらせている。リヒターの中の個人的なものが、見る者の中の普遍的なものを激しく喚起する。しかし同時に、それを簡単に一般性へと転換してしまうことを慎まなくてはならないような抑制がおのずとかかるのだ。作品の周囲に広がるこうした静謐はリヒターの芸術におけるひとつの特色であるといえるだろう。

### 3. 「フォトペインティング」と「カラーチャート」に見る抽象化の作業

西への移住後、リヒターは独自の手法に基づく作品を次々と発表する。その筆頭にあげられるのが「フォトペインティング(写真投影法)」と呼ばれる技法で描かれた作品群であろう。リヒターの「フォトペインティング」とは、写真や新聞雑誌の切り抜きなどをカンヴァスに写し、その輪郭を正確になぞることによって描かれた絵画のことである。1962年に始めてこの手法で作品が描かれるが、1964年ごろからはプロジェクターを使用し、カンヴァスに大きく投影する方法も取られるようになる。リヒターの「フォトペインティング」が、写真の単なる写し画と異なるのは、その絵画の不鮮明さにあるといえよう。写真をカンヴァスに忠実に写し取った後、絵筆や刷毛、布などで表面をこすり、輪郭をぼかす。するとピントのあわない写真のような、故障したテレビ画面の映像のような絵画が現れる。ときにそれは、実際の写真の鮮明さを揶揄するかのようでもある。人間の視覚をはるかに超えるような鮮明さで写し出される写真を素材にし、それを加工することにより、リヒターは人間の認識に疑問を呈しているのだともいえるし、「現実を忠実に写し取る」という役割を写真に奪われた現代の絵画の状況を描いているのだともいえる。また「もう何も生みだされるはずはない」とアーティストたちに思わせるほど荒涼とした戦後ドイツの精神状態から、とにかく何かを生み出すための手段だったともいえるかもしれない。フォトペインティングの初期の作品は白黒だが、1966年に発表された『エマ(階段のヌード)』[Ema (Akt auf einer Treppe)]は、当時の最先端機器であったポラロイドカメラを用い、自ら撮影した妻のヌードを素材に描いたカラーのフォトペインティングであり、彼の初期の代表作のひとつに数えられる。

またリヒターは1960年代から1970年代にかけて「カラーチャート」と呼ばれる作品にも集中的に取り組んでいる。レディメイドの絵の具を色見本のようにタイル状に配置する方法は、一枚の絵画のなかで具体的な像を構成している色彩を、要素にまで分解し、従来の秩序とは異なる方法で再び配置し提示するものである。そこに新たな像が結ばれるかどうかを判断するのは困難だが、これが単なる抽象画でもデザインでもなく、絵画の一形態であることを示しているし、認識の別の可能性を提示しているのだともいえる。カラーチャートのモチーフはその後、さまざまなヴァリエーションを経て、リヒターの作品に引き継がれていくことになる。ケルン大聖堂のステンドグラスには1974年に制作されたカラーチャートの代表作『4096の色彩』[4096 Farben]からの影響も明らかであり<sup>10</sup>、その道筋をたどることはそれほど難しいことではないだろう。問題はそれがどのような意図を持って用いられているかという点である。リヒターにとって、フォトペインティングもカラーチャートも、単なるスタイルやデザインではなく、何かを表現するために用いられなくてはならなかった手法である。それは既成の造形とそれを認識するわれわれの感覚をいちど組みかえ、別の方法で見つめなおすために行うある種の「抽象化」の作業であるといえるだろう。

