

<報告・記録>

座談会：ヴィム・ヴェンダース監督作品 『アンゼルス “傷ついた世界” の芸術家』をめぐって

清永修全¹⁾・鴻池和彦²⁾・久光真央³⁾・渡邊祐子⁴⁾

1) 東亜大学 芸術学部 アート・デザイン学科

e-mail : kiyonaga@toua-u.ac.jp

2) 映画館 CINEMAPOST 支配人・映画プロデューサー

e-mail : konoike@cinemos.com

3) 下関市立美術館学芸員

e-mail : kibijuts@city.shimonoseki.yamaguchi.jp

4) 下関市立美術館学芸員

e-mail : watanabe.yuko@city.shimonoseki.yamaguchi.jp

《要 旨》

2024年7月6日、下関市内の映画館 CINEMAPOST において2023年に公開されたヴィム・ヴェンダース監督作品『アンゼルス “傷ついた世界” の芸術家』の上映を記念してトークイベント「『ヴィム・ヴェンダースとアンゼルス・キーファー』ドイツ芸術・美術への入口」が実施された。本報告は、その際の議論をさらに深めるべく7月24日に下関市立美術館に再度登壇者や関係者が集い、行われた座談会の模様を活字に起こし、内容の上から再構成したものである。

キーワード：ヴィム・ヴェンダース、アンゼルス・キーファー、ドイツ、現代美術、映画、シネマポスト、下関

《目次》

1. はじめに（経緯）
2. アンゼルス・キーファーとは誰か
3. ヴェンダース監督作品『アンゼルス “傷ついた世界” の芸術家』におけるキーファーの描き方
4. ヴェンダース作品における『アンゼルス “傷ついた世界” の芸術家』
5. 展望

1. はじめに（経緯）

清永：この度は、「座談会：ヴィム・ヴェンダース監督作品『アンゼルス “傷ついた世界” の芸術家』をめぐって」にご参集頂きまして、ありがとうございました。本座談会は、去る7月6日、下関市内の映画館 CINEMAPOST における映画『アンゼルス “傷ついた世界” の芸術

家』公開記念トークイベント「『ヴィム・ヴェンダースとアンゼルス・キーファー』ドイツ芸術・美術への入口」に、シネマポスト支配人の鴻池和彦氏よりお声がけいただき、下関市立美術館の学芸員である久光真央氏とともに登壇したことがきっかけとなって、浮かび上がってきたプロジェクトです。それまでお互いに面識のなかった（あるいはほとんどなかった）我々を引き合わせてくださったのは、下関市立美術館

の学芸員で館長補佐の渡邊祐子氏になります。本日は、このヴィム・ヴェンダース監督作品『アンゼルス “傷ついた世界” の芸術家』について、それぞれの見地から存分に語っていただこうと思います。よろしくお願ひいたします。

まずは、そもそもの話ですが、山口県下関市のミニシアター「漁港口の映画館 CINEMA-POST」のことから話を紐解いていきたいと思ひます。いったいどのような映画館なのか、その設立の経緯などについて、鴻池さんに、ご自身のこれまでのご活躍を踏まえてお話しただけなんでしょうか。

鴻池：元々現在のシアターの前身は下関大和町郵便局なんです。2016年に廃業して、私は祖父の代からその地域を担う特定郵便局長でした。廃業した後に株式会社 cinepos (シネポス) という会社を設立いたしました。映像制作業務を生業に、地域のPR映像、TVCM、イベント映像等を作りながら少しずつ会社としての地



鴻池 和彦

力をつけていきました。こうして去年の10月に冒頭にお話しした旧郵便局舎スペースの再利用に至りました。元々東京で映画プロデューサーをやっていた経緯を活かして、下関市に常設映画館を作りたいという思いを強く持ちまして、そこで準備に1年ぐらいかけて、旧郵便局舎をリノベーションする形で客席22席の小さい映画館ですけれども、設けさせていただくことになったというわけです。実際22席の映画館ですので、上映する映画のチョイスが1つの軸というか、ポイントになります。実は、2021年、東京で映画プロデューサーをやっていた時期から久々に、16年ぶりに商業映画を手掛けたんですね。『リング・ワンダリング』という、金子雅和監督が手掛けて世界10大映画祭の1つの「インド国際映画祭」でグランプリを獲得した、非常に国際的評価の高い映画の

プロデューサーを務めさせていただきました。日本国内では全国40館ぐらいで公開したのですが、なかなか興行的には苦戦を強いられるところがありました。そうした現状を踏まえた時に、いくら良い映画を作っても、やはり観る層に関して、ミニシアターやアート系映画を好む映画人口の層が育っていないと良い映画を作っても意味がないのでは、という思いが強くなったのです。そこで、まず地域から変えていく一助に自分の作る映画館がなればいいんじゃないかと思ひました。アート系映画を中心に私が選んだ映画を見ていただくわけです。サービスとしては敢えて選ばせないサービスといいますか(笑)、お客様に観ていただきたい映画をチョイスして公開しています。現在(7月上旬)までで、大体19本の作品を公開するに至っております。おかげさまで、地道に動員数は伸びています。北九州の方からもお越しいただいて、幸いなことに下関駅から歩いて9分ぐらいの場所なので、地の利は良かったのかもかもしれません。山口県では、萩にあるツインシネマに次いで、常設のミニシアターとしては2館目ということで位置づけられております。

清永：こういうまとめ方をしてしまっているのかどうかいささか不安ですが、ということは、CINEMAPOSTは、ある種、地域における社会教育的・文化教育的な使命感をもって設立されたということになりますでしょうか。そして、それは、たとえば言うならば、もっぱらシェフお勧めの料理でおもてなしをするような映画館でもある。

鴻池：そうですね。ですから、今回ヴィム・ヴェンダースという監督作品のポテンシャルをどういうふうに見るかっていう点で、アタッチの色彩が強いと思われている節はありますね。ゆえに、シネコン¹では上映しにくいと思われている節はあるのではないかなと思ひます。ただ、先般ヴェンダースが手掛けた『PERFECT DAYS』でアカデミー賞長編外国語映画部門作品賞とカンヌ国際映画祭では最優秀俳優賞を獲得して、全世界でヒットしたという

ところがヴェンダースの名を改めて知らしめたというところもあると思うんですね。その流れを組んでの映画『アンゼルクム』なので期待値は色々高いのではないかと思います。私はヴィム・ヴェンダースを本当に敬愛してやまない一人の映画ファンとして、シネマポストでヴィム・ヴェンダースが流せるっていうのは至上の喜びとしか言いようがありません。確かにドイツの現代美術家であるアンゼルクム・キーファー (Anselm Kiefer, 1945-) を採り上げた映画ですけれども、ヴィム・ヴェンダースの映画を流したいという願望が強かったのです。

清永: ところで、ヴェンダースの『アンゼルクム』を公開しているのは、CINEMAPOSTが山口県では唯一の映画館なんだそうですね。

久光: 山口市の「山口情報芸術センター YCAM²」でも上映が決まったようです。また別の拠点での上映もあるので、山口県内でまた話題になっていくのかなとも思います。

清永: 私の知る限りでは、鴻池さんが先のトークイベントを考えられた際に、渡邊さんにご相談され、そこから今回のラインアップとなったわけですが、CINEMAPOSTさんと下関市立美術館にはどのような関係があるのでしょうか。

鴻池: 今年の2月に美術館ドキュメンタリー作品の『私たちの国立西洋美術館 奇跡のコレクションの舞台裏³』をシネマポストで公開しました。これは、美術館の運営や問題点を浮き彫りにした映画だったのですが、その際、これは下関市立美術館さんと親和性が強いのではないかと考えて、この映画をご覧いただき、率直な感想も知りたかったし、逆に取り組みとして共通項とか教えていただければと思い、お声がけ致しました。丁度良い機会ですので、美術館をアピールしていただく場にしてもらえたら良いのかなと思った次第です。それがきっかけですね。

渡邊: 今回『アンゼルクム』でトークイベントをとお話をいただいてまず思ったのが、これは私には料理しきれないだろうということでした。同時に、ドイツの現代美術に造詣の深い清永先生と久光さんの顔が浮かび、適任者が二人いるから打診させてもらえないかと鴻池さんに提案しました。鴻池さんは二人のどちらとも面識が無かったにもかかわらず、よくOKしてくださったと思います。



渡邊 祐子

2) アンゼルクム・キーファーとは誰か

清永: ヴィム・ヴェンダース監督作品『アンゼルクム “傷ついた世界” の芸術家』は、かたちの上ではドキュメンタリー映画ということになっており、それだけに少なくとも「描かれているもの」と「描いている人」の二つの視点から見ていくことが不可欠になるように思います。そこで、まずは、ここで描かれている対象であるアンゼルクム・キーファーという人物から光を当ててまいりたいと思います。今日、キーファーは、現代ドイツを代表する芸術家として知られているわけですが、戦後ドイツの現代美術の流れの中にあって、どんな位置を占める芸術家なのか、その辺りについて、ご自身20世紀以降のドイツ美術を専門にされている久光さんにまとめていただければと思います。久光さんは、これまでも、ダダイズムやシュルレアリスムのコンテクストで活躍したクルト・シュヴィッターズ (Kurt Schwitters, 1887-1948) やハンナ・ヘーヒ (Hannah Höch, 1889-1978) などについて研究されてきていらっしゃる⁴。

久光: はい。まず率直に、その人と空間に対しての作品のスケール感が、ヴェンダースの映画だと、立体的かつ空間的に捉えられているように思いました。キーファーの作品を実際に見る



久光 真央

機会が多くなかったこともあり、知識としては知っていたけれども、より実物に近い状態で作品を鑑賞できるという意味では、日本で活動している上では、画期的な作品であると受け止めました。ただ、やはりキーファーが存命の作家で、今年79歳になり、同じ年に生まれたヴェンダースにこの作品をとってもらおうという、そういった状況の中で生まれてきた映画である点は見逃せません。彼自身の芸術家像を形成していくという意味でも、大切な映画になったのではないかと思います。

清永：戦後、現代美術の大きな流れという枠組みでみた場合、どんな地点にキーファーは立っていると言えるのでしょうか。たとえば、1992年に出版された『ドイツ人とドイツ美術』（邦訳1998年）という著作の中で、ドイツの高名な美術史家ハンス・ベルティングは、キーファーを、アメリカの現代美術の動向を尻目に東西双方のドイツで勃興してくる「新表現主義」の流れ、とりわけドイツの歴史そのものをテーマ化する動向の中に、「暗示的なテーマあるいは暗示的な形態言語によって、ドイツの伝統を神話へと様式化する試み⁵」として位置付け、捉えています。ここでは、なおそうした一連の潮流の傍証という扱いですね。

久光：そうですね。まず、彼の著作において言及されたという時点で、当代のドイツ美術史上に名前が浮き上がってくるという意味でも見逃せません。『ドイツ人とドイツ美術』が出版された年、キーファーはベルリンのナショナル・ギャラリーで3月から5月まで大規模な個展を開催しており⁶、この準備期間に、ヴェンダースと出会っています。国立の美術館で個展を開催できるということから、ドイツ国内でも一定以上の評価を得ていたことが伺い知れます。た

だ、その一方で、キーファーは同じ年にアトリエをドイツ国外、フランス南部のバルジャック（Barjac）に移転しています。なんと云いますか、国立美術館で大展覧会を開催していながら、ドイツで活動が続けるのが難しくなってきたのではないかという意味で、この1992年頃の動向はさらに追及していきたいところです。

清永：なぜキーファーはドイツを去ったのか、ということですが、実際、これは微妙なタイミングであるという気がします。1989年11月9日にベルリンの壁が崩れ、1990年10月3日に東西ドイツの統一が達成されるわけですが、その直後に去っていることとなります。



清永 修全

「ホロコースト」に象徴されるナチスの犯罪や第二次世界大戦におけるドイツの敗戦に関わるような仕方で、ゲルマン神話なども含むドイツの文化史的・精神的伝統との対決にあれほど拘っておきながら、ドイツの再統一という歴史的な出来事にはさほど心を揺さぶられたような気配がない。少なくとも、作品レベルで表に出てくるような形跡はなさそうですね。「ドイツの過去」というときに、キーファーの場合、第二次世界大戦が一区切りになっているのではないか。その辺りが気になります。『シュピーゲル』誌に本人のコメントとともに書かれているように、ホロコーストによってドイツの精神的遺産の重要な一つが消し去られた後では、もはや本当の意味の「再統一」などあり得ない⁷ということ片付いてしまう問題なのかどうか。

久光：なんとはいえいいのでしょうか。キーファーは第二次世界大戦中のナチスのような、戦後のドイツ人にとってのタブーには作品上で触れようとする一方で、同時代の社会問題を表現しようという姿勢はほとんど感じられません。ナ

チスに突っ込むような芸術家であるということは、その国の動きが発生したら自身の作品に題材として取り込むようなことをしても良いのではないかと思います。2020年代の自身の視座では、その点がとても不思議に思えてなりません。

清永：私自身は、いかなる意味でも専門家ではなく、キーファーについては、大学院生であった1993年にひろしま現代美術館でキーファー展を観て以来、その存在を知るようになったにすぎません。それゆえ、本日は、幾分ジャーナリスティックな観点から注目してみたいと思います。ここで一応参考までに、キーファーの受け止められ方について、ひとまずドイツを中心にまとめておきたいと思います。

キーファーは、今やすでに現代美術の歴史の一部となっていると言っても過言ではないわけです。ところで、大変卑近な話ながら、1970年以来ドイツで発表されている現代美術家のランキングである「アート・コンパス (Kunstkompass)」というものがあります。現代美術家ランキングといっても、決してその芸術の質を問うものではなく、その大元が経済ジャーナルであったことから分かるように、アート市場での注目度を測るものです。200を越える国際的にも名声のある美術館等での個展や回顧展の回数、「ヴェネツィア・ビエンナーレ」をはじめとする120あまりの著名な国際展への出品、『Flash Art』や『Kunstforum International』、『Art in America』のような著名な芸術雑誌での展覧会評などによる取り上げ方を目安に、現代、世界のアート・シーンで最も「注目されている」現代美術家100人を選ぶというのが、その趣旨です。そのランキングにおいても、2017年の6位から若干順位を下げておられるとはいえ、2023年度8位に付けており、その貫禄は揺らぐことはありません⁸。つまり、国際的なマーケットでの存在感には揺るぎないものがあり、すでにある種不動のステータスを築き上げている、と言えます。周知の通り、キーファーは、初めての国際舞台での登場となった1980年の「ヴェネツィア・ビエンナ

ーレ」において西ドイツのパビリオンに出展した際、当時のドイツのマスコミからは、ファシズムの嫌疑を掛けられ、叩かれることになる。そんなキーファーの評価にとって転機となるのが、1987年から88年にかけてニューヨーク近代美術館 (MoMA) で開催された、アメリカの美術評論家マーク・ローゼンタール (Mark Rosenthal) の監修による一大回顧展であったことはよく知られています⁹。そこで「もっとも重要な現代美術作家」として顕彰されたことがきっかけとなり、その国際的な評価が定着していく。実際、同じ1987年、オーストラリア生まれの美術批評家ロバート・ヒューズ (Robert Hughes, 1938-2012) は、イギリスの『タイム』誌上で、キーファーを「大西洋の両サイドにあってその世代が生み出した最高の画家である¹⁰」と評価しています。

しかし、そうした国際的な評価とは裏腹に、母国ドイツでは、あれやこれやの保留もあってか、スムーズなものにはなっていない気がします。相変わらずキーファーに対する評価には賛否両論あること、意見が別れる傾向があることが、今回改めて分かった気がします。ドイツの内外でその評価にはかなりの温度差がある、というわけです。実際、1987年当時、キーファーの作品を所蔵している公立の美術館は世界に37しかなく、しかもドイツ国内の美術館はその3分の1にも満たなかったと言われていました¹¹。

