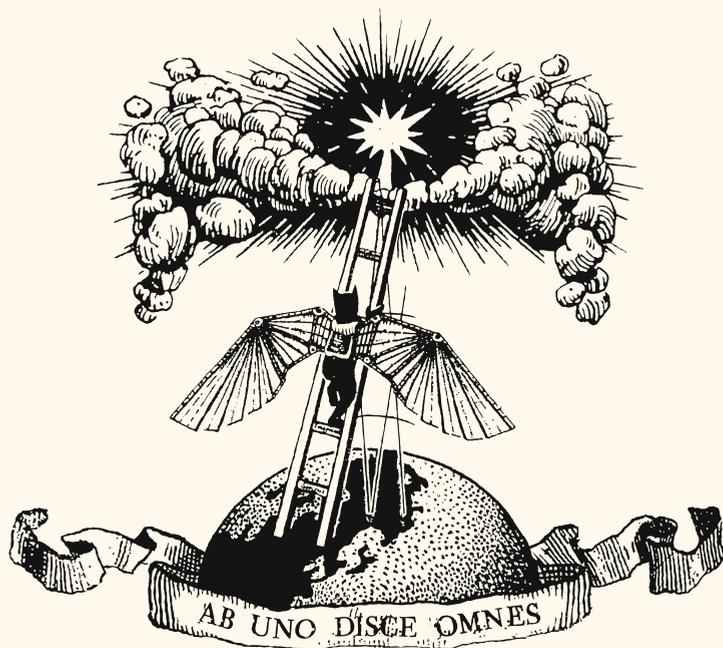


ENCYCLOTHEK,

AUSGEWÄHLTE OBJEKTE AUS DER SAMMLUNG FUKURÔ, AUSSTELLUNG IM KUNSTHAUS NÜRNBERG.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
Encyclotheke – ausgewählte Objekte aus der Sammlung Fukurô
vom 18. Januar bis 18. März 2012 im Kunsthaus Nürnberg



Von { M. BÖHLER, S. HEIN & C. ORENDT, *Nürnberg*,
Mit { F. BURGER, *München*, S. EICHHORN, *Leipzig*, B. GREBER, *Berlin*,
R.K. CLAUSEN, S. JØRGENSEN & A. NICOLAISEN, *Kopenhagen*.

Dem Andenken Keiichi Fukurô's gewidmet (†1967)

Dedicated to the memory of Keiichi Fukurô (†1967)

梶啓一(1967年没)の思い出に捧げる

| | |
|---|-----|
| A: EncyclotheK <i>EncyclotheK</i> エンサイクロテーク | 7 |
| Einleitung <i>Introduction</i> 序 | 9 |
| Favourite Pieces | 11 |
| Owlman | 43 |
| Almagia | 69 |
| Weekend in the Countryside | 81 |
| The Sun Shall Never Set | 93 |
| The End of a New Age | 107 |
| | |
| B: Melanie Sachs | 121 |
| Von der Unwirklichkeit des Realen | 122 |
| <i>On the Insubstantiality of Reality</i> | 124 |
| 現実世界に於ける非現実性 | 126 |
| | |
| C: Archiv <i>Archive</i> 資料集 | 129 |
| Böhler & Orendt | 130 |
| Felix Burger | 132 |
| Robert Kjær Clausen, Steffen Jørgensen & Allan Nicolaisen | 134 |
| Stefan Eichhorn | 136 |
| Benjamin Greber | 138 |
| Sebastian Hein | 140 |
| | |
| D: Abbildungsverzeichnis <i>Table of figures</i> 図版目録 | 143 |
| EncyclotheK <i>EncyclotheK</i> エンサイクロテーク | 144 |
| Archiv <i>Archive</i> 資料 | 147 |
| | |
| E: Anhang <i>Appendix</i> 付録 | 151 |
| CV CV 履歴 | 152 |
| Ausstellung <i>Exhibition</i> 展覧会 | 158 |
| Impressum <i>Imprint</i> 奥付 | 160 |

A

EncyclotheK

EncyclotheK

エンサイクロテーク

Unter dem Titel ENCYCLOTHEK wird im Kunsthaus Nürnberg erstmals eine Auswahl von Objekten aus dem Nachlass des japanischen Sammlers Yasha Fukurô († 2010) öffentlich präsentiert. In sechs thematisch gefassten Kapiteln zeigt die Ausstellung neben ausgewählten Stücken aus Yasha Fukurôs umfangreicher Sammlung von Kunst- und Kulturgegenständen auch einige Objekte aus dem Besitz des Sammlers, die eher im Hinblick auf dessen biografische Entwicklung von Interesse sind.

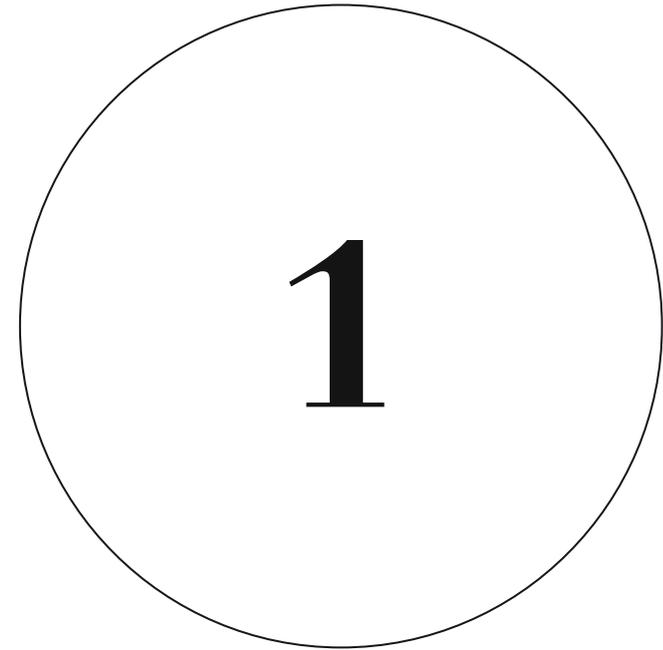
Ziel dieser Konzeption ist eine Rekonstruktion der speziellen Interessensgebiete dieser außergewöhnlichen Sammlerpersönlichkeit: Zeitlebens übten vor allem jene Produkte menschlichen Erfindergeists starke Faszination auf den zurückgezogen lebenden Alleinerben einer alten japanischen Feudalherren- und Großindustriellendynastie aus, in denen sich deutlich der Wille zur Dingbarmachung der belebten und unbelebten Umgebung des Menschen manifestiert. Dabei scheint sich die Faszination Yasha Fukurôs jedoch nicht in vorbehaltloser Begeisterung zur erschöpfen. Eher besteht sie in einem beständigen Schwanken zwischen Affirmation und Ablehnung jener „instrumentellen Vernunft“, als deren Erzeugnisse und/oder Werkzeuge die hier gezeigten Exponate das Interesse des Sammlers wohl in erster Linie geweckt haben.

Under the title ENCYCLOTHEK a selection of objects from the estate of Japanese collector Yasha Fukurô († 2010) is being publically exhibited for the first time at the Kunsthaus Nürnberg. In six topical chapters, this exhibition shows numerous pieces from Yasha Fukurô's wide-ranging collection of cultural artifacts alongside some of the collector's private belongings, which are interesting with regards to Yasha Fukurô's biographical development.

With this concept the exhibition aims at reconstructing the special areas of interest of this exceptional collector: Yasha Fukurô, sole heir of an ancient Japanese dynasty of feudal landowners and industrial magnates, lived a life of quiet seclusion. He was especially fascinated by those products of human ingenuity in which an active will for the objectification of all the animate and inanimate matter surrounding man manifests itself. Yasha Fukurô's fascination, however, should not be reduced to an unreflected enthusiasm. It was in their capacity as instruments and/or products of "instrumental reason" that the exhibits of this show caught the collector's interest. That could be described as a permanent shift between affirmation and reluctance.

この度のニュルンベルク Kunsthaus に於ける展覧会『エンサイクロテーク』にて、日本人コレクター、梶夜叉（ふくろうやしゃ、2010年没）の遺品の数多くを初めて一般公開するに至りました。会場は主題別に6部に分けられており、莫大なコレクションの中から選び出された芸術作品や文化遺産に並び、梶夜叉の私用品も展示されています。これらは梶夜叉という人物と、彼の生き方を理解する上で非常に重要だと言えるでしょう。

梶夜叉は独特な分野に興味を持った非凡なコレクターであり、それを再現することがこの展覧会のコンセプトです。梶家は昔の封建貴族の末裔で、工業界でも権力を持っていましたが、唯一の後継者であった夜叉は世間に出ることを好みませんでした。そんな夜叉を惹きつけたのは、この世に存在するあらゆる有機物・無機物に対する支配欲が明確に表れている発明品でした。しかし梶夜叉は、そういった物に単に魅了されていたわけではありませんでした。ここに展示されている品々は、「道具的理性」の産物そして／または道具として彼の興味をひいたわけですが、それらを絶えず肯定し否定することを繰り返すことの中に、夜叉は最大の魅力を感じていたのです。



FAVOURITE PIECES

1 FAVOURITE PIECES

Das erste Kapitel dieser Sammlungspräsentation ist einigen kleineren „Lieblingsstücken“ Yasha Fukurô's gewidmet. Unter anderem geben so unterschiedliche Sammelobjekte wie eine Reihe zauberkräftiger Püppchen, ein alter Malkasten oder ausgewählte Filmplakate einen ersten Eindruck von Fukurô's charakteristischem Sammlerinteresse.

The first chapter of the presentation of the Fukurô Collection is dedicated to some of Yasha Fukurô's smaller "favourite pieces". Amongst others, such diverse objects as an assembly of figurines with magic properties, an old paint box or selected film posters convey a first impression of Fukurô's characteristic interests as a collector.

今回の梟夜叉コレクション展示は、コレクター本人の「お気に入り」である複数の小物で始まる。中でも特に、魔力を持った幾つもの人形、古い絵の具箱、厳選された映画のポスターなどの極めて異なる収集品の数々が、梟の独特な収集興味の第一印象を与える。

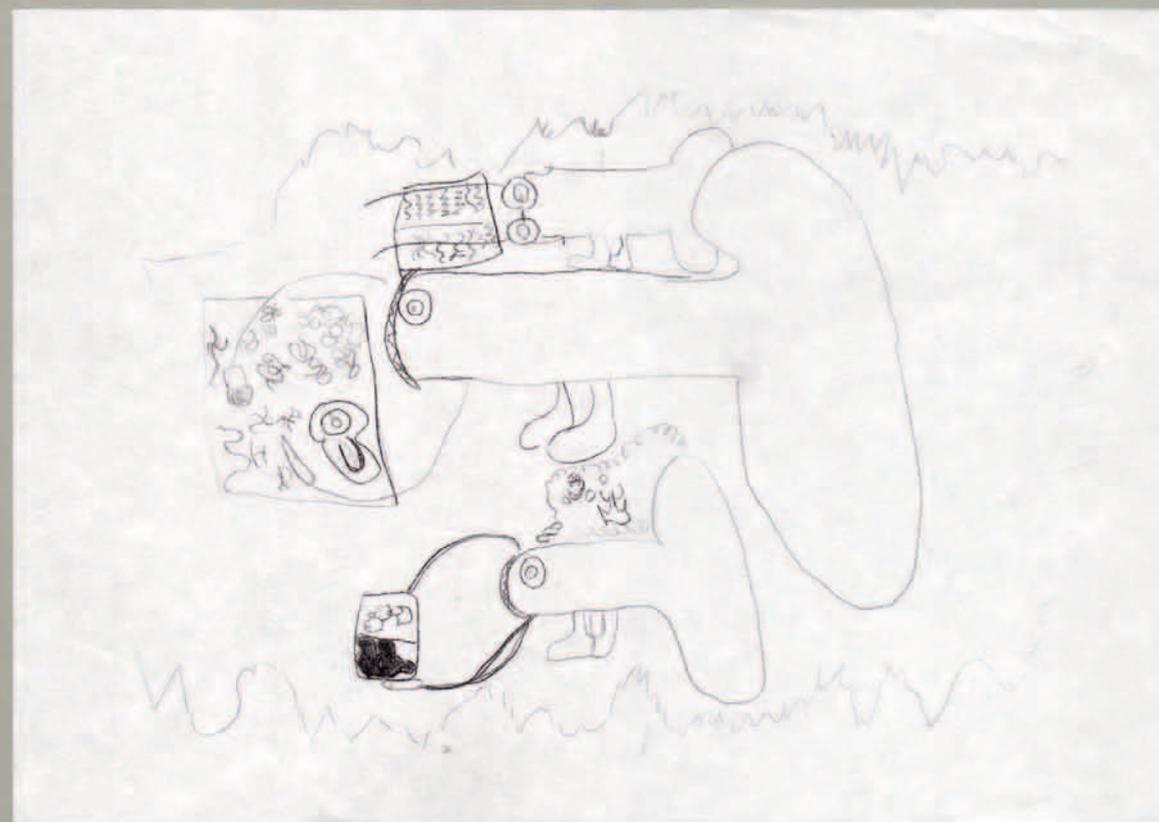


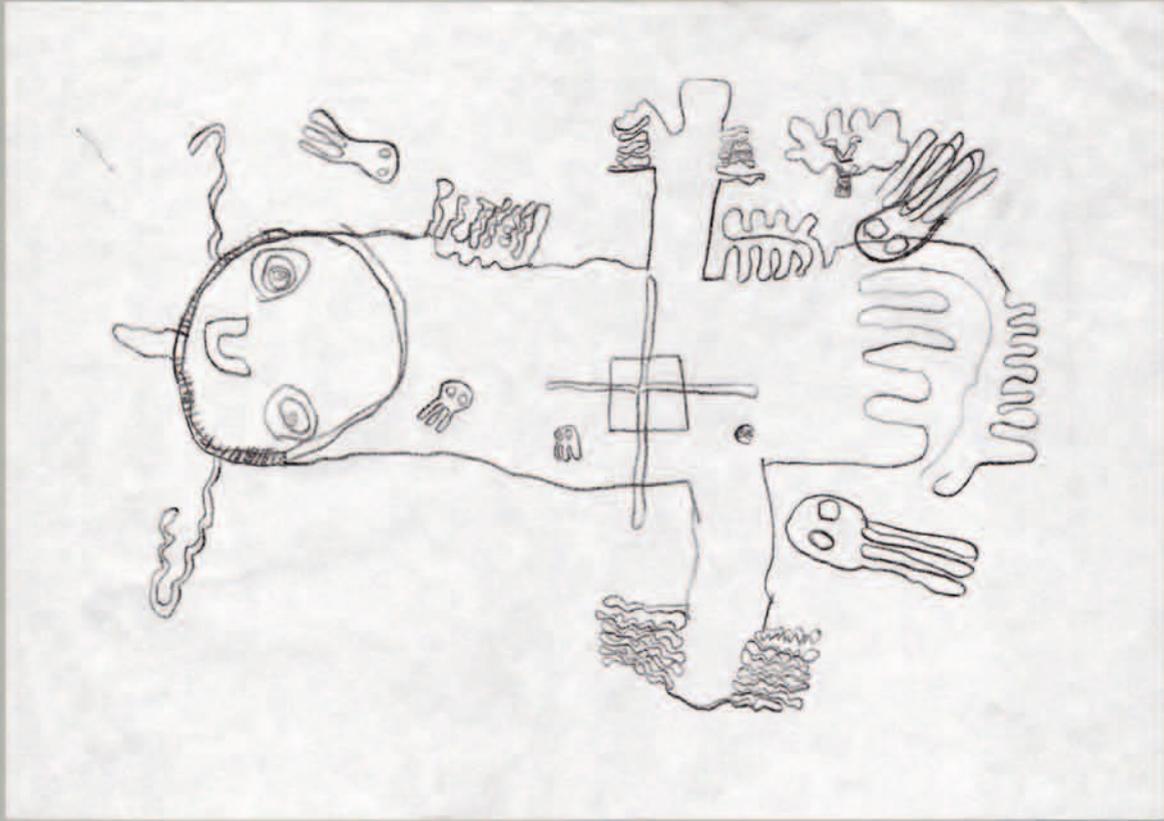
1.1 NAMAZU

Im Jahr 1855 wurde die Region um Edo (dem heutigen Tokyo) von einem starken Erdbeben erschüttert, das große Zerstörungen mit sich brachte und dem etwa 7000 Menschen zum Opfer fielen. Einer populären Legende entsprechend sahen die Einwohner Edos die Ursache damals darin, dass sich ein gigantischer Katzenfisch (Namazu) angeblich für kurze Zeit der Überwachung durch den Gott Kashima entziehen konnte und durch seine unkontrollierten Bewegungen die Erde zum Beben brachte. Die Serie von Kohle-Zeichnungen zeigt die Auseinandersetzung 9 bis 11-jähriger Kinder mit diesem Desaster und mit Namazu, dessen vermeintlichem Verursacher.

