



# ゲルハルト・リヒターの冷戦期のフォト・ペインティングと《一九七七年十月十八日》

福田, 千秋

---

**(Citation)**

美術史論集, 12:64-90

**(Issue Date)**

2012

**(Resource Type)**

departmental bulletin paper

**(Version)**

Version of Record

**(JaLDOI)**

<https://doi.org/10.24546/81010425>

**(URL)**

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010425>



## ゲルハルト・リヒターの冷戦期のフォト・ペインティングと《一九七七年十月十八日》

《キーワード》ベティ 報道写真 イデオロギー バーダー・マインホフ

福田 千秋

はじめに

フォト・ペインティングは、リヒターの長い画業の中でも初期の頃の一九六二年から一九六六年にかけて集中的に多く制作された。プロジェクトを使って写真をカンヴァスに投射し、輪郭線を忠実になぞった後、はげや布などでびんぼけ写真のようなぼかしを加えた、リヒターの画業のなかで初期にはじめられた、代表的なスタイルである。一部の作品をのぞいて灰色で描かれたものが多く、白黒の写真や粗末な印刷のような印象を受ける一方で、巧みな濃淡の中に醸し出された雰囲気、独特の憂愁を呼び起こしている。一方で、一九六〇年代から一九七〇年代までの初期の頃のフォト・ペインティング作品と、《一九七七年十月十八日》の作品とは、技法を同じくするにもかかわらず、別々で論じられることが多く、そこにみられる共通性は、技法と戦後ドイツの政治性、イデオロギー的解釈に偏っていた。そこで、今回筆者は、一九六〇年代のフォト・ペイ

ンティングにみられる要素と、《一九七七年十月十八日》の作品の共通点を当時のメディアの中に見た。一九六〇年代の作品においては、メディアの中の曖昧な写真につけられた断言されたテキストによる解釈の操作、そして、《一九七七年十月十八日》の作品においては、その事件の背景にある、RAF (Rote Armee Fraktion ドイツ赤軍) に関する捜査と報道のありかたである。その共通点とは、どちらの時代においても、曖昧な写真(フォーカス・個人の特定期間の真相の点で)につけくわえられたテキストによって、イメージの解釈が操作されているという点である。時として、それは、戦後もドイツに深く影をおとしていたイデオロギーの操作のように感じられる。そして、そのような事実を背景にしたフォト・ペインティングの作品には、冷戦期のメディアとドイツ赤軍にまつわるイデオロギーの問題において、その解釈のモデルが映し出されているのである。

## 一・フォト・ペインティングについて

### (1) 先行研究

フォト・ペインティングの定義において、実際の作品がフォト・ペインティングといえるかということについては、研究者の中でもはっきりしていないのではないだろうか。実際、リヒター自身、一九七五年の《旅行者》以来、写真をもとにした作品を描いていない<sup>1</sup>、と発言したこともあったが、その後一九八八年に発表された《一九七七年十月十八日》を始め、二〇〇〇年に描かれた息子の《モーリッツ》、二〇〇七年の娘《エラ》などは、写真をもとに、フォト・ペインティング特有のほかしが加えられている。そのことを鑑みると、フォト・ペインティングは一九七五年で終わったとは言えず、現在も続けられているように思われる<sup>2</sup>。

また、フォト・ペインティングについては、リヒター研究の第一人者であるベンジャミン・ブクローをはじめ、個々の作品に視点をあて、多くの研究がなされてきた<sup>3</sup>。それにもかかわらず、その作品の画像ソースは、いまだすべてのものが明らかにされたわけではない<sup>4</sup>。一九九二年のイングリッド・ミステレクIIプラツゲによる大々的な雑誌調査結果によって、多くのイメージソースが明らかにされ、その後二〇〇八年には、浅沼氏により『シュテルン (Stern)』『ブント (Bunt)』『レヴュー (Revue)』『クイック (Quick)』の雑誌中でリヒターが使用した写真の調査が再度厳密に行われたが、それはいまだ全体の半分にも及んでいない<sup>6</sup>。

しかし、このように元のソースを明らかにする過程では、作品だ

けでは見えなかった新たな事実も発見された。それは、多くのフォト・ペインティング作品において、そのイメージからうける印象と、その写真の内容、つまり、写真に移されたひと(もの)のたどった運命に、大きな隔たりがある、ということである。浅沼氏の言葉を借りれば、「表面上(視覚情報としては)満足や幸福を表しているのに対し、意味内容としてはその幸福に至るまでの苦難やその幸福の破綻を表す、二重構造<sup>7</sup>」を含んでいるのである。

さらにカーリーは、多くのフォト・ペインティング作品に発見できるそれらの二重構造は、冷戦期におけるドイツのメディアのあり方を反映している、と指摘する<sup>8</sup>。冷戦期、新聞、雑誌で使用された写真は多くのものが曖昧であり、しかしたびたびそれが重要な事件の証拠として使用されていた。そして人々の理解を誘導するようなテキストが写真に添えられることで、イデオロギーの操作に利用されていた、というのである<sup>9</sup>。つまり、一見「写真から得られる情報」と、「記述された情報」とには差異がある、又は写真からだけでは判断できない多くのことをテキストが補っているものの、その真偽にかかわらず、情報となつて人口に膾炙していくという事実が、当時のメディアの中で起こっていたのである。

一方で、《一九七七年十月十八日》においては、連作画の、「歴史画」としての立場を主張したブクローの発言から端を発し、グリーン、ヘムケンも、ドイツ赤軍という特定の政治的事件の再現、歴史的自己反省のプロセスへの介入として連作画をとらえた<sup>10</sup>。そのなかでブクローやヘムケンが唱えた権力と結びついた写真映像に対して抵抗していると解釈は筆者と近似しているが、主題をRAFの

事件ととり、冷戦時代のフォト・ペインティングと同じ技法を使った理由について、深く考察されていないこと、また、ブクローは同時期に描かれた《ベティ》に関して社会政治的現実とかけ離れたプライベートな肖像として「ファシズム的な絵画」と述べている点で、意見を異とすることから、その二点を補充したいと考えた。<sup>11)</sup>一方アンマンは、連作画の主題を二十世紀のドイツ史を席巻したイデオロギー一般<sup>12)</sup>、そして浅沼氏は、フォト・ペインティングの手法を利用することが、その「イデオロギー回避」のための手法だったことを指摘している。<sup>13)</sup>この作品が、RAFという事件に限らず、戦後ドイツのイデオロギー一般を主題とし、それをフォト・ペインティングの技法で示したという点は、筆者の考えと一致するが、写真を利用した点に関しては、メディアからの関連からではなく、主観性を排し、出来事の悲劇性を強調するために採用された、という点で見解が異なる。