まさに世紀転換期の1999年、ドイツの高名な美術史家マルティン・ヴァルンケ (Martin Warnke, 1937-2019) とハインリッヒ・クロッツ (Heinrich Klotz, 1935-1999) がミレニアム的な意味も込めて刊行した3巻本の通史『ドイツ美術の歴史』があるのですが、その中でクロッツによるキーファーの扱いが象徴的であるように思われます。第3巻の後半部分の第8章「ポストモダン、モダンの再検討、現代」と銘打たれた章において登場してきますが、そこでは芸術のモダニズムから袂を分かった「ポストモダン」の流れにおいて位置づけられており、またゲルハルト・リヒターやジグマール・ポルケ、マルクス・リュペルツ、ヨル

ク・イメンドルフやA・R・ペック、ヴォルフ・フォステルらが独立した固有の見出しのもとに取り上げられているのに対し、キーファーはなお従属的な扱いになっています¹²。その意味で、先の1987年以來の海外での高い評価も、ドイツ国内では「身の丈以上 (überlebensgroß)」のものとして批判的に受け取る者も少なくはなかったことも頷けるような気がします¹³。

こうしたドイツ国内での位置付けに関して、大きな指標ともなるであろうものが、2008年の「ドイツ書籍協会平和賞 (Der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels)」の受賞ではないかと思われます。文学や科学、芸術の領域において平和の思想の実現に関してとりわけ大きな貢献のあった人物に与えられる本賞は、1950年に始まったもので、これまでも作家のヘルマン・ヘッセ、神学者マルティン・ブーバーやパウル・ティリッヒ、哲学者のカール・ヤスパースやエルンスト・ブロッホ、ハンス・ヨナスや、近年ではユルゲン・ハーバーマス、批評家のスーザン・ソンタグ、経済学者のアマルティア・センなどの著名人が受賞しています¹⁴。2008年までの時点で、いわゆる造形美術作家が受賞したケースはなく、キーファーが初めての受賞者となりました。とはいえ、これにも賛否両論あって、かつての受賞者でアメリカ人現代ドイツ史家のフリッツ・スターン (Fritz Stern, 1926-2016) の「ドイツには他に良い著作作家はいなかったのか」という露骨な批判に顕著なように、違和感をもって受け止められたことが分かります。彼の作品の一体どこが、具体的に「平和」の思想に貢献しているのか、という実際に際どい質問も出てくることとなります¹⁵。実際、審査委員中唯一の美術史家で、祝辞を行うことになったヴェルナー・シュピース (Werner Spies, 1937-) でさえも、その中でこのドイツ国内での嫌疑や態度保留に触れないわけにはいかなかったのは、いかにも象徴的です¹⁶。

その意味では、2023年2月の「ドイツ連邦共和国功労勲章 (大功労十字星章) (Großer Bundesverdienstkreuz mit Stern)」の受賞と

続く同年6月の「ドイツ芸術科学国家賞 (Deutscher Nationalpreis)」の受賞¹⁷、そして何より、その少し前の5月にカンヌ映画祭で公開されたヴェンダースによる今回の映画は、国内での評価の揺らぎに最終的に終止符を打つべく、ある種のクライマックスにもなっている、という側面はあるような気がします。

では、こうしたキーファーは、日本ではどのように受け止められてきたのでしょうか。日本における評価と受容についても、ぜひお聞きしたいのですが。

久光：はい。まずは、日本の美術館におけるキーファー作品のコレクションの状況について少しお話しします¹⁸。たとえば、愛知県の豊田市美術館は大型の作品2点を所蔵しています¹⁹。これは、キーファーが1974年頃から自身の作品に引用しているドイツ語圏の童謡「飛べ！コフキコガネ (Maikäfer flieg)」を着想元とする絵画作品で、1990年に制作された《飛べ！コフキコガネ》(330.0 × 560.0cm)。この童謡は、映画『アンゼルク』でも幼少期のキーファーが口ずさむ描写が見られますね。もうひとつ、1987年に制作された鉛などで制作された一冊の本《重い水》(70.0 × 50.0 × 5.0cm)。この形式の立体作品は、映画『アンゼルク』でアトリエの男性スタッフ2名が本棚から力一杯取り出す描写から伺えるように、かなりの重量があるようです。山口県の近くだと、福岡市美術館が飛行機の形をした鉛などで構成された彫刻作品《メランコリア》(170.5 × 496.5 × 412.0 cm) を所蔵しています。こちらは同館の「コレクションハイライト」で2025年4月30日まで展示中です²⁰。

このほかにも、セゾン現代美術館、国立国際美術館、静岡県立美術館、徳島県立近代美術館、高知県立美術館など、日本各地の美術館が作品を数点ずつ所蔵しています。というのも、映画でもご覧いただけるように、キーファーの作品は大型で重量のある形式のものも多いため、作品を購入した後の輸送や所蔵できる環境は今の日本の美術館では限られています。そのような状況もあり、今のところキーファーの作

品をまとめてコレクションしている美術館は見受けられません。しかしながら、各地に所蔵はあるということで、作品の入手は容易ではないにせよ、それでも所蔵に踏み切ろうとする流れがあったことは分かります。

日本におけるキーファーの受容を考える上で見逃せないのが、1993年に開催された『メラコリアー知の翼—アンゼルク・キーファー』という個展です²¹。この展覧会は、京都国立近代美術館と、セゾン美術館、広島市現代美術館における巡回展として開催されました。こちらの展覧会は大規模なもので、1969年以降の絵画作品や鉛の本、最新の大型の彫刻作品が出品されました。さらに初のインスタレーション《革命の女たち》(1992年)も合わせて約70点がまとめて紹介がなされていたようです。

そのような流れもありまして、日本の評論でも1993年前後は特に盛り上がりを見せていたようです。『美術手帖』や『芸術新潮』『ユリイカ』『批評空間』などご覧いただけます。キーファーの作品の解釈や受け止め方は論者によって幅があるのですけれども、日本だとやはり多木浩二氏が、キーファーに関する論をまとめた成果として単著『シジフォスの笑い アンゼルク・キーファーの芸術』を出版しており、本邦初の本格的な研究書として現在も至るところで参照されています²²。その後も1998年にはDIC川村記念美術館で『アンゼルク・キーファーと80年代美術』という展覧会が開催されました。こちらは渡邊さんが実際にご覧になったと伺っていますが、どのような展覧会でしたか。

渡邊: はい。巨大な画面に藁を張り付け、一部をバーナーで焦がした《マルガレーテ》(1981年)、遠近感を強調し、どこかナチスの強制収容所のガス室を想起させる《ズラミート》(1983年)などの代表作がありました²³。姿は描かれていないのに、人々の気配と、その“痛み”のようなものが強く感じられ、ドイツの歴史を背負いつつ重厚かつ詩的に表現する作家だなど、この時キーファーを認識しました。ちなみにですが、この展覧会は、バブル期に日本のコレク

ターが購入していた作品群がバブル崩壊を経て国外に流出することになり、これが見納めになるということで企画された展覧会だったそうです。

久光: 日本におけるキーファーの個展ですが、直近では、表参道にあるギャラリーのファーガス・マカフリー東京で2024年4月2日から7月13日まで「Opus Magnum」が開催されました。「1998年以来、同作家による日本での初めての個展²⁴」ということで、DIC川村記念美術館での開催から数えて日本では26年ぶりの個展になります。小型のガラスケースに収められた作品と水彩画合わせて20点ということで、これまで紹介した個展と比べるとコンパクトな展示だったようです。こちらは当初7月初頭まで開催予定だったものが7月13日まで会期を延長しています。

これからの個展として見逃せないのが、2025年の3月下旬から6月下旬にかけて京都の世界遺産である二条城で開催予定の「アジアで開催された個展としては過去最大規模²⁵」の展覧会です。表参道で「Opus Magnum」を開催したファーガス・マカフリーギャラリーが京都市と共に主催するようです。

清永: なるほど、それは行かないわけにはいきませんね。ありがとうございます。さて、この辺りでそろそろ映画の話も交えながら、お話ししていきたいと思います。キーファーの伝記的な説明が概ねいつもそうであるように、映画の中でも、1969年の衝撃的なデビューのエピソードが「語り」の定石(起点)のようになっています。これは、当時キーファーは23歳だったかと思いますが、父親の持っていたナチ時代のユニフォームを借り、かつてドイツが実際に占領したことのある場所、たとえば南フランスのマルセイユの北西にあるモンペリエや、さらにその西に位置する海辺の街セート、ローマのコロセウムなど、さらには自分のアパートの中で「ナチスの敬礼(Hitlergruß)」（ハーケンクロイツのシンボルなどと並んで、現在では、ドイツの「刑法典」第86条で禁止されている

もの²⁶⁾をした自分の姿を写真に撮ったもので、後に絵画作品として描いたものもあります。本作は、1970年代を通じて初期のキーファーの主要なテーマの一つとなるドイツの歴史的な過去や神話との一連の取り組みの嚆矢となる作品として知られています。これは、もちろん意図的な挑発ではあったのですが、やはりかなりの誤解を招いたようで、一部の批評からはファシズムのシンパと見られ、批判されることにもなりました。《占領》から始まる1970年代の初期作品、どのようにみられているでしょうか。

久光：そうですね。清永先生がおっしゃったように、キーファーの画業の嚆矢であり、今でもインパクトのある作品です。この「ナチス的敬礼」を取り入れた作品が美術史上で語られている背景として、ハプニングのようなパフォーマンスによる芸術の隆盛は見逃せません。「ナチス的敬礼」という行為を写真として残しておくというところが、その当代の現代美術の流れを汲んでいるという点は、つけ加えておきたいところです。

《占領》シリーズの中で私が特に注目しているのは、こちらに背を向けた軍服のキーファーが波打ち際に立っている写真です。こちらは明らかにカスパー・ダーヴィト・フリードリヒ(Caspar David Friedrich, 1774-1840)の油彩画《雲海の上の旅人》のオマージュあるいはパロディになります。フリードリヒといえば、ドイツのロマン主義の第一人者と称されるほどの評価を持つ芸術家です。フリードリヒの作品は、ナチス時代には「ドイツ的精神性」が注目され、プロパガンダに利用されていました²⁷⁾。その作品をあえてキーファー自身の姿と重ねるという意味では、そうですね、シンディー・シャーマンの作品に通じる部分もあるのかと思います。このオマージュは、自分がナチスを敬愛しているのではなく、ナチス的敬礼を執拗なまでに繰り返す行為によって、あえて小馬鹿にしているという見方もあります²⁸⁾。

清永：ご指摘の通り、《占領》シリーズは、確

かに時代のコンセプチュアル・アートやパフォーマンスの両流に連なる作品なのでしょう。ところで、先のローゼンタールなどは、本作品について、ここでのキーファーがあくまでモデルに徹していることや、その「空虚さ」を通じてナチズムを「風刺」するものであり、「半ば埋れた記憶を確認しようとするキーファーの絶えざる試み」の一つであった、として比較的説得力のある説明をしています²⁹⁾。同様に、日本におけるキーファーの本格的な紹介者の一人でもあった多木浩二氏も、ここでのパフォーマンスの「滑稽さ」を指摘し、これが「意図された茶番」であり、これによってキーファーが「道化」として「逆説的」にナチズムを批判していることを指摘しています³⁰⁾。つまり、ここでのパフォーマンスはナチスを賛美するどころか「模倣のアイロニー」によってむしろ批判しているのだ、というわけです。面白い指摘だと思います。ただ、だからと言って「私は、彼ら(ネロとヒトラー)の狂気を理解するためにその一部を再現するのだ。これが私がファシストのように振る舞う理由なのだ³¹⁾」というキーファーのミメシス的でシニカルな弁明が果たして本当十分に説得力のある説明になっているかどうかには、正直疑問を覚えざるを得ません。たとえば、暴力の非人道性を批判するために、象徴的であれ、あえて暴力を再現してみせる必要があるのかどうか。

その一方で、作品の内容に取り組むことでともすると抜け落ちてしまいがちなのが、やはり、この時代のコンテクストではないかと思えます。こちらにも改めて目を向ける必要があるのではないのでしょうか。つまり、キーファーがこれらの作品を発表した時代がどんな時代であったか、ということです。映画を見ても、このあたりの話となると、かなりあっさり通り過ぎてしまっており、よほどドイツの歴史事情に詳しい人でもない限り、話に付いていくのが若干難しい気がしました。実際、キーファーに関する専門的な文献でさえ、このあたりの流れは自明のこととして端折られていることが多いように思われます。その意味で、改めて当時の社会史的な説明を補う必要を感じました。

これについて、今回の映画に関するドイツのあるインタビューの中で、ヴェンダースが、自分たちに共通の出自、戦後のドイツという社会的な背景について言及しているものがあるのですが、それは映画の中でのキーファー自身が語っているものを補足する内容になっているように思いました。周知の通り、1945年の5月8日にドイツは終戦を迎えているのですが、キーファーはそのちょうど2ヶ月前の3月8日に生まれており、ヴェンダースは3ヶ月後の8月14日に生まれています。というわけで、現在、ともに79歳であるわけです。1960年のはじめ、ヴェンダースは学生生活を終えたばかりだったのですが、それは、終戦後ちょうど25年を経たところだった。しかし、とはいえ、実際には戦争の時代からまださほど遠ざかってはいなかった、と言います。むしろ、まだ「一昨日」のような印象があった、と。自分たちの両親や親戚、学校の教師たち、彼らの世代は、皆その渦中であつた人たちだった。そして、そこには大きな「沈黙の壁 (ein großer, breiter Mantel des Schweigens)」が広がっていたというのです。戦後の奇跡的な経済復興の中で、社会的なコンセンサスとでもいうような空気が支配していた。それは、「戦争は終わった。過去は過ぎ去った。それについては、もう語らない。」というものだった。我々は過去とは関係ないのだ、といった雰囲気がかつていた。その意味で、当時のドイツ社会はまさしく文字通り「過去のない国 (ein Land ohne Vergangenheit)」となっていた、とヴェンダースは語っています³²。だからこそ、通常の仕方でそこに語りかけても恐らく響かなかつたらう、ということになります。

当時の社会状況により多面的な輪郭を与えるべく、ここでさらに2008年のキーファー自身のインタビューも交えて補ってみたいと思います。1968年に学生運動が勃発するのですが、キーファーの周辺でも多くの左派学生たちが氣勢を上げており、その多くは「アンチ・ファシスト」をもって任じていたと言います。しかし、キーファーは、そこに全体主義に対する新たな共鳴が広がりつつある、という恐るべき事

態を目の当たりにするわけです。彼らの中の少なからぬ者たちが、その一方でレーニンや毛沢東、ホー・チ・ミンを崇拝していた。それゆえ、そうした左翼エリートたちの「知的な気質」に警戒の念を抱かざるを得なかった、と語っています。こうした状況の中で、キーファーは「崖っぷちでファシズムが自分にとって何を意味するのか」を見極めようと思うようになったというのです³³。(成功した後の時代になって語られたこの手のストーリーをどこまで真に受けるは別としても) この話が本当であれば、誤解を招きかねない挑発的な先のパフォーマンスも、随分異なった作品に見えてくるような気がします。