In 1855, the Edo region (now Tokyo) was struck by an enormous earthquake, causing major damage and claiming 7000 lives. According to a popular legend, the inhabitants of Edo attributed the incident to the circumstance that a giant catfish (Namazu) allegedly escaped the surveillance of the god Kashima for a short period of time and caused the earth to shake through the uncontrollable movements of his body. The series of charcoal drawings produced by 9 to 11-year-old children shows their way of dealing with the disaster and their image of Namazu, its alleged perpetrator.

1855年、江戸周辺（現在の東京）で起きた大地震は、町の崩壊と7000人の死者という甚大なる被害をもたらした（安政江戸地震）。当時江戸に住んでいた人々は、地震に関する有名な伝説を元に、地震の原因を次のように解釈した。それは、一匹の大ナマズがしばしの間鹿島大明神の見張りの目を逃れて動き回ったため、地面がそれによって動いた、というものだった。ここに展示してあるのは、安政江戸地震とその原因とされるナマズを題材とした、9～11歳の子供による木炭画のシリーズである。





1.2 SUPERNATURAL CONDITION TRANSMITTERS

Die Objekte in dieser Vitrine wurden ursprünglich im Zusammenhang von Ritualen verwendet, durch die auf übernatürliche Weise Einfluss auf andere Menschen oder Dinge genommen werden sollte. Dies geschah auf der Grundlage eines pararationalen Analogiedenkens: Es wurde angenommen, dass sich durch die Ausführung bestimmter spiritueller Handlungen bestimmte Eigenschaften oder Zustände des zauberkräftigen Gegenstands von eben diesem auf einen anderen Gegenstand oder Menschen übertragen ließen.

The objects in this showcase were initially used within rituals that were intended to wield influence over other people or things in a supernatural way. The background was a pararational analogical way of thinking: It was believed that by performing specific spiritual acts certain properties or states of the magic items would pass over to other objects or human beings.

この陳列ケースの中に展示してある品々は、本来は、超自然的な力を使って他の人物や事項に影響を及ぼす儀式の際に使われる物であった。これは超理性的な類推思考を基盤として行われており、特定の霊的儀式によって、魔力を持った物体に為された特定の行為や状態が、他の物や人物に移り渡ると考えられていた。



1.2.1 CONSECRATED NAILS

Geweihte Nägel. Elsass, 16. Jahrhundert. In West- und Mitteleuropa fanden geweihte Nägel im Rahmen volkstümlicher Glaubenspraktiken seit dem frühen Mittelalter Verwendung, um Bauwerke vor der Einflussnahme von Hexen zu schützen. Aus dem selben Grund wurden zum Schutz der enthaltenen Lebensmittel mitunter auch hölzerne Gefäße wie Bier- oder Butterfässer mit geweihten Nägeln versehen.

Consecrated nails. Alsace, 16th century. Consecrated nails have been used in folk beliefs in Western and Central Europe since the early Middle Ages to protect buildings from evil witchcraft. For the same reason, sometimes wooden containers for foods, like beer barrels or butter churns were also manufactured with consecrated nails in order to protect their contents.

聖なる釘。16世紀、エルザス。西・中央ヨーロッパでは中世初期より、魔女から建築物を守る方法として、聖なる釘が大衆の間で用いられていた。同じ理由で、ビール樽やバター桶のような木製の容器にも、食料の保存状態を守るものとして聖なる釘が使われていた。



1.2.2 MUIRAQUITÃ

Bereits in den ersten Berichten europäischer Expeditionen ins Amazonasgebiet tauchten grüne, aus Nephrit oder Jade gefertigte Amulette auf. Die Ureinwohner der Region bezeichneten sie als Muiraquitã und schrieben ihnen heilsame magische Eigenschaften zu. Meist stellen die Amulette Wassertiere wie Frösche oder Schildkröten dar.

Green amulets, carved from nephrite or jade are mentioned as early as in the first accounts from European expeditions to the Brazilian Amazon region. Natives named these objects Muiraquitã and attributed beneficial supernatural properties to them. Commonly, the amulets represent water animals like frogs or turtles.

アマゾン地帯へのヨーロッパ初の学術調査による報告で既に、ネフライト(軟玉)か翡翠で作られた緑色のお守りについて言及されている。これらのお守りは、この地方の人々には“Muiraquita”と呼ばれ、治癒力のある魔法の力が宿るものとされていた。普通は蛙や亀などの水生動物の形をしていることが多い。



1.2.3 RITUAL EFFIGIES

In verschiedenen Zeiten und Kulturen wurden verkleinerte Nachbildungen von Menschen angefertigt, um als eine Art „Fernsteuerung“ für bestimmte Personen zu dienen. Dabei ging man von der Annahme aus, dass eine Manipulation der Figuren günstige oder schädliche Auswirkungen für die „Zielperson“ mit sich bringen würde. Die vier ausgestellten Figuren von links nach rechts:

- a) Püppchen aus Kleiderresten. Luxemburg, Mitte/Ende 19. Jh.
- b) Lainmann aus Fichtenholz. Schweiz, Anfang 19. Jh. Bei einer Magd im Dorf Glarus durch den Dorfschulzen konfisziert.
- c) Atzelmann aus getrockneten Pflanzen. Osttirol, 18. Jh. Ursprünglich im Besitz der Wenderin Josefa Riedinger aus dem Gschlößtal.
- d) Figur aus Papierabfällen. USA. Von Fukurô 1979 in New Orleans bei einem Straßenhändler erworben.

In different periods and cultures, miniature effigies were manufactured to serve as a kind of "remote control" for real persons. This practice followed the assumption that manipulating the figurines would have either advantageous or harmful effects on the "target". The exhibited figurines from left to right:

- a) Rag doll. Luxembourg, mid/late 19th century.
- b) Lainmann, made from spruce. Switzerland, early 19th century. Confiscated from a maid in the village of Glarus by the mayor.
- c) Atzelmann, made from dried plants. East Tyrol, 18th century. Initially owned by Josefa Riedinger, spiritual healer from Gschlöß valley.
- d) Figurine made from paper waste. USA. Purchased by Yasha Fukurô from a street seller in New Orleans in 1979.

人間の縮小模型は様々な時代や文化において制作され、特定の人物を「リモートコントロール」する役割を担っていた。これらの小さな模型の操作が「ターゲットの人間」に好都合に働いたり、悪影響を及ぼしたりすると想定されていた。展示されている4体の人形、左から右へ：

- a) 布人形。ルクセンブルク、19世紀半ば～終り。
- b) トウヒ材のラインマン。スイス、19世紀初め。
グラルス村の下女から庄屋が没収した。
- c) 乾燥させた植物から成るアツツェルマン。東チロル、18世紀終り。
元はグシュレースタールの霊能者ヨゼファ・リーディンガーが所有していた。
- d) 紙くずから成る人形。アメリカ。
1979年に梟夜叉がニューオーリンズの露天商より購入。





1.2.4 COCONUT RECEPTACLE

Behälter aus Kokosnussschalen. Paraguay, Ende des 17. Jahrhunderts. Geschenk der indigenen Bevölkerung an Bruder Juanito Hernández de Ruiz. Dieser lebte als Gärtner und Apotheker in der Jesuitenreduktion La Santísima Trinidad de Paraná und wurde von den Ureinwohnern als Mediziner angesehen.

Receptacle made from coconut shells. Paraguay, late 17th century. Gift from the indigenous community to Brother Juanito Hernández de Ruiz, who lived as a gardener and pharmacist in the Jesuit settlement La Santísima Trinidad de Paraná and was considered a medicine man by the natives.

ココナッツの殻でできた器。パラグアイ、17世紀終わり。同胞であるフアニート・ヘルナンデス・デ・ルイスへの原住民族からの贈り物。彼は庭師・薬剤師としてラ・サンティシマ・トリニダード・デ・パラナのイエズス会の居留地で庭師および薬剤師として働いており、原住民から医者として信望を得ていた。



1.4 STRUGGLING WITH EXERCISES

Ein bemerkenswerter Teil der Sammlung Fukurô besteht in einer Reihe von Objekten, die als Träger von Spuren der Konfrontation von Kindern mit den eigentümlichen Ordnungsstrukturen und Regelsystemen einer von Erwachsenen gestalteten Welt betrachtet werden können.

A notable part of the Fukurô Collection consists of a group of items which seem to convey childrens' reactions when being confronted with the odd normative structures and regulatory systems of a world designed by adults.

梟コレクションの中でも注目に値するのは、大人によって作り上げられた独特な秩序構成と規則体制に立ち向かう子供たちの痕跡を残す、数々の物体である。



1.4.1 ROYAL 22^E REGIMENT

Einer Notiz in Yasha Fukurô's Taschenkalender von 1966 zufolge erwarb der Sammler die 48 Papierfiguren im Herbst des selben Jahres auf einem Nachbarschaftsflohmarkt in Montreal. Der damals 11 Jahre alte Caspar van Slaten, der diese kleine „Origami-Armee“ feilbot, bezeichnete sie dem Sammler gegenüber offenbar als „das einzige Ergebnis von bleibendem Wert zahlloser nicht enden wollender Physikstunden“. Die Filzstiftbemalung der oberen Hälfte der Kopfpartie der Figuren lässt sich als „Feldmütze“ deuten und weist darauf hin, dass der Junge seine Schöpfungen als Infanteristen des kanadischen „Royal 22^e Regiment“ kenntlich machen wollte.

According to a note in Yasha Fukurô's diary from 1966 the collector acquired the 48 paper figurines at a flea market in Montreal in autumn of the same year. At that time 11-year-old Caspar van Slaten, the vendor of this diminutive "Origami army", described it to the collector as "the only outcome of innumerable never-ending physics classes that is of any permanent value". The colourings of the upper halves of the figurines' heads with felt pens could be interpreted as "field caps" and indicate that the boy wanted to make his creations recognisable as infantrymen of the Canadian "Royal 22^e Regiment".

1966年の梟夜叉の手帳に残されたメモによると、夜叉は同年秋にモントリオールの地元のフリーマーケットで48個の紙製の人形を購入した。これらの小さな「折り紙軍隊」を売りに出していた当時11歳のカスパー・ファン・スラーテンは、夜叉に対して公然と、「延々としていつまでたっても終わろうとしない物理の授業で、唯一残った価値のあるもの」と表現している。フィギュアの頭部上半分に見られるマジックで塗られた部分は戦闘帽であり、それによって少年の作った紙フィギュアがカナダの“Royal 22^e Regiment”の歩兵であることが見て取れる。



1.4.2 BOY SCOUT NECKERCHIEF

Die Farben und das Muster dieses Halstuchs legen nahe, dass es zu einer Uniform der „Mountain Lions“ gehörte. Diese unabhängige Pfadfinderbewegung war in den 1960er Jahren im Norden der USA und in Kanada besonders populär. Möglicherweise war es im Besitz des selben Jungen, dem Yasha Fukurô auch die 48 Origami-Soldaten (Exponat 1.4.1) abkaufte.

Die einzige nachgelassene schriftliche Äußerung des Sammlers, die mit der Pfadfinderbewegung in Verbindung zu bringen ist, bleibt dabei vieldeutig: „Herr Baden-Powell [Anm.: Robert Baden-Powell gilt als Initiator der Pfadfinderbewegung] war ein großer Mann, aber hat er wirklich alles richtig gemacht?“

This neckerchief's pattern and its colour features strongly imply that it was part of a "Mountain Lion" uniform. In the 1960s, this independent boy scout movement was very popular among youngsters in the Northern USA and Canada.

Presumably, this neckerchief belonged to the same boy that also sold Yasha Fukurô the 48 Origami-soldiers (exhibit 1.4.1). However, the collector's only remaining note concerning the boy scout movement is a fairly ambiguous one: "Mr Baden-Powell [Annot.: Robert Baden-Powell is considered to be the founding father of the boy scout movement] was a great man, but did he really do everything right?"

その色と模様から、かつて「マウンテン・ライオンズ」のユニフォームとして使われていたスカーフであると思われる。こういった自主的なボーイスカウト運動は、60年代のアメリカ北部とカナダでとても人気があった。このスカーフは、梟夜叉が48体の折り紙フィギュアを買った少年（展示品 1.4.1 参照）の所持品だった可能性もある。コレクター本人が書き残した、現存する唯一のボーイスカウト関連の文章は次のようであるが、内容が曖昧である：「バーデン・ポウェル氏（注：ロバート・バーデン・ポウェルはボーイスカウト運動の発起人とされている）は偉大な人物だが、彼のしたことは本当に全て正しかったのだろうか？」



1.4.3 WATERCOLOUR BOX

Wasserfarbkasten. Vermutlich USA, Mitte des 20. Jahrhunderts. Auffällige Übermalungen an einigen Stellen des Deckelbildes.

Watercolour box. Probably USA, mid-20th century. Remarkable over-paintings on several spots of the lid image.

水彩絵の具箱。20世紀中頃のアメリカの物と推測される。蓋の絵の所々に奇妙な落書きがある。



1.4.4 GERADEHALTER

Geradehalter. Deutschland, Mitte des 19. Jahrhunderts. Gurt handbemalt mit Wasserfarben. Der Leipziger Arzt und Orthopäde Moritz Schreiber entwickelte verschiedene Vorrichtungen zur Erzielung einer geraden Körperhaltung bei Kindern und Jugendlichen. Schreibers Vorstellungen entsprechend war es akzeptabel, den „kindlichen Organismus“ vorübergehend schmerzhaften Unannehmlichkeiten auszusetzen, solange dies der – aus Schreibers Sicht – „naturgetreuen und gleichmäßigen Förderung normaler Körperbildung“ diene.

Posture correctional device. Germany, mid-19th century. Belt painted with water colours. Leipzig based doctor and orthopaedist Moritz Schreiber developed various devices to achieve an upright body posture among children and adolescents. According to Schreibers perceptions, it was acceptable to temporarily expose the "child's organism" to painful inconveniences as long as it served the purpose of a "natural and steady promotion of a normal physical constitution".