#### 4. 歴史の作品化—『1977年10月18日』

『1977年10月18日』[18.Oktober 1977]。これは70年代に度重なるテロ行為によってドイツ国内を震撼させたRAF (Rote Armee Fraktion:ドイツ赤軍)をモチーフにした作品群である。リヒターの「抽象化」の作業について考える際に触れておきたい作品である。「1977年10月18日」という日付は、RAFのメンバーが収容されていた監獄で死んでいるのが発見された日である。中心メンバーの一人だったアンドレアス・バーダーが射殺死体で、ともに収容されていたグループのメンバーもバーダーと同じく射殺死体や首吊り死体となって見つかった。集団自殺だったのか、処刑だったのか、いまだに解決を見ていない、現代ドイツ史のタブーともいわれる事件であり、この出来事をもとに、リヒターは15枚の連作を描いた。主要メンバーの一人、ウルリーケ・マインホーフの若き日の肖像に始まり、メンバーの一人、ホルガー・マインスが街頭で逮捕される場面、死体として発見されたアンドレアス・バーダー、バーダーが収

<sup>10</sup> Vgl. Birgit Pelzer: Der Zufall als Partner — Gerhard Richter Farbfelder 2007. In: Gerhard Richter — Zufall. Köln 2007, S.67-86.

監されていた独房の様子、バーダーの持ち物であったレコードプレーヤー、同じくメンバーのグートリーン・エンスリーンが独房で首を吊っているもの、生存中の彼女を描いたもの、首に跡が残るエンスリーンの死後の姿、彼らの葬儀の様子、これらの作品が続く。リヒターは警察から入手した未公表の写真を含む資料をもとに、この連作をフォトペインティングの手法で描いている。それは白黒写真のようにグレーのトーンで描かれ、輪郭は絵筆でぼかされている。目を凝らさないと何が描かれているのかわからないものもある。

リヒターがこの作品を描いたのは、事件から11年後の1988年である。この連作が展示されるにあたって、リヒターは次のように述べている。

テロリストたちの死と、それに関わる前後の出来事すべては、ただ恐ろしいものということができるでしょう。それは私に衝撃を与えました。そして、払いのけようとしても、何か解決しないことのようにずっと心にひっかかっていたのです。<sup>11</sup>

リヒターの中で未解決のまま心の奥底に抑圧されていたイメージが11年という時を経て浮かびあがる。作品の曖昧にされた輪郭線は、記憶からの忘却と風化を意味している一方で、それとは反対のこと、つまり深部から掘り起こされる記憶を意味している。おそらくは、見逃すことはできないが不快な記憶として残り続ける出来事——それはドイツの歴史の一端といってもいいだろう——を、そのおぼろげな輪郭線によって作品化することは、その出来事の意味を問うために行う抽象化の作業である。この抽象化によって、忘却と風化にさらされる出来事そのものを描いているのだともいえるし、抑圧されたイメージが掘り起こされているさなかの像だともいえるだろう。

<sup>11</sup> 1988年11月のノートより (Vgl. Gerhard Richter: Text. S.205.)。リヒターはドイツ赤軍のテロリストを扱ったこの絵画について、次のようにも述べている。「…ドイツ赤軍の目的や方法に対しての理解を流布するようなことは絶対に避けたいと思っていました。テロリストたちのエネルギーや、妥協のない意志、絶対的な勇気には心を動かされるもの、私は国家をその非情さのゆえに非難することはできませんでした。国家というのはそうしたものであり、もっと容赦ない国家が他にあることを身をもって知っているからです」(Ebd., S.205.)。ドイツ赤軍のコンセプトを拒絶していたというリヒターは、テロリストに対して一定の距離を置きながら、この作品を描く原動力になったのは「イデオロギー的な態度の犠牲者」であるテロリストに対する「哀悼」であったと述べている。さらにこのテロによる犠牲者を描こうと思ったことは一切ないと語っており、作品のモチーフはあくまでテロリストへの一種の共感にあることが窺える。



そして、リヒターはこの抽象化によってむしろ出来事の輪郭をはっきり見せることにも成功している。私たちがそこに目を凝らさざるを得ないからである。鮮明な写真の輪郭はときにあまりに無反省に網膜に届き、凝視することすらも忘れてしまう。けれども私たちはリヒターによって輪郭をぼかされた過去の出来事には目を凝らさざるを得ないのだ。それは不快なあまり目をそらしてきた過去であったかもしれない。しかし、そのまぼろしのような輪郭線が抑圧されたものに届くとき、何かが浄化されるであろうことが予感される。70年代のドイツの政治闘争を描いたこの作品がもつ効果は、ドイツのより深い傷跡に触れるときにも思い起こす必要があるだろう。