そこで筆者は、フォト・ペインティングにおける二重構造と、メディアの写真のあり方を反映しているという二つの事実を前提に、リヒターが《一九七七年十月十八日》の作品をそれらと同じ技法で描いていることに着目して作品への接近を試みた。そして、冷戦期のフォト・ペインティングと比較して、同じことが《一九七七年十月十八日》の作品の中でも言えるのかということを、主に当時のメディアの状況を視野に入れ、詳細を検証する。そのことで、そのイデオロギー回避とは具体的にどのようなものだったのかを明確化し、最終的に改めてリヒターの画業の中で、イデオロギーとフォト・ペインティングの技法がどのように絡み合っているのかということ

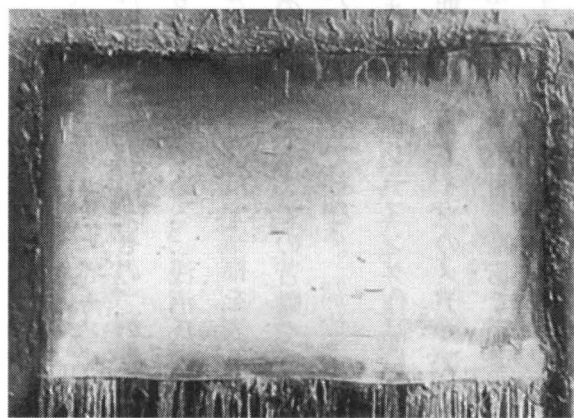
を示したい。

また、その過程で、研究過程でドレスデン、ゲルハルト・リヒター・アーカイブにおいて発見した、フォト・ペインティングのソースを略述するとともに、《ベティ》が、フリードリヒ・ヴァスマンの《プロフィールのない少女》と酷似していることにも言及することとする。

## (2) 一九六二年―始まり

リヒターがフォト・ペインティングの手法で作品を描き始めたのは、一九六二年の九月に、アンフォルメルに影響を受けた作品の展覧会を開催した後だと考えられる。<sup>14)</sup>その年の始め頃、彼はまだジャン・フォートリエやアルベルト・ブツリのような、叙情的な抽象作品を描いていた。《傷16》(図版1)の作品には、その後のフォト・ペインティングに使用される特徴的なぼかしの手法や、キャンバスを横切る縦横のストロークはまだ確認できない。

一方で、この年がリヒターの人生において大きな転換期であることは明らかだ。一九六二年、西ドイツに移住し、デュッセルドルフの美術



(図版1) 《傷16》1962年

アカデミーに入るまで、リヒターはドイツ民主共和国において、ドイツ社会主義統一党（SED）の文化政策の影響下におかれたアーティストであった。<sup>15</sup> その頃の旧東ドイツでは、当時の文化大臣ヨハン・ベツヒャーのもと、労働者の生産性を高める、ドイツの国民的芸術としての社会主義リアリズムのあり方が提唱され、美術の授業の中では、社会主義リアリズムの美学が叩き込まれていた。<sup>16</sup> 一九五一年、ドレスデンの美術アカデミーの入学試験に、「ブルジョワすぎる」という理由で失敗したりヒターも、その問題を克服するため、東ドイツのプロパガンダを制作するアーティストとしてスターリンの肖像のポスターを制作するなどし、二度目の試験で入学を認められるまで東ドイツの社会主義リアリズムのシステムに自らを注いだ。<sup>17</sup> 旧東ドイツにおける文化政策、SEDによる抑圧的な体制は、文化面でもアーティストの創造性を窒息させてしまうようなものであったのである。

### 戦後東西ドイツのメディア

事実上、SED一党独裁体制であった東ドイツにおいては、新聞や雑誌などの印刷物においても、政府の検閲が厳しく行われていた。どの本が印刷されるべきか、という点において、出版社の決定に政府が介入し、新聞や雑誌はさらに複雑な状況におかれ、記事の配置、特に写真を含む記事のレイアウトは、政治的意図の感じられるものであったという。<sup>18</sup> 紙の供給についても政府がすべてコントロールしていたため、要求に従うことができなかつた出版社は、十分な紙を確保することが不可能となつたのである。<sup>19</sup>

このような社会体制の中で、アーティストの自由な表現活動は圧迫されていた。そこで、一九五九年、リヒターは「ドクメンタ2」を見にカッセルを訪れた際、とりわけジャクソン・ポロックとルーチョ・フォンタナの作品に感銘を受け、西ドイツへの移住を決意したのであった。<sup>20</sup> それはベルリンの壁建設のわずか二ヶ月前のことであり、脱出の際に所持することのできる荷物は限られたものであった。<sup>21</sup> そしてその荷物の中に、後のフォト・ペインティングのソースとなるたくさんの東ドイツ時代の写真がおさめられていたのである。

社会主義リアリズムのプロパガンダ・アーティストとして画業を開始したりヒターにとつて、西ドイツへの移住は、社会主義から資本主義社会における新たなイメージの世界への転換でもあったことは間違いない。しかし、メディアだけでなく美術教育でさえもコントロールされた東ドイツのビジョンから、西ドイツに入りリヒターが見たのは、スペクタクルの社会における、またしてもイデオロギーの反乱であった。そして、そのようなメディアの中で一九六二年に起こつた二つの社会的出来事が、リヒターのフォト・ペインティングと深く結びついていることを、カーリーは指摘している。一つは、「キューバ危機」、そしてもう一つは西ドイツにおける「シユピーゲル事件」である。<sup>22</sup>

### 「キューバ危機」と曖昧な写真

一九六二年十月十五日から十三日間に渡つて、米ソ間の緊張が核戦争寸前まで達し、世界的危機を作りあげた事件、その証拠となつ



(図版2) 1962年10月25日『ビルト』紙より

たキューバにおけるミサイル発射基地の写真は、世界中のあらゆる新聞、メディアで取り上げられた(図版2)。当時、全国紙として大きな影響力を持っていた『ビルト』紙においても、十月二十五日の紙面において、大きく取り上げられている。<sup>(23)</sup>そこでカーリーが注目した点は、その写真につけられたテキストである。「これが証拠だ!」(Das ist der Beweis!)と紙面を大きく陣取った文字の横につけられた文字は、焦点があわずぼやけた写真の曖昧性を補うかのように、大きな文字で記事の内容を明確化していた。つまり、共に付されたテキストによって、曖昧なイメージは、その文字の解釈する方向へ導かれざるを得ない状況が作り上げられていたのである。そして、そこに、冷戦時代のメディアにおけるイデオロギー操作の一片が見てとれるとも言えるであろう。

### (3)「シュピーゲル事件」と国家権力

もう一方で、カーリーが指摘するのは、西ドイツにおける大きな事件、『シュピーゲル事件』である。雑誌シュピーゲルは当時、いかなる政党も指示せず、大企業、労働組合、社会民主党、キリスト