姿勢矯正装置。19世紀中頃、ドイツ。ベルトは水彩絵の具で着色されている。ライプツィヒの医者・整形外科師モーリッツ・シュレーパーは、子供と青少年の姿勢を正すための様々な装置を発明した。シュレーパーは、「自然に忠実で、通常の体の発育をむらなく促進する」(と彼が見なした)限り、「子供の生体」が一時的に痛みを伴う不自由な状態に置かれても問題ない、との見解を示していた。





OWLMAN

2 OWLMAN

Die Exponate dieses Ausstellungsbereichs wurden hinsichtlich ihrer biografischen Bedeutung für den Sammler ausgewählt. Darüber hinaus stehen sie zumeist im Zusammenhang mit einer privaten Obsession des Sammlers, die ihn seit seiner Jugend umtrieb. So scheint es, als habe Fukurô in bestimmten Phasen seines Lebens eine starke Identifikation mit der Figur des „Owlman“ verspürt, einer maskierten Rächergestalt, die er, ausgehend von amerikanischen Comics und der japanischen Mythologie, entwickelte. Offenbar fungierte „Owlman“ für Fukurô als Alter Ego, das ihm erlaubte, Phantasien und Wunschvorstellungen nachzugehen, deren Verwirklichung seine reale gesellschaftliche Rolle entgegenstand.

Die hier vorgestellten Skizzen und Requisiten, an denen Fukurô im Stillen arbeitete, offenbaren eine Seite seiner Persönlichkeit, die er zu Lebzeiten nach Möglichkeit geheim hielt. Ihre Einbeziehung in diese Sammlungspräsentation bietet zahlreiche Anhaltspunkte für Rückschlüsse auf die Motive von Fukurôs Sammlertätigkeit.

All the exhibits in this section have been selected with regard to their relevance for Yasha Fukurô's biography. Moreover, to a great extent, they correlate with a private obsession that seized Fukurô as early as in his teenage days. Apparently, in certain recurring periods of his life the collector identified himself strongly with "Owlman", a disguised avenger character in disguise that he developed based on American comics and Japanese mythology. "Owlman" served as an alter ego that enabled Fukurô to pursue fantasies and wishful thinking that were incongruous with to his actual social status.

The sketches, garments and video props in this exhibition, made by the collector in years of concealed work, reveal a side of his personality he kept as secret as possible during his lifetime. Their inclusion in this presentation offers numerous reference points for conclusions on the motivation of Fukurô's activities as a collector.

ここには、梟夜叉の経歴に直接関係する物品が展示されている。それらの多くのものは、梟夜叉が少年時代から悩まされていた個人的な強迫観念に直結するものである。夜叉は、アメリカのコミックと日本の神話をヒントに「オウルマン」という覆面の報復者のイメージを長年にわたって作り上げ、生涯にわたる特定の周期的な時期において、「オウルマン」に自分を重ね合わせていたようだ。「オウルマン」は夜叉のオルター・エゴ(分身)であり、夜叉はそれになることで、現実での社会的役割とは正反対の空想と願望を追及することができたのであった。

ここに展示されているスケッチ、衣服、映画の小道具は、夜叉が何年もかけて密かに作ったもので、生前はほとんど知られていなかった彼という人物の一面を明らかにしている。そして、梟夜叉の収集活動の動機をより詳しく知るといって、今回の収集品展示において不可欠といえるだろう。

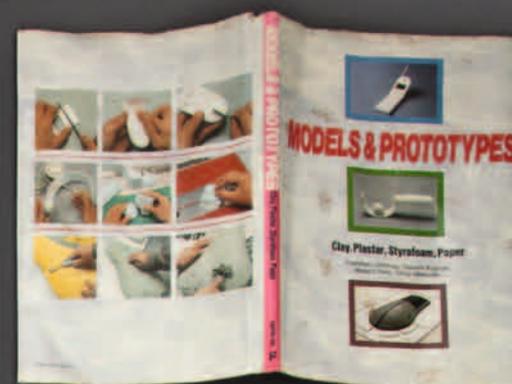


2.1 OWLMAN MISCELLANEA

Yasha Fukurô folgte bei der Entwicklung seines privaten Mythos in weiten Teilen bekannten Konventionen: Selbst gezeichnete Comicseiten, gebastelte Actionfiguren oder Fotos, auf denen der Sammler im „Owlman“-Kostüm posiert, lassen Fukurô bei vordergründiger Betrachtung zunächst lediglich als leidenschaftlichen Bewunderer der Welt amerikanischer Superhelden erscheinen. Angesichts seiner offenkundigen Wechselwirkungen mit einigen prägenden Ereignissen in Fukurôs Biografie (vgl. Exponate 2.2 und 2.3) verdient dieses „Hobby“ des Sammlers allerdings durchaus Beachtung.

In the development of his private myth, Yasha Fukurô complied with popular conventions to a large extent: At the first glance, the selfmade comicbook pages and action figures as well as photographs that show the collector disguised and posing as "Owlman" make him look like nothing more than a passionate fan of the world of American superheroes. In the light of its obvious correlation with certain defining events in Fukurô's biography (cf. Exhibits 2.2 and 2.3). However, this "hobby" definitely deserves some attention.

梟夜叉は彼個人の神話を発展させていく上で、幅広く知られている慣習に倣った。直筆の漫画、手作りのアクションフィギュア、自分で「オウルマン」のコスチュームを着てポーズをしている写真などは、一見すると梟夜叉が単にアメリカのスーパーヒーローの世界に強く憧れているだけかのように見える。しかし、この「趣味」と、彼の生涯において深い影響を与えたいくつかの出来事との間には明確な相互作用が見られ、そういった面でこれらは重要な意味を持っている。



2.1.1 OWLMAN FIGURINE

Handgefertigte „Actionfigur“, die mit einer neueren Version des „Owlsuits“ (vgl. Exponat 2.4) ausgestattet ist. Als einzigen erkennbaren Ausrüstungsgegenstand hält „Owlman“ hier eine altertümlich anmutende Kamera in der Hand.

Handmade "action figure" wearing a newer version of the "Owlsuit" (cf. Exhibit 2.4). The only assignable piece of equipment "Owlman" is carrying here is an outdated looking camera.

新バージョンの「オウルスーツ」(展示品2.4参照)の装備をした手作りの「アクションフィギュア」。ここで「オウルマン」が手にしているやや古めかしいカメラは、唯一確認できる装備品。



2.1.2 OWLMAN RETURNS

Vermutlich von Yasha Fukurô angefertigte Tuschezeichnungen nach dem Vorbild amerikanischer Superhelden-Comics. Der Stil der Zeichnungen legt nahe, dass der Zeichner Frank Millers „The Dark Knight Returns“ (DC Comics, 1986) aufmerksam rezipierte.

Ink drawings, probably by Yasha Fukurô, following the example of American superhero comic books. Stylistic features suggest a precise adoption of Frank Miller's "The Dark Knight Returns" (DC Comics, 1986).

アメリカのスーパーヒーロー・コミックを手本にして描いた梟夜叉直筆と思われる墨絵。絵のスタイルは、フランク・ミラーの『The Dark Knight Returns』(DC Comics, 1986)に酷似している。



2.1.3 OWLMAN PHOTOGRAPHS

Fotobum mit Aufnahmen einer maskierten Person (vermutlich des Sammlers selbst) als „Owlman“. Auf den Bildern ist der erste „Owlsuit“ aus den 1960er Jahren (vgl. Exponat 2.4) zu sehen. Dies lässt vermuten, dass die Fotografien ebenfalls aus dieser Zeit stammen.

Photo album with pictures of a disguised person (supposedly the collector himself) posing as "Owlman". The occurrence of the first "Owlsuit" from the 1960s (cf. Exhibit 2.4) gives reason to assume that the photographs are from the same period.

「オウルマン」のマスクをした人物（夜叉自身だと思われる）が写った写真からなるアルバム。写真の「オウルスーツ」が60年代に作られた第一作（展示品2.4参照）であることから、これらの写真もその時代に撮られたものであると推測される。



2.1.4 MODELS AND PROTOTYPES

„Models and Prototypes“, japanisches Modellbau-Lehrbuch von 1991 (erste Auflage). An mehreren Stellen finden sich Anmerkungen in Yasha Fukurô's Handschrift.

“Models and Prototypes“, Japanese modelmaking guidebook from 1991 (first edition). There are several passages with handwritten annotations and comments by Yasha Fukurô.

日本のスケールモデルの教科書『モデルとプロトタイプ』(1991、初版)。多くのページに梶夜叉手書きの注釈が書き込まれている。



2.2 FUKURÔ SHŌEN

In Yasha Fukurô's Videomaterial (vgl. Exponat 2.6) findet sich unter anderem eine Szene, in der ein herrschaftliches Anwesen auf einem Berg durch eine gewaltige Explosion vollständig zerstört wird. Augenscheinlich filmte der Sammler diese Szene unter Verwendung eines Modells, das zusammen mit zahlreichen „Owlman“-Requisiten in einem zeitweise von Fukurô bewohnten Berghof nahe St. Ulrich in Südtirol gefunden wurde. Es stellt allem Anschein nach eine detailgetreue verkleinerte Nachbildung des Wohnsitzes der Familie Fukurô dar, in dem Yasha Fukurô aufwuchs und bis zum Alter von 15 Jahren lebte.

Within Yasha Fukurô's video footage (cf. Exhibit 2.6) there is a scene in which a stately mansion on top of a mountain is completely destroyed in a large explosion. Apparently, the collector was using a model for this scene. Together with many "Owlman" props it was found in a mountain farmhouse close to St. Ulrich in South Tyrol in which Yasha Fukurô lived temporarily. By all indications the model is a detailed small scale replica of the Fukurô's residence in which Yasha Fukurô grew up and lived until he was 15 years old.

梶夜叉が遺品として残した個人のビデオ資料(展示品2.6参照)の中には、山の上に建つ荘厳な屋敷が大爆発によって破壊する場面が出てくる。

夜叉が一時的に住んでいた南チロル地方の聖ウルリヒ近郊の山農場で、数多くの「オウルマン」小道具と共に見つかったモデルを使って、夜叉はこの場面を撮ったようである。破壊される屋敷は、夜叉が15歳まで育った家の精密なレプリカであることが分かる。





2.3 FAMILY CONSTELLATION

Das Familienportrait aus den frühen 1950er Jahren zeigt Yasha Fukurô mit seinen engsten Verwandten. Es handelt sich vermutlich um die einzige erhaltene Fotografie, in der Hiroshi und Ayame Fukurô, die Eltern, und Keiichi Fukurô (hinten links), der ältere Bruder Yasha Fukurôs, zusammen mit dem zukünftigen Sammler zu sehen sind. Es ist nicht bekannt, auf wen die Unkenntlichmachung des Gesichts von Keiichi Fukurô in diesem Bild zurückgeht.

The family portrait from the early 1950s shows Yasha Fukurô with his closest relatives. It appears to be the only remaining photograph in which Hiroshi and Ayame Fukurô, his parents, and Keiichi Fukurô (in the back, left corner), Yasha Fukurô's older brother, are depicted together with the future collector. It is not known who is responsible for defacing Keiichi Fukurô in this photograph.

梶夜叉と近い親戚の、1950年代前半に撮られた家族の肖像写真。夜叉の両親である梶博史・あやめ、兄である梶啓一（左後ろ）が将来のコレクターである夜叉と一緒に写る、現存する唯一の写真だと思われる。梶啓一の顔が誰によって消されたのかは定かでない。



2.4 OWLSUIT

Seit Beginn seiner Beschäftigung mit der Figur des „Owlman“ überarbeitete Yasha Fukurô immer wieder das Aussehen des von ihm erfundenen Helden. Dabei entstanden – soweit bekannt – im Laufe der Jahre drei Versionen des „Owlman-Outfits“. Bei der Gestaltung des ersten „Owlsuit“ aus den 1960er Jahren, der hier zu sehen ist, verwendete der Sammler unter anderem einen britischen Infanterie-Regenponcho aus dem zweiten Weltkrieg.

Since starting with the work on his fictitious hero “Owlman”, Yasha Fukurô redesigned his look several times. In this process, as far as we know, three different versions of “Owlman outfits” were developed. For the design of this first “Owlsuit” from the 1960s, the collector used a Second World War British infantry rain poncho, among other things.

「オウルマン」という架空のヒーローに入れこむようになってからというもの、梶夜叉はその外観を幾度にも渡りデザインし直した。それにより——知られている限りでは——3つのバージョンの「オウルマン装備」が開発された。ここに展示されている初代「オウルスーツ」は60年代のもので、材料には第二次世界大戦時にイギリス軍歩兵部隊が使用した雨ポンチョも使われている。



2.5 OWLCAVE

Die mit eigenwilligen Styroporkonstruktionen befüllten Metallregale wurden in Yasha Fukurōs Berghof nahe St. Ulrich in Südtirol vorgefunden. Es scheint sich dabei um Überreste eines Versuchs zu handeln, eine cineastische Vision der in seinen Notizen vom Sammler häufig erwähnten „Owlcave“ zu erschaffen. Die „Versteckte Höhle im Akaishi-Gebirge“ stellt in Fukurōs Owlman-Kosmos gleichsam ein fiktives Gegenstück zu seinem realen Refugium in den Bergen Südtirols dar: Einen geheimen Kraftort, an den der Protagonist sich zurückzieht, um Strategien und Techniken für seine zukünftigen Aktionen zu entwickeln.

The metal shelves with odd polystyrene constructions were found in Yasha Fukurō's mountain farm house close to St. Ulrich, South Tyrol. The polystyrene constructions could be the remnants of an attempt to produce a cinematic vision of what the collector refers to as "The Owlcave" in his notes. In Fukurō's Owlman cosmos the "hidden cave in the Akaishi Mountains" represents something like a fictional counterpart to his real hideaway in the mountains of northern Italy: A secret place of power where the protagonist retreats to develop new strategies and techniques for his future campaigns.

奇妙な発泡スチロールを詰め込んだこの金属棚は、聖ウルリヒ近郊の山荘で発見され、当時の形のままここに展示されている。これはコレクターのメモの中によく言及される「オウルの巣穴」というビジョンを、映画芸術的に作り上げようとした試作の残骸とも言えるものである。架空のオウルマン世界におけるこの「赤石山脈の隠された洞窟」は、鼻のオウルマン世界においては、言ってみれば実存する南チロルの別荘と、架空ではあるが対をなすものである。つまり、主人公が姿を隠し、今後使う計略や技を開発するための秘密のパワースポットである。



2.6 DAS BERGREFUGIUM

Mit dem Vorhaben, das Gelände als Baugrund für eine Touristenunterkunft zu erschließen, suchte der Hotelier Emanuel Demetz einen Berghof nahe St. Ulrich in Südtirol auf, der Yasha Fukurô zeitweilig als geheimer Rückzugsort diente. Im Keller des – wie er glaubte – verlassenen Hofes stieß Demetz auf einen Karton mit Videokassetten, die Fukurô zur Archivierung seiner filmischen Experimente im Zusammenhang mit seinem Alter Ego benutzte.

Im vorliegenden Dokumentarfilm führt Demetz ein Filmteam zu Fukurôs Bergrefugium im Grödnertal und rekonstruiert die Umstände seines Funds. Einspielungen des gefundenen Filmmaterials dokumentieren die Versuche des Sammlers, die Welt von „Owlman“ in bewegten Bildern wirklich werden zu lassen.