もっとも、キーファーは、だからと言って自分が「アンチ・ファシスト」だとは言いつもりはないとも話しています。この言葉は、そのために多くの命が奪われたその時代においてのみ意味を持つものだから、と言うわけです³⁴。2008年の平和賞の受賞の際の祝辞の中で、シュピースが引き合いに出して引用するキーファーの言葉も同様の内容を示しています。もし自分がその当時生まれていて、そのコンテクストにいたら、本当のところどう振る舞ったかは定かではない。それゆえ、その意味では自分も「理論的には加害者」に数えられる、と言うのです³⁵。こうした態度表明の回避(それ自体にイデオロギー批判的な疑いの目を向けるのであれば)は、当然あり得るものかとは思われるものの、その初期作品以降、少なくともドイツでは、キーファーに対する賛美と賞賛の一方で、批判する当の対象に対して実は密かに親和性(Affinität)を抱いているのではないか、という嫌疑は払拭されることなく残り続けていくこととなります。先にも取り上げたアメリカ人歴史家で自らユダヤ系でもあるフリッツ・スターンが、キーファーの作品に「イデオロギー的なアンビバレンツ(どっちつかず)」を指摘した上で、平和賞の受賞を手放しで賞賛することはできない、と語ることにもなった理由にもなっているように思われます³⁶。こうした保留は、現在でもドイツのある種の層の人たちの間で共有されているのではないのでしょうか。

あくまで教科書的で一般的な整理に過ぎないのですが、確認のため、こうしたヴェンダースとキーファーのコメントや作品＝行為を今一度、大きな社会史的なコンテクストに移し込んでみたいと思います。振り返ってみると、戦後ドイツの人々が比較的オープンに自分たちの過去の問題に取り組むようになるのは、1980年代からだという点は押さえておく必要があります。かの「アウシュヴィッツ裁判」が行われるのは、1963年から1965年にかけてのことです。この1960年代後半から1970年代初頭になって、ようやく学校でも本格的にテーマとして取り上げられるようになります。大きな転換点の一つとなるのは、ドイツでは1979年からテレビ放映されることになったアメリカのテレビドラマ「ホロコースト」で、2000万人以上のドイツ人が見たとされます。これによって「ホロコースト（燔祭）」という聖書に由来する言葉がナチスによるユダヤ人大量虐殺の代名詞として社会的にも定着していくこととなります。そして、1980年代になると、いくつかの象徴的な出来事が起こります。1982年に、それまでの社会民主党からキリスト教民主・社会同盟に政権が移り、内政的にも保守的な政策への転換が生じる一方で、1985年5月8日、当時のリヒャルト・フォン・ヴァイツゼッカー連邦大統領（Richard von Weizsäcker, 1920–2015）が終戦記念日の講演で「1985年5月8日は、解放の日である」と語り、センセーションとなるほか、翌1986年には、歴史家エルンスト・ノルテ（Ernst Nolte, 1923–2016）がナチスによるホロコーストをスターリンによる犯罪と比較する論考を発表したことをきっかけに、哲学者のユルゲン・ハーバーマス（Jürgen Habermas, 1929–）が、ホロコーストの歴史的一回性・特異性を相対化するものだと批判したことから、有名な「ドイツ歴史家論争（Historiker-Streit）」が勃発しています。こうした気運の中から、ドイツ人の自己理解としての、いわゆる「記憶の文化（Erinnerungskultur）」と呼ばれる過去の克服のための努力が社会的にも本格化するようになります³⁷。ドイツの歴史的過去との取り組みをテーマとした

キーファーの作品の多くが1970年代に集中することも、こうしたコンテクストから見直すことで捉え方が変わってくるのではないかとも思われます³⁸。あるいは、まさに1969年に政権を奪取して以来緊張緩和のための宥和政策を推進することになる社会民主党政権時代の社会的な潮流を考慮する必要があるのかもしれませんが。いずれにしても、ヴェンダースは、今回の映画の中で、とりわけ1969年代後半以降のキーファーの活動を、ある種の「世代の使命感」を持って擁護しようとしているようにも見えます。それはまた、ヴェンダースが、今になってこの映画を撮ることになった動機の一つにもなっているのではないかと、思うわけです。

話ついでになりますが、それにしても、キーファーの作品に対する評価がなぜ（少なくともドイツでは）大きく揺らいでしまうのか。そこには、これまでお話しした社会的な背景、あるいはイデオロギー上の問題とは別に、もう一つにはその作品自体に由来するものもあるように思います。かつて高名な批評家浅田彰氏は「ある種の崇高と滑稽の両極がないまぜになっているところがキーファーの芸術の可能性の中心」であると指摘し³⁹、本邦を代表する近・現代ドイツ美術研究の大家である美術史家の仲間裕子氏は「タブー化された歴史を扱う真剣な要素とパロディ的要素あるいは意図的な稚拙さと言う二面性こそキーファーの作品の特質」と語っています⁴⁰。また、先の浅田氏のコメントを受けてなのでしょう、先の多木浩二氏は1997年のキーファー論『シジフォスの笑い』の中で、やはり「キーファーの作品には崇高さと滑稽さが同居している⁴¹」と書いています。いずれにせよ、キーファーの作品には二面性があり、その作品を観る者を宙吊りにするような傾向があることは間違いのないように思われます。この点について、どう見ていらっしゃるのでしょうか。

久光：「二面性」という言葉は発言者にとって便利である一方、聞き手にとっては受け取り方が難しいことがしばしばありますね。ここまで論じてきたのは、『占領』をはじめとするいわ

ゆる初期作品でした。ここから時代を後ろにずらして、1980年代頃からの、キーファーの画題がナチスから方向転換をして、神話とか宗教のような普遍的な概念に目を向けて、藁や鉛を素材として好んで取り入れるようになった頃からの作品に目を向けてみます。たとえば、映画でも登場します《マルガレーテ》と《ズラミート》、とくに《マルガレーテ》ですね。こちらは現在サンフランシスコの近代美術館が所蔵しています。その時期の作品にもある特徴として、大型の作品です。寸法は290×400cmくらいあるみたいです。この作品は、画面に直接藁を貼り付けています。この作品の「滑稽さ」にあたる特色はどこでしょう。藁を繋げて、「マルガレーテ」という女性の黄金の髪を暗示してしまっているところでしょうか。「崇高さ」というのは、パウル・ツェランの詩を引用して、彼の作品として顕在化させている、あるいは物質化させているといえますか。その当時の評論家たちが論じようとした彼の二面性っていうのはそういうところなのかもしれません。私もまだまだ捉えきれてないもので、皆様にもご意見を伺いたいと思います。

鴻池：二面性には同意します。これって、もの凄いインパクトありますよね。一種の自然背景というか、そこを完全に一つの芸術表現としてアンゼルのものだとするならば、オブジェのドレスの見え方が崇高さと滑稽さをない混ぜにしてるような気がしなくはありません。

久光：映画の冒頭で見られるインスタレーションですね。彼女たちは頭部が地球儀や本にすげ替えられています。そこがそうですね。確かに計算の部分なのかもしれないですが。それで言うと、お話を伺っていて気になったのは、『アンゼラム』の中ではその「滑稽さ」よりも「崇高さ」を強調していますよね。キーファーとヴェンダースの二人が制作した映画で見せたかった部分は、その作品の崇高さの部分なのかなというのを、今お話を伺っていて、考え始めました。皆様、いかがでしょう。

清永：「二面性」という言い方が適切かどうかはともかくとしても、キーファーの作品は、やはりその独特の「多義性」によって特徴づけられるように思えます。たとえば、1980年に始まる《知られざる画家に》のシリーズから1983年の作品を取り挙げてみたいと思います。ナチズム建築を特徴付ける巨大な四角い列柱の立ち並ぶ暗く、重々しい雰囲気の中庭のただ中に、黒い一本の棒が打ち立てられ、その先に黒いパレットが取り付けられている。キーファーの作品の中で、パレットは、しばしば芸術家を象徴するものとして語られることになるわけですが、この作品の中でパレットが表しているものを先のローゼンタールは「ナチス政権下の犠牲者たち、恐らくナチによって「頽廢」の烙印を押され、発表の場所を禁制されたか、いわゆる公式の様式でのみ描くことを余儀なくされた芸術家⁴²⁾」であると見ています。それに対し、ドイツ文学者で2015年に『翼ある夜 ツェランとキーファー』を発表した関口裕昭氏は、その中でこの同じ作品に言及し、このパレットを「ドイツの伝統を引く芸術家の矜持」が示されたものと見ています⁴³⁾。キーファー芸術のエキスパートをもって任じる人たちの間でさえ、その解釈は大きく食い違う。さらに、先の多木氏の『シジフォスの笑い』でもこの作品が取り上げられているのですが、上記のローゼンタールの解釈にも触れた上で「こうした比喩はどのようにでも読むことができる⁴⁴⁾」と、半ば開き直ったコメントをしています(笑)。

いずれにしても、その独特なアレゴリー的な表現の「多義性」がキーファーの作品の大きな魅力をなし、多様な解釈を呼び込んでいることがよく分かります。そうであってみれば、改めて考えてみると、ナチスのシンパなのではないか、という嫌疑は実は意味がないようにも思えます。実際、ドイツの『シュピーゲル』誌でかつて指摘されてもいたように、キーファーの作品は、特定の政治的なポジションに一義的に結びつけて語るには「あまりに多義的にすぎる」のかもしれません⁴⁵⁾。それが戦略的なものなのかどうかについては、改めて追求してみる必要がありそうです。

久光：多木氏はパレットの解釈について、「キーファー自身がその寓意の機能を変化させている⁴⁶」とも言及しています。キーファーのパレットはいかようにも読めるが、パレットを描いているものの、描いている段階によっておそらく表象してるものが違うのではないかと。最初は芸術家である自分自身であったところが、より社会的に開かれていって、最終的にはパレットが翼をつけて羽ばたいていくところまでなっていく。そういうこともあり、キーファー自身がパレットをどう描きたいかも次第に変化していることもあり、どうとも読める、どのようにも読めるみたいな言い方に終始してしまったのでしょうか。キーファー自身も、なんといいいますか、やはり一貫していない部分があります。それを進化と捉える方もいれば、なんていうか、スタンスが一貫していないという方もいるかなと思うのですけれども。彼自身がそうだから、批評家や鑑賞者も、作品の捉え方を迷ってしまうのでしょうか。

清永：周知のように、キーファーの作品は、ドイツの歴史やゲルマン神話、古代エジプトの神話から、聖書の中の神話、果てはカバラに代表されるユダヤ神秘主義など、キーファーの、汲めども尽きせぬ深い教養と知性に支えられているところにその大きな特徴があるわけです。映画の中にも彼の図書室（いっそ図書館と呼ぶべきか）が出てきますが、ヴェンダースによれば、キーファーはそれらの蔵書を悉く読んでいるそうです。多くの作品がそうしたタイトルに紐付けられていて、さらに作品によっては画面にそれらに纏わる名前やテキストが書き込まれている。なぜ文字やテキストを書き込むのか。それについてキーファーは、あるインタビューの中で、絵画の画面それ自体の持つ表現力といったものを信用していないからだと言っています⁴⁷。いずれにせよ、わずかなりとも上記に挙げたような歴史や神話や哲学の話を知らずして彼の作品の本意を知ることなど不可能に近い気がします。その意味で、先の多木氏や関口氏の研究がそうしたテーマや内容面との取り組みに

多くを費やしているのも無理からぬ気がします。文化的にもこうしたテーマに縁遠い日本の鑑賞者にとっては、キーファーの作品は本来かなりハードルが高い気がします。キーファー自身、自らの作品のそうした側面については特に取り繕うこともなく、作品の靈感源となったものを知らない人に働きかけることは期待しないと言い切る一方で、それでもなおそうした鑑賞者に何らかの影響を与えるなら、それは結構なことだと語っています⁴⁸。では、一般の鑑賞者は、どのようにキーファーの作品に接し、受け止めるべきなのか、考えてしまいます。

久光：日本における映画『アンゼルス』の公式ウェブサイトやパンフレットの見開きページには、「先入観を捨てて、この衝撃的なビジュアルをただ楽しんでもらいたい」というヴェンダースの言葉が大きく引用されています。美術作品に正解を求めるのではなくて、鑑賞者の感性で受け止めてほしいというヴェンダースの姿勢に、美術教育における対話型鑑賞⁴⁹との親和性を感じました⁵⁰。日本に対話型鑑賞の取り組みが紹介されたのは1990年代前半ですが、2022年の夏には京都芸術大学アート・コミュニケーション研究センター主催のVTC/VTS日本上陸30周年記念フォーラム「対話型鑑賞のこれまでとこれから」が東京国立博物館で開催されるなど、美術館や教育現場を中心に盛り上がりを見せています⁵¹。このような流れがある中で、キーファーと親交が深く自身も映画の作り手であるヴェンダース自身がこういった言葉をくれるのを有り難く受け止める方も少なからずいるのではないかと思います。私の身の回りでも、これまでキーファーや彼の作品にはさほど関心を抱いてこなかったという方が、『アンゼルス』を通じて自身が受け止めた印象を積極的に言語化して周囲と意見を交わそうとしている様子が見受けられます。

清永：まさにこの数年取り組んできた個人的な研究テーマ⁵²に触れていただいて、偶然とはいえ、嬉しかったです。光栄です（笑）。それはともかくとして、教育の話といえば、キーフ

ァーの父親の話が今回の映画はもとより、キーファーについての研究にはあまり出てこない。キーファーの父親は、アルバート・キーファー (Albert Kiefer, 1918-2018) といって、美術教育家ですね。最後には、フランクフルト大学の教授にまでなっています。1972年から1983年にかけて、同大学で美術教育、とりわけ造形の問題について教えています。2003年には自伝まで出版している⁵³。影響はきっとあったはずですね。にもかかわらず、触れられることがあるとすれば、1969年の《占領》シリーズでキーファーが着ている国防軍のユニフォームが父親から借りたものだった、ということくらいでしょうか。これは一体どうしたことなのでしょう。

久光：そうですね。芸術家を論じる上で、その両親や親族との関わりはしばしば重視されます。どこの家の生まれであるとか、父親や母親からこのような技術を学んだとか。しかし、映画の中ではキーファーの父親は国防軍のユニフォームの持ち主としてしか登場しません。キーファーの子供時代の描写がありながら、両親をはじめとする親族や周辺の人々が一切登場していないのは作画的であるように見受けられます。

清永：なるほど。さて、ここまでアンゼルス・キーファーとは誰なのか、ということでお話しをしてまいりました。ここでそろそろこのセクションを閉じて次のテーマに移りたいのですが、その前に、現代社会におけるキーファーの作品のアクチュアリティについても考えてみたいと思います。彼の制作活動の時代的背景、その思索、美術史的な位置づけなど、それぞれ納得のいくような気がします。中心になっている話の大半が（映画の中にあっても同様のものですが）、いずれも20世紀後半のものになっています。彼の作品に現在の私たちが関わるこの意味というのは、一体どんなところにあるのでしょうか。

渡邊：映画とトークショー、今日のお話しを通

して、そうだったのかと思うことが多々ありました。学生時代以来、キーファーを深刻な感じでした受け止めてこなかったのですが、大分印象が変わりました。意図的に多義的な要素を盛り込んで制作をしていますが、それらがどれほど本人にとって切実かと言えば、全てに等しい重みがあるとは思えないところもあります。そこはパロディーと言われる部分かもしれないし、とか。

鴻池：2019年にキーファーから撮影についてヴェンダースにオファーしたというきっかけがあり、その直後から新型コロナウイルスの感染が始まってという文脈を踏まえて思うと、彼らの世代が80歳近くになってきており、元気なうちに何かを残しておきたいというのは有るのでは、と勝手に思って映画を観ていた部分もあります。そもそも1991年に2人は最初に出逢います。そこで最初から意気投合しているんですね。ヴェンダースは1970年代に最初にキーファーの作品を見て、ものすごい刺激というか衝撃を受けていますね。何か自分と同じようなタイプの人間がいるのだとヴェンダースは捉えていた節は想像できます。運命的に1991年に2人は出逢いすぐに意気投合して「何かやりたいね」と間違いないでいる筈なんです。ところが当時の2人は売れっ子ですから、そこからまたブランクが出来てしまいます。再会のタイミングについて、映画企画されたのはコロナ禍前ではありますが、撮影をコロナ禍中にしようと2人が意気投合したポイントがあります。自然と仕事はセーブされているから、やりやすかったのかなという気がします。

