

ライヒスタークのアート・プロジェクト：ドイツ社会における芸術の機能

野村，優子
愛媛大学

<https://doi.org/10.15017/7348042>

出版情報：九州ドイツ文学．37，pp.53-78，2023-10-31．VEREIN FÜR GERMANISTIK-KYUSHU
バージョン：
権利関係：

ライヒスタークのアート・プロジェクト

— ドイツ社会における芸術の機能 —

野村優子

序

2019年12月に中国武漢市において新型コロナウイルス感染症（COVID-19）が確認され、2020年3月11日に世界保健機関（WHO）がこれをパンデミック（世界的流行）と見なした直後、当時、ドイツ連邦首相府文化・メディア担当国務大臣だったモニカ・グリュッタース¹⁾は3月23日の声明で「芸術家は今、不可欠であるばかりか、まさに命にかかわる存在である」²⁾と断言して500億ユーロの即時文化支援策を発表した。日本の文化支援が同年6月に開始され、支援額もドイツの100分の1に満たない560億円だったことを思うと、ドイツの対応の早さと規模の大きさが知れる。実際に、ドイツの芸術支援はどの国よりも大規模なものだった。³⁾アンゲラ・メルケル元ドイツ連邦首相も2022年5月9日の声明で、広範で多彩な文化的景観の存続がドイツ連邦政府の課題だとして、「これは容易ならざる課題だが、連邦政府はこの課題を優先順位リストの上位に置く」⁴⁾と主張したことからも、ドイツ連邦政府が芸術をいかに高く評価しているかが理解されよう。⁵⁾しかし、ドイツも昔から一貫して芸術を優遇してきたわけではない。1933年にアドルフ・ヒトラーが政権を掌握した後は、同時代芸術を弾圧していた過去もある。⁶⁾なぜ危機的状況において芸術が不可欠なのか、グリュッタースは日刊紙『ターゲスシュピーゲル』*Tagesspiegel*の2020年5月9日付インタビューで次のように語った。

民主主義は所有物ではなく、日々守らなければならない獲得物である。現代風に表現すると、民主主義は健康だとしても常に人工呼吸器を必要としていて、芸術の自由がその生存に必要な酸素を供給してくれる。1945年以降、民主主義へ回帰するために苦難の道を歩まなければならなかったドイツは、それなりの理由があって、民主主義を憲法上の高い地位に引き上げている。その背景には、芸術家への確信、つまり、彼らは常に疑い、想像力や実験精神に溢れ、反論や挑発によって世論を活性化させ、民主主義を政治的無気力や全体主義的傾向から守るという確信がある。⁷⁾

ドイツが何よりも重視する民主主義の存続に、芸術家が欠かせない存在であるからこそ、連邦政府は感染症対策に着手する当初から、芸術家や文化施設を緊急支援策の対象とした。またグリュッタースは同インタビューで、パンデミックの結果失われつつある芸術の機能を「批判的な矯正手段、社会的自己反省の媒体、民主的議論や合意を育む原動力」と表現

している。彼女によれば、「芸術は快適な気晴らしや気分転換」などではなく、民主主義の存続に不可欠な人工呼吸器（生命維持装置）のようなものである。ドイツ連邦政府が自らを監視する役割を芸術に与え、芸術を優遇し、国民もそれに理解を示したのは驚嘆に値する。このような芸術に対する信頼はどのようにして生まれたのか。また、グリュッタースが語る芸術の機能はドイツ社会においていかに発揮されてきたのか。本論考では、ドイツ政治機構の中心的機関である「ライヒスターク（国会議事堂）」Reichstag⁸⁾のアート・プロジェクトに注目し、この問いに答えていきたい。

本題に入る前に、冒頭で「ドイツ連邦首相府文化・メディア担当国務大臣」と記したモニカ・グリュッタースの役職について確認しておく。メルケル元首相が5月9日の声明でグリュッタースの職名を「文化担当国務大臣」Staatsministerin für Kulturと呼んだように、現在では首相府やメディアも「文化大臣」Kulturminister/-inと記すことが多いが、正式名称は「文化とメディアに関する連邦政府の委任官」Beauftragte/-r der Bundesregierung für Kultur und Medien（略称：BKM）である。⁹⁾歴史的にドイツの文化政策は地方分権的構造を有していて、中央政府はわずかにしか関与しなかった。ところが、ナチス・ドイツ時代に中央集権的文化政策が確立され、独裁によりドイツ文化が壊滅的打撃を受けたのは言うまでもない。この反省から戦後の西ドイツの文化政策は地方分権的構造へと戻され（東ドイツは社会主義統一党によって集権的構造が強化された）、以後、「文化分権主義」Kulturföderalismusがドイツ文化政策の特徴であり、各州の多様性を尊重しつつ、州を超えた広がりのある課題だけをBKMが担っている。¹⁰⁾そのため、国政レベルで文化を担当するのはBKMであるが、日本の文部科学省のような独自の省を持たず、国務大臣級の高位ポストではあるが、厳密には「文化大臣」ではない。

以上のような経緯からすると、文化分権主義のドイツにおいて政治機構の芸術に対する姿勢を直接反映しているのは、管轄下にあるライヒスタークと言えるだろう。次章ではまず、ドイツ連邦議会が芸術の機能に目を向けた契機として、クリスト&ジャンヌ＝クロードのアートプロジェクト《包まれたライヒスターク》(1971-95年)を取り上げ、実現に至るまでの20年間に連邦議会や世間の芸術理解はどう変化したのかを確認する。次に、ライヒスタークとは、ドイツ市民にとって何を意味するのかを歴史的側面から概観し、最後に、ライヒスタークに設置された四つの芸術作品を挙げ、民主主義の生命維持装置としての芸術の機能とは何かを導き出したい。

第一章 《包まれたライヒスターク》*Wrapped Reichstag* (1971-1995年)

(一) クリスト&ジャンヌ＝クロード

ここに一枚の写真がある【図1】。¹¹⁾全体を布で包まれているので、建物の外観をつかむことはできない。とはいえ、左右対称で破風があり、水平線と垂直線が強調された重厚な造りは、新古典主義建築を予想させる。そして、手前にある広大な広場とはためく国旗を勘案すると、ドイツ市民であればすぐにライヒスタークだと気づくだろう。では、ライヒ

スタークだとして、なぜ包まれているのか。結論から言うと、これは芸術家クリスト&ジャンヌ=クロード (Christo & Jeanne-Claude, 1935-2020/1935-2009) のインスタレーション作品《包まれたライヒスターク》である。梱包材には、アルミニウム粉を吹き付けた銀色のポリプロピレン製織布10万平方メートルと、直径3.2センチの青色のポリプロ



【図1】《包まれたライヒスターク》

ピレン製ロープ1万5600メートルが使われ、90人のクライマーと120人の組立工によって1995年6月24日に完成した。光に反射して銀色に輝く包まれたライヒスタークは、二週間そのままの状態で公開された後、7月7日に解体作業が始まり、すべての資材はリサイクルされている。¹²⁾

ブルガリアとモロッコという離れた土地で、同年同日(1935年6月13日)に生まれたクリストとジャンヌ=クロードは、23歳の時にパリで出会い、結婚後共同制作を開始した。1964年にニューヨークへ移住すると、二人は建造物や自然を素材とした大規模な環境アートへと向かっていく。¹³⁾ フロリダ州グレーターマイアミにある11の島々をピンク色のポリプロピレン製織布で囲んだ《囲まれた島々》(1980-83年)や、イタリアのイゼオ湖に高密度ポリエチレン製キューブをつないだ「浮き」を浮かべ、その上にオレンジ色の布地を敷いて歩行可能にした《浮かぶ栈橋》(2014-16年)など、自然の景観そのものを変貌させる美しい作品も捨てがたい。しかし、彼らの代名詞と言え、やはりライヒスタークのような建造物を包んだ作品であろう。代表的な作例として、ライヒスタークの他に、パリのセヌ川に架かる橋ボン・ヌフを包んだ《包まれたボン・ヌフ》(1975-85年)や、凱旋門を包んだ《包まれた凱旋門》(1961-2021年)が挙げられ、悲願だった後者のプロジェクトは二人の死後、新型コロナウイルス感染症が多少落ち着いた2021年9月18日に実現した。

クリスト&ジャンヌ=クロードのアート・プロジェクトは、時に半世紀以上の歳月を要する壮大なものである。建造物や野外の公共空間を利用するため、所有者や行政からの使用許可獲得が欠かせず、交渉には時間がかかり、結局、実現しなかったプロジェクトも多い。そのうえ、プロジェクトの規模に合わせて、資材・技術・人材などの資金を調達する必要もある。二人は完全に自由な創作を理想として、公的援助や企業による寄付には頼らず、クリストが制作するドローイングやオブジェを販売することで、プロジェクト費用をすべて自費で賄う。¹⁴⁾ こうした膨大な時間と労力と資金を投入して実現するプロジェクトでありながら、彼らは完成作品の恒久性に固執せず、二週間と決めた展示期間が過ぎると作品を躊躇なく撤去する。二人にとって、完成に至るまでの交渉や資金調達といったプロセスすべてが作品なのであり、制作過程で集まった人々の関心は完成時に頂点を迎えるが、