教民民主党全てを批判し、西ドイツにおいて有力な報道紙だと多くの人々によって認められていた。そのシュピーゲルが、一九六二年十月八日、西ドイツ国防相フランツ・ヨーゼフ・シュトラウスの個人的友人、家族が国防省の特別の配慮で、数百万ドルを蓄財していたことを明らかにする資料を暴露したのである。<sup>(24)</sup> それに対し、西ドイツ警察は、ハンブルグの「シュピーゲル」発行所を強制捜索、編集者の号の内容を検閲に供するよう要求し、またシュピーゲルの発行人と四人の編集者を反逆罪で逮捕した。この事件は、報道の自由に対する政府の妨害であることは明らかである。そして、この事件が大きく取り上げられた裏には、その際適応された刑法の問題がある。その刑法の条文は、反逆罪、つまり「国家機密」の漏洩を意味し、一九二二年以後ヒットラーの滅亡に至るまでの間、権力批判者を震撼させ、とりわけ戦中非合法なドイツの再軍備についての報道を隠蔽するのに使われた、最大の武器だったのである。<sup>(25)</sup>

その後、シュピーゲルが行った統計調査によると、一九六二年西ドイツ国民がもっとも注目した事件は、キューバ危機が五十五%、そしてシュピーゲル事件が四十四%だった。<sup>(26)</sup> この二つの事件に、その年どれだけ国民の関心が集中していたかがわかるだろう。さらに、この事件によって、いくら思想的傾倒がないと主張する媒体であっても、メディアというものの事態、ある程度イデオロギーへの偏りを持ちうる物だ、ということが明らかにになると同時に、戦後も残る、国家のイデオロギーの操作が露になったのである。

以上のように一九六二年に起きた大きな事件に共通する点は、当時、人々が目にするもの、その多くがメディアから発せられたもの

であろうが、それらはイデオロギーによる操作から逃れられない状況であったことである。それは、東ドイツにおいてリヒターが画業を開始した頃見たイデオロギーによるメディアやカルチャーの支配とは違ったものである。しかし、そのような状況下で毎日無数に使用される写真に、リヒターの関心は注がれたのであろう。政治的文脈からみても、一九六二年におけるリヒターの突然の画業のシフトの中には、冷戦期における視覚メディアの無常、イデオロギーの集中がみとめられ、それが写真という媒体に現れているのである。

一九六二年の十月に起きた二つの事件と当時のリヒターの関心とはまだ探求すべきところはあるが、リヒターがフォト・ペインティングを始めたところと同じ時期にこれらの事件が起こったことは注目すべきであろう。

## 二．フォト・ペインティングの二重構造

では、実際にリヒターのフォト・ペインティングの中で見られる二重構造と当時のメディアの中の写真との関わりを、いくつか代表的作品をあげながら考察していく。

### (一) センセーショナルな事件群

一九六六年に制作された《八人の看護師学生》(図版3)は、一九七二年のドクメンタ5において、彼女達がどのような背景をもった女性なのか、なにも知らされないまま展示された。一九七二年はヨーロッパにおけるコンセプトチュアル・アートの驚異の年でも

あったが、同年に開催されたドクメンタ5においては、スーパー・リアリズムの作品が多く取り上げられた年でもあった。<sup>(27)</sup> 日本においてもこの作品は、《八つの姉妹習作》というキャプションで、同年ヴェネツィア・ビエンナーレでリヒターが発表した《四十八人の肖像》<sup>(28)</sup>とならべてスーパー・リアリズムの文脈で紹介されている。彼女達の背景が明らかでないその頃、作品からそのようなタイトルを付けても不思議ではない。しかし、先に見た二重構造でこの作品を捉えてみると、一見した若々しい女性の「肖像画」は、センセーショナルな事件の被害者写真となるのである。

一九六七年、シュテルンの四月号を見ると、そこにはシカゴにおいて、夜中看護師学生の住む寮に押し入ったリチャード・スベックという殺人鬼に殺害された被害者として、同じ肖像写真が掲載



(図版3) 《8人の看護師学生》1966年 個人蔵



(図版4) 『シュテルン』、1967年4月2日発行、62-64頁

されている(図版4)。(29) (記事が制作年より後にきているが、リヒターはしばしば作品の制作年を操作していることから、実際作品は1967年以降に描かれた可能性が高いと考える。)しかし記事には、殺された八人のほかにもう一人ベッドの下に隠れて助かった少女の写真と記事も掲載されており、意図してリヒターが落命した被害者のみを扱ったことがわかる。それは、後に述べる《一九七七年十月十八日》の作品と同様である。

その他にもセンセーショナルな事件を扱った作品として、フランクフルトで変死した娼婦を描いた《ヘルガ・マトウーラ》(図版5)があげられる。彼女は良家に生まれるも娼婦に転落。その美貌と気品により、フランクフルトでカリンという娼婦として九年間人気を博した(図版6)。(30) 様々な男性と恋愛し、晩年には十代の青年と交際。しかし幸せな結婚生活を目の前にしながら、一九六六年一月二十六日、死体で発見される。そしてその犯人は捕まっていない。《ヘルガ・マトウーラと婚約者》(図版7)は当時の交際相手、十六歳のライナーとの記念写真からとられているが、その幸せそうな彼女の姿か



Helga Matulla

(図版5)

《ヘルガ・マトウーラ》  
オンタリオ・アートギャラリー

らは数日後悲惨な最後を遂げた女性だとは想像しがたい(図版8)。

また、おなじようにセンセーショナルな事件を扱った作品として、一九七五年には、スペインのサファリパークで起こった事件を描いた《旅行者》(図版9)の連作がある。そこ



(図版7)

《ヘルガ・マトウーラと婚約者》1966年  
デュッセルドルフ、  
コンストラスト美術館



(図版8)

『クイック』1966年2月27日発行、  
9頁

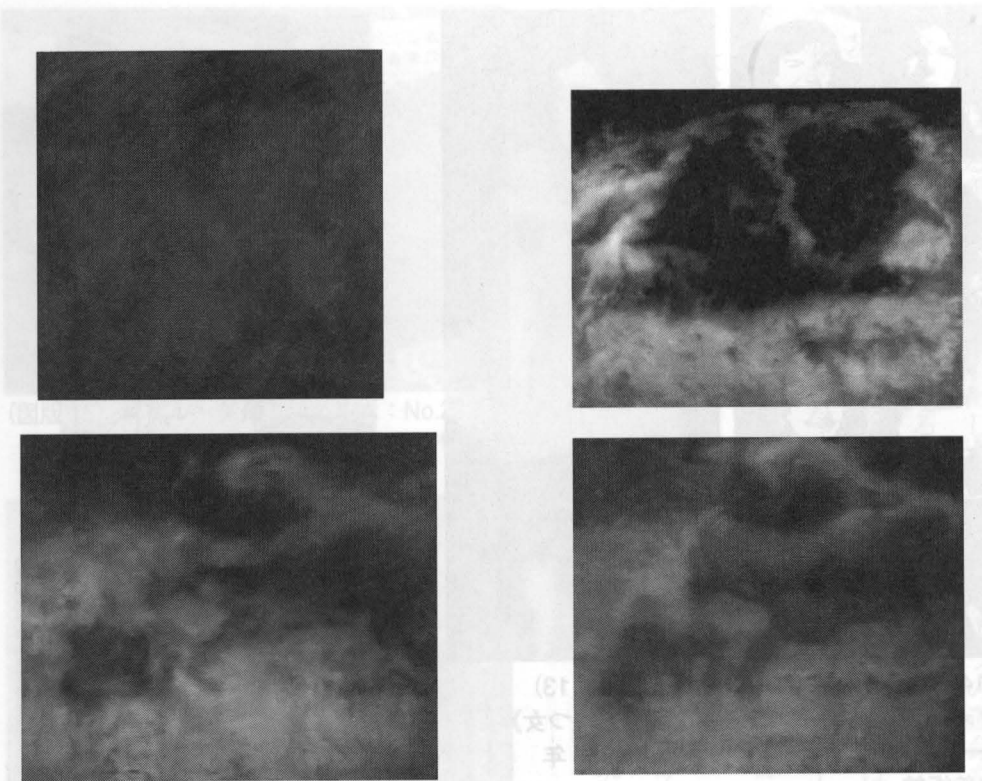


(図版6)