Der Film befindet sich in voller Länge auf der DVD, die dieser Publikation auf der Innenseite des Rückdeckels beigelegt ist.

Intending to evaluate the premises' suitability for the construction of tourist lodgings, hotelier Emanuel Demetz visited the mountain farm house close to St. Ulrich, Southern Tyrol, which temporarily served Yasha Fukurô as a secret hideaway. In the basement of the – as he thought – abandoned farm house Demetz stumbled upon a cardboard box with videotapes which Yasha Fukurô had used to archive his cinematographic experiments related to his fictional alter ego.

In this documentary, Demetz takes a film crew to Fukurô's mountain refuge and reconstructs the circumstances of his discovery. The footage includes documents of Fukurô's attempts to create motion pictures of "Owlman's world".

The DVD on the inside of the back cover of this publication features the film in full length.

南チロル地方の聖ウルリヒ近郊に、梟夜叉の一時的な秘密の隠れ家であった山荘がある。その敷地を観光客用宿泊施設として開発しようとしていたホテル経営者、エマヌエル・デメツが、ある時その山荘を訪れた。空き家だと信じ込んでいた山荘の地下倉庫で、彼は一箱分のビデオカセットを発見する。それは梟夜叉が、架空のオルター・エゴに関する実験を動画として保存したものであった。

ここに展示されているドキュメンタリー映像の中で、デメツはグレードナー谷にある梟夜叉の山荘にカメラチームを引き連れ、発見当時の状況を再現している。見つかったビデオテープには、「オウルマン」ワールドを動画として現実のものにしようとする夜叉の試みの数々が記録されている。

この映像をノーカットで収録したDVDが、カタログの終りに付属。





THE SUN SHALL NEVER SET

5 THE SUN SHALL NEVER SET

Das fünfte Kapitel der Ausstellung stellt anhand exemplarischer Exponate drei ambitionierte Großprojekte vor, die jeweils als das Lebenswerk eines einzelnen, völlig von einer bestimmten Idee eingenommenen Individualisten betrachtet werden können.

Den in vielerlei Hinsicht sehr unterschiedlichen Projekten wohnt dabei die gemeinsame Vorstellung inne, die Welt als ganze zum Besseren zu verändern, indem ein bestimmter Bereich der Welt einer neuen Ordnung unterworfen wird. Ebenso verbindet diese Manifestationen eines sich verselbständigenden Ordnungswillens allerdings auch ein Scheitern an dem ihnen gleichermaßen zugrunde liegenden uneinlösbaren Totalitätsanspruch.

Using exemplary exhibits, the fifth chapter deals with three ambitious major projects, each one of which can be considered as the life achievement of a single individualist who was completely possessed by a certain idea. These projects, as different as they are in many regards, share the concept of creating a better world as a whole by subjecting a particular area of the sphere to a new order. However, these manifestations do not only share a self-sufficient desire for order. They are all deemed to fail because of their shared, unfulfillable demand for totality.

今展覧会の第5章では、野心的で大掛かりな3つのプロジェクトが、実例を扱った展示品によって紹介されている。どのプロジェクトも、ある特定の理念に完全に心を奪われた、ユニークな個人主義者のライフワークだといえる。

様々な観点から実に異なる3つのプロジェクトではあるが、それでいて共通の観念が内在している。それは、世界のある特定領域に新たな秩序を導入することによって世界全体を改善する、というものだ。これらのプロジェクトは同様にこの新しい秩序を維持しようとする、他に掬われることのない強い意志を表明するものでもあるが、しかしそれらの基礎に等しく置かれている引き換えようのない全体性への要求が失敗に終わっていることも示している。



5.1 UN BIZZARRO SOGNO TEDESCO

Der Münchener Architekt Herman Sörgel begann Ende der 1920er Jahre mit der Planung des „Makroprojekts Atlantropa“. Vorgesehen war die Errichtung mehrerer monumentaler Bauwerke. Vor allem sollte ein mehr als 30 Kilometer langer Staudamm in der Straße von Gibraltar entstehen, mit dessen Hilfe Sörgel das Mittelmeer um bis zu 200 Meter absenken wollte. Hierdurch sollten etwa 500.000 km² Neuland gewonnen und eine Landverbindung zwischen Afrika und Europa hergestellt werden. Durch ein gewaltiges Wasserkraftwerk wollte er zudem die Energieversorgung Europas auf lange Sicht sichern.

Das Modell veranschaulicht die Veränderungen, die sich für die Küstenlinien Europas und Afrikas durch eine Realisierung von Sörgels Plänen ergeben hätten. Fragile Wachsm miniaturen symbolisieren die verschiedenen von Sörgel geplanten Großbauten.

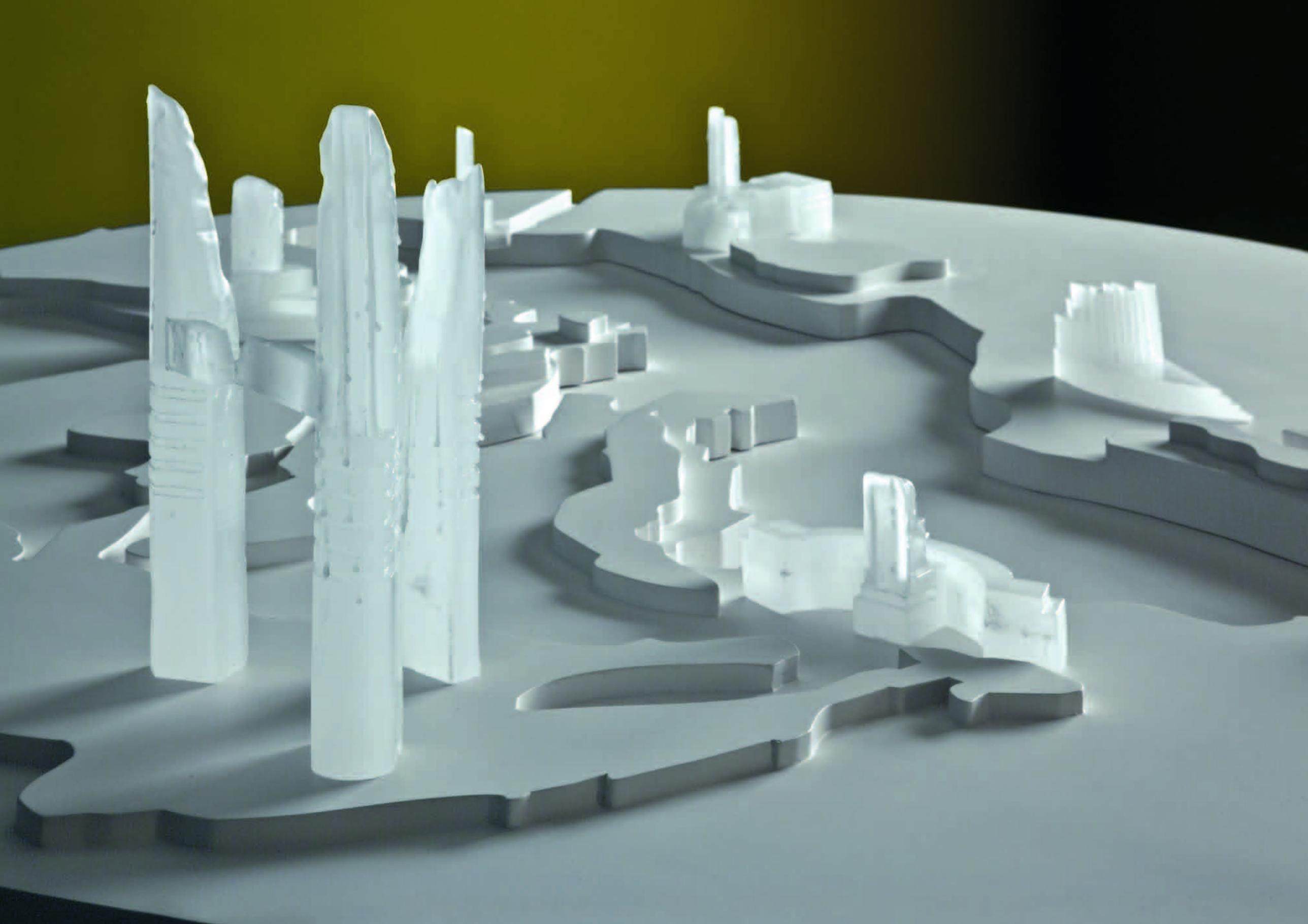
At the end of the 1920s, Munich based architect Herman Sörgel started planning on the "Macroproject Atlantropa". By building a number of monumental structures, above all a dam with a length of more than 30 kilometres, Sörgel wanted to lower the water level of the Mediterranean by up to 200 metres to create a land bridge between Africa and Europe and to reclaim land of about 500.000 km². Moreover, by means of a huge hydroelectric power plant he wanted to secure Europe's energy supply in the long run.

The model visualises the changes Europe's coastline would have experienced if Sörgel's plans had ever come to fruition. Fragile wax miniatures represent the various large buildings Sörgel wanted to realise.

1920年代の終わりに、ミュンヘンの建築家ヘルマン・ゼルゲルは、幾つもの壮大な建築物の建設を目的とした「マクロプロジェクト・アトランドローパ」という計画に取り掛かった。何よりも、ジブラルタル海峡に長さ30キロメートルを超えるダム建設を計画していた。ゼルゲルは、このダムによって地中海の海面を最大200メートル下げようとした。これにより新たに50万平方キロメートルの土地が生まれ、アフリカとヨーロッパが陸でつながることになる。さらに、巨大な水力発電所の設置によって、ヨーロッパへの長期にわたる電力供給を可能にしようというものだった。

ここにあるモデルは、この計画を仮に実施した場合に変化した、ヨーロッパとアフリカの海岸線の状況を示している。壊れやすい蝋のミニチュアは、ゼルゲルが計画していたその他の大建築物を象徴している。





5.2 ENCYCLOTHÈQUE UNIVERSELLE

In den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts entwickelte der französische Landgraf und Autodidakt Jean-Baptiste d'Aumbry den Plan zur Errichtung eines Bauwerks, das er „Encyclothèque universelle“ nennen wollte. Das als polygonaler Zentralbau geplante Gebäude sollte einen einzelnen privilegierten Nutzer in die Lage versetzen, sich möglichst schnell effizient zu einem bestimmten Forschungsgebiet zu informieren. Entsprechend den bevorzugten Interessensgebieten des Grafen sollten mehrere, in nummerierte Abschnitte unterteilte Gänge strahlenförmig vom Zentrum des Gebäudes ausgehen, und möglichst alle für das jeweilige Forschungsgebiet relevanten „objets et livres“ beinhalten. Beim Auftauchen neuer Studienobjekte sollten die Gänge kurzerhand um weitere Abschnitte verlängert werden. Eine mobile Arbeitsplattform sollte durch ein komplexes mechanisches Laufbandsystem und durch die Muskelkraft von eigens zu diesem Zweck abgestellten Untertanen an jeden beliebigen Punkt des Gängesystems bewegt werden können.

At some point in the sixties of the 18th century, the French count and autodidact Jean-Baptiste d'Aumbry took up the plan for the erection of a building he used to refer to as "Encyclothèque universelle". The polygonal central-plan building was meant to enable a single privileged user to acquire knowledge in a specialised field in the fastest and most efficient way possible. According to the specific needs of the comte a number of hallways, partitioned in numbered sections, were intended to comprise all "objets et livres" relevant for profound studies in the respective area of research. With new objects of study emerging, the hallways were to be extended by new sections. A mobile studio platform was to be moved to any desired spot in the hallways by means of a complex conveyor belt system and the muscular strength of servants especially trained for this task.

フランスの方伯であったジャン＝バプティスト・ドンブリーは、独自で様々な研究を進めており、1760年代に“Encyclotheque universelle”という名の建物の建造を考案した。それは多角形中央ドーム様式の建物で、立ち入りを許された人が、特定の研究領域における情報収集を素早く効率的に行えるようにするための施設だった。ドンブリー方伯が優先する関心領域に応じて、通しナンバーをつけられた多数の通路が建物の中央部分から放射状に延びており、そこには可能な限りの“objets et livres”（物や書籍）が所蔵されている。新たな研究対象が加わった場合は、即座に通路が追加される。可動の研究台は、複雑なベルトコンベアー・システムと、専属に雇われた作業員の筋力によって、通路系のどの地点にも動かすことができるというものだった。