その瞬間に生じたエネルギーが永続することはない。短命であることが作品に美を与えるため、プロジェクトは一時的であるべきだと彼らは考えている。¹⁵⁾

(二) 実現までのプロセス

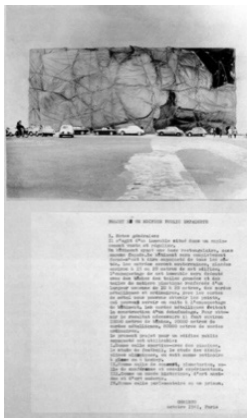
《包まれたライヒスターク》プロジェクトが開始されたのは、ベルリンの壁建設から10年経った1971年のことだった。だが、彼らとドイツとの関係は分断前に遡る。ドイツには二人の作品に関心を示す美術関係者が多く、1961年6月にはケルンのハロ・ラウハウス画廊で初個展を開催していた。そのドイツ滞在期間中に突如、壁の建設が始まったのである。その時の体験をクリストは次のように語った。

私はまだ国家に属さぬ亡命者で、旅券も国籍もなかったので、死ぬほどびっくりしたのです。私はパリに戻ると、ベルリンの壁を詩的に解釈してみました。『鉄のカーテン——ドラム缶による壁、1961-62年』です。¹⁶⁾

ブルガリアからパリへとたどり着いて以来、一度も故国の地を踏まずに亡命者となっていたクリストは、自身の自由を脅かす壁の存在に恐怖を覚えたのだった。そして、パリに戻ると合成写真と文章で構成されたコラージュ作品《ドラム缶による一時的な壁のプロジェクト》(1961年)を考案し、タイトルを改めて《ドラム缶の壁——鉄のカーテン》(1961-62年)【図2】を1962年6月27日に実行した。これは89個のドラム缶を積み上げて、パリのヴィスコンティ通りを一時的に封鎖する行為で、突然行き来ができなくなる状況はベルリンの壁を思わせる。この時初めて、使用許可をめぐる行政機関との交渉が行われたが、説得できず、結果、無許可のままゲリラ的に行われ、わずか八時間展示されただけだった。¹⁷⁾



【図2】《ドラム缶の壁》



【図3】《包まれた公共建築のプロジェクト》

同時期、後の代表作へと発展する《包まれた公共建築のプロジェクト》(1961年)【図3】も発表されている。これは、完成予想図を合成写真で提示し、そこに文章を添えたステートメント的作品で、具体的な制作過程と「包まれた公共建築」の例として、① プールのある運動場・サッカースタジアム・オリンピックスタジアム・スケートやホッケーのリンク、② コン

サートホール・プラネタリウム・会議場・実験試験場、③ 歴史博物館・古代美術館・近代美術館、④ 国会議事堂・刑務所、が挙げられていた。¹⁸⁾

ライヒスタークを包むというアイデアを思いついたのは、実は二人ではない。ベルリン在住のアメリカ人マイケル・S・カレンから1971年8月に届いたライヒスタークの絵葉書がきっかけとなっている。¹⁹⁾そこには、この建物を包んでどうかとの提案がなされていた。1961年に着想した《包まれた公共建築のプロジェクト》のうち、最初に実現したのは、三項目の美術館だった。美術専門家や美術愛好家で組織される美術館が、一番高い実現可能性を有していたのも頷ける。《包まれたベルン市美術館》(1967-68年)に続き、《包まれたシカゴ現代美術館》(1968-69年)を実行した後、三番目の「包まれた公共建築」になることを予測して、1971年に着手したのが《包まれたライヒスターク》だった。²⁰⁾

《包まれた公共建築のプロジェクト》のうち、国会議事堂は最後の四項目に記されている。このことについてクリストは、「私が国会議事堂に言及したのは基本的にはそれが最も公共性の高い建物だからです。〔中略〕議事堂は国民のものです。それは本当に公共的な構造を代表しているので、最適のものなのです」²¹⁾と、公共性において国会議事堂はコンサートホールや美術館の上位にあることを告げ、国民に帰属するライヒスタークをこのプロジェクトの最終段階と見做した。しかしながら、当初の楽観的予測に反し、《包まれたライヒスターク》の認可手続きは難航し、実現までに24年の歳月を要している。それは、ライヒスタークが1945年に東西分割統治されたベルリンの境界線上に位置し、東正面はソヴィエト連邦の管理区域(東ドイツ)、建物自体はドイツ連邦政府(西ドイツ)の管理下という複雑な状況に置かれていたからである。ライヒスタークに関する最終的な決定権はドイツ連邦議会議長が有しながら、選挙に左右されるこの役職と東西の政治的緊張が、彼らのプロジェクトを阻んでいた。

政治と芸術との関連から《包まれたライヒスターク》を考察したシュテファン・エンゲルニーダーハマーはプロジェクトの経過を、第一期(1976-77年)、第二期(1984-87年)、第三期(1992-94年)に分けて論じている。彼の論考とプロジェクトの年表を踏まえ、実現までの道のりを追いかけてい。²²⁾当時、アメリカに住んでいたクリストは、初めてベルリンの地を踏んだ1976年2月以来、完成の1995年6月に至るまでに54回のドイツ来訪を重ねた。²³⁾主な目的は、プロジェクトの許可に影響力を持つ政治家や財界人、メディア関係者との会見や、市民の理解を得るための記者会見および展覧会の開催である。特に二人は、連邦議会議長の説得に力を入れていた。交渉中に連邦議会議長を務めたのは、SPD(社会民主党)のアンネマリー・レンガー(在職:1972-76年)、CDU(キリスト教民主同盟)のカール・カルステン(在職:1976-79年)、CSU(キリスト教社会同盟)のリヒャルト・シュテュックレン(在職:1979-83年)、CDUのライナー・バルツェル(在職:1983-84年)、CDUのフィリップ・イエニンガー(在職:1984-88年)、CDUのリタ・ジュスムート(在職:1988-1998年)の六人であり、レンガー、バルツェル、ジュスムートはプロジェクトに好意的で、カルステン、シュテュックレン、イエニンガーは否定的だった。²⁴⁾

第一期（1976-77年）

クリストは二度目のベルリン滞在で、連邦議会議長アンネマリー・レンガーとの会見を取り付けて好感触を得たが、彼女の一存では決められず、西ベルリンを管理する連合国の意向や間もなく行われる連邦議会選挙を考慮する必要があるがあった。選挙の結果、プロジェクトに反対の立場を取るカール・カルステンスへと連邦議会議長の役職は移ってしまい、カルステンスはライヒスタークの綱包をめぐる議論自体が有害であったこと、東ベルリンおよびソヴィエト連邦との関係が悪化することを理由として、1977年5月にプロジェクトの申請を公式に却下した。続いて次期連邦議会議長となるリヒャルト・シュテュックレンも、カルステンスの方針を受け継ぎ、1981年4月に二度目の拒否回答を公表している。²⁵⁾

第二期（1984-87年）

1983年3月、ライナー・バルツェルが連邦議会議長に就任すると、プロジェクト実現へ向けたチャンスが再来する。1984年2月にクリストと会見したバルツェルは、プロジェクトへの賛同を示し、1985年9月の実施を提案したが、準備に一年は要するため決定には至らず、1984年10月に彼が辞任に追い込まれると、またプロジェクトは振り出しに戻った。その後、当時のドイツ連邦首相ヘルムート・コールの側近だったフィリップ・イエニンガーが議会議長の後任に収まり、両者ともプロジェクトに否定的態度を表明していく。一方、同時進行していた《包まれたボン・ヌフ》が1985年9月に実現し、パリでの成功がドイツで大々的に報じられると、ライヒスタークのプロジェクトにも共感と支持が寄せられ、実現を望む声も高まっていった。クリスト&ジャンヌ＝クロードの支持者には、元ドイツ連邦首相ヴィリー・ブランド、ベルリン文化評議員フォルカー・ハッセマー、実業家ローラント・シュベッカーなどがいて、適切な助言を与えたり、役立つ人脈を紹介したり、シュベッカーに至っては50人の積極的な支持者からなる組織「ライヒスタークのためのベルリン市民」Berliner für den Reichstag を設立して、賛同する70,000人の署名を集めたりもした。ベルリン市政750周年を迎える1987年のプロジェクト実現が期待されたものの、コールに後押しされたイエニンガーの強硬な姿勢は崩れず、三度目の拒否回答を受け取る結果に終わった。²⁶⁾

第三期（1992-94年）

クリスト&ジャンヌ＝クロードに最後のチャンスがめぐってきたのは、ベルリンの壁崩壊後の1991年末のことだった。イエニンガーに代わり、連邦議会議長となったリタ・ジュスムートが、プロジェクト実現に向けて協力すると手紙をよこしたのである。ボンからベルリンへと移転する連邦議会に合わせ、ライヒスターク改築前に実行しなければならないという時間的制約についての言及もあった。ジュスムートは議長としてプロジェクトを認可する権限を持っていたが、民主的方法でしかるべき機関が意思決定を下すべきだと考えて「長老評議会」²⁷⁾に委ねたものの合意に至らず、依然として反対していたコール首相の意向もあって、1994年2月25日にボンで開催される第221回ドイツ連邦議会本会議で採決

を取る運びとなった。クリスト&ジャンヌ＝クロードは投票までの一年間、連邦議会の会期毎にボンを訪れ、合計354人の議員一人一人と会見して説得を試みるというロビー活動が続けた結果、賛成292票、反対223票、棄権9票、無効1票で、プロジェクトの実現許可を獲得したのだった。²⁸⁾

(三) 社会的意義

《包まれたライヒスターク》がドイツ社会にもたらした変革とは何だろうか。このプロジェクトは、歴代の連邦議会議長の拒否回答を三度受け、24年に及ぶ対話や議論を重ねた結果、芸術家自身が当初は予想もしなかった深い意味合いを帯びていった。クリストは1986年のインタビューで、このプロジェクトに惹かれた理由を次のように語っている。