### 5. ドイツ国会議事堂の『黒・赤・金』

90年代後半、ドイツの国会議事堂のために制作された作品の中で、リヒターは「ドイツの過去」をモチーフとすることを試みている。1999年に修復されたドイツの国会議事堂は、帝政ドイツ、ワイマール共和国を通じて議会として機能したが、1933年の不審火、第二次世界大戦での空爆による損傷で、長らく廃墟と化していた。しかし東西ドイツ再統一後、首都機能のベルリンへの移転とともに、連邦議会の議場として機能を回復する。イギリスの建築家ノーマン・フォスターの設計によって修復され、ガラスのドームをもつその姿はいまやベルリンの象徴にもなっている。「波乱に富んだ20世紀のドイツ史を記録した石のパピルス」とも称されるドイツの国会議事堂だが、この壁面を飾るのがゲルハルト・リヒターの『黒・赤・金』[Schwarz, Rot, Gold] (1999年)である。高さ33メートルという国会議事堂の西側玄関の吹き抜けの壁に掲げられ、おそらく訪れる人誰もが目にするとところに位置するこの作品は、ケルン大聖堂のステンドグラス同様、巨大な作品であり、またこの配色は見る人に瞬時にドイツの国旗を連想させる。

鏡面のように反射する黒・赤・金のガラス6枚を配した、一見、あまりにシンプルなこの作品は、リヒターの作品群『アトラス』[Atlas]<sup>12</sup>の中にその構想段階を見ることができる。『アトラス』には『黒・赤・金』のための習作が数点収められているが、その中の一枚には、国会議事堂の吹き抜け部分にホロコー

<sup>12</sup> リヒターの『アトラス』は、1960年代から現在進行形で続けられている作品群である。新聞の切抜きや、習作を含むリヒター自身の作品など、現在5000枚を超す写真や図版がパネルの中に収められており、このパネルも600枚を超えている。この作品群の中に国会議事堂のための習作が数点含まれている。

ストの犠牲者を写した写真が並ぶ構想が描かれている。また別の一枚は「カラーチャート」を思わせるデザイン画であり、また別のものには、黒と赤と金のみが用いられたデザイン画がさまざまなヴァリエーションで並んでいるのが見て取れる。作品とともにこうした構想段階をも公表することによって、この作品が背景として持っている意味もおおのずと明らかになるだろう。一見、硬質で動きのないパネルの背後に、ドイツの過去の姿を潜ませていることを示しているのだ。ドイツの負の歴史はリヒターが繰り返し扱ってきたテーマでもあるが、『アトラス』の習作にみるメタモルフォーゼは、ドイツの過去の出来事を抽象化していく作業でもあるといえるだろう。そこにはホロコーストの写真が、カラーチャートによって抽象化され、ドイツ国旗を象徴する黒・赤・金によって再構成されていくプロセスが示されている。

また一方で、作品の鏡のような表面は、この作品の前を行きかう人々や日々の出来事をさまざまに映し出している。つまりドイツの過去を背後に秘めながら、ドイツの現在を映し出し続けてもいるのだ。硬質で静謐さをたたえた鏡面のむこうとこちらにある過去と現在が、ドイツ国家を象徴する黒・赤・金によってひとつの平面に表現されている。