5.3 FRUIT BATS OF THE OLD WORLD

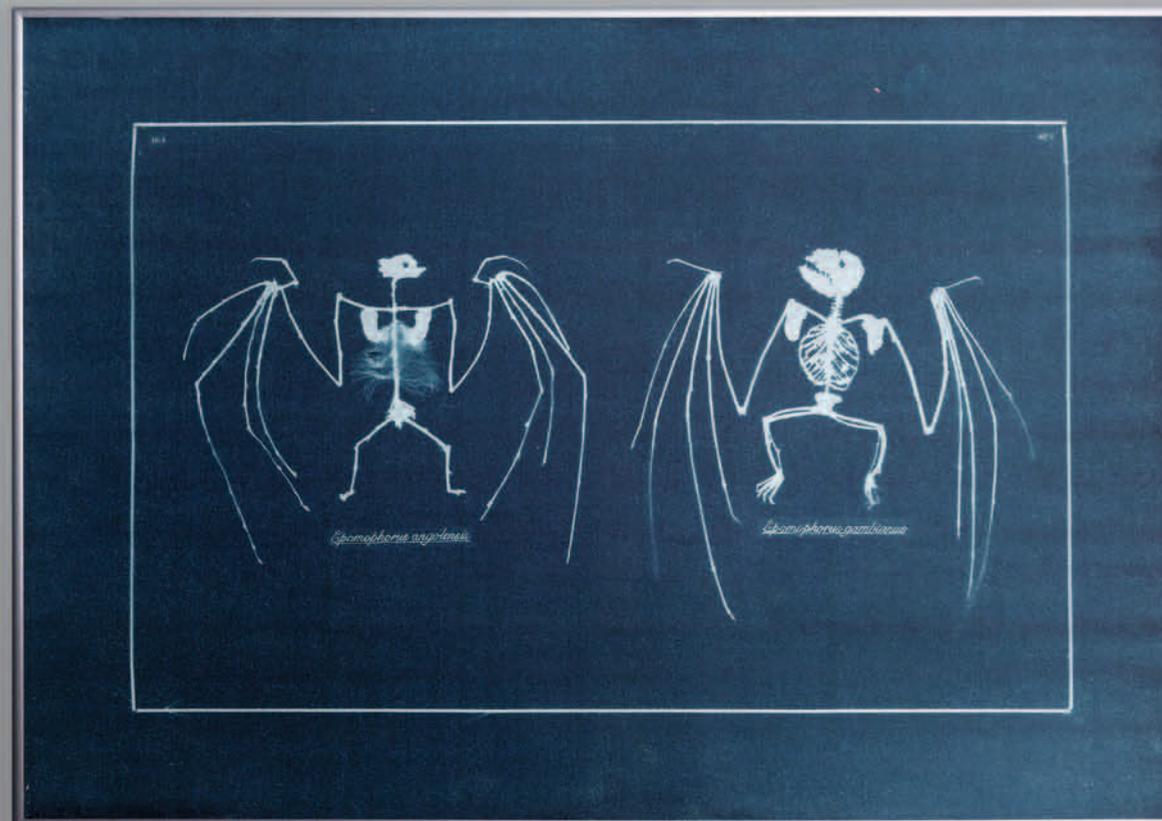
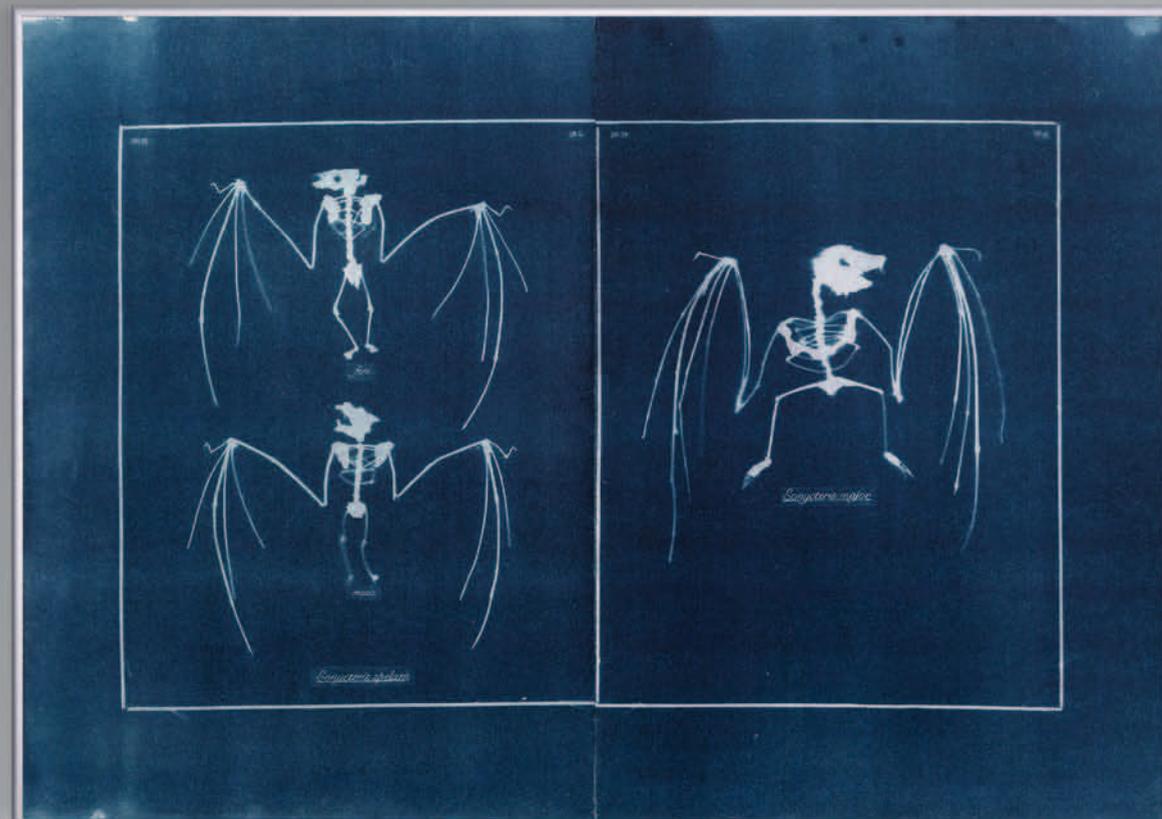
1844 began the young English naturalist Aaron Jenkins on a research journey of several years which was to take him from Africa via Southeast Asia to Australia and Oceania. In the course of his travels, Jenkins intended to draw up a complete catalogue of all existing species from the family of megachiroptera (fruit bats). He used the newly invented photographic procedure of cyanotype to produce photograms of fruitbat skeletons, which shows that his main interest was probably the extraordinary bone structure of these animals with their elongated phalanges and their typical clawed thumb.

In 1844, Aaron Jenkins, a young English natural scientist, embarked on a research journey of several years which was to take him from Africa via Southeast Asia to Australia and Oceania. In the course of his travels, Jenkins intended to draw up a complete catalogue of all existing species from the family of megachiroptera (fruit bats). He used the newly invented photographic procedure of cyanotype to produce photograms of fruitbat skeletons, which shows that his main interest was probably the extraordinary bone structure of these animals with their elongated phalanges and their typical clawed thumb.

Even though the seven photographic exposures from the Fukurô collection represent only a small part of Jenkins' series, it is certain that he could not have achieved his goal to cover all fruit bat species, not least because quite a number of them had not yet been discovered at the time.

1844年、若いイギリスの自然研究者アーロン・ジェンキンスは、アフリカから東南アジアを越えてオーストラリアとオセアニアにまで続く、何年にもわたる研究旅行に赴いた。その目的は、大翼手類(オオコウモリ)に属する全ての動物が載ったカタログを作成することだった。ジェンキンスは、当時はまだ新しかった青写真という写真技術を用いてオオコウモリの骨格のフォトグラムを残している。そこから見て取れるのは、オオコウモリの長く伸びた指と特徴的な親指のかぎ爪の特殊な骨格構造に、彼が特別な関心を寄せていたということである。

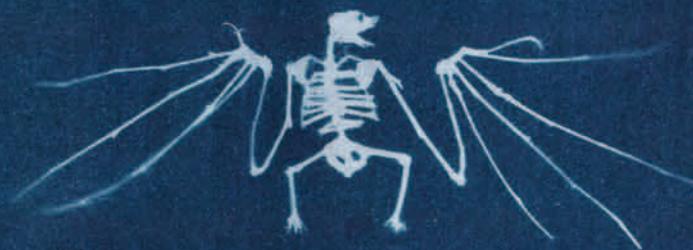
梟コレクションの所蔵品である7枚の写真は、ジェンキンスが作り上げたシリーズのごく一部を紹介するものに過ぎない。しかし、存在する全てのオオコウモリの種類を記録に残すという目標が達成できなかった原因は、当時まだ数多くの種類が発見されていなかったということだけではないことは確かである。



№ 52



Nyctimene sancti-crucis



Nyctimene masalai

OC 9

№ 54

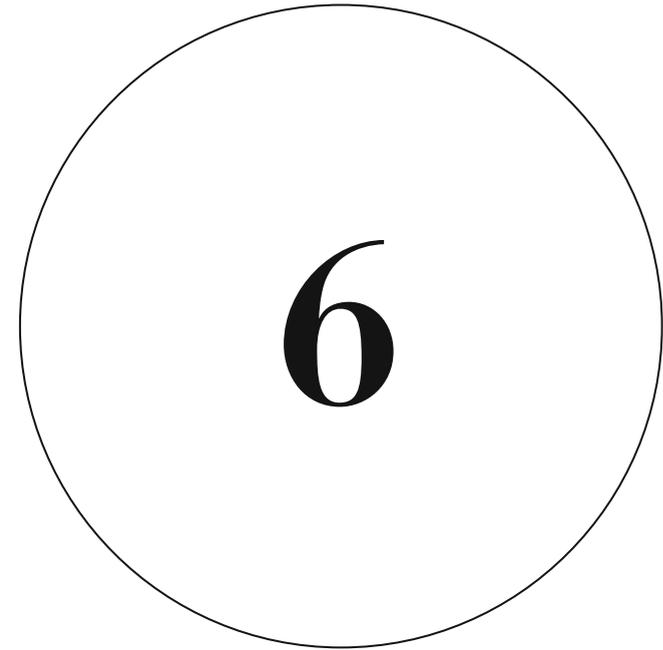


Nyctimene aello



Nyctimene draconilla

OC 10



THE END OF A NEW AGE

6 THE END OF A NEW AGE

Die beiden Exponatgruppen im letzten Raum des Ausstellungsrundgangs gehören zu den raumgreifendsten der Sammlung Fukurô. Im Gegensatz zu den anderen Teilen der Ausstellung werden die Objekte in diesem Bereich unter Verwendung des beim Sichten der Sammlung vorgefundenen Ausstellungsinventars so präsentiert, wie sie Yasha Fukurô selbst installiert und gesehen hat.

Der große bühnenartige Schaukasten und die sechs beleuchteten Standvitrinen nahmen einen zentralen Platz in der Eingangshalle des Hauptsitzes der Fukurô Kabushiki Gaisha ein. Dies lässt die Vermutung berechtigt erscheinen, dass der Sammler selbst diesen Stücken einen hohen Stellenwert unter seinen Erwerbungen eingeräumt hat.

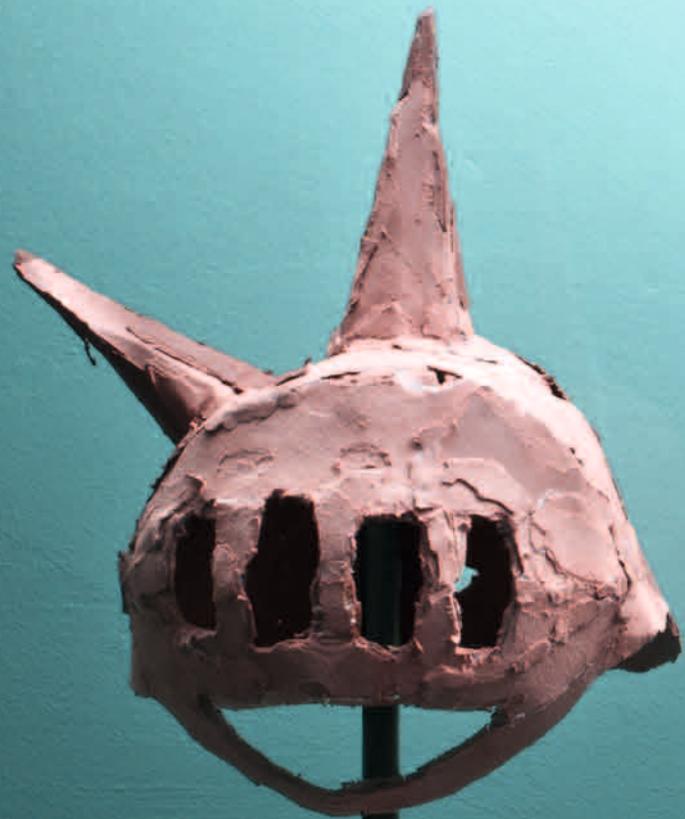
The two groups of objects in the sixth and final part of the exhibition belong to the most expansive pieces in the Fukurô collection. In contrast to the other showrooms, they are presented using the original exhibition displays from Yasha Fukurô's inventory, and thus are exhibited in the manner in which the collector himself installed and regarded them.

The large stage-like showcase and the six illuminated display cabinets were located in the centre of the lobby at the Fukurô Kabushiki Gaisha headquarters. This would seem to lend weight to the assumption that these acquisitions were of particular significance to the collector.

最終章である第6章の展示は2部構成となっており、梟コレクションの中でも最も大規模なものである。今展示会の他の章とは異なり、コレクションを整理する際に見いだされた展示目録を用いて、梟夜叉が展示・鑑賞していた様子をそのまま再現している。

大きな舞台状のショーケースと、6つのライトアップされたショーケースは、梟株式会社本社建物の入り口ロビー中央部に置かれている。このことから、コレクター本人がこれらの収集品に極めて特別な価値を見出していたということが分かる。





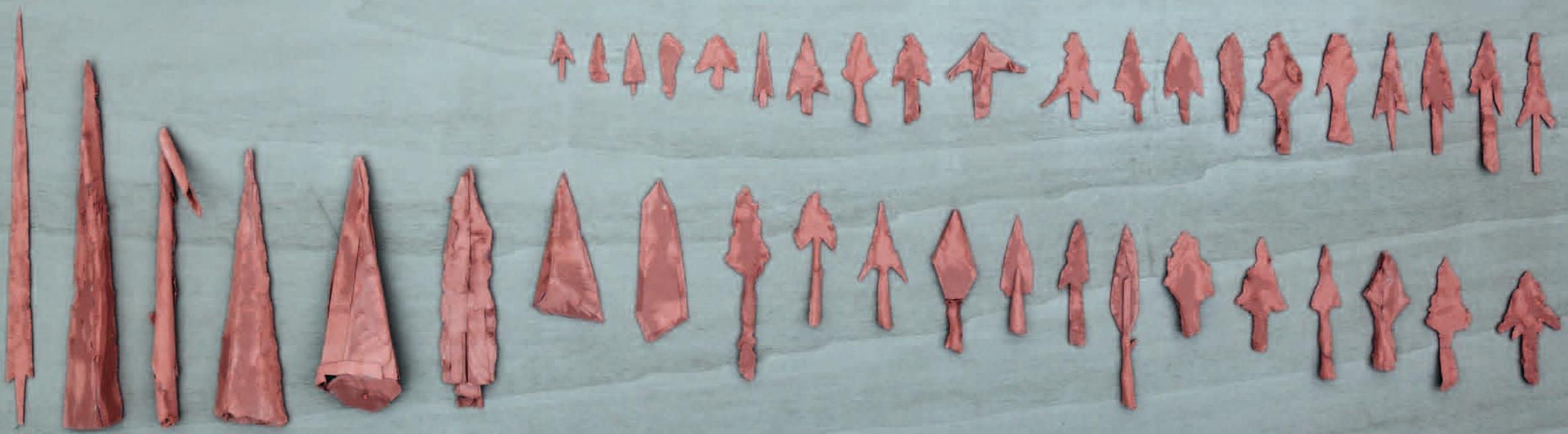
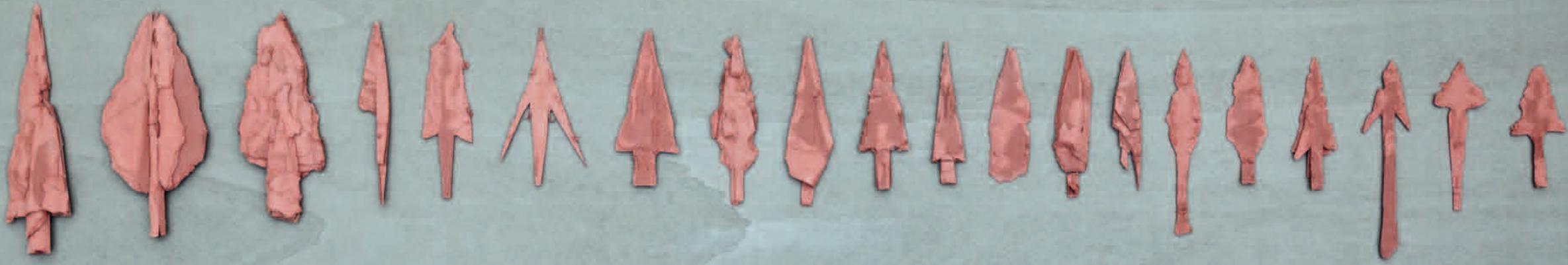
6.1 MARVELS OF WORKMANSHIP

Waffen und Rüstungsteile. Diverse Materialien. Vermutlich unterschiedliche Entstehungsorte und -zeiten. Es existieren keine Aufzeichnungen darüber, wie diese Objekte in Yasha Fukurô's Besitz gelangt sind.

Weapons and pieces of armour. Various materials. Probably different places and times of origin. There are no records as to how these objects came into Yasha Fukurô's possession.