ベルリンに行って『ライヒスターク』プロジェクトに携わるというアイデアは、私の東ヨーロッパとの繋りを考えると極めて大きなインスピレーションを与えてくれました。そして最終的には、東西両ベルリンから見えるプロジェクトを実施するだろう、と心のどこかで期待していたのです。²⁹⁾

1961年のドイツ滞在中に築かれたベルリンの壁に対して、ブルガリアに連れ戻されるのではないかと恐れを抱いたように、社会主義の東側と自由主義の西側に分断されたヨーロッパはクリストにとって生々しい現実だった。その東西の境界線上に建つライヒスタークは、装飾のない簡素な建築と閑散とした通りを持つ東ベルリンと、鉄・ガラス・ネオンで彩られた高層建築と活気溢れる通りを持つ西ベルリンという、対照的な二つのベルリンの姿を投影していて、この建造物を梱包することで、東西の対立を見直すきっかけが生まれるかもしれないとの目論みもあった。また、実現のためには、東ドイツとソヴィエト連邦、西ドイツと連合国、すべてから許可を取る必要があると思われ、その交渉によって多くの議論を引き起こしたとも考えていた。³⁰⁾ 東西両陣営を巻き込む論争になると予測されていたが、実際には、連合国や東ドイツはこのプロジェクトに干渉せず、結果、ドイツ連邦共和国(西ドイツ)の「誰のために国会議事堂はあるのか」という問題に集約されていく。

前述したように、クリストは1961年制作の《包まれた公共建築のプロジェクト》の中でもっとも公共性の高い建築として国会議事堂を挙げ、議事堂は国民のものだと明言していた。そう考えるからこそ、市民の理解を得るために記者会見や講演会、展覧会を開催し、丁寧な説明を繰り返したのである。そして、1977年に放映されたラジオ番組やテレビ番組では、大多数のドイツ国民がプロジェクトを支持していると告げられ、1986年3月以来、ベルリン市議会評議員も過半数がプロジェクトに賛同していた。また、一般市民で組織された「ライヒスタークのためのベルリン市民」が一年間で70,000人の署名を集めたことから、市民の多くはこのプロジェクトに好意的だったことが窺える。³¹⁾ しかし、その民意が反映されることはなく、プロジェクトの決定権は連邦議会議長や連邦首相という少数の権力者が握っていた。そのため、プロジェクトに好意的な連邦議会議長の時には前進し、

それが否定的な人物に代わると頓挫するという、「国民のための議事堂」からはほど遠い状況だった。

東西再統一により新たな政治が意識され始めると、この状況にも変化が訪れる。連邦議会議長として再統一を迎えたリタ・ジュスムートが、プロジェクトの可否にも民主的な方法を用いようとしたからである。そして最終的に、連邦議会内部組織の長老評議会ではなく、市民の代表者である議員が集まる本会議での採決へと至った。このドイツ連邦議会史上初となる現代アートにまつわる投票は、SPD（賛成162票、反対17票）、FDP（自由民主党：賛成35票、反対20票）、同盟90/緑の党（賛成6票、反対2票）、PDS（民主社会党：賛成11票、反対0票）、CDU/CSU（賛成77票、反対184票）という党派を超えた、まさに民主的な選挙結果を生み出している。³²⁾

クリスト自身が「ライヒスタークの真の持ち主である8200万人のドイツ国民を代表する議員五百数十名に判断を委ねるということで、作品をより一層意味深いものにしました」³³⁾と語るように、国民の民主的な意思決定を体現しているのがこの《包まれたライヒスターク》なのだと言えよう。彼らは包むことによって、ライヒスタークに付随していた東西の分裂という象徴を剥ぎ取り、代わりに「再統一」という新しい象徴を与えた。クリストが自分たちの芸術の目的を「一般市民を巻き込み、議論させること、賛成なのか反対なのか、とにかく対象物に関与させること」³⁴⁾と言及したように、この作品は市民の目をライヒスタークへ向け、この建築が何を意味するのか、誰のために存在するのか、考え直すきっかけを与えた。そして、大規模なインスタレーションという形式を取ることで、政治家だけでなく技術者や作業員に至る多くの人々に、芸術とは何か、社会に有益なものか、という根本的な問いを投げかけたのである。この章の冒頭に挙げた写真を見ると、まるで祝祭のように大勢の人々が広場に詰めかけているのが分かる。陽の光を反射して銀色に輝くライヒスタークは、開かれたドイツの明るい未来を予告しているように見えただろう。二人の作品は「パブリック・アート」の好例として、芸術が市民を動かし、社会を変革する力を持ちうることを示した。これはグリュッターズ元文化・メディア大臣が言及した「民主的議論を引き起こす」という芸術の機能を備えた作品であり、このプロジェクトがライヒスタークにおけるアート・プロジェクトの出発点となった。

第二章 ライヒスタークのドーム

それでは、クリスト&ジャンヌ＝クロードが包むことによって剥ぎ取った、ライヒスタークに付随した象徴とは一体どのようなものだったのだろうか。この章ではライヒスタークの歴史を追いかけていきたい。壁崩壊前と現在の写真【図4、5】を比較すると、あることに気づく。壁崩壊前のライヒスタークには、中央上部のドームがない。《包まれたライヒスターク》の制作時にも、このドームはなかった。ところが、竣工当時の写真【図6】を見ると、建築自体は現在とほぼ同じ姿でありながら、その上部にはガラス張りのドームが掲げられている。



【図4】壁崩壊前（1986年）



【図5】現在

これは、1882年のコンペで選出された建築家パウル・ヴァロットによる設計である。1871年のドイツ統一によって召集された帝国議会では、新たな議事堂を望む声を持ち上がり、10年以上の歳月をかけてブランデンブルク門に隣接する土地「国王広場」Königsplatz（現「共和国広場」Platz der Republik）を獲得した後、ヴァロット主導のもとでようやく建設は開始された。その時、彼の頭をもっとも悩ませたのは、後にライヒスタークの象徴となるドームだった。土木建築アカデミーと皇帝が耐久性と本会議場の照明に難色を示し、中央の本会議場上部に設置するはずのドームを、西側玄関ホールへ移動するよう要求されたからである。³⁵⁾ 構造や外観上、譲歩できないと判断したヴァロットは、ドームの軽量化と彩光のために鉄骨とガラスを用いることにした。この変更がもたらした効果について、当時出版された書籍には次のように書かれている。



【図6】竣工当時（1896年）

正面の建築システムを四方から取り囲むドームは、ライヒスタークの王冠であり、勝利の証である。内部では本会議場が施設全体の中心であるように、外部ではドームを冠した本会議場の上部構造がすべてをまとめる統一の点となっている。建築史において、このドームは画期的意義を持つ。これは、宮殿建築に初めてガラスと鉄を使用した記念碑的作例となった。ヴァロットは現代芸術に広い展望を開いたのである。〔中略〕ヴァロットがドームによって、自身が持つ創造力の頂点に達したことは疑いない。³⁶⁾

ドームはその高い装飾性によって、人々の目を惹きつけたばかりでなく、本会議場に自然光をもたらすことにも成功した。そうして、何処からでも見えるこのドームが、ライヒスタークの象徴となったのである。新しい国会議事堂によって、ヴァロットはドイツ建築工学技術の高さを世界にアピールしたにもかかわらず、国内での賛否は両論だった。建築家仲間が称賛する一方で、古い世代の批評家は新しい素材に馴染めず、新しい世代は技術

を認めながらも、全体の古い建築様式に賛同できなかった。³⁷⁾

ライヒスタークの西側正面破風に「ドイツ国民のために」Dem Deutschen Volke の碑文が取り付けられたのは、1916年12月のことである【図7】。ヴァロットの念頭にあった構想が、AEGタービン工場の設計やAEGプロダクトデザインで名高い、建築家ペーター・パーレンスの製作により、20年の時



【図7】碑文

を経てようやく実を結んだ。長引く第一次世界大戦の長期化で失いつつあった国民の支持を回復するため、「国民へのクリスマスプレゼント」として、ヴィルヘルム二世がしぶしぶと設置を認めたのだった。³⁸⁾しかし、その甲斐虚しく二年後に帝政は廃止され、ヴァイマル共和制の樹立へと歴史は進んでいく。この時代の転換点で、ライヒスタークは真にドイツ国民のものとなり、手前にある「国王広場」も「共和国広場」と名を変えた。

民主主義国家を体現する存在となったライヒスタークのドームが失われたのは、1933年2月に起きた放火が原因だった。オランダ出身の無政府主義者マリヌス・ファン・デル・ルッペによる単独犯だと警察は発表したが、彼が重度の視覚障害者だったことや、単独では不可能な計画性があったことなど、不審な点は多く、現在でも真相は解明されていない。³⁹⁾にもかかわらず、すでに首相となっていたアドルフ・ヒトラーは共産主義者の仕業だと喧伝して事件を政治利用し、ナチ党による独裁政治を確立した。ライヒスタークは全焼したため、議会は広場を挟んだ向かいのクロル劇場へと移され、壁崩壊後までライヒスタークで開かれることはなかった。火災によるドームの消失は、独裁政治の開始、すなわち、民主主義の死を告げる前兆となったのである。

第二次世界大戦が開始されると、ドイツ軍はライヒスタークに高射砲部隊を置き、北側には掩体壕を築いて野戦病院を設置した。ライヒスタークの歴史を記したマイケル・S・カレンによれば、ライヒスタークは国会機能を失っていたにもかかわらず、軍事利用されたことによって国家の象徴的な意味を獲得し、終戦間際にはソヴィエト連邦の集中砲火を浴びる結果を招いた。だからこそ、1945年4月にソヴィエト軍が勝利の赤い旗を掲げたのは、首相官邸ではなく、この建物だったのである。⁴⁰⁾ 激しい爆撃の末、ライヒスタークは文字通り廃墟のような姿となり【図8】、終戦後にベルリンが東西に分断されると、建物自体は西ベルリン、東正面は東ベルリンに帰属するという、政治的に不可侵な場所へと変化していく。