しかし、磨き上げられたような光沢を持つ黒・赤・金の、あまりにも整いすぎた鏡面はどこか皮肉めいているようにも見える。つるりとした外面の下にドイツの過去を過去のものとして封じ込めているようにも、再統一によって復興を成し遂げたドイツの現在の威厳を示しているかのようにも見える。この巨大なドイツ国旗には、かつてリヒターが暮らした東ドイツの芸術を覆っていた「社会主義的リアリズム」のパロディーのような趣もある。『1977年10月18日』では、出来事の輪郭はおぼろげながら見えていたのに対し、この作品には過去の像などもはや言及されなければ浮かび上がってはこない。そして90年代の終わりに制作されたこの巨大な作品の後に、ケルン大聖堂のステンドグラスが続くことになる。

## 6. 大聖堂のステンドグラス—後退する過去

最後にケルン大聖堂のステンドグラスに話を戻そう。

ステンドグラスのデザインの依頼を受けたとき、リヒターは最初2つの小さな構想を携えてきたのだという<sup>13</sup>。それは、ナチスにより処刑された犠牲者の

<sup>13</sup> Hubertus Butin: Gerhard Richters Kölner Domfenster. In: Gerhard Richter — Zufall. Köln 2007, S.46. なおこのエピソードは2001年のこととして伝えられている。

写真をもとに制作されたものだった。そこにはきわめて残忍な絞首刑の場面と銃殺刑の場面が描かれていた。完成したステンドグラスからは窺い知ることのできない構想である。リヒターは「造形制作における歴史的条件についてはごく正確に意識し、同時代の芸術の可能性をくりかえし批判的に反映している」<sup>14</sup> 芸術家である。大聖堂のステンドグラスという大作の構想を前に、ドイツの過去のモチーフがいわば必然的に浮かび上がってきたのであろうか。最終的にこのモチーフはケルン大聖堂にはふさわしくないという理由によって、また、他の歴史的なモチーフを用いることも困難であり、時流にかなってもいないという理由により、デザインとして採用されることはなかった。しかし、この作品の始まりにもドイツの負の歴史が置かれている。

リヒターは、戦争を作品化することのむずかしさについて言及する。この「むずかしさ」には、「戦争は悲惨である」とか「戦争は悪である」といったような、反戦のイデオロギーにいかにか巻き込まれずにいるか、あるいは、誤解に基づくセンセーションからいかに自分の作品を遠ざけておくか、そうした意味合いも含まれているだろう。リヒターの作品は告発ではないからである。

戦争に対しては激しい怒りを持っています。戦争は私たちが不快にさせるし、戦争によって私たちが無力であることを突きつけられるからです。あきらかに私たちは戦争を避けることができません。それに戦争についてすこしでもまじな判断を下すことすらできないのです。だから意見を述べることは絶対に避けたいのです。そんな意見は、真実にいくらかでも近づこうとする試みのもとではまったく不必要だし、妨げにもなります。(…)  
私は戦争が不必要であるとは考えていません。不必要なら戦争なんて存在していないはずでしょう。それに私たちは戦争を放棄できるような段階からは程遠いところにいるのです。<sup>15</sup>

このような発言に垣間見られるのは、明らかにリヒターは戦争を憎悪しているのにもかかわらず、戦争は人類にとって本質的に避けられぬものであるとい

---

2002年にケルン大聖堂の修復責任者であるパーバラ・ショック・ヴェルナーのもとへ格子模様の構想を持ちかけたのよりもさらに前の段階のことであろう。

<sup>14</sup> Ebd., S.46.

<sup>15</sup> Interview mit Jan Thorn-Prikker über die Arbeit WAR CUT 2004 (Gerhard Richter: Text. S.473.). この発言は2003年のイラク戦争時の報道を素材として用いたリヒターの作品『War Cut』について述べた文脈の中に見られるものである。

う認識である。リヒターの芸術の根底にあるのは、声高な告発や世界の変革ではなく、たとえ戦争のような憎悪の対象となるものであっても、それを不可避なものとして見つめながら、現実の世界を転覆することなく別世界を創造することである。第二次世界大戦後、リヒターの中に不快なものとして長らく留まっている棘。これが繰り返し彼の作品の主題を誘発してきた。しかし、ステンドグラスの構想の初期段階に置かれたモチーフは、その棘が自らの経験からも、人類の歴史からも、そして未来においても取り去ることができないものであることを示しているかのようである。