武器と武装品。様々な材料。発祥地と時代はそれぞれ異なると推測される。梟夜叉の所有に至る経緯については記録が残っていない。



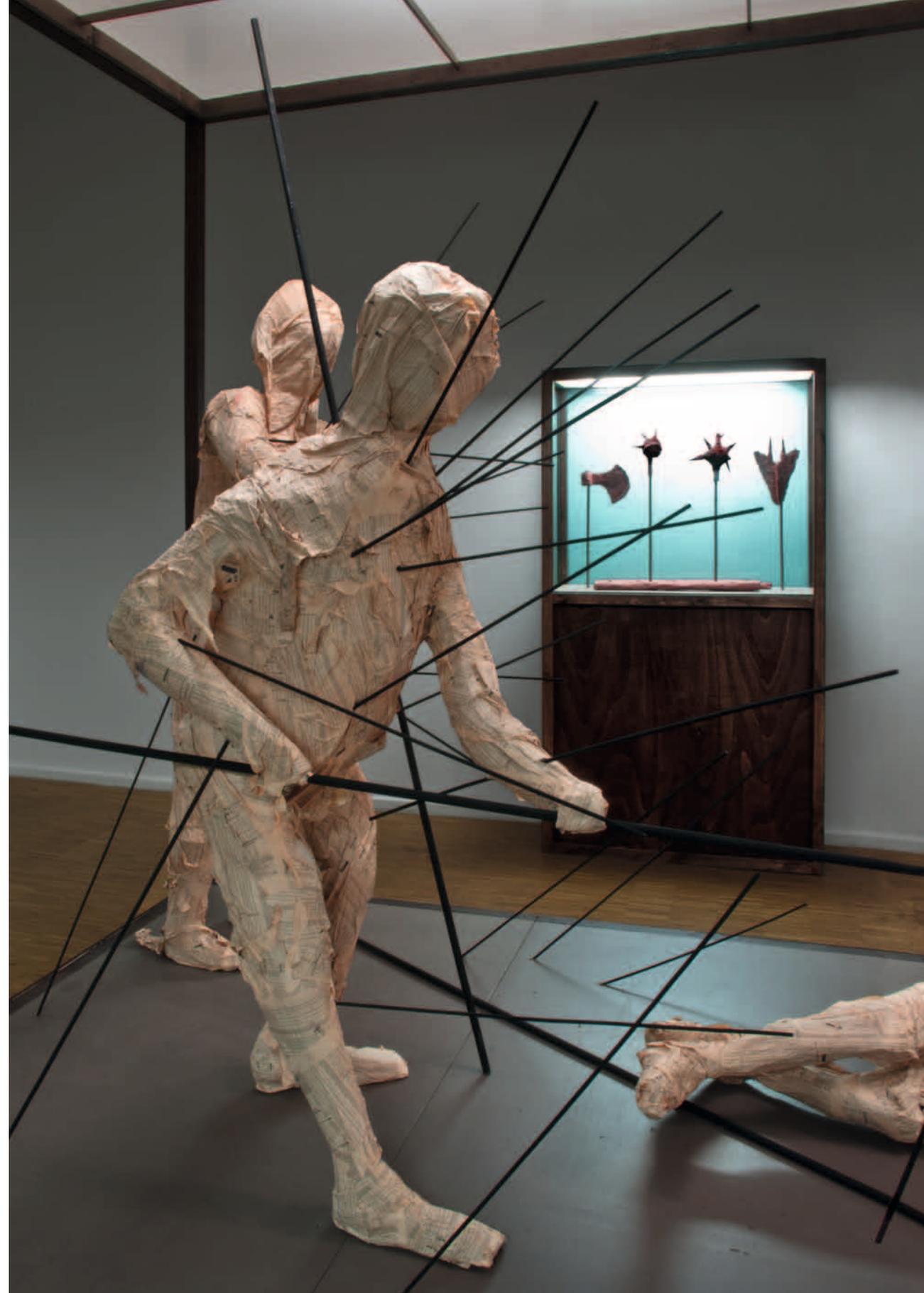


6.2 PERIOD OF GRACE

Die erstarrten, menschengroßen Gestalten wirken, als sei ihren kriegerischen Handlungen durch äußere Einwirkungen für immer Einhalt geboten worden. Aufgrund fehlender Quellen müssen die Genese und die Verbleibsgeschichte dieses Exponats im Dunkeln bleiben.

It appears as if external influences paralysed the rigid, human-sized figures for all times. Due to a lack of evidence the genesis and story of this exhibit remain undetected.

これら人物大の硬い物体は、まるでその戦闘行為を外的要因によって永遠に阻止されているかのような印象を与える。この展示品についても発祥と経過に関する記録が残っていないため、それらは定かでない。





B

Von der Unwirklichkeit des Realen

About the Insubstantiality of Reality

現実世界に於ける非現実性

AB UNO DISCE OMNES – Aus einem sollst du alles erkennen. Dieser Wahlspruch induktiver Weltaneignung prangt auf dem die Weltkugel umfassenden Spruchband der Titelvignette der Ausstellung. Nicht vom Allgemeinen soll demnach auf das konkrete Einzelne geschlossen, sondern aus dem Konkreten das abstrakte Ganze erst entwickelt werden. Auf den ersten Blick erscheint die Sammlung Fukurô als ein äußerst inhomogenes Konglomerat: Zeugnisse alten Volksglaubens und magische Puppen stehen hier vermeintlichen Ausgrabungsfunden, Expeditionsrelikten, Cyanotypien und avantgardistisch anmutenden Zelten gegenüber, ebenso wie Architekturmodellen, einer Origamisoldatenarmee, Filmen und Filmplakaten sowie Artefakten, die als Produkte der Schwerindustrie oder ein Bootswrack daherkommen.

Doch ein Objekt verspricht, dasjenige zu sein, aus dem sich der Sinn und die Bedeutung des Ganzen erschließen lässt: „Encyclothèque universelle“ lautet der Titel eines Architekturmodells, das in einem in unwirkliches, gelbes Licht getauchten Raum ausgestellt ist. In einer kubischen Vitrine erhebt sich ein aus Holz gefertigter, polygonaler und von einer Kuppel überwölbter Zentralbau, an den sich strahlenförmig einige exakt nummerierte, unterschiedlich lange Gänge anschließen. Wohl um einen besseren Einblick in das Innenleben der „Encyclothèque“ zu gestatten, sind nur die Hälfte der geplanten Gänge im Modell ausgeführt, die übrigen sind lediglich als Grundriss aufgezeichnet. Im Zentrum des Baus stehen ein Stuhl und ein Schreibtisch auf einem kreisförmigen Plateau, das in eine an eine Zahnradbahn erinnernde mechanische Apparatur eingespant zu sein scheint. Dem zugehörigen Exponatschild ist zu entnehmen, es handle sich um das Modell eines Gebäudes, das der französische Landgraf und Autodidakt Jean-Baptiste d’Aumbry im 18. Jahrhundert geplant habe, und das nichts weniger als das gesammelte Wissen der Welt nach Forschungsgebieten geordnet beinhalten sollte. Die stetige Expansion des Wissens wurde dabei durchaus mitbedacht, denn sollten weitere Studienobjekte auftauchen, so hätten die Gänge kurzerhand um weitere Abschnitte verlängert werden sollen. Der Anspruch, universell und enzyklopädisch zu sein, die Welt der kulturellen Objektivationen subjektiv und gleichermaßen im Bau einzuholen, lässt das Modell eine ewige Baustelle bleiben. Zugleich erscheint die Ordnung des Wissens radikal subjektiv, betrachtet man die über den einzelnen Gängen platzierten Benennungen der repräsentierten Wissensgebiete: „Steine“, „Spiele“, „Sterne“, „Tiere“, „Geister“, „Zeiten“, „Wogen“ und „Falten“ ist hier unter anderem zu lesen. Wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Kulturwissenschaftler Aby Warburg seine Bibliothek nicht nach Fächern, sondern allein seinen eigenen Gedanken folgend sortierte und damit so stark personalisierte, dass seine Ordnung selbst nahezu als These gelesen werden konnte, entpuppt sich auch diese Suche nach dem enzyklopädischen Ganzen, der wir zunächst Rationalität unterstellen, als ein hochgradig subjektiver Weltaneignungsversuch, der im Grenzbereich zur individuellen Mythologie anzusiedeln ist.

Die „Encyclothèque universelle“ wird damit tatsächlich zum Modell der ganzen Ausstellung. Die Sammlung Fukurô, durch den Titel mit enzyklopädischem Anspruch aufgeladen, erscheint uns in ihren Ordnungskategorien nicht weniger ungewöhnlich und fremd. Man kann sich – obwohl einem in nahezu jedem Exponat eine vertraute wissenschaftliche Rhetorik oder Präsentation entgegentritt – des Eindrucks einer Wunderkammer nicht erwehren, einer Wunderkammer positivistischen Beherrschungstrebens. Die Sammlung erscheint als Ort eines rationalistischen Enthusiasmus, von einer Magie des Abzählbaren und einem Zauber des Rationalen beseelt, der – wie schon Max Horkheimer und Theodor W. Adorno wussten – ständig in Mythos umzuschlagen droht.

Der Sammler wird als eine Figur entworfen, die als regelrechter Jünger instrumenteller Vernunft bezeichnet werden kann und doch gleichermaßen vom Irrationalen angezogen wird.

Was Yasha Fukurô sammelt, kann man als Relikte positivistischer Weltaneignung bezeichnen, als Andenken an den Glauben an den Rationalismus und Dokumente einer Sehnsucht nach Beherrschbarkeit der Welt. Hierfür erweist sich die Sammlung als besonders geeignetes Medium: So betrachtet etwa Jean Baudrillard in „Das System der Dinge“ das Sammeln beim Kind als rudimentärsten Ausdruck seines Strebens nach Herrschaft über die Umwelt. Es macht sich die Welt untertan, indem es ordnet, einteilt und gruppiert. Und Walter Benjamin bestimmt den Sammler – als Gegenstück zum Flaneur – als Physiognomiker der Dingwelt und beschreibt 1930 in „Lob der Puppe“ das Ordnen ebenfalls als eine individuelle Ermächtigungsgeste: „Die wahre, sehr verkannte Leidenschaft des Sammlers ist immer anarchistisch, destruktiv. (...) Dem Sammler ist in jedem seiner Gegenstände die Welt präsent. Und zwar geordnet. Geordnet aber nach einem überraschenden, ja dem Profanen unverständlichen Zusammenhänge.“ Die Sammlung bewirkt so gleichermaßen die Vereinzelung des Gegenstandes wie die Einordnung in einen Kontext, als dessen Zielpunkt die Person des Sammlers selbst angesehen werden kann. Baudrillard kommt gar zu dem Schluss, der Sammler sammle im Endergebnis immer nur sich selbst. Und Benjamin schreibt, für den wahren Sammler rücke alles „in jedem einzelnen seiner Besitztümer zu einer magischen Enzyklopädie, zu einer Weltordnung zusammen, deren Abriss das Schicksal des Gegenstandes“ sei. Und so ist Fukurô in seiner Sammlung selbst abwesend und doch omnipräsent. Durch die gezeigten Objekte und Artefakte wird das Psychogramm des fiktiven Sammlers erfahrbar.

Die Sammelleidenschaft wird hier als etwas Verschlossenes, Geheimnisvolles dargestellt, das von einer Art Besessenheit zeugt. Dies ist durchaus bemerkenswert, da der gegenwärtige Kunstbetrieb solche öffentlichkeitsscheuen Sammler nur noch vom Hörensagen kennt. Der Sammler fungiert hier als Stellvertreterfigur für den oder besser die Künstler, die sich – aktuelle Diskurse karikierend – in die Position der Kuratoren geflüchtet haben. Dabei stehen die Dinge der Sammlung jeweils in einem ganz eigenen Verhältnis zur Wirklichkeit, wie etwa der Blick auf das Modell des utopischen und dennoch realen Atlantropa-Projekts oder eine Michelangelo Antonionis „Zabriskie Point“ zitiertende Filmszene der Sprengung des Modells des vermeintlichen Elternhauses Fukurôs zeigt. Dadurch, dass die Sammlung außerdem Objekte enthält, die außerhalb der Sammlung Fukurô als eigenständige Kunstwerke funktionieren, wird das Verwirrspiel um die Grenze zwischen Fiktion und Realität noch weiter getrieben. Indem die gezeigten Exponate auf dem Plakat der Ausstellung lediglich als Auswahl angesprochen werden und im Katalog unter der Rubrik „Archiv“ zahlreiche weitere potentielle Sammlungsgegenstände in Erscheinung treten, wird die Sammlung in eine imaginäre Unendlichkeit erweitert. Und wie Fukurô durch seinen „Owlsuit“ völlig von seiner selbst geschaffenen Sinnwelt absorbiert wird, so wird auch der Betrachter dieser Ausstellung durch deren in seine eigene Lebenswelt ausgreifende Erzählung in die Parallelwelt eines sehnsüchtigen Positivisten entführt. Diese erweist sich als derart konsistent, dass man unwillkürlich beginnt, die Figur des Yasha Fukurô zu analysieren – und dies, obwohl die Unwirklichkeit der Dinge selbst permanent demonstrativ zur Schau gestellt wird.

Melanie Sachs, Juni 2012

AB UNO DISCE OMNES – from one, you should be able to learn about everything. This motto of inductive world appropriation is emblazoned on the title vignette of the exhibition, on a banner which envelopes the globe. Its message: Conclusions about the individual should not be drawn from the general; rather, the abstract whole should only be construed from the concrete individual case. At first glance, the Fukurō Collection appears to be an extremely non-homogeneous conglomerate: Evidence of old folk belief and magic dolls are accompanied by alleged excavation finds, expedition relics, cyanotypes and avantgarde-looking tents as well as architectural models, an origami army of soldiers, several films and film posters and artefacts suggestive of products of heavy industry or a shipwreck.

However, there is one object that promises to be the key to the meaning and significance of the whole: An architectural model entitled "Encyclothèque universelle", displayed in a room flooded with surreal yellow light. The cubic showcase contains a wooden polygonal domed central building from which several accurately numbered corridors of varying lengths radiate.

Probably with the intention of giving a better insight into the inner workings of the "Encyclothèque universelle", only half of the hallways planned have actually been realised in the model; the remaining corridors are merely sketched as a floor plan. In the centre of the building, a desk and chair are standing on a circular platform which appears to be connected to a mechanical apparatus resembling a rack railway. From the exhibit label we learn that this is a model of a building planned by French count and autodidact Jean-Baptiste d'Aumbry in the 18th century, and that it should house no less than the complete knowledge of the whole world, classified by fields of research. The constant expansion of knowledge was by all means taken into consideration, for should new objects of study emerge, the hallways were simply to be elongated by further sections. The aspiration to be universal and encyclopaedic and to capture the world of cultural objectifications both subjectively and in the building itself renders the model an eternal construction site. At the same time, the organization of knowledge appears to be radically subjective when we observe the labels above the entrance of each hallway: Amongst the disciplines represented are "stones", "games", "stars", "animals", "ghosts", "times", "waves", and "folds", for instance. Rather like cultural scientist Aby Warburg, at the beginning of the 20th century, arranged his library not by disciplinary conventions, but solely following his own thoughts and reasoning, resulting in a system so highly personalised that it could almost be read as a thesis itself, this quest for encyclopaedic completeness turns out to be a highly subjective approach of interpreting the world. Even though we are tempted to accredit its rationality, on closer inspection we have to admit that it borders on a sort of private mythology.