『クイック』1966年2月27日発行、23頁



では、車を降り写真を撮ろうとライオンに近づいた際、襲われ、ひきちぎられ最後にはライオンの群れの餌食となったフランス人観光客の悲劇が描かれた。元の雑誌の記事では、「サファリパークでの死」とつけられ、ライオンにくわえられた被害者の肢体が、まるで獲物となったインパラのようにライオンの口にぶら下がっている



(図版9) 左上から《旅行者 (グレイ)》《旅行者 (二匹のライオン)》《旅行者 (一匹のライオン)》《旅行者 (一匹のライオン)》1975年



(図版10) 「シュテルン」1975年9月12日発行 28-30頁

る(図版10)<sup>(31)</sup>。その惨事の瞬間は生々しく写真に写っており、見るものに強いショックを与える。さらに言うと、この写真を撮影したのは、仲間の観光客であったという。一方リヒターの作品では、激しく抽象化されることによって、悲劇の生々しさが取り除かれ、もはや何が起こっているかも判別しがたい。特に、四点のうち二点はライオンと被害者の輪郭線が判別できないほどぼかされている。このような抽象化は、後に述べる《死者》や《一九七七年十月十八日》のシリーズなど、

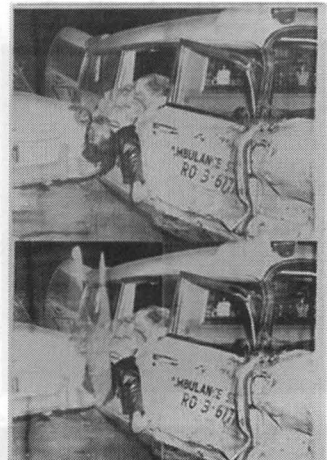
死体がはつきりと撮られ、見るものに強いショックを与える写真がソースとなった作品群では常に行われており、その点で、リヒターの作品はウォーホルの《救急車の惨事》(図版11)や《死者五名》(図版12)などのデザインスターベインティンクと異なっている。リヒターが悲劇的な写真を絵画化する際には、対象をかなり



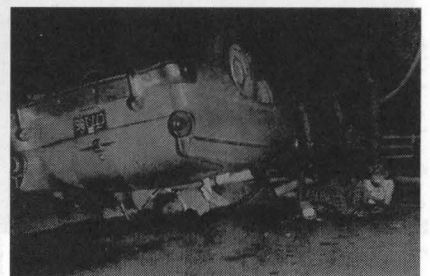
(図版 14)  
アンディ・ウォーホル  
《16のジャッキー》1962年  
いわぎ市立美術館



(図版 13)  
《傘を持つ女》  
1964年



(図版 11) 《救急車の惨事》  
1963年 ウォーホル美術館



(図版 12) 《死者五名》  
1963年 ウォーホル美術館蔵

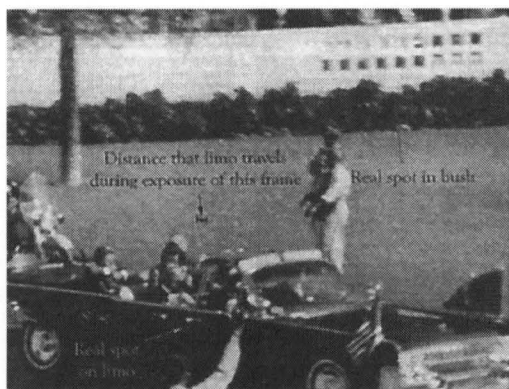
抽象化することで、ショックを和らげると共に、日常に起こるそのような事件を普遍化させているようである。

## (2) 冷戦期の証拠写真との関連

このように、一見したイメージと、その内容のギャップを示す例は、他のフォト・ペインティング作品にもある。

例えば、《傘を持つ女》(一九六四年)(図版13)は、一九六三年十一月十二日、ケネディ大統領が暗殺された翌年に描かれたものである。そして、研究者の間では、この女性はジャッキー・ケネディであるということが通説なのであるが、そこで描かれたジャッキーは典型的なジャッキーの写真が使用されていないようで、まだ画像ソースは見つかっていない<sup>(32)</sup>。もし、リヒターがウォーホルの《16のジャッキー》(図版14)のように、《傘を持ったジャッキー》とつけていれば、観者は瞬時に当時のケネディ暗殺の事件の衝撃を思い出し、と同時にこの女性がケネディの死を悼むジャッキーだと察し、哀悼の意にかられるだろう。リヒターの作品とは対照的に、ウォーホルの《16のジャッキー》は、幸福な笑顔、車から笑顔で群衆に手を振る彼女、シヨックで唾然とするところ、物思いに耽る瞬間、夫の葬儀など、大衆によく知られた写真から、刻一刻と変化するジャッキーの表情が描かれており、それはまるで華々しい大統領婦人の座から、悲劇のヒロインになった女性のアイコンのようである<sup>(33)</sup>。

他にも、ウォーホルのディザスターペインティングのシリーズは、《自殺》や《白の炎上車》など、死のなかでも衝撃的な写真がたびたびソースとなっている。それらの作品は、ウォーホルが、メ



(図版 15) ザプルーダー・フィルム: No.232  
ライフ特集号掲載写真(出版年代不明)



(図版 16) ザプルーダー・フィルム: No.335

ディアの中でスペクタクル化した死や日常の惨事に、非常な冷静さで、少し距離感をとって向き合っているような感がある。一方でリヒターの描いたジャッキーは、ぼかしにより、輪郭や顔の細部、服の種別もつかないため、個人を特定するのは難しい。しかし、ウォーホルのどこか冷静なメディアへの視線と比べ、それらの作品はその内部に秘める重々しさを醸し出しており、モチーフの運命を知るやいなや、深く弔意の念を抱かせるのである。

一方で、当時の報道を振り返ってみると、リヒターのほかしはケネディ大統領暗殺を記録した『ザプルーダー・フィルム (The Zapruder Film)』のそれと類似する。大統領暗殺の記録映像として、一九六三年に白黒写真、その後カラー写真として、『ライフ (Life)』紙の中で公開され続けたその写真は、世界中に大きなショックを与えたケネディ暗殺の事件を写す、大衆に流布したビジョンであった