ナチス政権下で「国王広場」と変えられていた議事堂前広場を、西側連邦政府は再



【図8】第二次世界大戦後

び「共和国広場」に戻し、ドームを除くライヒスタークの修復を1973年に完了したものの、東側への政治的配慮からここで連邦議会の本会議を開くことはできず、委員会やその他の文化的用途に使われるだけだった。カレンの記述では、帝国議会100周年の1971年に施設の使用方法和ドームの再建に関する議論が巻き起こり、これを機に彼はクリスト&ジャンヌ＝クロードに「包んでは」と提案したのだった。⁴¹⁾ その間、西ドイツの国会機能はボンへと移され、1992年に新築された本会議場【図9】は、議会の透明性を可視化するために鉄とガラスが使用され、市民が外から気軽に中の様子を覗ける構造となっていた。⁴²⁾

1990年のドイツ再統一後、すぐに連邦議会をベルリンに戻そうとする動きが生まれる。連邦議会議長リタ・ジュスムートが《包まれたライヒスターク》への支援を申し出たのもこの時期だった。1995年にプロジェクトは実行され、1999年にドイツ連邦議会の所在地は再び首都ベルリンへと移された。それまでに、イギリス人建築家ノーマン・フォスター設計による大規模な改築工事も進められ、彼はボンの透明性を引き継ぐように、本会議場全体をガラス窓で包み、そこへ明るさをもたらすガラスドームも復活させた【図10】。螺旋を描くスロープによって、歩きながらベルリンの街を360度展望できるこのドームは、ライヒスタークの新たな象徴として今では観光スポットとなっている【図11】。

カレンはその歴史を振り返り、ライヒスタークは1894年から1932年まで38年間続いた議会制民主主義の象徴であり、1933年の焼失はナチスによる独裁の象徴だとした。そして、1945年に掲げられた赤旗は、ソヴィエト連邦による新たな支配の象徴であり、東側からでも見えるライヒスタークは市民にとって民主主義の象徴でもあった。手前の広場が、王国広場から共和国広場、再び王国広場から共和国広場と名称を変えたように、建物にも、帝政から共和制を勝ち取り、独裁から民主制を取り戻したドイツの歴史が刻まれている。クリスト&ジャンヌ＝クロードが剥ぎ取ったのは、過去のライヒスタークに付随したこのような象徴



【図9】ボンの本会議場



【図10】本会議場



【図11】ガラスドーム

性であり、包む行為によって「新しい始まり」を印象づけたのだった。そして、独裁政権下で失われたドームの再建は、この国が民主主義を取り戻した証でもあり、東西再統一の象徴でもある。クリスト&ジャンヌ＝クロードの作品は二週間で撤去されたが、「新しい始まり」というその象徴性を引き継いだのがこのドームだった。

第三章 連邦議会とアート・プロジェクト

(一)「芸術評議会」Kunstbeirat

1995年のアート・プロジェクト《包まれたライヒスターク》によって、芸術が政治や社会に及ぼす影響力を自覚したドイツ連邦議会は、その芸術の機能をライヒスタークにおいて、いかに発揮させようとしたのか。1990年のドイツ再統一時に締結された「統一条約」Einigungsvertrag 第35条「文化」の第一項には、以下のように述べられている。

分断期において、芸術と文化は——東西の二国が異なる発展をしたにもかかわらず——ドイツ国民が統一体であり続ける基盤となるものだった。ヨーロッパ統合へと向かうドイツ国民統一の過程で、芸術と文化が果たす役割は独立した不可欠なものである。世界における統一ドイツの地位と名声は、政治的重要性や経済力だけでなく、文化国家としての価値にも左右される。対外文化政策の重点的目標は、パートナーシップに基づく協同を通じた文化交流である。⁴³⁾

半世紀近く異なる政治状況下にあったとしても、もともと同一だった芸術と文化の伝統は両市民の間に根を張り、分断によっても消し去ることはできない。この共有する芸術と文化があったからこそ、東西は歩み寄ることができたのである。そして、統一ドイツはこの事実を重視し、「文化国家」Kulturstaatを目指すと言明した。クリスト&ジャンヌ＝クロードを支援した連邦議会議長リタ・ジュスムートは、文化国家を掲げた意思表示として、東西の境界線上にあり、統一条約が結ばれたライヒスタークほどふさわしい場所はないと言う。⁴⁴⁾ ジュスムート率いる連邦議会は、ボンからベルリンへの移転を機に、ライヒスタークを「芸術と政治が出会い、相互に実りをもたらす場」⁴⁵⁾とすべく、施設内における芸術作品設置を決め、1995年に「芸術評議会」を設立してこのプロジェクトの運営にあたらせた。

連邦議会議長を委員長として各党の代表者10名程度の委員で構成される芸術評議会は、連邦議会から独立し、連邦議会の芸術にかかわるすべての取り組みに対して決定権を持つ。⁴⁶⁾ それらは三つに大別され、一つ目は「建築内アート」、二つ目は「アルトテーク」、三つ目は「展覧会」である。連邦議会が収集した4,000点を超える芸術作品は、ホールや会議室、事務所など関連施設の至るところに設置され、コレクション学芸員のアンドレアス・カーンバッハがこれらを管理している。⁴⁷⁾ 図書館のように美術品を貸し出す「アルトテーク」Artothekは、驚くべき取り組みであろう。連邦議会はコレクションをただ収蔵庫で保

管するのではなく、議員や職員のオフィスへ貸し出し、彼らが芸術作品と対話しながら職務を遂行できるように促している。カーンバッハはこの意義について、美術史家ヴォルフガング・ウルリヒの言葉を引用しつつ以下のように語る。

芸術作品は飾られるのが、代表的な部屋であっても、仕事部屋であっても、個々の議員に美的もしくは知的刺激を与えるだけでなく、政治的議論の機会も提供する。〔中略〕政治的領域において、芸術作品は精神を刺激し、活気づけるエネルギーを放つと同時に、とりわけ、議会の自己演出や自己確認を浮かび上がらせるという実用的な機能を果たしうる。さらには、若手芸術家の作品を指定購入することで、目的に合った支援と奨励が可能である。⁴⁸⁾

連邦議会はこうした議員や芸術家に向けた取り組みだけでなく、コレクションの持ち主である市民のために定期的に展覧会を開催し、一般公開している。

(二)「建築内アート」 Kunst am Bau

先に挙げた一つ目の取り組み「建築内アート」は、詳述する必要があるだろう。これは第二次世界大戦後に世界中に広まった制度で、他国では「パーセント・フォー・アート」Percent for artと呼ばれるように、公共建築の費用の数パーセントを芸術的用途に使うことが法で定められている。フランスでは1949年に、ドイツでは1950年に、アメリカでは1963年に導入された。⁴⁹⁾ 第二次世界大戦により壊滅的打撃を受けたドイツの諸都市では、建築の再建が急務であった。1950年1月にドイツ連邦議会は「建築内アート」を採用して、建設費の1%を芸術作品の購入に充てることを決め、ナチスにより破壊された文化生活の再生を目指した。そして、これが同時に芸術家支援にもつながったのである。この時の文化政策委員会の報告書には「芸術は人々のものであり、人々が集うところに芸術はある。毎日何千人もの人々が行き交う街角や橋の上に上質の芸術作品が置かれ、とりわけ若い世代の鑑賞体験となることは非常に重要である」⁵⁰⁾と書かれている。連邦議会は公共建築における芸術作品への支出をその後、1%から2%へと引き上げ、1999年のライヒスターク改修時には、さらに上乘せした2-3%を芸術作品設置に用いることを決定した。⁵¹⁾

「建築内アート」を実施するうちに、完成した建築に作品を設置するよりも、建設過程の早い段階で芸術家が参加し、建築物と対峙しながらその場に適した作品を制作した方が相乗効果を高めやすいことが判明した。この考えに基づき、1992年のボンに建設された連邦議会本会議場では、建築物と関連づけられた芸術作品が設置されている。1995年に始まるライヒスタークの改築でも同じ試みがなされ、工事と並行して芸術評議会が設立され、カーンバッハを監督者とする建築内アート・プロジェクトが開始された。

(三) アート・プロジェクト

ライヒスターク内に設置する芸術作品の全体的なコンセプトを作成するため、芸術評議

会は建築家と美術専門家との協議を重ね、ドイツ芸術に国際的な名声をもたらした、現代アートの発展に持続的影響力を持つドイツ人芸術家を優先的に選出し、そこに、第二次世界大戦の戦勝国から一人ずつ加えることにした。⁵²⁾ こうして、フランスからクリスチャン・ボルタンスキー、アメリカからジェニー・ホルツァー、ロシアからグリシャ・ブルスキ、イギリスからノーマン・フォスター、ドイツからゲルハルト・リヒター、ジグマー・ポルケ、ゲオルク・バーゼリッツ、アンゼラム・キーファー、ハンス・ハーケらが招かれ、総勢19人の作家が設置する場所に合わせた制作を行なった。⁵³⁾

この時、彼らに求められたのは、ライヒスタークの歴史や機能に寄り添い、政治との対話を促すような作品だった。その際に、芸術評議会が念頭に置いていたのは、ライヒスタークと芸術を結んだクリスト&ジャンヌ＝クロードの《包まれたライヒスターク》だったに違いない。ライヒスタークが1999年4月に一般公開され、アート・プロジェクトが2000年9月に完成したこの時期、連邦議会議長を務めていたSPDのヴォルフガング・ティールゼ（在職：1998-2005）は、政治の場に芸術が必要な理由を以下のように語った。