渡邊：映画を撮っている間にロシアのウクライナ侵攻が起きているはずで、ドイツ人でフランス在住の彼が何も反応しないとは思えません。直接的な言及はなかったように思いますが、どうなのか。キーファーは作品に文字を書き込むことが多いという話と繋がりますが、映画の中で「存在の耐えられない軽さ」という言葉を書き込んでいるシーンがありました。チェコを舞台にした映画⁵⁴で、原作は小説ですが、

同名の作品があります。そのタイトルがそのまま出てきたので気になりました。民主化するチェコに対する当時のソ連による弾圧を背景にした作品なので。

清永：なるほど。『存在の耐えられない軽さ（ドイツ語版タイトル：Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins）』は、チェコスロバキア生まれで、後にフランスに亡命して活躍するミラン・クンデラ（Milan Kundera, 1929–2023）が、チェコにおける当時ソ連の進攻を舞台にして描いたラブロマンスですよね⁵⁵。1984年に発表されています。今ひとつ判然としないのは、それがなぜあのタイミングで映画に登場するのか、ですね。先の2008年の平和賞の受賞の際、キーファーは、バッハマンやツェランなど、自分に影響を与えた作家たちの名前を列挙するのですが、そこでもクンデラは出てきません。クンデラがちょうどこの2023年に亡くなったことと何か関係があるのでしょうか。それとも、この言葉自体が喚起する内容に訴えなかったのか、はたまた渡邊さんが指摘されたような何らかの政治的な意図があったのか。

ところで、キーファーのインスタレーションにしばしば登場する瓦礫の山（Trümmer）（たとえば、2007年の作品《破壊しつつ破壊される》）は、一見廃墟のようでもあり、黙示録的な世界の終末を暗示しているようにも見えます。キーファー自身は、むしろ「はじまり」を意味するものだと語っています⁵⁶。しかし、他方で、こうしたキーファーの廃墟のようなイメージを喚起する黙示録的な作品の数々は、今日の私たちが見ると、否応無く、日々メディアで伝えられてくる目下の、2022年2月24日に始まった「ウクライナ戦争」や2023年10月7日に始まった「パレスチナ・イスラエル戦争」での破壊された、文字通り廃墟となった街並みの映像とダブってしまって、あまりに生々しいものがあります。たとえば、戦場となり、爆撃と砲撃で荒れ果てたウクライナの荒野や市街の映像は、キーファーのドス暗く、不気味な風景作品と否応なしにオーバーラップしてきます。あるいは、現実の方が遥かに強烈なイメージでキ

ーファーのシンボリズムの世界を追い抜いてしまっている、と言ってもよいのかもしれませんが。郷土の破壊や喪失、社会からの疎外、自然災害を含めた内外の様々な脅威、アイデンティティーをめぐる様々なコンフリクトなど、キーファーの作品がアレゴリーを通して喚起するテーマは、（皮肉なことにとすべきなのでしょう）むしろ改めてアクチュアリティを獲得しつつあるように思われてなりません。

また、歴史は、所詮物語られた物語、言説の編み方の問題に過ぎず、「起こったことそれ自体」を目指すような客観的な真理の世界ではありえない、というポストモダン以降の認識は、歴史修正主義が大手を振って跋扈する状況に加担しているように思われるのですが、そんな現代の政治情勢にあって、改めてアナロジーによって始原に迫ろうとするキーファーの作品に新たな意味が生じてくるということがあるのでしょうか。

久光：ちなみに、現在起こっているウクライナとロシアの戦争やパレスチナ情勢について、『アンゼルス』の制作に何かしらの影響を及ぼしているかという点については、アートメディア「Tokyo Art Beat」記事部門の編集長である福島夏子氏がインタビューでヴェンダースに質問してくださっています。少々長くなりますが、以下、福島氏の質問とヴェンダースの回答を引用します。

[福島] —ドイツやフランスでの本作公開時期（2023年10月）が、パレスチナとイスラエルの対立の激化の時期と重なりました。私は劇中、キーファーさんが少年時代を過ごした瓦礫に埋もれた街のシーンを見て、いま連日ニュースで見るガザの風景を思い起こさずにいられませんでした。作中では湾岸戦争への言及もありましたね。制作時には現在の状況は予期されていなかったことと思いますが、世界中の戦争やイスラエルによるパレスチナ攻撃は、あなたにとって本作の意味やとらえ方に変化を与えましたか？またすでに公開された欧州などにおいて鑑賞者の本作への

とらえ方に影響を与えたと思いますか？

[ヴェンダース] 現在起きていることが、映画自体に何かしらの影響を与えているとは思いません。しかし、この映画は私たちが歴史を知り、歴史を通じた教訓を学び、そうしたものの忘れられやすさと戦っていくことの重要性を扱っていると思います。また、私は現在勃発している争い、ウクライナやガザ地区における戦争においても、ある重要な教訓があると考えます。現在のパレスチナの情勢はハマスが最初に起こしたものと云えますが、それは報復行為をもたらしめました。そしてその報復行為は手に負えなくなり、現在の戦争状態を引き起こしたわけです。報復が決して良い原動力でないことは繰り返し人類の歴史が伝えていますし、国家主義や人種差別が人類にとって最悪の敵であることもまた繰り返し語られてきました。ですから、このような意味においては、この映画がいまの状況において有用であるとも感じています⁵⁷。

鴻池：やっぱりヴェンダースは民族主義を否定しているんですね、明らかに。どちらかというところコスモポリタニズムというか、民族主義ではなく、ある種の、皆同じ地球に住んでいる人たちとしての普遍性を考えている。もちろん国家とか枠組みは必要ですが。ヴェンダースが作る映画世界観っていうのは、毎回ファンタジックという言い方が的確ではないかもしれませんが、理想主義が映画に内在しています。その理想主義の部分と、一方のキーファーも表現スタイルにおける一もしかしたら中道主義なのか、或いは曖昧なテーゼなのか、なかなか判断しにくいですが、ヴェンダースが捉えたキーファーの作品を今現在、見て欲しい、これを見て何かを感じて欲しいという、そこに尽きるのだと思います。

3) ヴェンダース監督作品『アンゼルクム “傷ついていた世界” の芸術家』におけるキーファーの描き方

清永：ところで、今回のヴェンダースの作品におけるキーファーの作品世界の演出には、明らかにある方向付けが見えるように思うのですが、いかがでしょうか。映画の冒頭の方で、キーファーが大きな影響を受けたことで知られる、ユダヤ人の詩人パウル・ツェラン (Paul Celan, 1920-1970) が取り上げられています。特に、ドイツでは学校の教科書にも出てくるほどよく知られているという有名な詩、彼の代表作である、詩「死のフーガ (Todesfuga)⁵⁸」が映画の中でも取り上げられ、ツェラン自身による貴重な朗読の録音まで披露されています。次第にテンポが上がって語調が強まってくる真に迫る朗読です。「死は、ドイツから来たマイスター (Der Tod ist ein Meister aus Deutschland.)」という不吉なフレーズが繰り返しリフレインされる詩です。この詩は、1945年5月にブカレストで書かれたとされるもので、当初「死のタンゴ」というタイトルのもと、1947年にルーマニア語で出版されているということです⁵⁹。ナチスの強制収容所をテーマとした詩作として最も有名で、先ほどのドイツ文学者の関口氏によれば、この作品の元になっているのは、強制収容所の実体験ではなく、戦後になって新聞で知った収容所のことを念頭においているのだといいます⁶⁰。その1947年になって哲学者のアドルノが「文化批判と社会」という論文(文化に内在する否定性・批判性について書かれたもの)の終わりに綴った「アウシュヴィッツ以降、詩を書くことは野蛮である」という一文が一躍有名になるのですが⁶¹、奇しくもツェランの詩作は、それに対する反証になっている、というお話があります⁶²。実は、後になってキーファー自身、画商のハイナー・バスティアン (Heiner Bastian) に自分の初期の制作について語る中で、自分は「ファシズムの後でなお芸術は可能であるのか、自分自身に対して見付け出したかった」と語っている⁶³。彼らの世代が担った時代の問い、関心がクロスしていた

様が浮かび上がってきて面白いところです。

ヴェンダースの映画では、最後の結びの部分でも、先のツェランの詩集が大きく映されてきます。関口氏の研究が象徴的ですが、ツェランの存在がキーファーにとって特別だったことはよく知られており、2008年の平和賞の受賞記念講演でも、キーファー自身、改めてそのことを語っています。とはいえ、1980年代以降次第に古代エジプトの神話やゲルマン神話、ユダヤ教の神秘主義、宇宙論など、自らの制作テーマを広げていったキーファーの活動のすべてが、そこに集約されてしまいそうで、映画の中のストーリー上の一貫性はともかくとして、この演出にはいささか違和感がありました。いかがでしょうか。

久光：そうですね。個人的に、この映画はキーファーとヴェンダースの二人が制作の軸になっているため、二人のどちらによる意図で制作されているのか曖昧になっているのが難しいところだなと考えています。たとえば、幼少期の宮殿を巡る場面。キーファーは映画全体をヴェンダースの好きなようにしてほしいといったエピソードなどもありましたが、それにしてはちょっと、だいぶ意図的といいますか。キーファーが見せたかったキーファーの姿でとして見せられているような気がしてなりません。先ほどおっしゃっていたような、ツェランのことを扱った、アウシュヴィッツに関連するテーマと言いますか、ナチスのことを取り扱った頃の自身が、その金字塔としての自分と、なんていうか、自身の核をなすものなのだ、みたいな、ああいった映画でも見せ方になってくるのかなと思うのですが。なんというか、キーファーの活動をおよそ時系列で紹介していながら、最後の最後でそう締めるといのは、キーファー自身が、その代表作としてのツェランの詩を元にした自身の《マルガレーテ》であるとか、《ズラミート》であるとか、そういった部分のところを大々的に見せたい。もしくはヴェンダースの方が、そこがキーファーをなす重要な部分だとみなしたかのどちらかであるということのかな、という理解なのですが。やはりキーファー

とヴェンダースの二人が制作の軸になっているため、二人のどちらによる意図で制作されているのか曖昧になっている。鴻池さんは、どのように受け止めましたか。

鴻池：確かに強調している気がしますね。というのも、かなり演出が入っていますね。キーファーの青年期は、キーファーの実の息子さんが演じたりとか。実際、幼年期は、ヴェンダースのご兄弟のお孫さんです。結構、再現ドラマ的な演出ですよ、映画最後のシーンでアンゼルク自身が肩車するとか、相当協力的だと思います。キーファー自体が恐らくドイツ・ジャーナリズム等、そうした媒体に対するプロテクトというか、すごく意識している人だと思うんですね。その彼が、ヴェンダースに対しては完全に胸襟を開いてかなりの協力態勢を、その再現ドラマ一つ見るだけで確信します。最後のシーンは、やっぱり自分自身を肩車するという慈愛というか包含するというか、全て寛容しているように映りました。幼年期の自分が今此処にいる。その光景をヴェンダースが、客観的に具現化しているシーンだと思いました。つまりは、本作品がキーファーとヴェンダースの2人でリスクし合いながら映画にしたと、私はそういう風に捉えました。

清永：同じく冒頭の部分になりますが、1976年に制作された《マルティン・ハイデガー》と題された作品（巨大な本）が大きく取り上げられていたのも気になりました。ハイデガーの写真の上に人間の脳が描かれている。それをキーファーは、ハイデガーの脳だと言っていました。それがページをめくるごとに次第にシミに覆われ黒ずんでくる。腫瘍が広がっていくのだと言います。そして、最後は真っ黒になる。何とも意味深な演出です。

そのハイデガーですが、1932年の選挙ではナチス党に投票し、1933年にフライブルク大学の学長に選出されると、「ドイツ的大学の自己主張⁶⁴」とされる講演を行い賛意を示す一方、その年、自らナチス党に入党したことなどから、一時的にはあれナチズムに共鳴したとの

嫌疑をかけられることとなります。この件については、戦後今日に至るまで多くの論争が展開されることとなります。ハイデガーのナチズム負担の嫌疑となると、いよいよもって門外漢なので、ごく一般に流布されている以上のことは、とても責任をもって語れたものではないのですが、少なくともそうしたコンテクストもあってか、キーファーはハイデガーにも取り組んでいたことが分かります。

キーファーは、法学を学ぶべく、まだハイデガーが勤務していた当時のフライブルク大学を訪れています。キーファーが大学を去った1年後の1967年、パウル・ツェランがそのフライブルク大学で1200人を越える聴衆を前に講演を行うこととなります。その際、最前列に席を取っていたのがハイデガーだったというエピソードがあります。翌日、ハイデガーはトートナウベルク (Todtnauberg) にあった自分の山荘にツェランを招待する。ツェランは、ハイデガーから自らの過去の過ちについて謝罪の言葉を期待していたにもかかわらず、ハイデガーは沈黙したままだったという話です⁶⁵。その話を知ってか知らずか、キーファーは、ここではハイデガーのことを(キーファーにしては珍しく)かなりストレートに批判的に扱っているように見えます。

それにしても、キーファーの半世紀を越える膨大な制作活動の中から、なぜこの作品を取り出して来なければならなかったのか。《冬景色》(1970年)、《森の中の男》(1971年)、《ドイツの精神的英雄たち》(1973年)、《飛べ、コフキコガネ》(1974年)、《あしか作戦》や《バルバロッサ作戦》(1975年)など、70年代を代表する作品には、他にも著名なものが数多くあるにもかかわらず、なぜあえてそこまで頻繁に触れられることのないこの作品をチョイスし、クローズアップしたのか。もしかすると、(少なくとも映画の中では)この作品自体というよりも、それも含めた社会的・政治的なコンテクストにおけるキーファーの位置づけを確保するために呼び出されたものではないか、と思わず邪推したくもなります。

久光：ハイデガーといえば、ドイツではもうハイデガーを哲学者として研究する人はもうほぼいないという声を耳にしたこともあります。日本だと彼を研究対象にしている方は今も少なくはないと思うのですけれども。ドイツではナチスに加担した人物として既に然るべき評価を受けているため、今あえて批判する必要もないといった印象があります。そのような状況下にあるハイデガーが『アンゼラム』では大々的に取り上げられているのは強い意図を感じざるを得ないですね。

清永：そういえば、日本でも目下陸続と翻訳が続いている現代ドイツの哲学者であるマルクス・ガブリエル (Markus Gabriel, 1980-) なども、ハイデガーに対するかなり断罪に近い議論を展開していますね⁶⁶。久光さんが仰ったのは、そういうコンテクストのことなのでしょう。

映画の中の演出で気になる箇所といえば、もう一つ、戦後ドイツの現代美術の金字塔ともいえるヨーゼフ・ボイスとの関係の描き方です。よくある風説とは違い、キーファーは、当時デュッセルドルフ芸術アカデミーで教鞭を執っていたボイス (1972年に解雇される) の生徒だったことは一度もなく、そもそもそこに学生として学籍登録していたことはないの、少なくともオフィシャルな師弟関係はなかったはずですね。ただ、自分の作品を高名なボイスに見てもらおうと、アトリエを構えていたオーデンヴァルト (Odenwald) から年に2、3度通っていたということなのですが⁶⁷、その意味でキーファーが私淑していたというのは事実としても、この映画では、当時、芸術活動と政治活動・社会活動を結びつけた活動で異彩を放っていたボイスが、あたかも彼の作品に理解を示すよき先達、「教師」のように描かれています。