(図版 17) 《死者》1963年



(図版 18)

『クイック』、1963年3月3日発行 10頁

(図版 15、16)<sup>34)</sup> ウォーホルの作品が、悲劇の女性としてのアイコンを描いていたとすれば、リヒターの作品は当時の報道を写した鏡だったのではないだろうか。

(3) フォト・ペインティング作品の中のメッセージ

少し視点を変えて、これらのフォト・ペインティングの初期、一九六三年に描かれた《死者》(一九六三年)(図版 17)という作品を見てみる。ジャッキーのような有名人の死と対照的に、無名人人物の死を扱った作品であるが、ここには新たなリヒターのトリックが隠れている。その作品は、一見氷塊の下敷きになった男性の死体を描いたもののように見えるが、実際画像ソースが発見され、事件に関する記事を読んでもみると、真実はそうではなかったことがわかる。記事は、行方不明になった「グウェンドリン・ステイアーズ」の組員が、氷塊の中から発見された、というセンセーショナルな事件を報道したものである(図版 18)<sup>35)</sup>。

ここで、作品の中で描かれている文字は、作品名でもある死者を意味するドイツ語 Tote だと考えるのが自然であろう。しかし、カーリーは、実際描かれている文字は Tote とも解釈可能であると主張する。<sup>36</sup>それは、リヒターが、「一見ただけでは事実はつかみきれない。」ということを示すために、フォト・ペインティング作品にひそめたメッセージであるという。それは確かに、曖昧な写真にテキストが加えられることで、解釈が操作されていた当時のメディアのあり方と共通している。言い換えれば、曖昧な写真にもっともらしい表題やテキストをつければ、写真の解釈の方向をコントロールすることも可能なのである。それはまさにキューバ危機の報道記事と同じトリックであり、《死者》は、フォト・ペインティングの解釈のヒントとなるメッセージを含んでいるのである。つまり、このような二重構造をリヒターはただ楽しんでるわけではなく、当時の視覚文化の中でおきている写真とテキストの関係、そこにあるプロパガンダ性を映し出そうとしているのである。センチシヨナルな事件や家族写真、家具や動物など、フォト・ペインティングに描かれる主題は、一見無作為に、ただ雑誌や新聞の写真を選びだしたように見えるものだが、当時の視覚文化全体を映し出そうとしたのだとすると合点がいく。

そして、筆者はその点に、一九八八年、それまで抽象画を描き続けたリヒターが突如《一九七七年十月十八日》をフォト・ペインティングの技法を採用して描いた鍵があるのではないかと考える。

### 三三 《一九七七年十月十八日》とフォト・ペインティングの技法

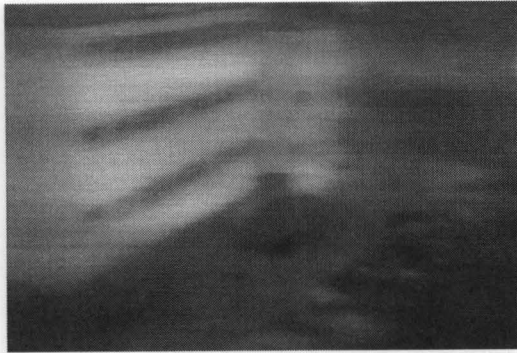
前述した通り、リヒターは一九七〇年代後半より多くの抽象作品を集中的に制作しており、フォト・ペインティングの手法で作品を描くのはまれになっていった。まるでフォト・ペインティングのスタイルに終止符をつけたかのように思われた。しかし、一九八八年、一九六〇年代と同じフォト・ペインティングの方法で、雑誌の写真をもとに、十五枚の油彩画の連作画を制作する。そして、そのRAF (ドイツ赤軍) メンバーの死を題材とする十五枚の作品は、その後ニューヨーク近代美術館にその居場所を定めるまで、ドイツ国内で大きな論議を引き起こした。<sup>37</sup>

#### (1) RAF

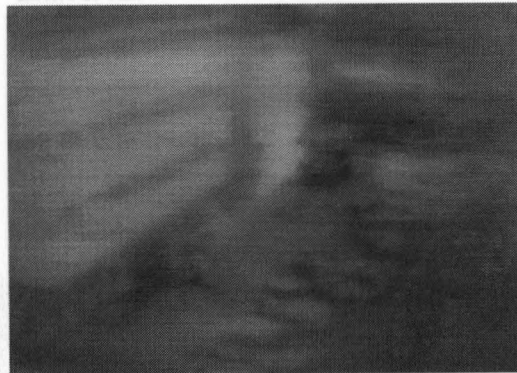
ドイツ赤軍は、通称RAFという名で、一九六〇年代終わりから一九七〇年代終わりまで、ドイツを震撼させた武装集団である。当初、急進的な運動家として知られていたアンドレアス・バーダーと、その彼女でもあるグドルン・エンスリンに、週刊誌のコラムニストとして有名だったウルリケ・マインホフが参加して結成された。<sup>38</sup>大量虐殺に向かい泥沼化しつつあったベトナム戦争とアメリカ帝国主義、そして依然ドイツの政治界において主要ポストを占有していたナチス残党達の掃討を掲げていた。<sup>39</sup>一九六八年フランクフルトのデパートの放火を皮切りに、誘拐、爆弾テロ、銀行強盗を展開するなど日に日に活動は過激になり、その後、警察の大掛かりな操作の結果、一九七二年にはほとんどの幹部たちが逮捕される。連作の中の

《逮捕》(図版19、20)と題された二点は、メンバーのホルガー・マインス、アンドレアス・バーダー、ヤン・カール・ラスペらが逮捕される時の様子を捉えたものだ。その後、幹部の釈放を求め、残ったメンバーがストックホルムのドイツ大使館乱入事件を起こすが、テロリストを含む四人の犠牲者を出し失敗する。その頃からメンバーの中傷が激しくなり、グループの中で特異な存在であったマインホフへの非難が集中、それに耐えきれなくなったマインホフは、一九七六年五月、裁判所に隣接するシユタムハイム刑務所の独房の中で自殺する。<sup>(40)</sup>《死者》(図版21、22、23)と題された三作は、このときのものである。

その後、RAFは、再度メンバーの釈放を求め、一九七七年十月、八十六名の人質をとり、ルフトハンザLH81機をハイジャック。結果三名のテロリストの犠牲をだし、失敗に終わる。その次の日の朝、