政治的・日常的な慌ただしさの中で、我々の実存や共存に関する根本的な問いは、容易に後景へと退いてしまうが、芸術家という特別な視点を通せば、新たな重要性を帯び、何が重要で何が重要でないのか、何が永続的で何が刹那的なのか、その基準について我々に再考を促してくれるからである。このようにして、芸術と政治の生き生きとした共存は双方に実りをもたらす、市民、芸術家、政治家を政治的価値観だけでなく、文化的価値観でも共同体として一つにまとめるのである。⁵⁴⁾

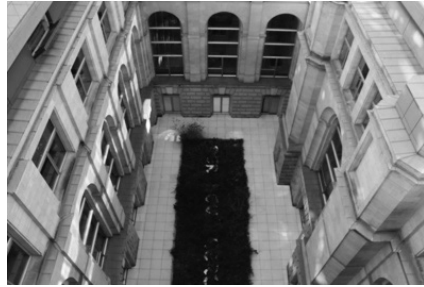
芸術家は政治家が見落としがちな、人間がより良く生きるために不可欠な要素を、作品を通じて拾い上げる。それゆえに、政治家が集うこの場所に芸術作品があることは重要な意義を持つとティールゼは主張している。そして、ライヒスタークを現代アートとの出会いの場と考える連邦議会は、市民が芸術作品にアクセスできるように建物を解放し、彼らが政治と芸術について語り合える環境を整えた。本会議場以外の時間には施設内をめぐるツアーを開催し、年間100万人以上の人々がライヒスタークを訪れている。⁵⁵⁾ 連邦政府からそのような役割を期待された19人の芸術家が設置した作品とはどのようなものだろうか。本章ではその例として、政治家や国民へ向けたメッセージの顕著な四つの作品を見ていきたい。

第四章 ライヒスターク設置作品

（一）ハンス・ハーケ《住民のために》*Der Bevölkerung*（2000年）【図12】⁵⁶⁾

ドイツ出身のハンス・ハーケ（Hans Haacke, 1936-）が、本会議場の北側中庭に設置したインスタレーション作品《住民のために》は、一見すると、草木が自然にまかせて成長した花壇のように見える。だが、議員たちが移動に使う二階の廊下から見下ろすと、草木の間

に「住民のために」という文字が浮かぶ。ハーケは、ライヒスタークに入場して議論を戦わせる議員たちが、誰を代表し誰のためにここにいるのかを自身に問うよう、彼らが常に目にする場所にこの文字を刻んだのである。実は、「住民のために」という文字には参照した言葉があり、それは、ヴァイマル共和制樹立直前にライヒスタークの正面破風に掲げられ、今もなお同じ場所で見下ろす「ドイツ国民のために」

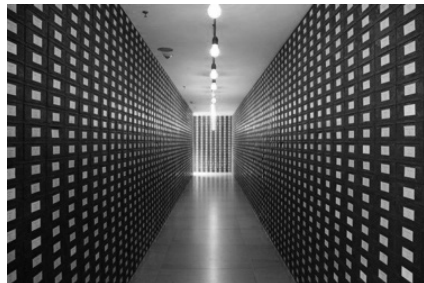


【図12】《住民のために》

Dem deutschen Volke という碑文だった。しかし、多くの移民や難民が生活する現在のドイツにおいて、「国民」Volk という表現ではこれらの人々がこぼれ落ちてしまう。そこでハーケは、国民を「住民」Bevölkerung に変え、政治はドイツに暮らすあらゆる人々のためになされるべきだと、メッセージを込めた。制作はまず花壇の土入れから始まり、土はドイツの16州すべてから集められた。そこへ種を蒔き、苗を植え、草木が成長していく過程もこの作品の一部となっている。その成長過程を新しく出発した統一ドイツやその政治になぞらえることも可能だろう。文字の中にはネオン灯が仕込まれ、夜になるとメッセージは一層鮮明に浮かび上がる。

(二) クリスチャン・ボルタンスキー 《ドイツ国会議員の記録》 *Archiv der deutschen Abgeordneten* (1999年) 【図13】⁵⁷⁾

議員たちが事務所のある建物（ヤーコプ・カイザー・ハウス）から本会議場（ライヒスターク）へと向かう地下通路の先に設置されたインスタレーション作品《ドイツ国会議員の記録》も、彼らに自問自答を促すものとなっている。フランス出身のクリスチャン・ボルタンスキー（Christian Boltanski, 1944-2021）が制作した煉瓦造りの壁を思わせるこの作品は、中に入ると通路が裸電球で薄暗く照らされ、薄気味悪い印象を受ける。よく見るとこれは煉瓦ではなく、天井まで積み上げられた約5,000個の金属製の箱で、一つ一つにラベルが貼られている。ボルタンスキーはそこに、ヴァイマル共和制が誕生した1919年からライヒスタークで本会議が再開される1999年まで、民主的な選挙によって選ばれた議員の名前と任期期間を記した。その中に一つだけある黒い箱は、ドイツが民主的な議会を持たなかった暗黒の時代（1933-45年）を表現し、所々に見られるラベル下の黒いテープは、その議員が独裁制の犠牲となって命を落としたことを示す。そして、



【図13】《ドイツ国会議員の記録》

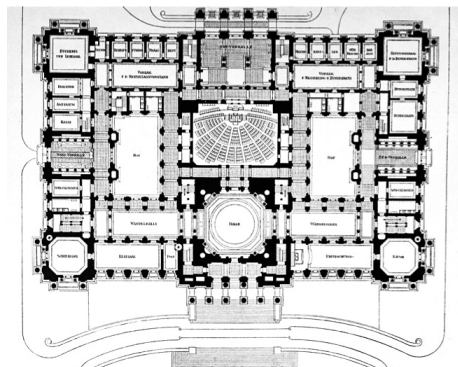
整然と並ぶ箱の秩序を乱す、凹みある箱に目を凝らすとそこには「アドルフ・ヒトラー」の名前がある。「民主的」という言葉からほど遠く感じられるこの人物も選挙によって選ばれ、選んだのは紛れもないドイツ国民だったのである。この箱が凹んでいる理由は、彼の名があることを不快に感じたユダヤ系訪問者が、打撃を加えたからだった。こうしたことから、ボルタンスキーの作品がただ鑑賞するだけのものではなく、現代社会に議論を呼び起こすものだとして理解される。

(三) ゲルハルト・リヒター《黒、赤、金》*Schwarz, Rot, Gold* (1999年)【図14】、《ビルケナウ》*Birkenau* (2014/2017年)【図15】⁵⁸⁾

西側正面玄関ホールというライヒスタークの中でもっとも特権的な場所を割り当てられたのは、ドイツ出身のゲルハルト・リヒター (Gerhard Richter, 1932-) である。ライヒスタークの平面図【図16】を見ると、建物の中心となるガラス張りのドームの真下に本会議場があり、自然光が降り注ぐ造りとなっている。透明性を重視するドイツ連邦議会は、ボ



【図14】《黒、赤、金》 【図15】《ビルケナウ》



【図16】ライヒスターク平面図 (※上部が東)

ンの本会議場に倣ってこの本会議場にも極力壁を作らず、大部分を透明のガラスで覆い、外からの視界を遮るものが少ない。そして、本会議場の北側中庭にハーケ作品《住民のために》、本会議場の下、東側にボルタンスキー作品《ドイツ国会議員の記録》が設置されている。この二つの作品が、主に議員たちへ語りかけ、彼らの職務とは何かを問いかける作品とするなら、西側正面玄関ホールの左右に設置されたリヒター作品は、ライヒスタークを訪れる人々、つまり、ドイツ市民へと向けられていると考えられよう。

改築後、再出発するライヒスタークが市民を迎える重要な場所、玄関ホールを飾るという栄誉を、リヒターは1999年に与えられた。細長い高さ30メートルの壁面を埋めるのは容易ではない。この難題に、リヒターは一目でドイツ国旗を題材にしたと分かる、エナメル塗装した三つの色ガラス作品で応じた。文字通り《黒、赤、金》と名付けられたこの作品は、誰もがドイツ

の再出発にふさわしい、端正でモニュメンタルな造形だと頷くだろう。学芸員のカーンバッハは「ガラス板の脆弱さは、常に危険にさらされているがゆえに、常に形を変え、保護する必要のある民主的な政治を、物質的にも比喩的にも反映している」⁵⁹⁾と解説している。

その《黒、赤、白》に対峙するように設置されたのが、リヒターの油彩連作《ビルケナウ》を複製パネルにして四枚縦に並べた作品である。リヒター芸術の到達点だと言われる《ビルケナウ》は、具体的な対象物がない完全に抽象的な作品だが、荒々しい筆致や重々しい色使い、加えて、引き摺ったような赤色の跡が不吉なものを感じさせる。そして、タイトルの「ビルケナウ」に目を向けると、ドイツ人ならすぐにこれが「アウシュヴィッツ強制収容所」を表現したものだとなつていく。⁶⁰⁾《ビルケナウ》の展示は通常、四枚の油彩画とそれを複製した四枚のパネルを向かい合わせ、そこに四枚の写真を添えるインスタレーションとなっている。作品の着想源となったこれらの写真には何が写されていたのか。これは、アウシュヴィッツ強制収容所で死体処理をしていたゾンダーコマンドが、内部での蛮行を外部に知らせるために、命懸けで持ち出した写真であった。隠し撮りのためピントが合わず、対象も正確につかめていない。しかし、裸の女性たちがどこかへ連行されている様子と、人々が何の感慨もなく日常的な作業のように何かを焼いている様子は窺える。