しかし、実際には、キーファー自身は、ヨーゼフ・ボイスのことを「先駆者」としてではなく、「同時代人」として見ていたと後に語っており⁶⁸、多木氏の研究が明らかにしているように、やがてそのスタンスの違いから離れていくわけですが⁶⁹。どんな人間の中にも多かれ少なかれ備わっているクリエイティブなポテンシャル

を覚醒させることで、ひいては（原子力の問題から経済活動まで含めて）社会全体を変えていこうと考えるボイス（そのためのコンセプトが有名な「拡張された芸術概念」であり「社会彫刻」です。その端的な例は、1982年の「ドクメンタ7」の際に行われた「エコロジー的アクション」である《7000本の櫛の木》でしょう）に対し、キーファーは、そのような発想をユートピアにすぎないと退け、芸術家を特殊な存在として再確認しています。にもかかわらず、本編の中では、そうしたスタンスの根本的な違いなどはあっさりとして捨象され、言及されることなく、むしろキーファーの戦後ドイツ現代美術における正統性を証拠立てるエピソードとして引き合いに出されているように見えます。

久光：ボイスも近年ドキュメンタリー映画が制作されましたよね。2017年に発表され、日本では2019年に上映された映画『ヨーゼフ・ボイスは挑発する』です⁷⁰。私はアップリンク渋谷で見ました。ボイスは制作当時すでに物故作家ですので、映像としてその彼自身が撮りためてきたドキュメントとインタビューを軸にしながらか、ボイスと実際に交流した存命の美術史学者やアーティストが出演し、彼らの目から見たボイス像を紹介しています。ドクメンタの《7000本の櫛の木》プロジェクトでは、大衆相手に議論を交わすボイスの姿も映されていました。

鴻池：私は映画を予告しか見ていないのですが、公開されたときに若干彼について調べたことがあります。どちらかと言うと、ややアジテーターというかユートピア思想を振りまくというか、理想主義者であるヨーゼフ・ボイスという彼を取り巻く人たちの時代形成と時代背景が彼を求めた、芸術で世の中を変えていこうとしたオピニオンとしての彼の立ち位置とそうした時代における彼の存在意義とは何かが問われた映画だったと記憶します。

久光：そうですね。そしてキーファーの映画では作中の登場人物が限られているのが印象的で

した。直接画面に登場してキーファーの演じるキーファーと言葉を交わすのは、実際に工房と一緒に働いている気心の知れているであろうスタッフくらいです。その一方、ボイスはもう当然アジテーションでもあるので、ほんとに誰ともつかない人と何か言われたらそれを返すみたいな、そういった感じで対話が繰り返り広げられていくので、そのボイス以外の人もたくさん登場するわけですね。彼らと対話を重ねていくことで、ボイスの姿が次第に浮き彫りになっていく。この映画と比べてみると、『アンゼルス』ではヴェンダースとキーファー自身が表現したい姿が用意されているといえますか。

清永：若い頃のエピソードも珍しいものですね。1964年、まだギムナジウムの生徒だったキーファーがヴィンセント・ファン・ゴッホについての研究でジャン・ヴァルター賞（Jean-Walter-Preis）を取ったというエピソードです⁷¹。いわゆる学術系の論文などではあまり登場しないエピソードですが（少なくとも、そこまでクローズアップされることはないような気がしますが）、キーファーをある種の芸術家神話的なコンテクストに根付かせて演出しようという意図が透けて見えるような気がしました。

久光：ナチスを主題とする《占領》など、いわゆる「初期作品」を1960年代末に発表する以前にも、芸術家としての才覚が見られると自身で箔をつけたかったのでしょうか。

清永：ところで、話が多少横道に逸れるのですが、今回の映画の日本語のタイトルなのですが（多木氏の著書の影響でしょうか）「アンゼルス “傷ついた世界” の芸術家」となっています。その副題は、オリジナルでは「時のざわめき（Das Rauschen der Zeit）」ですね。このタイトルの変更で映画のメッセージが多少不鮮明になってしまっている気がしました。実際、ハンブルクに本部を置くドイツの公共放送局「北ドイツ放送（Norddeutscher Rundfunk, NDR）」がホームページに出しているインタビューの中で、ヴェンダースは、今回のドキュメンタリー

映画の制作に当たって、「時間＝時代 (Zeit)」という概念（ドイツ語の場合は、どちらにも取れるわけですが）を取り上げ、それが自分たち二人に共通するテーマとしてあることを語っていて⁷²、大変興味深く読みました。もちろん、言うまでもなく映画は、時間の中で動いていく「時間の芸術」でもあり、その一方で、60年代末以降、とりわけ1970年代を通して自分たちの世代を背負っている時代の問題をテーマに集中的に取り上げ、その後も、80年代以降になっても、神話的な内容を度々取り上げてきたキーファーですが、宇宙的あるいは神話的な円環的な時間概念も含めて、「時間＝時代」という概念は、ヴェンダースとキーファー二人の活動にとって特別な位置を占めているのではないのでしょうか。その意味で、この「時間＝時代」という概念は、確かに今回の映画を観る一つの軸になっている、あるいは密かなテーマになっているような気がしました。

本編の中で、ドキュメンタリー映画として観て、どこことなく違和感のあるシーンがあるとすれば、明らかに意識的にキーファーに演じさせている終わりの方の綱渡りのシーンではないかと思えます。キーファーが、向日葵⁷³をイメージして作られたどす黒く凍りついたような長い棒でバランスを取りながら綱の上を渡っていきます。眼下には爆撃で破壊し尽くされ廃墟となった街が広がる⁷⁴。これは『ディ・ツァイト (Die Zeit)』誌のオンライン版の中でも言及されていたものですが、もしかすると、ヴェンダースは、（これまでも批評を通して折に触れ指摘されてきた）「驚愕を審美化することによって肯定」しようとしているのではないか、という嫌疑に言及したものだということです⁷⁵。キーファーは最後まで渡りきるのか、それとも途中で落ちてしまうのか。このアンビバレンツに対して、ヴェンダースは明快な彼自身の答えを出そうとしている、というわけです。いずれにしても、全体の流れからしても、明らかに違和感のあるこの入れ込まれたシーンには、ヴェンダースのメッセージが込められていることは間違いないように思われます。

綱渡りの場面と並んで、最後の方では、幼い

自分を肩に乗せて夕陽を背に湖に向かって立つキーファーというシーンまで設定しています。とりわけ、後者は、幼年時代のキーファーと現在のキーファーが一つに結ばれることで、人生の軌跡、物語の円環が閉じるような、芸術家としての人生が「外」からも「内」からも同一性をもって完結することを印象づけているように見えます。すでに亡くなった作家であれば、ある種のドラマ化された描き方が考えられるでしょうが、存命の作家にそこまでの演技をさせることについては、一先ほどの鴻池さんのご意見とは多少食い違うのですがどこかしら演出過剰の感がまぬがれませんか（たとえば、すでに他界した作家ではあるのですが、仮に岡本太郎が現在も生きていたとして、キーファーを岡本太郎に替えて同じような場面を撮って見せられても困ってしまう）。いずれにしても、いわゆる「ドキュメンタリー」映画ではない、別種の映画になっているような気がします。

鴻池：そこは、やはりヴィム・ヴェンダースたる所以です。ヴェンダースのドキュメンタリーの手法があります。基本的に物語なんですね。物語に昇華させる。つまり、ドラマトゥルギーを駆使したようにドキュメンタリーを見せていくというのがヴェンダース一流のやり方です。今回もまさにその手法は採用されてヴェンダース流のドキュメンタリーになっています。ですから、久光さんが仰った演出過剰と見なされる見解も理解できます。たとえば、綱渡りのシーン。あくまでも私の一つの見方ですが、ロープ下は戦場です。そして、手に持っているのは「ひまわり」です。勿論落ちたら戦場なので死を意味します。しかし、ひまわりを持っていることによって均衡を保つ。これは穿った見方ですけど、やはり現在のロシア、ウクライナ問題、ここをちょっと示唆している気がします。ある種の均衡というか、ロシアを非難するというよりも均衡を保つという意味でのバランスの示唆。キーファーのスタンスを彷彿とさせる気がするんですね。今のロシア、ウクライナ問題、長引いてますよね。もう2年から3年になりますか。終わりが見え辛い状況です。これぞ

まさに民族主義です。この戦争は、今フェーズがちょっと変わってきていると思っています。当初は国防という部分に対する重要性というか、当然世界はウクライナの正当性を支持します。勿論ロシア批判というスタンスはある程度のコンセンサスは有るにせよ、今、落としどころが非常に見えない状況です。というのは、ウクライナがロシア国内についても攻撃をし始めたわけですね。これは一寸フェーズがもう変わりつつあるなと私は思っているんです。つまり、国防からある種の民族主義の方に少しベクトルが、ゼレンスキー大統領のスタンスがちょっと変化し始めているような気がするのです、確信はありませんが。という意味合いで、恐らくヴェンダースは一勝手なこれはもう推察でしかないですけどー均衡というテーマをキーファーに演じさせたという気がします。均衡とバランスという、芸術家スタンスでもありオピニオンスタンスという意味で時代を俯瞰してみるといいますね。あくまでも主観、私見でしかないのですが。

清永：そのほか、今回の映画の中で取り上げられるキーファーの作品の選択について、何かお気づきのことはないでしょうか。90分足らずという極めて限られた時間の中でキーファーの膨大な作品世界を紹介するのは容易な仕事ではないと思います。それゆえ、かなり選びに選んで見せている気がするのですが。

久光：映画に登場する作品の多くは撮影当時にキーファーが自身のアトリエで所蔵している作品でした。アトリエ以外で所蔵している作品、たとえば《占領》などの初期作品群やサンフランシスコ美術館の《マルガレーテ》と《ズラミート》は、所蔵先で撮り下ろすのではなく図版や展覧会等の記録映像として登場していましたね。ヴェンダースの臨場感あふれる映像の中に黒背景の図版が説明的に差し込まれるのは個人的に少々違和感を覚えました。逆に考えると、このような演出で紹介されたアトリエ以外の所蔵作品はキーファーの画業を語る上で欠かせない存在であったとヴェンダースまたはキーフェ

ーは考えているのではないのでしょうか。

4) ヴェンダース作品における『アンゼルク “傷ついた世界” の芸術家』の位置

清永：今回の映画は、その内容もさることながら、キャスティングが独特ですね。ある意味で、ヴェンダースとキーファーの家族ぐるみの、とてもプライベートな映画としての側面がある。幼い幼年期のキーファーをヴェンダースの甥の息子であるアントン・ヴェンダース (Anton Wenders) が演じ、青年期のキーファーを、自身の息子であるダニエル・キーファー (Daniel Kiefer) が演じています。アントン・ヴェンダースのキャスティングについては、(詩の朗読のシーンのためでしょうか) ヴェンダースは、キーファーと同じバーデン方言 (Badisch) の訛りのある子どもを探していたということなのですが、たまたま彼自身の甥の子どもが近隣の出身であったことから決めた、というお話でした⁷⁶。こうしたキャスティングは、ヴェンダースの映画では、よくあることなのでしょう。

鴻池：これは画期的です。今までないですね。プロの役者を使うということでもありません。キーファーの若い頃は、やっぱりキーファーの息子さんが演じるのが一番素直だという演出家であるヴェンダースの審美眼だとは思いますが。ゆえに、キーファーのパーソナルな側面に迫る上で、キーファーに警戒心を抱かせないと推察します。ヴェンダースの常連俳優もストック的にかなりいるにも関わらず、そういう人たちを出すよりもドキュメンタリーとして考えてそのようにはからったというのは大きいと思います。その意味では、観る側も本映画のテイストとして意図的に家族的、親しみを感じるに至ると思われま

清永：恥ずかしながら、ヴェンダースの映画については、これまで1987年の『ベルリン・天使の詩 (原題：Der Himmel über Berlin)』くらいしか知らず、先日、たまたま久しぶりに映

画館に足を運んでみた映画がヴェンダースの『PERFECT DAYS』で、それが痛く気に入ったことから、先日のトークイベントにもぜひ参加させていただこうと思った次第なのですが、ヴェンダースは、映画の中の音楽の使い方について何か独特のスタンスを持った人なのでしょう。

鴻池：毎回、音楽への拘りは強力ですよ。逆にドキュメンタリーで行くと『Pina/ピナ・パウシュ 踊り続けるいのち (原題:Pina)』(2011年)、『セバスチャン・サルガド/地球へのラブレッター (原題:The Salt of the Earth)』(2014年)では今回の『アンゼラム 傷ついた世界の芸術家』と同様、オーケストレーション仕様の劇伴になっています。ドキュメンタリータイプは、傾向的に豪華な感じの音の作り方をしています。ドラマタイプの劇伴については挿入歌的な使い方があります。それこそ代表的作品の『パリ、テキサス (原題:Paris, Texas)』(1984年)はライ・クーダー (Ry Cooder, 1947-) が手掛けていますから、凄くオリジナリティーに溢れています。一ロックミュージシャンに劇伴依頼という、今では誰でもやられているようなことではありますけど、先駆的です。ヴェンダースがサウンドトラックを作る方法についてはですね。

清永：今回の作品は、音楽的にも極めて印象的だったのですが、ここにも興味深いエピソードがあるようですね。ヴェンダースは、既成の曲を使うことは考えていなかったようで、できれば映画のために作られた曲が使いたいと思っていたのだと言います。キーファーにとって詩人パウル・ツェランが大きくかつ重要な存在であったことから、ヴェンダースは、ツェランの詩に曲を付けたものがないかどうか、探していた。すると、ルートヴィヒスブルクの映画学校 (現バーデンヴェルテンベルク・フィルムアカデミー: Filmakademie Baden-Württemberg) の卒業生が卒業制作として作ったものが見つかったというのです。この卒業生が、レオナルト・キュスナー (Leonard Küßner, 1993-) だっ

たわけです。そこで、キュスナーを呼び寄せ、映画の中のあるシーンに曲をつけさせたところ、とても良くできていたことから、映画全体の楽曲を任せることにしたとヴェンダースはあるインタビューの中で話していました⁷⁷。映画完成時には、まだ30歳だったことになります。その意味で、キュスナーは、ヴェンダースが文字通りこの映画のために発掘した才能の一人だったわけなのですが、こうした新人発掘もヴェンダースの骨頂だったりするのでしょうか。

鴻池：ですね。その特徴はあります。新しい人を起用しますね。人材育成、採用する上手さがあります。その直感的な部分で、一寸話はそれますが、『PERFECT DAYS』についても元々はショートフィルムでした。しかしながら企画を聞いて、これは長編にした方がいいとヴェンダースが提案して長編にしたという経緯があります。勘所という点で非常に冴えていますよね。

清永：今回の作品は、冒頭のシーンから始まって、透き通るように美しい、静謐にして壮大な映像が印象的です。92分という時間が瞬く間に過ぎてしまう。時間の長さを感じさせない美しい映像美の世界ですね。その意味で、今回カメラを担当したフランツ・ルスティッヒ (Franz Lustig) (なぜかパンフレットには「ラスティック」とあえて英語読みで書かれていたのが気になりましたが) のカメラワークをどうぞ覧になりましたか。

鴻池：凄いですね。移動ショットを駆使していますね、非常に。全体を構図という面で切り撮ると対象物が巨大なので、その撮り方非常に難しいはずなんです。今回、6Kカメラで撮影しています。まず、画角から画素数による解像度のポイントがあります。1920×1080のフルハイビジョンです。これが2Kサイズ。4Kサイズというのは、その倍になります。つまり、画素数の数が大きくなって、その倍の粒子が細かく綺麗に見えるということです。ですから、スクリーンで引き伸ばした時の