ケルン大聖堂のステンドグラスには、リヒターのこれまでの作品の要素が流れ着くように集まっているのが見て取れる。写真にとらえられた鮮明な現実を絵筆によってぼかし、具体性を払拭することによって改めて見る者の認識を問う「フォトペインティング」の手法。「カラーチャート」による絵画の要素への分解。『1977年10月18日』にみられる歴史の絵画化。ドイツという国家の現在とその過去をガラスの平面に表現した国会議事堂の『黒・赤・金』。そしてケルン大聖堂のステンドグラスの初期の構想段階で素材としたドイツの過去を写した写真。これらすべてに思いを巡らせると、このステンドグラスが持つ重層的な意味を考えないわけにはいかないだろう。

この事実を前にリヒターのステンドグラスを見るならば、この作品に対する批判は行き場を失うことになるだろう。リヒターの構想はそれらを寄せ付けないうまく別の次元のものだからである。リヒターはもっと大きなものを想定している。ひと目では何を表しているのかわからない抽象画のようなステンドグラスだが、リヒターにとっての抽象化の手続きは事実をよりよく見つめるためにあったはずだ。政治的な場所に掲げられた『黒・赤・金』はどこか皮肉めいたものを感じさせるのに対して、祈りの場に置かれたこの作品は敬虔さを備えている。物事を認識の外に置き、議論の圏外に置くことを人はときに望みながら、その圏内にいるよりほかはなく、既存のイデオロギー（リヒターはこれにいつでも抵抗する）に居心地悪く巻き込まれている。この世界とは別の世界を見せるのが芸術家の仕事だろう。「僧侶と哲学者がもはや存在しない以上、芸術家がこの世で最も重要な人種である」<sup>16</sup> というリヒターは、このステンドグラスによってそれを私たちに見せている。もはや容易に像を結ばないほど遠くなった過去を透過し現在に照射する光とともに。

<sup>16</sup> 1966年のノートより (Vgl. Gerhard Richter: Text. S.205.)。

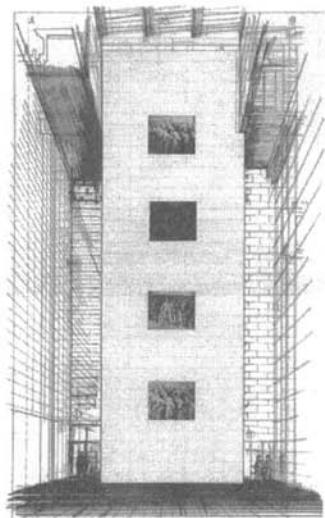


左上 『ルディ叔父さん』 [Onkel Rudi] 1965年

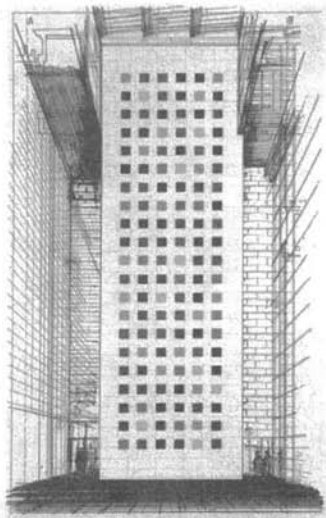
右上 『マリアンネ伯母さん』 [Tante Marianne] 1965年

下 『葬儀』 [Beerdigung] (『1977年10月18日』 [18.Oktober 1977]より) 1988年

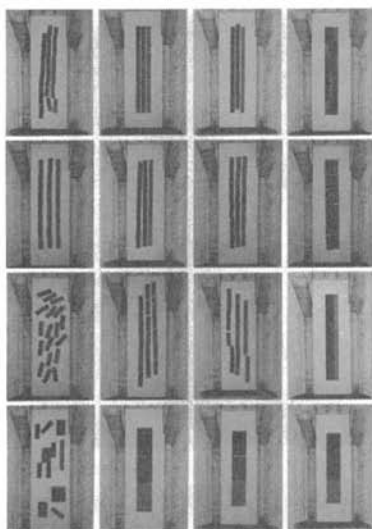
国会議事堂のための習作 [Reichstag]