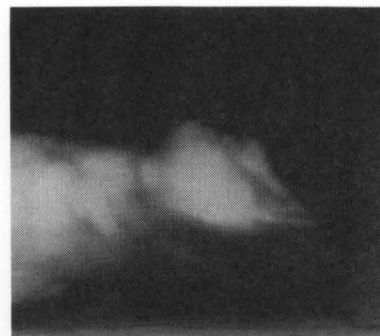


(図版19) 1972年6月の逮捕場面  
《逮捕Ⅰ》1988年 ニューヨーク近代美術館

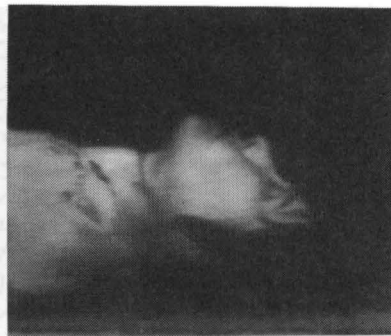


(図版20) 1972年の逮捕場面  
《逮捕Ⅱ》1988年 ニューヨーク近代美術館

シユタムハイムの独房で、三名のRAFメンバー、アンドレアス・バーダー、グドロン・エンズリン、ヤン・カール・ラスペの死体と、瀕死のイルムグラッド・メララーが発見され、<sup>(41)</sup>マインホフの時と同様、警察当局は自殺と発表した。<sup>(42)</sup>《対面Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》(図版24、25、26)と題された三枚の作品はグドロン・エンズリンの生前の写真、バーダーの死体を描いた二枚の《射殺された男Ⅰ、Ⅱ》(図版27、28)、その独房にあった《レコード・プレーヤー》(図版29)、同日独房にあった本棚を撮影した《独房》(図版30)、隣の独房で発見されたエンス



(図版23) 《死者Ⅲ》1988年  
ニューヨーク近代美術館



(図版21) 《死者Ⅰ》1988年  
ニューヨーク近代美術館



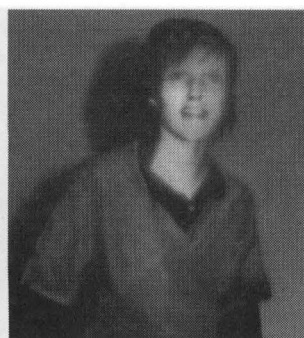
(図版22) 《死者Ⅱ》1988年  
ニューヨーク近代美術館



(図版 27) 《射殺された男Ⅱ》1988年  
ニューヨーク近代美術館



(図版 26)  
《対面Ⅰ》1988年  
ニューヨーク近代美術館



(図版 24)  
《対面Ⅱ》1988年  
ニューヨーク近代美術館



(図版 28) 《射殺された男Ⅰ》1988年  
ニューヨーク近代美術館



(図版 25)  
《対面Ⅲ》1988年  
ニューヨーク近代美術館



(図版 31)  
《首吊り》1988年  
ニューヨーク近代美術館



(図版 30)  
《独房》1988年  
ニューヨーク近代美術館



(図版 29)  
《レコード・プレーヤー》1988年  
ニューヨーク近代美術館



(図版 32) 《埋葬》1988年  
ニューヨーク近代美術館



(図版 33) 《少女像》1988年  
ニューヨーク近代美術館

リンを描いた《首吊り》(図版31)は三人の死体が発見された際に撮られた写真がもとになっている。その後、三人の葬儀の様子を描いた《埋葬》(図版32)の場面が時系列の最後にくる。それらは当時、あらゆる新聞、雑誌に載せられていた写真であり、その画像ソースは、警察のアーカイブ写真である。<sup>43</sup> また、十五枚目の作品として、メインホフの青年期の画像から描かれた《少女像》(図版33)がある。この作品のみ、RAFの活動に直接関係する写真からとられたものではなく、<sup>44</sup> 他の作品と時制を異としている点、また肖像作品のようであることから、異色の作品であるといえるであろう。

## (2) RAFとメディアの中のイデオロギー

では、十五点からなる連作画の中で、今までみてきたようなフォト・ペインティングの二重構造とそこにつけられたテキストの関係は、どのように現れているのであろうか。そこで、一九七一年におきた銀行強盗における報道の問題点を述べたあと、連作の中でも特に、メディアの中でとりあげられたことがわかっている画像を用いたメインホフとバーダー、ラスペの作品に関連する記事をもとに、当時の問題点を見だし、作品の解釈を進める。

まず、一九七一年の強盗事件では、それがRAFの仕業かどうかはつきりする前に、彼らを犯人とする新聞報道があったことが指摘されている。それによると、当時西ドイツの大衆紙であった『ビルト』は、十二月二十二日、バイエルン州で覆面した五人組の銀行強盗が十三万四千マルクを奪い、警官一名を重傷させた事件が起こった次の日、「バーダー・メインホフ一味、殺しを続行。銀行強盗、警官射殺される。未亡人と幼児二人を遺して」という報道をしたという。<sup>45</sup> ビルト紙は、当時反共主義によって、国内進歩派知識人への攻撃を露にしていたシュプリングガー・コンツェルンの柱の一つであったのである。<sup>46</sup> 以前から左翼系雑誌『コンクレート』で反シュプリングガーのコラムを書いていたメインホフ属するRAFの事件を格好のネタとするのも不思議ではない。その後、銀行強盗はRAFの仕業だということが判明したのは事実であるが、報道のRAFに対する批判的態度は明らかである。<sup>47</sup>

そして、RAFの最終章は、一九七六年、メインホフの死により始まった。彼女の死を描いた《死者I、II、III》(図版21、22、23)

の画像ソースは、『シユテルン』一九七六年六月十六日号の写真からとられている(図版35)。記事では、大きく切り取られた死体の頭部と共に、「自殺」という一語で始まり「全てはその解決策に向かっている」という見出しがつけられ、写真の首に巻き付いたコードがマインホフの自殺を印象づけている。

そして、記事からは、マインホフの死因の捜査がわずか一ヶ月で打ち切られ、それがどのように裏付けられたかがわかる。まず、検死官は、自殺以外の可能性はないと言及。そしてもう一つの証拠として、牢獄でみつかった、マインホフの死の直前の苦悩が記されたと思われるエンズリンへの手紙が挙げられている。それは、「グループのメンバーも、警察も自分の死を望んでおり、自殺するしかない」という内容で、その中の一文が、この記事につけられたタイトル「全てはその解決策に向かっている」である。つまり、解決策とは、彼女の自殺を意味しているのである。

一方、彼女の死を裏付ける記事につけられた写真は、頭部のみが雑誌の両面に大きく拡大され、彼女が死んだ状況を知るには情報が少なすぎる(図版35)。そしてその頭部は、生々しく半開きになった目がその死の悲惨さを露にしており、彼女の自殺を印象付けるとともに、国家とRAFの歴史の最終章の始まりを、読者の脳裏に叩き付けているかのようだ。このような重要な捜査が一ヶ月で打ち切りになったことにも疑問の残る記事であるが、特に注目すべきは、普段なら公に出るはずのない警察内部の証拠品であるこの手紙が、彼女の自殺の証拠として、新聞社へ流され、瞬く間に彼女の自殺が世間に広がったということである。<sup>48</sup>マインホフの自殺が世間に広