画の質感がすごく良いってことなんです。6Kは、要はその1.5倍になります。つまり、何を想定したかという、大きい被写体を要は引き延ばしてみた時に解像度をさらに良くしようとしたのです。大きいスクリーンで見るときに粗れないようにと、4Kでも危惧したんでしょう。画質の拘りです。今回は、3Dと6Kカメラを合体させての移動ショットです。被写体が大きいからですね。その全部を舐めて（※移動しながらの意）撮影する方がダイナミズムとその見せ方の効果を感じたのだと思います。ヴェンダースは元々移動ショットが得意です。著名な映画作品『ベルリン・天使の詩』は全編移動ショットです。今回『アンゼルム』の撮影監督のフランツ・ルスティッヒは『ベルリン・天使の詩』が恐らく、かなり凄く好きなカメラマンだと思います。ラストシーンの翼で終わる箇所も『ベルリン・天使の詩』を彷彿とさせます。相当、意識して『アンゼルム』の撮影に臨んだと考えられます。

清永：今回の作品は、3Dであることも重要だったようですが、その技術自体は、2009年に公開されたジェームズ・キャメロン監督の『アバター（原題：Avatar）』以来、若干ブームは過ぎているようにも思えます。とはいえ、画集や通常の写真画像では伝わらない作品の大きさやスケール、そして何より物質感が、あたかも展覧会の会場で見ているかのように伝わってくる、という点で重要であったように思います。しかし、それ以上に、その上で展覧会では観ることのない俯瞰的な視点からの眼差しで、しかも立体的に観ることができるのは、確かに興味深い、他の仕方ではできない、臨場感ある視覚体験になったことでしょうか。ヴェンダースは、これまでも3Dで撮ったことがあるようですが、彼の3Dの撮り方には何か独特なものがあったりするのでしょうか。また、私自身は全く観たことがないのでそもそも判断のしようもないのですが、前作の3D作品『Pina/ピナ・バウシュ 踊り続けるいのち』と今回の作品で、特別に目につくような点がありましたでしょうか。

鴻池：結局、人ですね。対象が「ピナ・バウシュ＝ダンサー」ですから。ダンサーの動きを3Dで見せていくということです。今回は、芸術作品＝静物ですね。置かれた物を撮っていくってスタンスです。撮り方というか見せ方がちょっと異なってくるのかもしれない。ヴェンダースはその点でも3Dの使い方が非常に上手いです。たとえば『アバター』は別に3Dでなくてもいいんじゃないかという感じですね。ヴェンダースはあくまでも一つの芸術的側面としての3Dの見せ方に拘っています。もしかしたら、世界中の映画監督の中で一番3Dの使い方が上手いかもかもしれません。なので、アクロバットな方法、飛び道具として3Dを使っている訳ではないのです。どちらかと言うと必要だから、こうした方がより被写体を反映できるという一つの手法としての3Dだと思います。

清永：今回の映画を作るにあたってヴェンダースは、アーティスト本人がベラベラと自分のことを語るドキュメンタリーではなく、キーファーの作品それ自体を語らせるような映画にしようと思っていたと話しています⁷⁸。実際、撮影が始まるまでの4週間あまり、（嘘か本当かは定かではないにしても）1日5、6時間、ヴェンダースはクロワシー＝ボーブール（Croissy-Beaubourg）のアトリエ⁷⁹でキーファーから聞き取り作業を行い、その話をアシスタントに書き取らせたそうです。それはいつしか1000ページを越えるものになったと言います。キーファー自身は、制作にあたって特に具体的な注文をヴェンダースにしたりはしなかったようで、ただ「ぜひ最後に驚かして欲しい」と言ったということになっていますが⁸⁰、それにしても（先ほど以来何度も指摘させていただいている通り）かなり凝った演出になっている気がします。実際のところ、この『アンゼルム』という作品は、ヴェンダースのドキュメンタリー作品の中ではどんな位置付けになっているのでしょうか。

鴻池：私は一番良いと思います。ダイナミズム

に惹かれますね。勿論、過去の映画にもそのダイナミズムはあるんですけども。たとえば『ブエナ・ビスタ・ソシアル・クラブ（原題：Buena Vista Social Club）』（1999年）は、ヴェンダースの手掛けたドキュメンタリー作品中で最も評価の高い作品と呼ばれていますが、何十年も引退していたキューバの老ミュージシャンたちがライ・クーダーの指揮の元にもう一度集結して、何十年かぶりに人前で演奏するっていう、それだけの話なんですけど、もの凄い感動があるんですね。今回の『アンゼラム』とは意図がまた違うというか、それはそれでまた素晴らしい一つのヒューマンとしての良さがありました。『ピナ・バウシュ』のドキュメンタリー作品は世界的な舞踏家を描いています。要は、その踊りの凄さです。彼女の人生は壮絶なんですけど、やはり見せる中心軸はダンスなんです。だから目的ははっきりとしているんですよ。そして『セバスチャン・サルガド』です。サルガドの場合、要は戦争カメラマンという部分での悲惨さを表現しています。彼が撮った写真を追っていく。それをベースにサルガドのインタビューとヴェンダースのナレーションで構成されています。最終的にサルガドがたどり着いたのは、ブラジルの緑をもう一回復活させるっていうプロジェクトに専心するっていうことでストーリーは終わっていますが、今回の『アンゼラム』に繋がる精神性をテーマにしてドキュメンタリーを作った訳です。そして、いよいよ『アンゼラム』です。『アンゼラム』は、その精神性という部分をフィールドにしつつも、やはりもの凄い被写体、創造物ですね。今回の被写体は芸術、美術品というこの被写体をまさに精神性と合わせてダイナミズムに切り撮る。しかも、3Dスタイル。これはどんどん高みに行っている気がします。ヴェンダースのドキュメンタリーワークスにおける意味では『アンゼラム』が最も迫真感があります。勿論被写体の凄さもありますが、ヴェンダースが訴えようとしているテーマが精神性の部分が強いような気がするからです。敢えて説明的にせず事細かにキーファーに語ってもらうものでもなく見る人に感じてもらう、これはかなりハードルが高い

ことなのです。映像構成、しかも、ヴェンダースが得意とするドラマ的な物語として完成させながら説明しない手法です。もの凄い挑戦だと思います。しかし乗り越えてきたという、やはりヴィム・ヴェンダース此処に在りを、ますますのクリエイティビティの凄さを感じます。私が敬愛して已まないところもありますが、本当に良い映画でした。

清永：最後に、これもぜひ伺いたいのですが、本作のヴェンダース作品全体の中での位置づけをどう考えられますか。

鴻池：私はヴェンダースのフェーズが変わってきていると思います。単純な格好良さといったファッションではありませんが、生き方の面白さとか、そうした部分にスポットライトを当てた映画も結構ありますね。しかし、現在なんとなく精神性という要素、その点を非常に重要視したヴェンダースのものづくりの軸というか、それは錯綜した時代に映画監督として、どのように向き合うかについて探求していると思うのです。ゆえに、世界の映画界の中でも第一人者としてのヴィム・ヴェンダースの凄味を感じます。単純に面白い映画を作って、お金を儲けて、皆が評価してくれてそれで良いとして、アカデミー賞にノミネートされるために映画を作るというスタンスは微塵もない訳です。とはいえ、ヴェンダースが作る映画は賞を取りますね。やはり、世界的評価が高い。後付けの映画賞はそれとしても、映画製作の動機ですね。毎回この動機がヴェンダースは素晴らしいのです。映画を観て、人間の希望、あるいは人は最終的に良くなっていくんだと信じる気持ち、それがヴェンダースの映画作りの源になっていると考えるのです。

それで、ちなみにヴェンダースがプロデューサーを務めた製作総指揮の映画がいよいよこの9月に始まります。『ソング・オブ・アース (Song of Earth)』っていう映画です。本年11月にシネマポストで公開が決定しました。イングマル・ベルイマン監督というスウェーデンの巨匠がいて、ベルイマンの『ペルソナ』

という歴史的な名作があります。この『ペルソナ』の主演女優のリヴ・ウルマンも共同プロデューサーに名を連ねています。テーマが命です。山で生きる老夫婦のお話、ドキュメンタリー作品です。直近のアカデミー賞の外国語映画部門でノルウェー代表としてノミネートされています。

5) 展望

清永：さて、まだまだ語り尽くせないことが沢山あると思うのですが、時間の制約もあり、そろそろまとめなければなりません。今回、たまたまトークイベントにお声がけいただき、集まった面々で交わってきたお話が、いつしかこの座談会にまで発展することになったわけですが、地方にあって、あえて地方からこうした映画やアートについて語り、情報を発信することの意味について考えることで結びとしたいと思います。

久光：私の生まれは地方です。高校生になるまでは、ほとんど山口県宇部市で生まれ育ちました。大学生になって茨城県を拠点としながら合間で東京に足を運んだことで、いわゆる地方と形容される地域と比べると、都市である部分のその文化、やはり文化の中心と言われる所以を肌で感じる機会に恵まれました。中央に文化が集まると、その場で活動する人がその文化を語ることになる。そして語ることで、次の需要が生まれていくという流れで、必然的に中央に文化が集中してしまう。このような状況になると、都市以外、地方ではそれを語ってはいけないといった空気が蔓延る危険もあるわけです。

今回の場合は、CINEMAPOSTで『アンゼルス』を上映するっていう話を鴻池さんが渡邊さんに持ってきてくださり、その渡邊さんが、このテーマといえば清永先生や久光に声をかけてくださったことで、キーファーやヴェンダースについて考える場が成立しました。このようなきっかけを起点に、定期的に発信していくことで、それに興味を持つ人が増えていくのではないかと考えています。また新しい種が生ま

れて、議論できる場、発信する機会が増えていくっていうことは、いい意味での文化の分散、あるいは拡張につながっていくのかなと。この機会にお声がけいただけですごくありがたいなと思っております。

渡邊：日本でキーファーのような芸術家がいるとすれば誰なのか、ということを考えています。たとえば、歴史を踏まえた創作、特に歴史の負の部分に目を向けた創作であれば、山口にいて思い起こすアーティストに、香月泰男がいます。彼等の作品には主題以外にも、絵画における立体造形に近いようなマチエールや、テキストが重要な要素として書き込まれているところにも重なり合うものを感じます。ただ、香月はキーファーの一回り上の世代ですし、さらに大きく違うのは、自らのシベリア抑留体験に基づいて創作した点です。すると、個人の体験とはまた別のレベルで語る日本の芸術家が、誰かいるだろうか。実は、映画を観た後から村上隆がしきりに頭をよぎるのですが、キーファーの重厚さと比べると愕然とするものがあります。国内と国外で評価のギャップが大きいという点は、図らずも顕著な二人の共通項かもしれませんが、一度皆さんに聞いてみたいと思ったことです。

久光：村上隆といえば、今年2024年2月3日から9月1日にかけて日本では東京を除いて初となる大規模な個展「京都市美術館開館90周年記念展 村上隆 もののけ 京都」が京都の京セラ美術館で開催中です。この個展に合わせて、同年3月13日から9月1日まで同館の日本庭園エリアに金色に塗装された高さ13メートルほどの巨大な彫刻《お花の親子》が設置されています⁸¹。こちらはルイ・ヴィトンとのコラボレーションとのことで、擬人化された花の親子がヴィトンのトランクケースの上に手を繋いで仁王立ちしています。この巨大彫刻の背後には、京都の文化財である銀閣寺のある東山が望めます。この《お花の親子》は2020年に六本木で初公開されていますが、京都に設置されたのは今回が初とのこと。この作品には「復活へ

の祈りと象徴というコンセプト」⁸²があるといいますが、ブランドのトランクケースを台座にそそり立つ村上隆のアイコンである花の黄金像からは、復活への祈りと象徴というよりは、2年ほど前に還暦を迎えたアーティスト自身の権威づけの側面をどうしても強く受け止めてしまいます。奇しくもキーファーも京都で来年大規模な個展を開催しますね。日本生まれの村上隆にとっての京都と、ドイツ生まれのキーファーにとっての京都は、もちろん全く異なる位置付けになります。しかしながら、彼らが最終的に、文化の伝統のある古都で、自身の作品を大々的に発表する意味は、一考の余地があるのではないのでしょうか。

鴻池：伝統と現代アートの相関性について、たとえば、東大寺で布袋寅泰がコンサートしたりとかありますよね。個人的に違和感があるんですよ。そこで公演する意味といいますか。この違和感は何なのか。ちょっと似たような部分があるのではと思います。伝統と現代、伝統と芸術の進行形ですね。そこが触れ合う意味として双方のアピールが何処か折り合っていることだとは思いますが、何とも言えない感じになってしまう点があります。これはちょっと言語化できないですが。

久光：そうですね。キーファーが2025年に二条城で個展を開催すると初めて知った時、私は漠然と「どうして京都なのだろう」と感じてしまいました。その時、今以上にキーファーに詳しくなかったのですが、ドイツの近現代の戦争の歴史を題材とする人が、日本で特に戦争で記念碑的な場である広島や長崎ではなく京都で個展をすることに違和感を覚えたのです。その個展は2025年の大阪万博に合わせて関西でやるから、京都の方がこの機会に声をかけたからという実際の事情は理解できても、どうしても実際に作品を見られる機会を喜ばしく感じるよりも先に、率直に疑問に思っていました。すこし座談会の締めから横道に逸れてしまいましたが、どうしても違和感がありますね。その作品を置くコンテクストといいますか。

鴻池：一寸成り立ちのところに若干触れますが、今回最初にお声がけさせていただいた下関市立美術館の渡邊さんとは色々な遭遇から今日に発展してまいりまして、下関市立美術館で何回かイベントでお世話になりました。シネマポストを設立してからは公開映画の『私たちの国立西洋美術館』での解説でご登壇いただいて、今回、コネクターとしての素晴らしいご提案をいただいたという意味での信頼関係、その部分はず基礎にありました。やっぱり一朝一夕にこうした企画は地方からの表現と言い換えても、私もまさに灯台下暗しみみたいな、こういう形で清永先生、久光さんを存じ上げるに至って凄く良かったと思います。通常、接触機会はまずないと思うんですね。ご縁というのは凄くありがたいことで、感謝ですよ。渡邊さんへの感謝、それとお二方への感謝という、もう、私にとっては本当に嬉しい出来事でした。

渡邊：鴻池さんが映画館をやっていたからです。

鴻池：恐れ入ります。いろいろな流れと言いますか。プロセスの中で物事は生まれてくるものだと考えています。地方において語るっていうことは、良いコラボレーションを育ませていき、こうした企画の発想が生み出された故の形と言い換えても良いかもしれません。本当に志を持っている方々がいるということが大事な気がいたします。

清永：鴻池さんがおっしゃったように、ともすると見過ごしてしまいそうな人との関わりと偶然をうまく繋ぎ止めていくことで、意外性に満ちた可能性が開けるのではないかと。そうやってフレキシブルに地方から色々情報を発信することで多少とも貢献できれば、ということでした。本日は、長時間に亘りお付き合いいただき、誠にありがとうございました。これに懲りず、また折に触れ、あれこれ仕掛けていけたらと思わずにはられません。引き続きよろしくお祈りします。