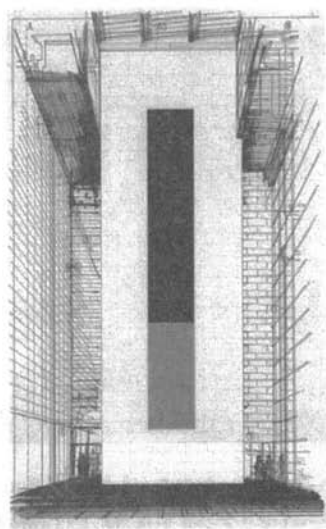
『アトラス』 パネル 648 1997年



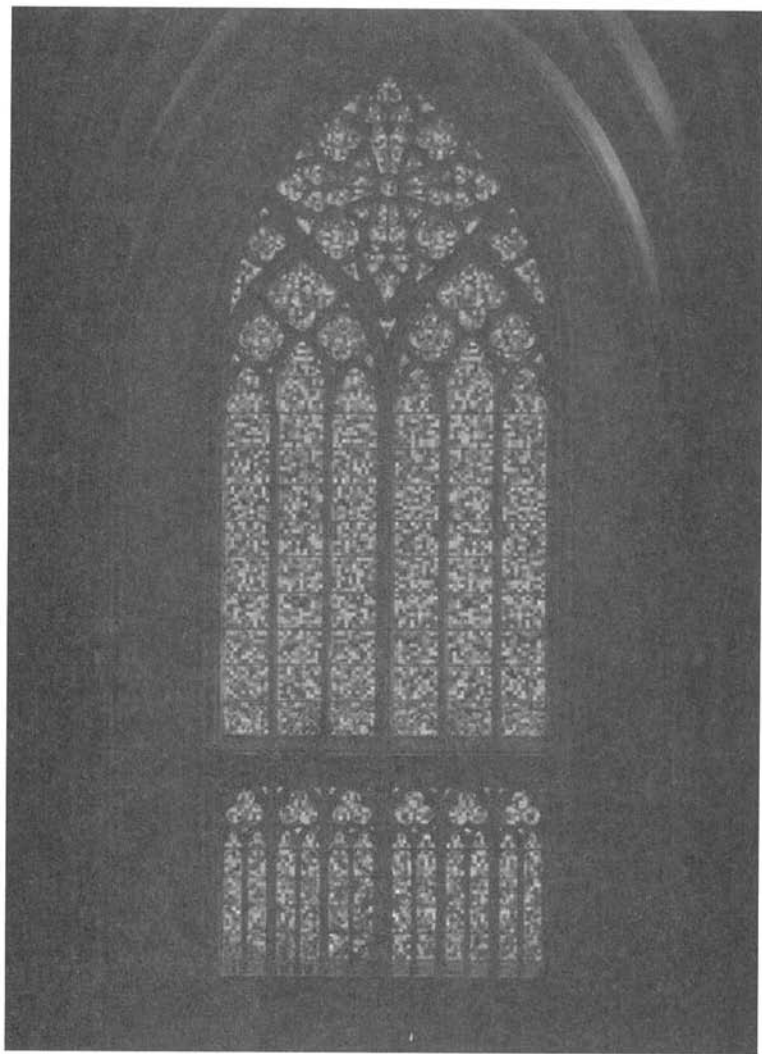
『アトラス』 パネル 650 1997年



『アトラス』 パネル 652 1998年



『アトラス』 パネル 654 1998年



ケルン大聖堂 南側翼廊のステンドグラス [Kölner Domfenster] 2007年