まっっていく過程に、メディアの果たした役割を確認できるのではないだろうか。

他方、リヒターの作品では、同じように頭部が描かれているものの、表情も読み取れず、首の一筋の線はそれが首吊りの跡だとは瞬時に判断できない。宮下規久朗氏は、ウォーホルの作品にも見られたこのような「様式化」は、おぞましい事件の場面を中和し、個々の事象を抽象化して、いわば現代の殉教図版に昇華する効果があると述べる。<sup>49</sup>実際作品は、『アレクサンドリアの聖カタリナの首』(図版34)が醸し出すような、清らかで平穏な死の雰囲気があり、哀悼の念を呼びおこす。さらにはほかしがすべてを曖昧にしていることで、あらゆる文脈から取り除かれた彼女の頭部は静謐さを醸し出し、もう一度、彼女の「死」の真実を、つまり、描かれたイメージに潜む真実を正面から問い直しているようである。そして、このような効果は、連作画の中で同じようにほかされた他の作品においても言え



(図版34) パルデス・レアール  
《アレクサンドリアの聖カタリナの首》1662年



(図版35)  
『シユテルン』1976年6月16日発行



るだろう。

次に、『逮捕Ⅰ、Ⅱ』の画像ソースとなった写真であるが、『シュテルン』の一九七二年六月八日号に同じ写真が掲載されているもの、そこに写る写真には、『逮捕Ⅰ』のもとになった写真の半分しか写されていない(図版36)。つまり、リヒターは他の方法で手に入れた彼らの逮捕の場面を撮った写真をもとに二作品を制作したことがわかる。この記事には、「彼らは放火、銀行強盗、爆弾テロを行った。その果てに、革命の夢は駐車場で終わりを告げた」とある。ドイツを震撼させたRAFの幹部らが、無抵抗に服を脱ぎ、一台の戦車によりあつけなく逮捕される写真は、あたかも彼らの力のなさを示しているようであり、見出しと合わせて、革命の終わりを納得せざるを得ないものである。



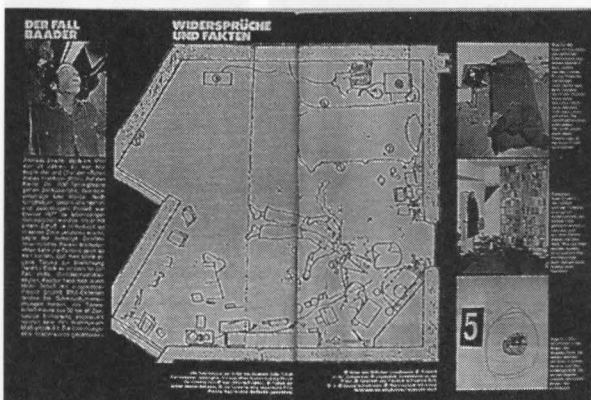
(図版36) ホルガー・マインス、アンドレアス・バーダー、ヤンカール・ラスペの逮捕 フランクフルト  
『シュテルン』1972年6月8日発行

一方リヒターの作品は、彼らがどこにいるかわからないほどぼかされており、警察と彼らの権力をはかる指標をもつことはできない。そして、バーダーの死を扱った四作品『射殺された男Ⅰ、Ⅱ』、『独房』、『レコード・プレイヤー』は、バーダーの

死体現場について詳しく記した雑誌記事の中で使われていた写真からとられた。シュテルン一九八〇年十月三十日の記事は「バーダーの死について、西ドイツ政府は彼らが自殺したと述べているが、諸外国は殺されたのではないか、とみている」という文にはじまり、それを現場検証する記事が独房の見取り図と共に続いている(図版37)。それによると、事件後、当時の連邦刑事長官は、バーダーが後頭部から打ち抜かれ死に至っている事実を「他殺に見せかけた卑劣(perfidie)なもの」と形容したことがわかる。一方で記者は、銃痕が、三十一センチメートル離れた後ろから打ち抜かれたものであることから、自殺と言うのは無理があるのではないかと問う。しかし、このように疑問にのこる死であったにも拘らず、捜査はマインホフの時と同じように、一ヶ月で打ち切られている。この記事



(図版37 (1)) 『シュテルン』、1980年10月30日発行



(図版37 (2)) 『シュテルン』1980年10月30日発行

は彼らの死後二年たったものであるが、ジャーナリズムの中で、彼らの死が疑問視される中、それが検証されない背後には、国家の大きな力があることを読み取ることができるだろう。

このように、彼らが自殺したかどうか曖昧であったにもかかわらず、捜査は異例の早さで打ち切られ、彼らの死を伝える写真がメディアにのって広がっていったという事実がわかる。実際、RAFに関する事件の中でメディアの力の大きさは、ドイツにおけるRAF研究者たちの中でも中心的な論点である。例えば、バオマンは、RAFの活動が、政治的活動の中で構築されていかず、メディアの見出し、雑誌の中での表現方法、そしてそれが幾度も繰り返されることによって構築されたこと、そして、すべての判断はメディアから生まれていったことを指摘している。<sup>51</sup>

そして承知の通り、この事件において、一番の問題点とは、「彼らが自殺したのか、殺されたのか、ということはいまだに結論にいたっていない」という事実であろう。実際、死に至らなかったイングラッド・メラーは、この自殺を警察当局が仕立て上げたものとして、政府を非難している。<sup>53</sup>一九八九年、リヒターはそのことに関して、次のように述べている。

「ドイツ赤軍の目的や方法に理解を示すことはいやでした。テロリスト達のエネルギー、妥協のない意思と絶対的な勇氣に強い印象を受けましたが、国家が国家としての厳しさをもつということを悪く考えることはできなかった。国家というものはそういうものであり、もつと容赦のない国家を知っていたから。テロリストたちの死と、それに関する出来事は恐ろしく凄まじいものでした。それは私

に衝撃を与え心の中に引っかかっていました。未解決のこのように<sup>54</sup>に。」

リヒターは、RAFの思想に傾倒したわけでも、当時の報道の中でイデオロギーの力を批判しているわけでもない。ただ、冷戦期にフォート・ペインティングの中で行ったのと同じように、RAFの事件においてもイデオロギーにまみれた当時の写真からすべてのコンテキストをそぎおとすことで、もう一度、写された真実を解釈するためのモデルを提示しようとしたのである。

一方で、筆者は残る《首吊り》、《埋葬》の作品については、残念ながら画像ソースとなった写真が掲載された記事を入手できていない。警察のアーカイブ写真であったそれらの写真が、メディアの中にもどどのような形で現れたのかもはっきりせず、残りの作品と当時の報道の中の写真の姿は、今後の研究課題である。ただ、リヒターは、アーティストブックの中にそれらの写真を資料としておさめていることから、当時国民が入手できる範囲にあったと考えるのが妥当だろう。そこで、第四章では視点を変え、当時の警察の捜査と、この連作画が描かれた時期と同じ頃制作された《ベティ》を視野に入れ、検討することで、新たな視点を呈示する。

#### 四、同時期に描かれた《ベティ》と

《一九七七年十月十八日》との関連

##### (1) RAF捜査における指名手配写真と個人情報

RAFに関するイメージは、彼らの起こした事件を報道した記事



(図版 39)