リヒターは60年代から、ホロコーストという蛮行を絵画はいかに表象しうのかという課題に取り組み、この写真を手に入れた後、何度も絵画化を試みては失敗を続けた。最終的に《黒、赤、金》となった作品も、初期段階ではホロコーストの記録写真をもとにした作品を制作しようとしていた。だが、1999年の時点でも適切な表現手段を見つけられず、2010年代になり、抽象化することでようやく、負の歴史を矮小化することなく、ホロコーストがもたらす戦慄を生々しく絵画に閉じ込めることに成功したのだった。

結

本研究では、グリュッタース元文化・メディア大臣がコロナ禍で示した「芸術の機能」を、連邦議会はどのように捉え、ライヒスタークにおいていかに発揮させてきたかを追いかけてきた。ライヒスタークは長期間の機能不全状態を経て、再出発を切るその瞬間に芸術との出会いがあり、クリスト&ジャンヌ＝クロードの《包まれたライヒスターク》は多くの議論を重ねたうえで、連邦議会での投票というもっとも民主的な方法を通じて実行された。包んだ銀色の布に光が反射して輝く光景はドイツ市民に希望を与え、今では再統一の象徴と見なされている。この経験をドイツ連邦議会や政府は真摯に受け止め、芸術が社会に及ぼす効果を、民主主義の存続に不可欠な生命維持装置と考えるようになった。そして、民主主義の意味を問うような作品をライヒスタークの各所に設置し、訪れる多くの人々に政治と芸術、さらには自己との対話を促そうとしている。ライヒスタークの学芸員カーンバッハは《ビルケナウ》の解説を次のように記す。

連邦議会が《ビルケナウ》連作をライヒスタークに設置し《黒、赤、金》と対峙させ

た時、そこには緊張感が生まれ、ドイツ民主主義の中心地であるこの場所に、ドイツが自己を知るための歴史的側面が示される。これはドイツの記憶文化に寄与するものであり、生きて証言できる歴史の目撃者が少数になればなるほど、より重要な意味を持つ。⁶¹⁾

ドイツ社会にとって芸術は、自己の歴史を映し出す鏡であり、自己が何者かを教えてくれる。そして、道を踏み外した時にはいち早く警鐘を鳴らし、どこに向かうべきかを問うきっかけを与えてくれる。政治では充足できない文化的、精神的豊かさを市民にもたす機能を持つがゆえに、ドイツは芸術を尊ぶのである。

註

- 1) キリスト教民主同盟 (CDU) 所属のモニカ・グリュッタースは、2005年より連邦議會議員となり、第三次・第四次メルケル内閣 (2013-2021年) で「文化とメディアに関する連邦政府の委任官」を務めた。後述するようにグリュッタースが担当した役職の正式名称は異なるが、以下の論考では便宜的に「文化・メディア大臣」と呼ぶ。Website: CDU: <https://www.monika-gruetters.de/artikel/vita> (30. Juni 2023).
- 2) グリュッタースは unverzichtbar (不可欠の) を lebenswichtig (命にかかわる) と言い換え、芸術家の重要性を強調している。Website: Die Bundesregierung Archiv: Bundesregierung beschließt Soforthilfe - Grütters: „Rettungsschirm für den Kulturbereich“: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/archiv/bundesregierung-beschliesst-soforthilfe-gruetters-rettungsschirm-fuer-den-kulturbereich--1733612> (30. Juni 2023).
- 3) 2020年における各国政府初動の文化支援額を比較すると、ドイツ: 500億ユーロ＝約6兆円 (3月23日付)、イギリス: 1億6000万ポンド＝約224億円 (3月24日付)、アメリカ: 7500万ドル＝約80億円 (3月27日付)、フランス: 2200万ユーロ＝約26億円 (3月18日付)、日本: 560億円 (6月12日付)。朝倉由希他『新型コロナウイルス感染症の影響に伴う諸外国の文化政策の構造変化に関する研究報告書』文化庁地域文化創生本部事務局総括・政策研究グループ／獨協大学、2022年3月、15, 34, 66, 102頁; https://www.bunka.go.jp/tokei_hakusho_shuppan/tokeichosa/pdf/93709801_01.pdf (最終閲覧日: 2023年6月30日)。藤井慎太郎「コロナ禍における芸術文化と公共性——フランスの文化支援策の考察を通じて」『文化政策研究』第14号、2020年、34-35頁。
- 4) Website: Die Bundesregierung Archiv: Video-Podcast: Merkel sichert Kulturschaffenden Unterstützung zu: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/archiv/archiv-mediathek/podcast-kulturlandschaft-1751550> (30. Juni 2023).
- 5) ただし、コロナ禍におけるドイツの文化支援について報告した秋野有紀は、日本ではグリュッタースの言説やドイツの支援金額に注目が集まり、「フリーランスの

アーティストにとって極めて理想的で手厚い支援がドイツでは即座になされた」と主に SNS 上で拡散されたが、これには誤解があったとしている。実際には、ドイツ政府はアーティスト個人ではなく「文化創造産業という巨大な『産業』の迅速な保護・維持」を最優先としていたし、即時支援の対象もギャラリーやアトリエ、事務所などの「固定費」を支払う個人事業主と零細企業に限定されたため、大半のフリーランスのクリエイティブ・ワーカーはこれに申請できなかった。秋野有紀「コロナ禍ドイツにおける文化創造産業への公的支援」[『研究報告書』101-113頁]。

- 6) ヒトラー率いる国民社会主義ドイツ労働者党（ナチ党）は、文化政策として国民啓蒙・宣伝大臣ヨーゼフ・グッペルスの主導のもと、近代美術をドイツ民族の健全な精神を害する墮落した芸術だと見做して弾圧した。その対象は主に20世紀初頭のドイツに台頭する表現主義・新即物主義・ダダイズムなどの前衛芸術であり、1937年には国内の美術館から押収した約600点を晒す「退廃芸術展」を開催して、国民に近代美術への悪感情を植えつけた。その他、進歩的作家の芸術アカデミー追放、近代美術を擁護する美術館関係者の解任、押収した16,000点以上の美術品の国外売却や焼却など、文化統制は苛烈を極めた。関楠生『ヒトラーと退廃芸術——「退廃芸術展」と「大ドイツ芸術展」』河出書房新社、1992年；神奈川県立近代美術館他編『芸術の危機——ヒトラーと退廃美術』アイメックス・ファインアート、1995年；前田良三『ナチス絵画の謎——逆襲するアカデミズムと「大ドイツ美術展」』みすず書房、2021年。
- 7) Website: Die Bundesregierung: Auch die Demokratie braucht Beatmung - Warum Kunst gerade in der Krise unverzichtbar ist (Gastbeitrag von Monika Grütters im Tagesspiegel am 9. Mai 2020): <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/bundeskanzleramt/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/aktuelles/auch-die-demokratie-braucht-beatmung-warum-kunst-gerade-in-der-krise-unverzichtbar-ist-1752034> (30. Juni 2023)。
- 8) 本来、「ブンデスターク（連邦議会）」Bundestag の議事堂なので、「ライヒスターク（帝国議会）」Reichstag は誤りだし、建物名なので「ブンデスタークスゲボイデ（連邦議会議事堂）」Bundestagsgebäude と呼ぶのが正しい。しかし、歴史的意義も含めて現在も「ライヒスタークスゲボイデ（帝国議会議事堂）」Reichstagsgebäude、通称「ライヒスターク」の名で親しまれるので、本稿でも「ライヒスターク」を使用する。
- 9) BKM は組織ではなく担当官個人を指し、「連邦首相によって首相府に設置され、首相府に割り当てられた文化メディア政策の予算を議会が決めた配分に則って執行する」。BKM の指揮下にある組織や運営については、秋野の論考が詳しい。秋野有紀「ドイツ連邦政府の文化政策——連邦制改革の象徴として」[藤野一夫他編『地域主権の国 ドイツの文化政策——自由な発展と地方創生のために』美学出版、

2017年、34頁]。

- 10) 藤野一夫「地域主権の国・ドイツ 文化の分権的形成と文化政策の基礎」[『ドイツの文化政策』17-19頁]。
- 11) 撮影したドイツ出身の写真家ヴォルフガング・フォルツは、1971年から二人の死までクリスト & ジャンヌ＝クロードの制作に写真家として関わり、一過性のある作品を永遠に留めるため、写真に収めた。「クリスト & ジャンヌ＝クロードの目」と例えられるほど、彼らの制作には欠かせない存在である。フォルツはケルンのフォト・エージェンシー「ライフ」laifに属し、設立40周年を記念してケルン美術工芸博物館で2022年に開催された「ライフの40年——ドキュメンタリー写真における40のポジション展」40 Jahre laif 40 Positionen dokumentarischer Fotografie (2022年3月12日から9月25日まで開催)では、1995年を代表する報道写真として彼の撮影した《包まれたライヒスターク》が選出されている。Website: Wolfgang Volz HP: <https://www.wolfgangvolz.com> (30. Juni 2023); Website: Museum für angewandte Kunst Köln HP: 40 Jahre laif: 40 Positionen dokumentarischer Fotografie: <https://makk.de/40-Jahre-laif> (30. Juni 2023)。
- 12) Christo and Jeanne-Claude: *Wrapped Reichstag, Berlin 1971-95: A documentation exhibition, Eine Dokumentationsausstellung*. Köln: Taschen 2001, S. 6f.
- 13) 柳正彦『[新版] クリストとジャンヌ＝クロード——ライフ＝ワークス＝プロジェクト』札幌宮の森美術館、2016年、74-111頁。
- 14) 同上、202頁。
- 15) 同上、169-171頁。
- 16) 柳正彦「インタビュー [クリストにきく]」[図録『クリスト展——旧ドイツ帝国国会議事堂の梱包』佐谷画廊 (1986年10月20日から11月15日まで開催)、1986年、9頁]。
- 17) 柳『ライフ＝ワークス＝プロジェクト』97-102頁。他にも二人とドイツとの関わりとして、1968年にカッセルで開催された第四回ドクメンタ出品作《5600立方メートルのパッケージ》(1967-68年)がある。これは、ポリ塩化ビニルで補強したポリエステル製の巨大バルーン(直径10メートル、高さ85メートル)をロープで成形した作品で、三度の失敗を経て、ようやく直立させることに成功した。技術的に複雑な作品で、実現に向けた多くの許可や工業技術者の協力を必要とする、大規模なプロジェクトの始まりとなった。Jacob Baal-Teshuva: *Christo and Jeanne-Claude*. Köln: Taschen 2001, S. 23-36; 柳「クリストにきく」9頁。
- 18) Christo and Jeanne-Claude: *Wrapped Reichstag*, S. 9.
- 19) マイケル・S・カレンはベルリンでギャラリーを営んでいたアメリカ出身の人物であり、プロジェクト開始後は現地スタッフとしてクリスト&ジャンヌ＝クロードの活動を支えた。歴史家でもあり、後にライヒスタークの歴史を記している。Stefan Engelniederhammer: *Die Reichstagsverhüllung im Dialog zwischen Politik und*