Thus, the "Encyclothèque universelle" actually does become a model for the whole exhibition. The Fukurō collection with its encyclopaedically charged title seems no less out of the ordinary and disconcerting to us in its categorization. Although almost every single exhibit features a familiar scientific rhetoric or presentation, we cannot resist the impression of a wunderkammer – a wunderkammer of a positivistic striving for control. The collection emerges as a place of rationalistic enthusiasm, inspired by the magic of the denumerable and the charm of the rational, which – as Max Horkheimer and Theodor W. Adorno knew long ago – is in constant danger of turning into a myth. The collector is portrayed as a figure who could be termed a downright

disciple of instrumental reason, who is, however, just as susceptible to the irrational. The articles Yasha Fukurō has collected can be described as relics of a positivistic approach to world appropriation; as keepsakes of the belief in rationalism and documents of a yearning for control over the world. The collection proves to be a particularly suitable medium for the latter: In his "The System of Objects", Jean Baudrillard regards collecting as a child's most rudimentary expression of its ambition to dominate its environment. The child subdues the world by sorting, categorising and classifying it. Walter Benjamin, on the other hand, defines the collector – as a counterpart to the flaneur – as a physiognomist of the world of objects. In "In Praise of the Doll" from 1930, he too describes organizing as a personal claim to power: "The collector's true, very misjudged passion is always anarchistic, destructive. (...) To the collector the world is present in each and every one of his objects, and it is present in an organised way. It is, however, organised according to surprising relationships, unintelligible to the profane mind." Thus the collection simultaneously causes the isolation of the single item and its integration into a context whose ultimate end can be seen as the collector himself. Baudrillard even goes as far as to conclude that, at the end of the day, the collector always simply collects himself. And Benjamin writes that for the true collector, "in every single one of his possessions everything merges into a magic encyclopaedia, into a world order whose abstract would be the destiny of that item." In this way, Fukurō himself is both absent from his collection and omnipresent. The objects and artefacts reveal a psychogram of the fictional collector.

The collector's passion is depicted as something secret and occlusive which bears evidence of a type of obsessiveness. This is remarkable indeed, considering that such publicity-shy collectors are known to the contemporary art scene only by hearsay. Here, the collector serves as a representative for the artist, or rather artists, who – caricaturing recent discourses – have escaped into the position of curators. At the same time, each object in the collection is related to reality in a very particular way: the model of the utopian, yet real Atlantropa project, for instance; or the film scene showing the explosion of a model of what is reputed to be Fukurō's parental home, quoting Michelangelo Antonioni's "Zabriskie Point". The deliberate confusion of the boundary between fact and fiction is taken even further by objects which also function as autonomous works of art when exhibited independently of the Fukurō Collection take the deliberate confusion of the boundary between fact and fiction even further. As the exhibition poster proclaims the exhibits to be a mere selection, and since numerous further potential exhibits appear in the exhibition catalogue under the chapter titled "Archive", the collection is extended into an imaginary infinity. And just as Fukurō in his "Owlsuit" is completely absorbed by the fiction that he himself has created, the observer is abducted into the parallel world of a yearning positivist. In this respect, the exhibition's narrative proves to be consistent to such an extent that observers involuntarily begin to analyse Yasha Fukurō's character – even though the insubstantiality of the exhibits is permanently flaunted.

AB UNO DISCE OMNES —— を聞いて十を知る。帰納的世界把握を意味するこの諺が、本展覧会カタログ表紙絵の、地球を包み込む横断幕に刻まれている。この言葉によれば、普遍的な事柄から各具体例を推測するのではなく、まずは具体的な事柄から抽象的な全体が導き出されるものである。梟のコレクションは、一見すると不均質の寄せ集めに見える。古の民間信仰の名残や、呪術に用いられた人形が、膺の発掘物、調査旅行の遺品、青写真、アヴァンギャルド風のテントなどに向かい合い、さらに建築モデル、折り紙の軍隊、フィルム、映画ポスター、重産業製品あるいは漂着物としてやってきたものが並ぶ。

ただその中で一つ、そこから全体の意味が導出できるものがある。異様な黄色い照明で満たされた展示室に置かれた、『普遍的百科全書館』(Encyclothèque universelle)と題された建築モデルである。立方体の展示ケースの中には、丸天井を持つ木製の多角形の中央建築物があり、そこに向かって、正確に番号がつけられたさまざまな長さの通路が数本放射状に伸びている。恐らく『普遍的百科全書館』の内部構造を明確にするため、通路は半分だけモデルになっており、残りは平面図に留まっているのであろう。建物の中心には、円形の高台の上に椅子と机が置いてある。高台は歯車式のレールを思わせる装置に繋がっているようである。その展示の説明書きによると、この建造物モデルは18世紀フランス方伯ジャン＝バプティスト・ドンブリーが独学で設計したもので、それこそ世界中の知の総体を研究領域ごとに整理することを目的としていた。知の限りなき拡張も考慮され、新たな研究対象が見つかる通路上にそのふん延長される。普遍的、百科全書的であること、客体化される世界を主観的に、均質に取り込むこと、という命題のため、建築物は永遠に完成することはない。さらに、それぞれの通路の上に掲げられた代表的な知の諸領域を読む限り、これらの知の配列は超主観的に思える。そこには「岩石」、「遊戯」、「星辰」、「動物」、「精霊」、「時代」、「波」、「地層の褶曲」などと書かれている。20世紀の始め、文化学者アビ・ヴァールブルクは自らの書庫を科目ごとではなく、彼自身の思想のみによって配列し、その配列それ自体がほとんどテーゼのように読み取れるほどに強く個性的なものにした。それと同様、一見合理性に基づいているかのように思えるこのモデルの百科全書的な全体の探求もまた、個人的神話と紙一重の極めて主観的な世界把握の試みであることがわかる。

それゆえ『普遍的百科全書館』は、実際この展覧会全体のモデルとなっているのだ。百科全書の使命を担ったタイトルを持った梟のコレクションの分類法は、これに劣らず異端であり異質である。ほとんど全ての展示品になじみの学術的解説が用意されているにもかかわらず、実証主義的世界把握欲の象徴である『驚異の部屋』(Wunderkammer)の印象をめぐり去ることはできない。コレクションは、合理主義的熱狂の場であり、全ては計測可能であるという合理主義的魔術に捉えられている。それはマックス・ホルクハイマーとテオドール・アドルノが指摘した通り、神話に変わってしまう危険を常にはらんでいる。蒐集家・梟夜叉は、器械的理性を持つまっとうな若者であったと言えるが、同時に非合理性にも惹き付けられていた人物として描かれている。

梟夜叉のコレクションは、実証主義的世界把握の名残、合理主義信仰の思い出、世界の支配力への憧れの記録と言えるだろう。そしてこのコレクションが至極妥当な媒体であることが、次の事からでも判る：例えばジャン・ボードリヤールは『物の体系』において、子供が物を集めることは周辺世界の支配への試みの最も初歩的な現れであるとしている。子供は物を並べ、分け、まとめることで世界を支配下に置くのだ。ヴァルター・ベンヤミンは、物的世界の観相学者としての蒐集家を怠け者の反対に位置づけており、1930年の『人形礼賛』では、分類することは個人的な権力欲の現れであるとしている。「しばしば誤解されるが、蒐集家の情熱は実際にはアナーキー的であり破壊的である。(中略)蒐集家にとっては、対象物の全ての中に特別な世界が存在する。そしてその世界は、世俗の人間には理解できないほど驚くべき関係で整然と並べられている」。コレクションは対象を個別化させると同時に、あるコンテクストの中心に蒐集家自身を表現しているようなものである。ボードリヤールはさらに、蒐集家は最終的には常に自分自身のみを蒐集するのだと結論づけている。そしてベンヤミンは、真の蒐集家にとっては「所有物の一つ一つ全てが魔法のような百科全書へ、一つの世界秩序へと発展してゆく。蒐集物の運命はその秩序の概観図となることである」と述べている。従って梟本人はコレクションの中には入っていないが、それでいてコレクション全体に遍在しているのだ。展示されている自然物や人工物からは、この架空の蒐集家の心理が読み取れる。

蒐集家の情熱は、取り憑かれているともいうべき閉塞性と神秘性を持つものここでは表現されているが、公共の目を避ける収集家はもはや伝説と化してしまっている今日の芸術界で、この事は注目すべきことである。蒐集家・梟夜叉は——現在の言説を風刺しつつ——キュレーターの立場へと逃避したアーティスト(正確にはアーティスト達)の代役を担っている。それぞれの蒐集物は独自のかたちで現実と関わっている。それは例えば、ユートピア的でありながら現実的なアトランローバ・プロジェクトのモデルや、ミケランジェロ・アントニオーニの『砂丘』を引用した梟の実家に見立てたモデルの爆破シーンなどに現れている。コレクションには梟のコレクションを離れても独立した芸術作品として認められているものも含まれている。それがフィクションと現実の境界のもつれをいっそう複雑にしているのだ。展覧会のポスターには「梟コレクションの一部を展示」と表記されつつ、カタログには「資料集」という見出しでその他多数の蒐集物を見ることができると、コレクションの世界は頭の中で延々と広がっていく。梟が、自身の「オウルスーツ」によって彼自ら作り上げた彼自身の感覚世界に完全に同化してしまっていると同様、展覧会の観客もまた、憧れに満ちた実証主義者・梟の世界へといざなわれるのである。梟の世界は、誰もが知らず知らずのうちに梟夜叉の人物像を分析し始めてしまうほどに強固である。展示物はその非現実性を絶え間なくまざまざと見せつけているにもかかわらず……

D

Abbildungsverzeichnis

Table of figures

図版目録

1 | p. 13

Favourite Pieces, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Installation, diverse Materialien
Installation, various materials
インсталレーション／複数の材料
450 × 350 × 1500 cm

1.1 | p. 15–17

Namaz, 2011

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
12 Kinderzeichnungen, Kohle auf Washi-
Papier in weißen Holzrahmen
*12 children's drawings, charcoal on
washi paper in white wooden frames*
子供による12枚の絵／木炭、和紙、白い木枠
je | each | 各 26 × 36 cm

1.2 | p. 19

Supernatural Condition Transmitters, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Tischvitrine mit Objekten 1.2.1–1.2.4
Showcase with objects 1.2.1–1.2.4
オブジェ 1.2.1–1.2.4 の入った陳列ケース
84 × 184 × 80 cm

1.2.1 | p. 21

Consecrated Nails, 2011

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Stoffkaschierte Pappunterlage mit 3
Mammutelfenbeinnägeln
*Fabric covered cardboard pad with 3
mammoth ivory nails*
布の貼られたダンボール盤と、3本の
マンモス象牙の爪
15 × 20 cm, je | each | 各 2 × 8 × 2 cm

1.2.2 | p. 21

Muiraquitã, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Schachtel mit 3 Objekten aus Heißkleber
Box with 3 objects made of hot glue
箱と、ホットメルト接着剤で作られた3つの
オブジェ
5 × 15 × 25 cm, 3 × 4 × 5 cm

1.2.3 | p. 23–25

Ritual Effigies, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
4 Figuren aus Pappe, Holz, Stoff und
Pflanzenteilen
*4 figurines made of cardboard, wood,
cloth and parts of plants*
4体の人形／ボール紙、木、布、植物の一部
3 × 6 × 15 cm, 8 × 10 × 25 cm,
8 × 10 × 28 cm, 7 × 50 × 20 xcm

1.2.4 | p. 27

Coconut Receptacle, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Objekt aus Atemschutzmasken, Papier
und Heißkleber
*Object made of respirator masks, paper
and hot glue*
オブジェ／2つの使い捨てマスク、紙、
ホットメルト接着剤
8 × 10 × 20 × cm

1.3.1 | p. 29

Peculiar Visions I, 2012

R. Clausen, S. Jørgensen, A. Nicolaisen
Digitalprint
Digital print
デジタルプリント
100 × 70 cm

1.3.2 | p. 31

Peculiar Visions II, 2012

F. Burger
Digitalprint
Digital print
デジタルプリント
100 × 70 cm

1.4 | p. 33

Struggling With Exercises, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Tischvitrine mit Objekten 1.4.1–1.4.4
Showcase with objects 1.4.1–1.4.4
オブジェ 1.4.1–1.4.4 の入った陳列ケース
84 × 184 × 80 cm

1.4.1 | p. 35

Royal 22° Regiment, 2011

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
48 Objekte aus kariertem und liniertem
Schulheftpapier, bemalt
*48 objects made of squared and lined
exercise book paper, painted*
48体のオブジェ／方眼罫ノート、ヨコ罫ノート、
着色
je | each | 各 2 × 3 × 6 cm

1.4.2 | p. 37

Boy Scout Neckerchief, 2011

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Objekt aus bemalter Papierserviette
und Ansteckbutton
*Object made of painted paper napkin
and metal badge*
オブジェ／着色された紙ナプキン、バッジ
5 × 20 × 60 cm

1.4.3 | p. 39

Watercolour Box, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Farbkasten, dreiteilig, bemalt
Watercolour box in 3 parts, painted
水彩絵の具箱／3部構成、着色
2 × 25 × 40 cm

1.4.4 | p. 41

Geradehalter, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Objekt aus Holz und Leder, bemalt
*Object made of wood and leather,
painted*
オブジェ／木、皮、着色
3 × 4 × 60 cm

2 | p. 45

Owlman, 2012

M. Böhler, F. Burger, S. Hein, C. Orendt
Installation, diverse Materialien
Installation, various materials
インсталレーション／複数の材料
450 × 350 × 1500 cm

2.1 | p. 47

Owlman Miscellanea, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Tischvitrine mit Objekten 2.1.1–2.1.4
Showcase with objects 2.1.1–2.1.4
オブジェ 2.1.1–2.1.4 の入った陳列ケース
84 × 184 × 80 cm

2.1.1 | p. 49

Owlman Figurine, 2011

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Figur aus Papier, Heißkleber, Klebeband
Figurine made of paper, hot glue, tape
人形／紙、ホットメルト接着剤、粘着テープ
5 × 15 × 25 cm

2.1.2 | p. 51

Owlman Returns, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
4 Zeichnungen, Tusche auf Papier
4 drawings, china ink on paper
4つのドローイング／紙に墨
je | each | 各 30 × 50 cm

2.1.3 | p. 53

Owlman Photographs, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Photoalbum mit 4 Fotografien auf 2
herausgetrennten Einzelseiten
*Photographic album with 4 photographs
on 2 separated single sheets*
2ページに分けられたフォトアルバム上の
4枚の写真
5 × 40 × 60 cm

2.1.4 | p. 55

Models and Prototypes, 2011

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Modellbau-Handbuch mit Wasserschaden
und handschriftlichen Anmerkungen
*Modelmaking-guidebook with water
damage and handwritten annotations*
水で汚れ、手書きでメモのされたスケールモデル
の説明書
5 × 30 × 50 cm

2.2 | p. 57–59

Fukurô Shôen, 2011

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Objekt aus Holz, Papier, Pappe, Farbe,
Styropor, Kupfer, Kabeln, Pigment
*Object made of wood, paper, cardboard,
paint, polystyrene, copper, cable, pigment*
オブジェ／木、紙、ボール紙、絵の具、
発泡スチロール、銅、電気コード、顔料
300 × 120 × 180 cm

2.3 | p. 61

Family Constellation, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Digitale Fotografie in Passepartout
Digital photograph in a passe-partout
パス・パルトゥ(額縁)に入れられたデジタル写真
15 × 10 cm

2.4 | p. 63

Owlsuit, 2011

M. Böhler, F. Burger, S. Hein, C. Orendt
Vitrine mit lebensgroßer Figur, Schachtel
mit Videokassetten. Diverse Materialien.
*Showcase with life-size figurine, box with
videocassettes. Various materials.*
人物大の人形が展示してあるショーケース、
ビデオが入った箱、複数の材料
250 × 140 × 80 cm