注

- 1 「シネマコンプレックス (cinema complex)」とは、アメリカから広がった、同一の施設に複数のスクリーンのある複合映画館のことである。日本では、1990年代から導入されている。「シネマコンプレックス」(フリー百科事典 ウィキペディア日本語版) URL: <https://ja.wikipedia.org/wiki/シネマコンプレックス> 閲覧: 2024年10月28日]
- 2 山口情報芸術センター (Yamaguchi Center for Arts and Media) 通称「YCAM (ワイカム)」は、2003年11月に開館したアートセンター。同施設2階の「スタジオC」では「YCAM シネマ」として週末を中心に映画上映を実施している。『アンゼルス “傷ついた世界” の芸術家』の上映期間は2024年8月11日から8月18日まで。ウィム・ヴェンダース監督特集 | 山口情報センター YCAM, URL: <https://www.ycam.jp/cinema/2024/wim-wenders/> [閲覧: 2024年8月26日]
- 3 本映画は、2023年に製作された大塚敦監督作品で、配給はマジックアワーである。
- 4 主な著作に「クルト・シュヴィッターズの『初期メルツ絵画』の生成—1917年から1920年の作例におけるイメージの断片化と結合」筑波大学芸術学研究誌『藝叢』第36号, 2020年, 43-55頁などがある。
- 5 ハンス・ベルティング『ドイツ人とドイツ美術』(仲間裕子訳) 晃洋書房, 1998年, 78頁。
- 6 Cf. Ausst. Kat. *Anselm Kiefer*: Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz: 10. März-20. Mai 1991 (German Edition).
- 7 Ulrike Knöfel, Mathias Schreiber: Mythologie des Schreckens, in: Der Spiegel, Nr. 24 (2008), S. 166.
- 8 Linde Rohr-Bongard: Kunstkompass 2023 : Die Top 100 der wichtigsten Gegenwartskünstler, in: Capital vom 22.10.2023, URL: [https://www.capital.de/leben/kunst-](https://www.capital.de/leben/kunst-kompass-2023--die-top-100-der-wichtigsten-gegenwartskuenstler-33923746.html)
- kompass-2023--die-top-100-der-wichtigsten-gegenwartskuenstler-33923746.html [閲覧: 2024年8月5日] および Artikel „Kunstkompass 2023 - Gerhard Richter weiterhin auf Platz 1“, in: artinfo24.com, URL: <https://www.artinfo24.com/kunstmarkt/news-1791.html> [閲覧: 2024年6月23日], Artikel „Kunstkompass“: Die freie Enzyklopädie Wikipedia in deutscher Sprache, URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Kunstkompass> [閲覧: 2024年6月19日] ちなみに1位はゲルハルト・リヒター (Gerhard Richter), 2位はブルース・ナウマン (Bruce Nauman), 3位はゲオルグ・バゼリッツ (Georg Baselitz), 4位はローズマリー・トロッケル (Rosemarie Trockel) となっており, この数年ほぼ固定している。5位はシンディー・シャーマン (Cindy Sherman), 6位はトニー・クラッグ (Tony Cragg), 7位はオラファー・エリアソン (Ólafur Eliasson) である。
- 9 ちなみに, 日本では, 1983年前後に紹介され始めるようになるものの, 本格的な回顧展としては1991年にセゾン美術館がそのローゼンタールの監修のもと行った巡回展が最初となる。萩原佐和子「後がきにかえて メランコリア—知の翼—アンゼルス・キーファー」展覧会図録『メランコリア—知の翼—アンゼルス・キーファー』東京国立近代美術館, セゾン美術館, 広島現代美術館, 1993年, 197頁。
- 10 Robert Hughes: Germany's Master in The Making, in: Time Magazine from 21.12.1987, URL: <https://time.com/archive/6711132/art-germanys-master-in-the-making/> [閲覧: 2024年7月1日]
- 11 Jürgen Hohmeyer: Bleigewichte für die Ordnung der Engel, in: Der Spiegel 2/ 1987, URL: <https://www.spiegel.de/kultur/bleigewichte-fuer-die-ordnung-der-engel-a-b92d939e-0002-0001-0000-000013520763>

- [閲覧：2024年7月1日]
- 12 Heinrich Klotz: *Geschichte der deutschen Kunst. Dritter Band. Neuzeit und Moderne 1750-2000*, München 2000, S. 409-410.
- 13 Knöfel, Schreiber: *ibid.*, S. 165.
- 14 同平和賞のホームページにおける以下のリストを参照のこと。https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/alle-preistraeger-seit-1950 [閲覧：2024年8月5日]
- 15 Knöfel, Schreiber: *ibid.*, S. 164-165.
- 16 Werner Spies: Laudatio, in: *Friedenpreis des Deutschen Buchhandels 2008*, S. 9. 戦後しばらくの間、とりわけ西ドイツの芸術シーンは、第二次世界大戦以前に萌芽を見せていたドイツにおけるモダニズムの潮流とその歴史を掘り起こし、称揚する一方で、アメリカからもたらされる抽象表現主義を積極的に受容し、自らを西側モダニズムの中に位置付けることに血道を上げることになるが、シュペースは、興味深いことに、ここには単なる芸術上の問題を越えた政治的動機があったと指摘する。過去の歴史に重荷から逃れようとする「現実逃避 (Eskapismus)」の現れでもあった、というのである。そして、そうした潮流を半ば倫理的に避難した上で、むしろその誘惑に抗して自らの担っている「歴史」を正面から直視しようとしたものとしてキーファーの企てを擁護し、その業績を讃えようとする。Ibid., S. 11.
- 17 Die Bundesregierung: Kanzler hält Laudatio für Anselm Kiefer. Das Nichtdarstellbare darstellen, in: *Homepage der Bundesregierung vom 06.7.2023*, URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/kanzler-laudatio-anselm-kiefer-2200798 [閲覧：2024年7月12日]
- 18 日本におけるキーファー作品の主な所蔵先については、以下を参照。
Fergus McCaffrey, *Anselm Kiefer: Opus Magnum*, 2024, p. 134-135, URL: https://issuu.com/fergusmccaffrey/docs/mccafrey_kiefer_fin [閲覧：2024年8月26日]
- 19 豊田市美術館の作品の概要については、以下を参照。URL: https://www.museum.toyota.aichi.jp/collection/anselm-kiefer [閲覧：2024年8月26日]
- 20 「コレクション展 近現代美術」福岡市美術館, URL: https://www.fukuoka-art-museum.jp/collection/?q=modern&type=now [閲覧：2024年8月26日]
- 21 展覧会図録『メランコリアー知の翼ーアンゼルク・キーファー』京都国立近代美術館, セゾン美術館, 広島現代美術館, 1993年。
- 22 多木浩二『シジフォスの笑い アンゼルク・キーファーの芸術』岩波書店, 1997年。
- 23 現在はいずれも、サンフランシスコ近代美術館の所蔵。
- 24 「Anselm Kiefer: Opus Magnum プレスリリース」Fergus McCaffrey, URL: https://fergusmccaffrey.com/wp-content/uploads/Kiefer_Tokyo_Press-release-JP-07132024.pdf [閲覧：2024年8月26日]
- 25 「報道発表資料 世界遺産・二条城を舞台とした アンゼルク・キーファー氏の大規模展覧会開催の決定について」京都市情報館, URL: https://www.city.kyoto.lg.jp/bunshi/cmsfiles/contents/0000322/322923/houdoushiryou2.pdf [閲覧：2024年8月26日]
- 26 これについてはドイツ連邦司法省 (Bundesministerium der Justiz) の以下のホームページを参照のこと。https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/_86.html [閲覧：2024年6月16日]
- 27 仲間裕子「ベルリン, ナショナル・ギャラリーーナショナルリズムとフリードリヒの受容ー」『立命館産業社会論集』第40巻第2号, 2004年, 20頁。
- 28 キーファーの《占領》に対する解釈については、下記などを参照。多木, 前掲書, 20-26頁。
- 29 マーク・ローゼンタール「アンゼルク・キーファー試論」(河本信治, 宮本洋, 杉山悦子, 萩原佐和子訳) 展覧会図録『メランコリア

- 知の翼—アンゼルム・キーファー』東京国立近代美術館，セゾン美術館，広島現代美術館，1993年，82頁。
- 30 多木，前掲書，p. 22.
- 31 ローゼンタール，前掲論文，82-83頁。
- 32 MovieStart: Wim Wenders ANSELM – DAS RAUSCHEN DER ZEIT – ein ganz besonderer Dokumentarfilm, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2m-HI-XdGOJI> [閲覧：2024年6月11日]
- 33 Ulf Poschardt: Anselm Kiefer macht den Hitlergruß zu Kunst, in: Berliner Morgenpost Online vom 18.05.2008, URL: <https://www.morgenpost.de/kultur/article103045876/Anselm-Kiefer-macht-den-Hitlergruss-zu-Kunst.html> [閲覧：2024年6月12日]
- 34 Ibid.
- 35 Spies: *ibid.*, S. 13.
- 36 Knöfel, Schreiber: *ibid.*, S. 165.
- 37 基本的な事実関係については以下の記事を参照のこと。Artikel „Aufarbeitung des Nationalsozialismus“ vom 07.08.2017, in: LEMO – Lebendiges Museum Online (Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland), URL: <https://www.hdg.de/lemo/kapitel/geteiltes-deutschland-krisenmanagement/bundesrepublik-im-umbruch/aufarbeitung-des-nationalsozialismus.html> [閲覧：2024年6月18日] , Gabriele Trost: Nachkriegszeit: Vergangenheitsbewältigung nach 1945, in: planetwissen. de, URL: https://www.planet-wissen.de/geschichte/deutsche_geschichte/nachkriegszeit/pwievergangenheitsbewaeltigung100.html [閲覧：2024年6月18日] , Sine Maier-Bode: Auschwitz-Prozess, in: planetwissen. de, URL: <https://www.planet-wissen.de/geschichte/nationalsozialismus/auschwitz/pwiewissensfrage160.html> [閲覧：2024年6月23日] 「ドイツ歴史家論争」については，①ホロコーストの一回性をめぐる議論と②歴史の政治的利用という二つの観点からシャープな整理を行なっている以下の文献を参照。武井彩佳『歴史修正主義 ヒトラー賛美，ホロコースト否定論から法規制まで』中央公論新社，2021年（第4章「ドイツ『歴史家論争』－1986年の問題提起」）115-124頁。戦後ドイツにおける歴史教育と教育政策の変遷については，以下の書に詳しい。川喜田敦子『ドイツの歴史教育』白水社，2019年（初版2005年）。「歴史家論争」から最近年のドイツにおける歴史学上の論争までを視野に入れ，歴史学と「記憶の文化（Erinnerungskultur）」の関わりについて論じたものとして以下の記事も参考になった。Aleida Assmann: Erinnerungskultur: Vergangenheit, die nicht vergeht, Frankfurter Rundschau vom 28.01.2022, URL: <https://www.fr.de/kultur/gesellschaft/erinnerungskultur-vergangenheit-die-nicht-vergeht-91267149.html> [閲覧：2024年11月15日]
- 38 たとえば，今やキーファー研究の古典的な文献とも言える上記のローゼンタールの分析には，こうした同時代史的なコンテキストの分析はそこまで顕著ではない。この点に関して（いささか気がつくのが遅く今回の座談会の準備には間に合わなかったものの）刮目に値する論考として，1989年当時，アメリカのコロンビア大学でドイツ文学について教鞭を執っていたドイツ人アンドレアス・ハイセン（Andreas Huyssen）が『オクトーバー』誌に発表した論考を紹介しておきたい。ハイセンは，キーファーの制作活動を，むしろ一貫して戦後ドイツの政治的・文化的コンテキスト，わけてもニュー・ジャーマン・シネマ，新表現主義絵画，歴史家論争に象徴される「1960年代の対抗文化」の中に位置づけて読み解こうとする。ドイツの文化的なイメージの世界やその伝統は，ナチスによる徹底した搾取と悪用，歪曲，そして何よりその蛮行によって権威を失墜させられ，戦後は禁忌の対象と化してしまふ。この「イメージにのしかかるファ

シズムの重荷」という問題を正面からテーマ化しているのがキーファーだというのである。キーファーは、その作品を通して「過去を体よく処理しようとする〈緩衝地帯〉の背後に社会民主主義の文化的コンセンサスが隠してしまったもの」、つまり、ドイツ人自身が持つ「ファシズムのイメージ圏に対する抑圧」をあえて露わにして見せようとする。それは、戦後のドイツにおける表象空間の秩序のあり方とそれがその内に孕んでいる屈折したアイデンティティの問題をドイツの公衆に否応なく突きつけることになり、それゆえ、不可避免的に一部の市民のアレルギー反応を惹起しもする。キーファーの作品をめぐる誤解は、この根源的な問いへの無理解から生じている。しかし、そうしたキーファーの作品は、実は「喪失を克服できない不能」あるいは「喪失した対象への持続的な同一化」という意味でのメランコリーの眼差しによって貫かれている(それは80年代になると、さらに悲哀の眼差しへと移り変わっていく)。「ドイツ史の恐怖と、神話の力を借りてそれを超越したいという強烈な憧れの間」に宙吊りになりつつも、その欲望はついに満たされることなく終わらざるを得ないことをその作品は告げている、というのである。アンドレアス・ハイゼン「アンゼルス・キーファー：歴史の恐怖、神話の誘惑」(水沢勉訳)『批評空間』第10号、1993年45-63頁。

- 39 多木浩二・浅田彰・岡崎乾二郎「物質的アレゴリー—キーファーを神話化から奪回する」『ユリイカ』1993年7月号(青土社)187頁。
- 40 仲間裕子「訳者あとがき」ハンス・ベルティン『ドイツ人とドイツ美術』(仲間裕子訳)晃洋書房、1998年、122頁。なお、仲間氏には、『美術手帖』における特集によって日本でのキーファー受容が本格化する1989年という極めて早い時期に書かれた、当時としてはかなりバランスの取れた紹介として以下の論考がある。仲間裕子「アンゼルス・キーファー—現代への挑戦」『美のパー

スペクティブ 先史岩面画からニュー・ペインティングまで』(辻成史編)鹿島出版会、1989年、351-362頁。さらに、「象徴性」というキーワードを軸に、キーファーの作品を、とりわけカスパー・ダヴィット・フリードリヒのものとは対比させながら検討し、ドイツ・ロマン主義の伝統と系譜の中に位置付けて理解することで、時代の表現主義的な批評の乗り越えを図ろうとする以下の論考にも触れておきたい。仲間裕子「アンゼルス・キーファー—ドイツ・ロマン派絵画の伝統と現代」『フィロカリア 第8号』大阪大学文学部美学科、1991年、103-128頁。そこでは、さらに素材の問題、カラーージュの技法から、異化、アウラの再付与といった同時代の芸術運動の潮流との関わりにも目配せしながら議論が展開されており、今なお学ぶところが多い。難を言えば、キーファーのナショナリズムの問題に対する批判的な姿勢に欠ける点が惜まれる。ところで、後に触れる多木浩二氏や関口裕昭氏の研究は、こうした仲間氏の研究成果を全く省みていない。

- 41 多木、前掲書、74頁。
- 42 ローゼンタール、前掲論文、150頁。
- 43 関口裕昭『翼ある夜 ツェランとキーファー』みすず書房、2015年、25頁。
- 44 多木、前掲書、80頁。
- 45 Knöfel, Schreiber: *ibid.*, S. 165.
- 46 多木、前掲書、79頁。
- 47 Jörg von Uthmann: „Ich bin ein Impressionist“, in: Welt online vom 02.06.2007, URL: https://www.google.co.jp/?gfe_rd=cr&ei=JGcdVNPvC6nH8gf0oYHYA-Q&gws_rd=ssl [閲覧: 2024年6月10日]
- 48 *Ibid.*
- 49 複数人で対話を重ねることで美術作品を読み解いていく美術鑑賞の手法。1980年代半ばにニューヨーク近代美術館(MoMA)においてフィリップ・ヤノウィンと認知心理学者のアビゲイル・ハウゼンによって、こどもの思考力の育成を目的に開発されたプログラム「ビジュアル・シンキング・カリ