Kunst. Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz 1995, S. 168.

- 20) 具体的に実現を目指した《包まれた公共建築のプロジェクト》として、即座に却下されたニューヨークの高層ビルを包む《ロウアー・マンハッタンに包まれたビルディングのプロジェクト》(1964-66年)や、交渉が進みながら実現しなかった《包まれた美術館、ローマ国立近代美術館のプロジェクト》(1967-68年)、《包まれたホイットニー・アメリカ美術館、ニューヨーク市のプロジェクト》(1967年)、《包まれた近代美術館、ニューヨークのプロジェクト》(1968年)がある。
- 21) 柳「クリストにきく」10頁。
- 22) 参照する年表は以下の通り。いずれもプロジェクトを提案したマイケル・S・カレンが作成した資料を参考としている。Engelniederhammer: *Die Reichstagsverhüllung*, S. 168-197; 柳正彦編「ライヒスターク年譜」[図録『旧ドイツ帝国国会議事堂の梱包』65-69頁]; 木村要一「作家研究・クリスト——『ライヒスターク』梱包とその過程について」[『鳩：成安造形大学研究紀要』第3号、1996年、227-237頁]。
- 23) ジャンヌ＝クロードを伴っている場合もあるが、ここではクリストの来訪回数をカウントする。Christo stag, S. 6.
- 24) Engelniederhammer: *Die Reichstagsverhüllung*, S. 69-70.
- 25) 註22) に示した年表では、シュテュックレンの二度目の拒否回答を1979年5月としているが、近年の文献には1981年と記されているため、シュテュックレンがクリストとの会見を断り、プロジェクト拒否の態度を示した1981年4月がこれに該当すると思われる。Engelniederhammer: *Die Reichstagsverhüllung*, S. 70ff, 169-175; 柳「ライヒスターク年譜」66-68頁; 木村「作家研究・クリスト」227-231頁; Christo and Jeanne-Claude: *Wrapped Reichstag*, S. 6; 柳『ライフ＝ワークス＝プロジェクト』187頁。
- 26) Engelniederhammer: *Die Reichstagsverhüllung*, S. 72ff, 175-179; 柳「ライヒスターク年譜」68-69頁; 木村「作家研究・クリスト」231-233頁。
- 27) 「長老評議会」Ältestenrat は連邦議会議長と副議長、および各党派が指名する23名の議員で組織される。
- 28) Engelniederhammer: *Die Reichstagsverhüllung*, S. 74-77, 180-189; 木村「作家研究・クリスト」234-237頁; 柳『ライフ＝ワークス＝プロジェクト』186-187頁。
- 29) 柳「クリストにきく」9頁。
- 30) 同上、9-10頁。
- 31) 木村「作家研究・クリスト」229頁; 柳「クリストにきく」13, 69頁。
- 32) Engelniederhammer: *Die Reichstagsverhüllung*, S. 77.
- 33) 柳『ライフ＝ワークス＝プロジェクト』187頁。
- 34) Aktionskünstler Christo: Ich verhülle den Berliner Reichstag - nun erst recht. In: *art: Das Kunstmagazin*, Nr. 12, Dezember 1990, S. 38.
- 35) 1888年に皇帝となったヴィルヘルム二世は、ベルリン宮殿のドームを超える高さ

- 85メートルにも不満を持ち、当初は好意的だった態度を変え、議事堂を「悪趣味の極み」Gipfel der Geschmacklosigkeit や「帝国の猿小屋」Reichsaffenhaus と呼ぶほど、この建築を嫌った。Michael S. Cullen: *Reichstag: Im Spannungsfeld deutscher Geschichte*. Berlin: be.bra Verlag 2004, S. 32-36.
- 36) Maximilian Rapsilber: *Das Reichstags-Gebäude: Seine Baugeschichte und Künstlerische Gestaltung, sowie ein Lebensabriss seines Erbauers Paul Wallot*. Berlin: Cosmos 1895, S. 28.
- 37) ヴァロットはネオ・ルネサンス様式とネオ・バロック様式を取り入れ、そこに鉄骨とガラスという現代の素材を融合させることで新たなドイツ建築様式を確立しようとしたが、失敗に終わったと言われている。Cullen: *Reichstag*, S. 37f.
- 38) Ebd., S. 44f.
- 39) Uwe Soukup: Reichstagsbrand: Wer legte das Feuer? In: *Die Zeit*, Nr. 8/2023 (16.02.2023).
- 40) Cullen: *Reichstag*, S. 56.
- 41) Ebd., S. 64. カレンについては註19) 参照。
- 42) ギュンター・ペーニッシュ設計による新本会議場は、議員席が円形に配置され、議員間での力関係が見えにくくされていた。現在は、ワールド・カンフェランス・センターとして、様々な国際会議に使用されている。
- 43) Website: Bundesministerium der Justiz: Einigungsvertrag, Art 35 Kultur: https://www.gesetze-im-internet.de/einigvtr/art_35.html (30. Juni 2023).
- 44) Rita Süßmuth: Kunst im Reichstag. Im: *Kunst im Reichstagsgebäude*. Hrsg. von Götz Adriani u.a., Köln: DuMont 2001, S. 13.
- 45) Andreas Kaernbach: Kunstbeirat und Kunstkommission. Im: *Kunst im Reichstagsgebäude*, S. 216.
- 46) 2021年10月に開始されたペーベル・バスを連邦議会議長とする第20期の芸術評議会の構成員は11人で、その中にはCDUのモニカ・グリュッターズも含まれる。Website: Deutscher Bundestag: Der Kunstbeirat der 20. Wahlperiode: <https://www.bundestag.de/besuche/kunst/kunstbeirat/kunstbeirat-198728> (30. Juni 2023).
- 47) 1995年にライヒスタークのアート・プロジェクトが始動して以来、現職に就いているカーンバッハは、芸術評議会の事務局長でもある。Website: Deutscher Bundestag: Die Kunst im Deutschen Bundestag: <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2019/kw40-kunst-im-bundestag-660506> (30. Juni 2023).
- 48) Kaernbach: Kunstbeirat und Kunstkommission. S. 223.
- 49) 現在では韓国や台湾といったアジア諸国でも導入されているが、日本ではまだ法制化されていない。柴田葵「文化の1%システムの日本における展開」『文化経済学』第6巻第3号、2009年3月、1-19頁。
- 50) Süßmuth: Kunst im Reichstag, S. 13.

- 51) Website: Deutscher Bundestag: Kunst am Bau - Geschichte und Zielsetzung: https://www.bundestag.de/besuche/kunst/kunst_am_bau-246974 (30. Juni 2023).
- 52) Götz Adriani, u.a.: Das Konzept. Im: *Kunst im Reichstagsgebäude*, S. 207; Website: Deutscher Bundestag: Die Kunst im Deutschen Bundestag.
- 53) ただし、イギリスはこの企画に賛同せず、芸術家を選出することができなかったため、ライヒスタークを設計したイギリス人ノーマン・フォスターをもってその代替とした。その他のドイツ人作家は、ギュンター・ユッカー、カールフリードリヒ・クラウス、ベルンハルト・ハイズィヒ、マルクス・リュペルツ、ルプレヒト・ガイガー、ゴットハルト・グラウプナー、ゲオルク・カール・プファラー、エーミール・シューマッハー、ルツ・ダンバック、ハンネ・ダルボーフェン、ウルリヒ・リュックリーム。
- 54) Wolfgang Thierse: Vorwort. Im: *Kunst im Reichstagsgebäude*, S. 10f.
- 55) 観光スポットとして人気を博しているガラスドームだけを訪れる訪問者も多いが、ガイド付きの施設内見学者は年間百万人を超えている。Website: Deutscher Bundestag: Besucherzahlen (Stand: 31.03.2022): https://www.bundestag.de/resource/blob/272968/f6cebc557c2d193c522f0f050df5e417/Kapitel_20_01_Besucherzahlen-pdf-data.pdf (30. Juni 2023).
- 56) ケルン出身でニューヨーク在住のハンス・ハーケは、社会やアート業界を鋭く批判する政治的メッセージの強い作品を制作してきた。第45回ヴェネツィアビエンナーレにて金獅子賞を受賞した《ゲルマニア》(1993年)は、ドイツパビリオンの床を覆っていた大理石を剥がして瓦礫のように敷き詰め、その上を鑑賞者が歩くことで建設当時のヒトラー政権を含むドイツの過去を破壊するという行為を可視化した。
- 57) ナチス占領下のパリに生まれ、ユダヤ系家庭に育ったクリスチャン・ボルタンスキーには、ホロコーストや死を想起させるモニュメンタルな作品が多い。日本とも縁が深く、「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」や「瀬戸内国際芸術祭」で作品を発表し、恒久展示されている。
- 58) ドレスデン出身のゲルハルト・リヒターは、ベルリンの壁建設直前に西ドイツへと移住した。写真を拡大してカンヴァスに描き、全体をぼかす「フォト・ペインティング」シリーズで知られ、ナチスを題材とした他の作品として、優生政策の被害者となった叔母を描いた《叔母マリアンヌ》(1965年)がある。2022年には《ビルケナウ》日本初展示となる大規模な回顧展が開催された。
- 59) Website: Deutscher Bundestag: Kommentar zum Werk „Schwarz Rot Gold“ von Andreas Kaernbach: <https://www.bundestag.de/besuche/kunst/kuenstler/richter/schwarz-rot-gold-199160> (30. Juni 2023).
- 60) 日本では一般的に全体をまとめて「アウシュヴィッツ強制収容所」と呼ぶが、実際には第一強制収容所はポーランド南部オシフィエンチム市(ドイツ語名アウシュ