2.5 | p. 65

Owlcave, 2011

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
2 Stahlregale mit Styroporobjekten
2 steel racks with polystyrene objects
2つの金属棚と、発泡スチロールのオブジェ
250 × 200 × 50 cm

2.6 | p. 67

Das Bergrefugium, 2012

M. Böhler, F. Burger, S. Hein, C. Orendt
Video, Installationsansicht
Video, Installation view
ビデオ／展示風景
11'

3 | p. 71–73

Almagia, 2012

B. Greber
Installation, diverse Materialien
Installation, various materials
インсталレーション／複数の材料
450 × 1340 × 570 cm

3.1 | p. 75

Cases from Milan, 2012

B. Greber
Objekte aus bedruckter Wellpappe,
Pappe und Farbe
*Objects made of printed corrugated
board, cardboard and paint*
オブジェ／印刷されたダンボール、ボール紙、
絵の具
60 × 85 × 42 cm

3.2 | p. 77–79

Cases from Antwerp, 2012

B. Greber
Objekte aus Wellpappe, Farbe, Epoxid-
harz, Stretchfolie und Klebefolie
*Objects made of corrugated board, paint,
epoxy resin, stretch foil and adhesive foil*
オブジェ／ダンボール、絵の具、エポキシ樹脂、
ラップフィルム、ステッカー
150 × 500 × 800 cm

4 | p. 83–85

Weekend in the Countryside, 2012

S. Eichhorn
Installation, diverse Materialien
Installation, various materials
インсталレーション／複数の材料
450 × 1340 × 570 cm

4.1 | p. 87–89

Tents, 2012

S. Eichhorn
2 Objekte aus Holz, Stoff, Glasfaserteilen
2 objects made of wood, cloth, fibreglas
2つのオブジェ／木、布、ガラス繊維
300 × 500 × 400cm, 250 × 250 × 250cm

4.2 | p. 91

Paper Models, 2012

S. Eichhorn
4 Holzrahmen mit Objekten aus Pappe
und Papier
*4 wooden frames with objects made of
cardboard and paper*
4つの木製額とオブジェ／ボール紙、紙
70 × 70 × 4 cm, 60 × 80 × 4 cm

5 | p. 95

The Sun Shall Never Set, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Installation, diverse Materialien
Installation, various materials
インсталレーション／複数の材料
450 × 1340 × 570 cm

5.1 | p. 97–99

Un bizzarro sogno tedesco, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Skulptur aus Holz, Lack und Paraffin
*Sculpture made of wood, varnish and
paraffin wax*
彫像／木、ラッカー、パラフィン
100 × 160 × 160 cm

5.2 | p. 101

Encyclothèque universelle, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Objekt aus Holz, Farbe, Heißkleber und
Hanfschnur
*Object made of wood, paint, hot glue
and hemp twine*
オブジェ／木、絵の具、ホットメルト接着剤、
麻紐
36 × 42 × 42 cm

5.3 | p. 103–105

Fruit Bats of the Old World, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
7 Cyanotypien auf Karton
7 cyanotypes on cardboard
ダンボールに貼られた7枚の青写真
je | each | 各 70 × 100 cm

6 | p. 109–111

The End of a New Age, 2012

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Installation, diverse Materialien
Installation, various materials
インсталレーション／複数の材料
450 × 1340 × 570 cm

6.1 | p. 113–115

Marvels of Workmanship, 2011

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
6 Vitrinen aus Holz, Acrylglas und Farbe
befüllt mit Objekten aus Karton
*6 showcases made of wood, acrylic glas
and paint containing cardboard objects*
ダンボール製のオブジェの入った6つの
ショーケース／木、アクリルガラス、絵の具
je | each | 各 200 × 110 × 40 cm

6.2 | p. 117–119

Period of Grace, 2011

M. Böhler, S. Hein, C. Orendt
Schaukasten aus Holz, Stahlseil, Folie
und Farbe mit 9 Figuren aus Holz,
Hasendraht und Pappmaché
*Showcase made of wood, steel rope,
foil and paint with 9 figurines made of
wood, chicken wire and papier-mâché*
ショーケース／木、鋼網、フォイル、絵の具、
9体の人形／木、兎の檻網、張子
290 × 705 × 200 cm

BO 01 | p. 130

Rainbow Warrior, 2008

M. Böhler, C. Orendt
Objekt aus der Installation „Allein der
Gedanke zählt“ aus Holz, Farbe, Spann-
gurten, Kabeln, Glas und EKG-Gerät
*Object from the installation "Allein der
Gedanke zählt" made of wood, paint,
belts, wires, glass and ECG device*
オブジェ／インсталレーション『Allein der
Gedanke zählt』より／木、絵の具、
タイダウンストラップ、電気コード、ガラス、
心電図検査装置
350 × 400 × 1000 cm

BO 02 | p. 130

Treehugger, 2008

M. Böhler, C. Orendt

Objekt aus der Installation „Allein der Gedanke zählt“ aus Holz, Farbe, Pappe, Kleidung, Hasendraht und Perücke
Object from the installation "Allein der Gedanke zählt" made of wood, paint, cardboard, clothes, chicken wire and wig
オブジェ／インスタレーション『Allein der Gedanke zählt』より／木、絵の具、ボール紙、衣類、亀甲金網、カツラ
250 × 150 × 150 cm

BO 03 | p. 131

Jour Fixe, 2012

M. Böhler, C. Orendt

Performance als temporärer Bestandteil der Installation „Mehrung“. 12 maskierte Männer und Frauen in Business-Kleidung, diverse Materialien und Requisiten
Performance as a temporary element of the installation "Mehrung". 12 masked men and women in business clothes; various materials and props
インスタレーション『Mehrung』の中で一時的に行われたパフォーマンス／マスクをし、ビジネススーツを着た 12 人の男女、様々な材料と道具
3°30'

FB 01 | p. 132

Schliersee – eine Parthie im bayerischen Hochlande, 2011/2012

F. Burger

C-Prints aus der gleichnamigen Installation
C-prints from the correspondent installation
C プリント／同タイトルのインスタレーションより
je | each | 各 8,5 × 11 cm

FB 02 | p. 133

Missionary and Tramp, 2009

F. Burger

Video
Video
ビデオ
4'45"

CJN 01 | p. 134

Straw Thoughts, 2006

R. Clausen, S. Jørgensen, A. Nicolaisen

Video
Video
ビデオ
13'12"

CJN 02 | p. 135

Cornucopia, 2008

R. Clausen, S. Jørgensen, A. Nicolaisen

Video
Video
ビデオ
19'04"

SE 01, SE 02 | p. 136

Operation Paperclip, 2009

S. Eichhorn

Installation mit Objekt aus Carbonfaser, Glasfaser, Epoxidharz, HDF, Spachtelmasse, Lack, Pappe (140 × 270 × 200 cm) und 3 Zeichnungen (60 × 80 cm) auf Tischen aus Böcken und Spanplatten
Installation with object made of carbon fiber, glass fiber, epoxy resin, HDF, filler, paint and cardboard (140 × 270 × 200 cm) and 3 drawings (60 × 80 cm) on tables made of trestles and chipboards
炭素繊維、ガラス繊維、エキシポ樹脂、HDF、パテ、ラッカー、ボール紙で作られたオブジェから成るインスタレーション (140 × 270 × 200cm) と、架台とパーティクルボード上の 3 枚のドローイング (60 × 80cm)

SE 03 | p. 137

Koffer, 2010

S. Eichhorn

Objekt aus Sperrholz, Kunstleder, Scharnieren, Kofferschlössern, Kofferecken, Griff
Object made of plywood, imitation leather, hinges, suitcase locks, handle
オブジェ／木、人工皮、蝶番、トランクの鍵、トランクの角、取っ手
79 × 53 × 35 cm

SE 04 | p. 137

Sunset, 2012

S. Eichhorn

Frottage, Kohle auf Papier
Frottage, charcoal on paper
フロッタージュ／紙に木炭
70 × 100 cm

BG 01 | p. 138

4 Medizinschränke, 2012

B. Greber

Objekt aus Wellpappe, Holz und Gurten
Object made of corrugated board, wood and belts
オブジェ／印刷されたダンボール、木、ベルト
62 × 51 × 47 cm

BG 02 | p. 138

Mary Star Of The Seas, 2011

B. Greber

Objekt aus Wellpappe und Farbe
Object made of corrugated board, paint
オブジェ／ダンボール、絵の具
104 × 720 × 317 cm

BG 03 | p. 139

The Deliverer II, 2011

B. Greber

Objekt aus Holz, Pappe, Plastik, Lack, Mehl
Object made of wood, cardboard, plastics, varnish and flour
オブジェ／木、ボール紙、プラスチック、ラッカー、小麦粉
202 × 164 × 96 cm

BG 04 | p. 139

Almagia II, 2011

B. Greber

Installation mit Objekten aus bedruckter Wellpappe und MDF
Installation with objects made of screen printed corrugated board and MDF
インスタレーション／印刷されたダンボールと MDF で作られたオブジェ
150 × 400 × 600 cm

SH 01 | p. 140

C.I.E., 2008

S. Hein

Objekt aus Supermarktregal und bearbeiteten Getränkeverpackungen
Object made of supermarket shelf and modified beverage cartons
オブジェ／スーパーマーケットの棚、加工した飲料パッケージ
200 × 100 × 60 cm

SH 02 | p. 141

M.U.T.E., 2010

S. Hein

Objekt aus Holz, Lack, Acrylglas und Tapeziertisch
Object made of wood, varnish, acrylic glass and pasting table
オブジェ／木、ラッカー、アクリル樹脂、壁紙貼りの机
100 × 226 × 58 cm

SH 03 | p. 141

Werkzeugen, 2009

S. Hein

Objekt aus Holz, Lacken und Hartschaum
Object made of wood, varnishes and rigid foam
オブジェ／木、ラッカー、ポリスチレンフォーム
160 × 150 × 70 cm

E

Anhang

Appendix

付録

Konzept und Kuration | *Concept and curating* | コンセプトとキュレーション

Matthias Böhler, Sebastian Hein, Christian Orendt

Beteiligte Künstler | *Participating artists* | 参加アーティスト

Matthias Böhler, Sebastian Hein, Christian Orendt, Felix Burger, Stefan Eichhorn, Benjamin Greber, Robert Kjær Clausen, Steffen Jørgensen, Allan Nicolaisen

Projektkoordination | *Project coordination* | プロジェクト・コーディネーション Kunsthaus

Matthias Dachwald, Ellen Seifermann

Projektkoordination | *Project coordination* | プロジェクト・コーディネーション Filmhaus

Stephan Grosse-Grollmann

Künstlerischer Beirat | *Artistical advisory board* | 芸術顧問 Kunsthaus

Herwig Graef, Petra Meyer, Birgit Nadrau, Annette Oechsner, Andreas Oehlert, Manfred Rothenberger

Direktor | *Director* | 館長 KunstKulturQuartier

Matthias Strobel

Grafisches Konzept der Ausstellung | *Exhibition visual concept* | 展覧会ビジュアルコンセプト

Christian Orendt

Übersetzungen für die Ausstellung | *Exhibition translations* | 展覧会翻訳

Theresa Hein (Deutsch-English), Erika Wakayama (Deutsch-Japanisch)

Ausstellungstechnik | *Exhibition technicians* | 展示技術

Thomas Christochowitz, Michael Erdmann, Ulli Gaenshirt

Vielen Dank an | *Thanks to* | 感謝

Markus Burkard, Helmut Busse, Thomas Christochowitz, Matthias Dachwald, Isabelle Enders, Michael Erdmann, Maria Fössl, Ulli Gaenshirt, Maria Gleu, Herwig Graef, Neil Greig, Stephan Grosse-Grollmann, Theresa Hein, Mario Heinritz, Barbara Heiserer, Daniel Kiss, Ralf Kitschke, Anna Lang, Klaus Lukas, Rona McGeoch, Robert Müller, Jan Neersö, Stepan Novotny, Anette Oechsner, Andreas Oehlert, Philipp Orschler, Eva von Platen, Johannes Potschka, Andreas Puchta, Ingmar Saal, Melanie Sachs, Klaus Schiffermüller, Wolfgang Schimmer, Christiane Schleindl, Pirko Schröder, Bertram Schultze, Ellen Seifermann, Matthias Strobel, Matthias Ströckel, Yu Takahashi, Robin Tauscheck, Jonas Tröger, Erika Wakayama, Makoto & Natsuyo Watanabe, Ladislav Zajac, Sebastian Zimlich, Benjamin Zimmermann, Benjamin Zuber



boesner

FESTOOL

graefverlag



illumino
Die Licht GmbH



Kunst- und Kulturstiftung
der Nürnberger Nachrichten

OBI

LfA FÖRDERBANK BAYERN



osmo[®]
...in form und farbe

TEXTILPRODUKTION
SETEX



STIFTUNGKUNSTFONDS

wellteam:

ZEMER
MALERMEISTER



Q KUNSTHAUS
im KunstKulturQuartier

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung Encyclotheek – ausgewählte Objekte aus der Sammlung Fukurô im Kunsthaus Nürnberg vom 18. Januar bis 18. März 2012

This publication is issued in conjunction with the exhibition Encyclotheek – ausgewählte Objekte aus der Sammlung Fukurô at Kunsthaus Nürnberg, January 18 to March 18, 2012

このカタログは、2012年1月18日～3月18日にKunsthaus ニュルンベルクで開かれた展覧会『エンサイクロテーク—— 梟コレクション／収蔵作品選集展』に際して作成されました。

Herausgeber | Editors | 発行者

Matthias Böhler, Sebastian Hein, Christian Orendt

Lektorat und Übersetzung | Copy editing and translation | カタログ翻訳・校正

Theresa Hein, Rona McGeoch, Jan Neersö (Deutsch–English)

Yu Takahashi, Erika Wakayama, Makoto Watanabe (Deutsch–日本語)

Autoren | Authors | 著者

Christian Orendt (p. 9–120), Melanie Sachs (p. 121–127)

Grafische Gestaltung | Graphic design | デザイン・レイアウト

Christian Orendt (concept, layout), Matthias Böhler (image editing)

Satz | Typesetting | 組版

Kai Schmitzer (Deutsch, English), Makoto Watanabe (日本語)

Bildnachweis | Photo credits | 写真出典

Thorsten Arendt (p. 140) Matthias Böhler (p. 13–27, 33–65, 71, 72, 88, 95–119, 130, 131), Felix Burger (p. 31, 67, 132, 133), R. Clausen/A. Jørgensen/S. Nicolaisen (p. 29, 134, 135), Stefan Eichhorn (p. 83–87), Benjamin Greber (p. 75, 77, 138, 139), Sebastian Hein (cover), Johannes Kersting (p. 141/03), Tamara Lorenz (p. 141/02), Philipp Orschler (p. 91, 136, 137)

Druck | Print | 印刷

DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Printed in Germany

Erste Auflage 2012 | First edition 2012 | 初版 2012年

© 2012 Graef Verlag, Matthias Böhler, Sebastian Hein, Christian Orendt und bei den beteiligten Künstler und Autoren | *and with artists and authors involved* 及び参加アーティストと筆者の方々

www.graef-verlag.de | info@graef-verlag.de

ISBN 978-3-9808812-9-6