- キュラム (VTC, Visual Thinking Curriculum)」に由来する。1990年代に「ビジュアル・シンキング・ストラテジーズ (Visual Thinking Strategies, VTS)」に分歧し、まもなく日本にも紹介された。
- 50 対話型鑑賞については、たとえば下記を参照。福のり子, 北野諒, 平野智紀編『ここからどう進む? 対話型鑑賞のこれまでとこれから アート・コミュニケーションの可能性』淡交社, 2023年。
- 51 フォーラムの概要については、以下を参照。URL: <https://www.kyoto-art.ac.jp/events/2314> [閲覧: 2024年8月22日]
- 52 以下の拙論を参照されたし。Nobumasa Kiyonaga: Bemerkungen zum Impuls der dialogischen Kunstvermittlung in Japan, in: *Schule als Lern- und Lebensraum Nationale und internationale Perspektiven der Schulpädagogik und Schulentwicklungs-forschung*, hrsg. v. Makhabbat Kenzhagalijeva. Leverkusen, Verlag Barbara Budrich (2023) S. 115-126 および Nobumasa Kiyonaga: On the Development and Tendencies of Teaching Art Interpretation in Japan, in: Nobumasa Kiyonaga, Bernadette Van Haute, Ernst Wagner (Eds.) *1001 Ways of Seeing*, Münster/New York, Waxmann Verlag (2024) pp. 11-25.
- 53 フランクフルト大学から出された以下の訃報を参照。
<https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/58550/file/26.pdf> [閲覧: 2024年8月5日]
- 54 *The Unbearable Lightness of Being*. Directed by Philip Kaufman, Performed by Daniel Day-Lewis and Juliette Binoche, Orion Pictures, 1988
- 55 ミラン・クンデラ『存在の耐えられない軽さ』(千野栄一訳) 集英社, 2023年。
- 56 Anselm Kiefer: Dankesrede, in: *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels* 2008, S. 16.
- 57 「ヴィム・ヴェンダース監督インタビュー。アンゼラム・キーファーに迫る ドキュメンタリー映画『アンゼラム』に込められた女性観や制作意図を聞く」Tokyo Art Beat, URL: <https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/wim-wenders-anselm-interview-202406#> ヴィム・ヴェンダース監督インタビュー [閲覧: 2024年8月26日]
- 58 飯吉光夫によるものをはじめ、本詩の翻訳も様々出版されている。パウル・ツェラン「死のフーガ」『パウル・ツェラン詩文集』(飯吉光夫編訳) 白水社, 2023年, 12-15頁。しかしながら、管見では、関口氏による翻訳がもっとも優れているように思われる。関口, 前掲書, 9-12頁。
- 59 関口, 前掲書, 355頁。
- 60 関口, 前掲書, 12頁。
- 61 テオドール・W・アドルノ「文化批判と社会」『プリズメン』(渡辺祐邦・三原弟平訳) 筑摩書房, 2017年, 9-36頁。それ自体は、文化に内在する否定性、真の文化が有する本来的な批判性についての議論で、超越的なイデオロギー批判としての文化批判、内在的な文化批判、弁証法的な文化批判を対比させつつ論じ、後者にその本来的な課題をみる。
- 62 飯吉光夫「解説」『パウル・ツェラン詩文集』(飯吉光夫編訳) 白水社, 2023年, 181-182頁およびハイセン, 前掲論文, 58頁。
- 63 Poschardt: *ibid.*
- 64 マルティン・ハイデッガー「ドイツの大学の自己主張」(矢代梓訳)『30年代の危機と哲学』(清水多吉・手川誠士郎編訳) 平凡社, 2009年, 101-120頁。
- 65 関口, 前掲書, 97-98頁。こうした通説に対して、轟孝夫は、この出会いが、むしろツェランの詩作への高い評価と並んで、何よりその病状を気遣うハイデッガーのイニシアチブで実現したものであることを指摘し、しかも山荘に向かう車内では問題視されていた諸々のテーマにハイデッガーが自ら言及し、双方の間に有意義な対話がなされ、ツェラン自身もポジティブな確信をもって山荘

- を後にしたと論じている。したがって、ツェランがその際にハイデガーの訪問帳に書き記した「到来する心の言葉への希望を抱いて (Mit einer Hoffnung auf ein kommenden Wort im Herzen)」という一文も別様に解釈される必要がある。むしろ、ツェランの失望は、その直後に発表し、個人的にも謹呈した詩「トートナウベルク」に対するハイデガーのリアクションによるという。ツェランは、戦後のドイツ社会になおも蔓延るナチズムの残響に対しハイデガーが態度表明を行うことで働きかけることを期待していたが、その期待は応えられることなく終わる。轟孝夫『ハイデガーの哲学『存在と時間』から後期の思索まで』講談社、2023年、419-430頁。
- 66 たとえば、以下の書の当該箇所を参照のこと。マルクス・ガブリエル、中島隆博『全体主義の克服』集英社、2020年、第3章、とりわけ88-101頁。
- 67 Anselm Kiefer: *Die Kunst geht knapp nicht unter. Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Dermutz*, Frankfurt am Main 2010, S.19-20.
- 68 Ibid.
- 69 多木氏の1997年の書『シジフォスの笑い』は、1985年6月4日/5日と10月28日/29日の二度に亘って、ボイスがキーファー、ヤニス・クネリス、エンゾ・クッキとともにスイスのバーゼル美術館で行った歴史的な対談に詳細な検討を加えて紹介しているという意味でも貴重である（その約3ヶ月後の1986年1月23日にボイスは亡くなっている）。キーファーとボイスの思想上の違いが明快なまでに浮き彫りとなっている。なお、両者の制作上の影響関係や差異については、仲間氏の上掲論文が参考になる。仲間、前掲論文、1991年、123頁。
- 70 「映画『ヨーゼフ・ボイスは挑発する』」, UPLINK, URL: <https://www.uplink.co.jp/beuys/> [閲覧: 2024年8月26日]
- 71 このニュースについては、国営第一放送(ARD)のメディアテークで当時の録画を見ることができる。<https://www.ardmediathek.de/video/swr-retro-abendschau/jean-walter-preis-fuer-anselm-kiefer/swr/Y3JpZDovL3N3ci5kZS9hZXgvb-zExNzA0MTk> [閲覧: 2024年8月7日]
- 72 Patricia Batlle: Wim Wenders über Anselm Kiefer: „Ein Maler, wie kein anderer“, ndr.de vom 11.10.2023, URL: <https://www.ndr.de/kultur/film/Wim-Wenders-ueber-Anselm-Kiefer-Ein-Maler-wie-kein-anderer,cannes490.html> [閲覧: 2024年6月7日]
- 73 関口は、キーファーの「向日葵」への拘りについて言及し、それがホロコーストの生還者で戦後、かつてのナチ時代の犯罪者たちの追跡に尽力し、「ナチ・ハンター」の異名を取るようになったユダヤ人ジーモン・ヴィーゼンタール (Simon Wiesenthal, 1908-2005) による1969年の小説『ひまわり (The Sunflower: On the Possibilities and Limits of Forgiveness)』に由来するものであることを指摘している。関口、前掲書、28-31頁。その一方で、キーファーは、先にも触れた通り、ギムナジウム時代にゴッホの研究に取り組んだ経緯もある。ゴッホにおける「向日葵」の象徴的な意味について何らかの関心を持っていたことはあり得ないのだろうか。ちなみに、キリスト教の図像的な伝統において、すでに17世紀初頭には「向日葵」は敬虔な信仰心や愛のシンボルとして知られており、ゴッホの時代においてもなおその意味合いは共有されていたという。圀府寺司『ファン・ゴッホ 自然と宗教の闘争』小学館、2009年、第二章。いずれにしても、映画の中の「向日葵」も、単なる道具立て以上の意味合いが持たされているように思われる。
- 74 それは『フランクフルター・ルンドシャウト (Frankfurter Rundschau)』の記事によれば、廃墟となったドイツと天使の舞う天国であり、キーファーはその間でバランスを取っている、という。Daniel Kothenschulte: Wenders' Anselm-Kiefer-Port-

- trät „Im Rauschen der Zeit“ im Kino – In weiter Ferne, so nah, in: Frankfurter Rundschau online vom 11.10.2023, URL: <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/wim-wenders-portraetiert-anselm-kiefer-im-rauschen-der-zeit-in-weiter-ferne-so-nah-92571661.html> [閲覧: 2024年6月16日]
- 75 Thomas Assheuer: Per Fahrrad durchs Atelier. Oder mit dem Gabelstapler durch die Hölle, in: Die Zeit.de vom 12.10.2023, URL: <https://www.zeit.de/2023/43/anselm-wim-wenders-anselm-kiefer-kunst-mythologie> [閲覧: 2024年6月12日]
- 76 Hanns-Georg Rodek: Wim Wenders überwältigt Cannes, in: Welt online vom 17.05.2023, URL: <https://www.welt.de/kultur/kino/article245378428/Anselm-Kunst-in-3D-Wim-Wenders-ueberwaeltigt-Cannes.html> [閲覧: 2024年6月7日]
- 77 Batlle: *ibid.*
- 78 *Ibid.*
- 79 2008年以來、スタジオ＝制作現場を構えているこのパリ郊外のクロワシー＝ボーブールであるが、キーファーは、もともとパリのスーパーマーケットの倉庫だったものを買取り、改装したということで、その広さは実に3万6千平方メートルにも及ぶという。「アトリエ (Atelier)」という言葉は、元々は「木材工芸の仕事場」を示していたということであるが、キーファーの現在のスタジオは、「アトリエ」という言葉はおろか、20世紀初頭のバウハウス運動以來取り上げられることになる「工房 (Werkstatt)」
- といった概念ですら遠く及ばない異次元のスケールを誇っており、さながら巨大な制作「工場」の感すらある。しかも、それがどこかしら同時の「廃墟」のようにも見えるところで、キーファーの作品世界とも幾分ダブって見える。また、藁から写真に至るまで、制作素材のための各種マテリアルを集めた倉庫にも目を見張るものがある。多木浩二氏など、1997年の著書『シジフォスの笑い』の中で、このようなキーファー独特のコレクションを、16世紀以來西洋の貴族社会を中心に広がる珍品コレクション「ヴンダーカンマー (Wunderkammer)」との比較で論じているほどである。映画では、度々キーファーが自転車で「アトリエ」で走りまわるシーンが出てくるが、その破格の大きさの作品すら小さく見えるほどの制作空間の大きさを一層際立てている。
- 80 Hanns-Georg Rodek: Wim Wenders über Anselm Kiefer: „Anselm, jetzt oder nie“, in: Welt.de vom 25.10.2023, URL: <https://www.welt.de/kultur/kunst/article247730436/Wim-Wenders-ueber-Anselm-Kiefer-Anselm-jetzt-oder-nie.html> [閲覧: 2024年6月11日]
- 81 「村上隆さんの金の巨大彫刻「お花の親子」京都東山を背景に設置」朝日新聞デジタル, URL: <https://www.asahi.com/articles/ASS3D73J7S3DPLZB002.html> [閲覧: 2024年8月22日]
- 82 「村上隆とルイ・ヴィトンのコラボレーション。巨大彫刻が京都市京セラ美術館に登場」『美術手帖』, URL: <https://bijutsutecho.com/magazine/news/report/28617> [閲覧: 2024年8月22日]

アンゼラム・キーファー 座談会 関連年表

年	出来事
1945	3月8日ドイツのドナウエッシンゲンにて生誕。父アルバートは教育系の教授。
	8月14日 ヴィム・ヴェンダースがドイツのデュッセルドルフにて生誕。
1965	フライブルク大学でロマンス語と法律を学ぶ。
1966-68	カールスルーエ芸術アカデミーで絵画を学ぶ。 ピーター・ドレイファーに師事。
1967	ハイデガーがパウル・ツェランの講演会に参加。
1969	カールスルーエ芸術アカデミーのホルスト・アンテスのもとで絵画を学ぶ。 ギャラリー・アム・カイザープラッツで初の個展を開催。
	《占領》発表。
1970	デュッセルドルフ芸術アカデミーにてヨーゼフ・ボイスに師事あるいは私淑。
1975	《あしか作戦》制作。
1977	「ドクメンタ6」参加。
	「第10回パリ・ビエンナーレ展」参加。
1980	個展「燃焼、殴打、埋没、砂の沈積」開催。会場は第39回ヴェネチア・ビエンナーレの西ドイツ館。
1980's	神話や宗教といった普遍的なテーマへと移行。
1980's	藁をキャンバスに付着させたシリーズ作品や鉛をアート素材として用いた作品を制作。
1981	《マルガレーテ》制作。
1983	《ズラミート》制作。
1985	《オシリスとイシス》制作。
1987	全米巡回展を開催。同年末から翌年まで。会場はシカゴ美術館、フィラデルフィア美術館、ロサンゼルス現代美術館、ニューヨーク近代美術館など。
1990	ウルフ美術賞を受賞。
	《イアソンとメディア》制作。
1991	東西ドイツ統一。
1993	制作拠点をドイツからフランスのバルジャックへ移転。
	個展「アンゼラム・キーファー展 メランコリアー知の翼」開催。会場は京都国立近代美術館、セゾン美術館、広島市現代美術館。
1998	個展「アンゼラム・キーファーと80年代美術」開催。開催期間は5月30日から7月26日。会場はDIC川村記念美術館。
	巡回展「アンゼラム・キーファー」開催。会場は箱根彫刻の森美術館など。箱根会場の開催期間は4月11日から5月24日。
1999	高松宮殿下記念世界文化賞・絵画部門を受賞。
2005	回顧展「Anselm Kiefer: Heaven and Earth」開催。開催期間は2007年まで。会場はフォートワース現代美術館などアメリカ各所。
	アトリエをバルジャックからパリへ移転。
2008	ドイツ出版業界平和賞を受賞。
2019	ヴェンダースにコンタクトを取る。
2022	個展「Anselm Kiefer Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce (Andrea Emo)」開催。会場はヴェネチアのドゥカレ宮殿(世界遺産)。開催期間は3月26日から翌年1月6日まで。
2024	個展「Fallen Angels」開催。会場はフィレンツェのストロツィ宮。開催期間は3月22日から7月21日まで。
	個展「Opus Magnum」開催。開催期間は4月2日から7月13日まで。会場はファergus・マカフリー東京。
	映画『アンゼラム “傷ついた世界”の芸術家』日本公開。6月21日より順次。
2025	京都で個展を開催予定。開催予定期間は3月下旬から6月下旬まで。会場は二条城(世界遺産)の二の丸御殿台所・御清所及び城内庭園の一部を予定。

年表作成：久光

Roundtable On Wim Wenders’s Film *Anselm*

Nobumasa KIYONAGA

University East Asia, Faculty of Art, Department of Art and Design

Kazuhiko KONOIKE

Manager of CINEMAPOST and Film producer

Mao HISAMITSU

Curator of Shimonoseki City Art Museum

Yuko WATANABE

Curator of Shimonoseki City Art Museum (Assistant Director)

Abstract

On July 6th, 2024, a talk event titled “Wim Wenders and Anselm Kiefer – Introduction to the German Contemporary Art” was held on the occasion of the release of Wim Wenders’s Film *Anselm* (2023) at the CINEMAPOST, a movie theater in Shimonoseki City. To deepen the discussion, participants again came together at Shimonoseki City Art Museum on July 24th. This text is the edited transcription of this roundtable.

Keywords: Wim Wenders, Anselm Kiefer, Germany, Contemporary art, Film, Cinemapost, Shimonoseki