グイッツ)に、第二強制収容所は隣接したブジェジンカ村(ドイツ語名ビルケナウ)に建設された。

- 61) Website: Deutscher Bundestag: Kommentar zum Werk „Birkenau“ von Andreas Kaernbach: <https://www.bundestag.de/besuche/kunst/kuenstler/richter/birkenau-546600> (30. Juni 2023).

図版出典

- 【図1】 Jacob Baal-Teshuva: *Christo and Jeanne-Claude*. Köln: Taschen 2001, S. 80f.
- 【図2】 Ebd., S. 14.
- 【図3】 Ebd., S. 19.
- 【図4】 Hrsg. von Jacob Baal-Teshuva: *Christo and Jeanne-Claude: Der Reichstag und urbane Projekte*. München: Prestel 1993, S. 14.
- 【図5】 Website: Deutscher Bundestag: Reichstagsgebäude: <https://www.bundestag.de/besuche/architektur/reichstag/reichstag-198820> (30. Juni 2023).
- 【図6】 Baal-Teshuva: *Der Reichstag und urbane Projekte*. S. 14.
- 【図7】 筆者撮影
- 【図8】 Michael S. Cullen: *Reichstag: Im Spannungsfeld deutscher Geschichte*. Berlin: be.bra Verlag 2004, S. 59.
- 【図9】 Website: Deutscher Bundestag: Bundestag in Bonn: <https://www.bundestag.de/parlament/geschichte/schauplaetze/altewasserwerk/altewasserwerk-199658> (30. Juni 2023).
- 【図10】 筆者撮影
- 【図11】 筆者撮影
- 【図12】 筆者撮影
- 【図13】 筆者撮影
- 【図14】 筆者撮影
- 【図15】 筆者撮影
- 【図16】 Website: Wikipedia: Reichstagsgebäude: <https://de.wikipedia.org/wiki/Reichstagsgebäude> (30. Juni 2023).

Die Kunstprojekte im Reichstag

— Die Funktion der Kunst in der deutschen Gesellschaft —

Yuko NOMURA

Kurz nachdem die Weltgesundheitsorganisation (WHO) am 3. März 2020 die Infektionskrankheit COVID-19 als Pandemie eingestuft hatte, beschloss die Bundesregierung eine Soforthilfe für den Kultur-, Kreativ- und Medienbereich in Höhe von 50 Milliarden Euro. Die damalige Kulturstaatsministerin Monika Grütters erklärte am 23. März, dass „Künstlerinnen und Künstler gerade jetzt nicht nur unverzichtbar, sondern geradezu lebenswichtig sind“. Im Vergleich zur japanischen Kulturförderung, die im Juli begann und weniger als ein Hundertstel der deutschen betrug, war die deutsche nicht nur großzügig, sondern auch reaktionsschnell. Außerdem sagte die ehemalige Bundeskanzlerin Angela Merkel in der offiziellen Erklärung am 9. Mai zu, dass die Bundesregierung die weitere Existenz der vielfältigen kulturellen Landschaft nach der Überwindung der Pandemie ganz oben auf ihrer Prioritätenliste habe. Dies alles ist ein Indiz dafür, wie hoch die deutsche Regierung die Kunst und Kultur schätzt. Das war historisch durchaus nicht immer so: Nachdem die Nationalsozialistische Partei 1933 an die Macht gekommen war, begann eine bis zum Kriegsende anhaltende Unterdrückung weiter Teile der zeitgenössischen Kunst. Warum Kunst gerade in der Krise unverzichtbar ist, beantwortete Grütters in einem Interview, „Demokratie braucht, auch wenn sie gesund ist, ständige Beatmung. Die Freiheit der Kunst verschafft der Demokratie überlebensnotwendigen Sauerstoff.“ Darüber hinaus benannte sie drei wesentliche Funktionen der Kunst als kritisches Korrektiv, Medium gesellschaftlicher Selbstreflexion und treibende Kraft demokratischer Streit- und Verständigungskultur. Wie die Kunst in der deutschen Gesellschaft funktioniert, soll diese Studie am Beispiel der Kunstprojekte im Reichstag zeigen.

Die erste Begegnung des Reichstags mit der Kunst war das Kunstprojekt von Christo und Jeanne-Claude *Verhüllter Reichstag* (1971-1995). Eine Postkarte, die sie 1971 von einem in Berlin lebenden amerikanischen Galeristen bekamen, worauf ein Bild des Reichstags zu sehen war, inspirierten sie dazu, den Reichstag zu verhüllen. Trotz der wiederholten Verhandlungen mit Politikern erhielt das Künstlerehepaar bis 1995 keine Genehmigung, weil das Gebäude an einem politisch schwierigen Ort stand; zwar gehörte das Gebäude selbst zu Westdeutschland, jedoch unterstand die Ostfassade der DDR. Nach der Wiedervereinigung 1990 ergriffen die beiden Künstler die Chance, die die damalige Bundespräsidentin Rita Süßmuth ihnen bot. Schließlich wurde ihr Projekt bei der Abstimmung des 221. Bundestags mit 292 zu 223 Stimmen angenommen. Wie von ihnen beabsichtigt, erweckten Christo und Jeanne-Claude das Interesse der Öffentlichkeit für den Reichstag und bezogen die Bürgerinnen und Bürger in die Diskussion mit ein. Ihr Projekt wurde zu einem Beispiel,

wie die öffentliche Kunst Menschen bewegen und die Gesellschaft positiv beeinflussen kann. Ihr Werk erfüllte damit die Funktion, eine demokratische Debatte zu provozieren, und wurde zum Symbol der Wiedervereinigung.

Weil die Verhüllung des Reichstags nur zwei Wochen andauerte, übernahm danach die Glaskuppel diese Funktion. Denn nachdem die Kuppel des Reichstags 1933 in Brand gesteckt und im zweiten Weltkrieg endgültig von der russischen Armee zerstört wurde, blieb sie unersetzt bis der englische Architekt Norman Foster 1999 eine völlig neue konzipierte, die heute als Sehenswürdigkeit sehr populär ist. Zur Zeit ihrer erstmaligen Konstruktion im 19. Jahrhundert galt die Glaskuppel als Zeichen für die technologische Fortschrittlichkeit Deutschlands und nach der Gründung der Weimarer Republik stand sie stellvertretend für die Demokratie. Der Verlust der Kuppel symbolisierte schließlich sowohl die Diktatur der NS-Zeit als auch den Tod der Demokratie. Durch die Verhüllung verdeckten Christo und Jeanne-Claude die Symbolik und verwiesen damit auf den Neuanfang Deutschlands.

Nach dem Umzug des Reichstages von Bonn nach Berlin hatte sich der Bundestag für die Installation der Kunstwerke im Reichstag entschieden und den Kunstbeirat unter dem Vorsitz der Bundestagspräsidentin Rita Süssmuth 1995 gegründet, mit dem Zweck alle Kunstprojekte zu organisieren. Danach erteilte der Rat den 19 nationalen und internationalen Künstlerinnen und Künstlern die Aufträge.

In diesem Beitrag werden drei repräsentative Werke vorgestellt. Während in *Der Bevölkerung* (2000) von Hans Haacke und in *Archiv der Deutschen Abgeordneten* (1999) von Christian Boltanski die Abgeordneten darauf hinweisen, wem sie dienen und was ihre wahren Aufgaben sind, richten sich *Schwarz, Rot, Gold* (1999) und *Birkenau* (2014/17) von Gerhard Richter an die Bürgerinnen und Bürger. Die deutsche Flagge aus Glas bringt die fragile Demokratie zum Ausdruck und die vier Bilder, die auf vier Fotos des NS-Sonderkommandos basieren, erinnern die Deutschen an ihre Geschichte.

Für die deutsche Gesellschaft ist die Kunst ein Spiegel ihrer Geschichte und wenn die Politik eine falsche Richtung nimmt, gibt sie den Menschen die Gelegenheit zum Umdenken. Weil die Kunst den Bürgerinnen und Bürgern den kulturellen und geistigen Reichtum bringen kann, den die Politik nicht genug befriedigt, respektiert Deutschland die Kunst.