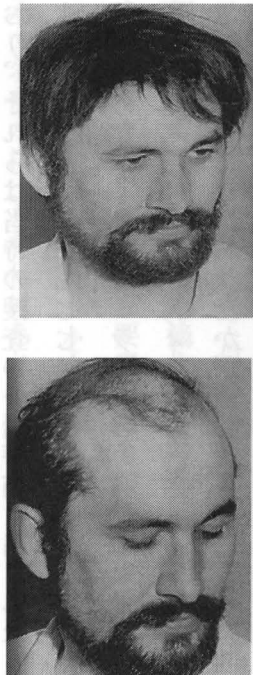
「殺人未遂 10.000 ドイツマルク 賞金」  
 マインホフの指名手配写真 1970年、ベルリン



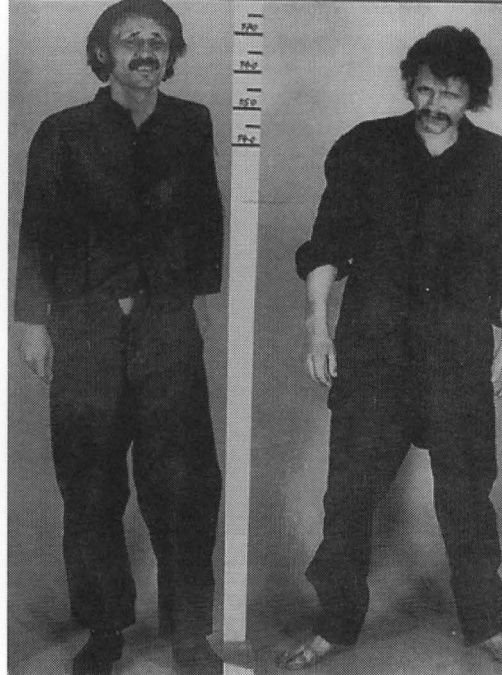
(図版 38)

「重要犯罪テロリスト バーダー・マイ  
 ンホフ・グループ」指名手配写真  
 1972年 (右上:ヤン・カール=ラスペ  
 左上:ウルリケ・マインホフ)

だけではない。彼らの指名手配写真もRAFを象徴するイメージ群であろう。それらは、町のあらゆるところに貼られ(図版38、39)、素性を知られたメンバーたちがドイツ国内に留まり活動を続けるのは困難を極めていた。<sup>(55)</sup>そこで、RAFメンバーは名を代え、変装し、身分を偽り、証明書を偽造し、逃亡し続けたのである(図版41)。<sup>(56)</sup>



(図版 41)  
 RAFメンバー  
 ホルスト・マラー  
 身元確認中の写真



(図版 40)  
 ヤン=カール・ラスペ 1972年6月1日逮捕時の身元確認写真

指名手配写真の面影は、もはや彼らの中になくなっていったのではないだろうか。RAFのメンバーとして活動し、一時ロンドンへ逃亡したアストリッド・プロールは、次の事実を述べている。<sup>(57)</sup>

「マインホフの自殺直後、サンデー・タイムズ紙でマインホフのことが取り上げられ、いくつか写真がのせられていたが、その中の一つがマインホフの写真ではないことは私には明らかだった。キャッシュンにはマインホフの名が付されていたけれど。」<sup>(58)</sup>

このように、ロンドンの有力紙においても、当時は曖昧な写真に

堂々とキャプションを付け、犯罪者像として報道していたことが想像できる。写真の中で個人の特定、真相の特定が厳密に行われな  
いまま、イメージはメディアの中で急速に世の中に広がり、オリジ  
ナルとコピーの区別のつかない事態をつくりあげていた。

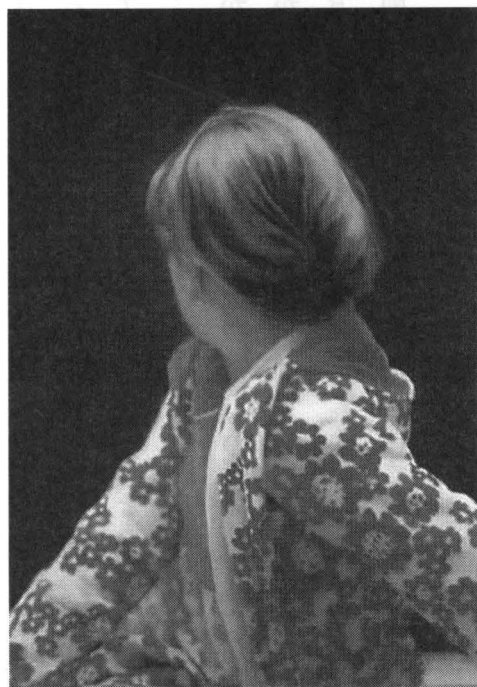
この状況をうけ、個人情報管理する必要にかられた警察当局は、  
市民のあらゆる情報を収集し管理することで、彼らの居場所を突き  
止めようとした。一九七九年までに、BKA（連邦刑事局）の情報  
管理局において、三千百の組織、四百七十万の個人情報と二百十  
組の指紋、六千の筆跡と百九十万の写真が集められ、またその間警  
察は道路や国境での検問を日常的に行い、国家機関につながる道を  
定期的に遮断した。<sup>59</sup> 実際、あらゆる個人を対象として、個人情報  
集められたのは、ドイツにおいて戦後初めてのことであり、日常生  
活上の国民の負担は大きかったに違いない。<sup>60</sup> RAFの捜索において、  
人々は「ID＝身分証明書」を日常的に提示しては疑われる日々を  
強いられたのである。そして、このような事態の影響を受けたのは、  
リヒターも例外ではなかった。彼の二番目の妻であったイーザ・ゲ  
ンツケンが、一九七一年初頭、ベルリンにおいて、IDカードを盗  
まれ、そのIDをRAFのメンバーの一人が偽名として悪用したの  
である。<sup>61</sup>

戦後初めて起こったこのような事態は、国民一人一人が、自らの  
証明書を提示しなければ、自分自身を証明することができなくなる  
日常を作り上げたのである。連作を振り返ってみても、生前のエン  
スリンを描いた三作、《対面》は、一九七二年の逮捕時、ドレスデ  
ンの刑務所内にてとられた、身元確認のための写真がもとになって

おり、それらは当時の捜査の一端が描き出されたものと言えるので  
はないだろうか。一九七七年独房で同じように死体で発見されたメ  
ンバーのヤン・カール・ラスペの写真でもわかるように、指名手配  
写真と比べると、人々のイメージの中のラスペと、実際の姿には、  
どれだけ隔たりがあったかが確認できるだろう（図版38、40）。

## （2）《ベティ》と《少女像》

この状況を念頭に、視点を変えて同時期に制作された《ベティ》  
という作品について考察する（図版42）。一九七七年のシリーズを、  
リヒターは六ヶ月で描き上げた。そして、その連作の制作中、娘の  
写真をもとにして描いた作品が《ベティ》である。リヒターは、そ  
の作品とRAFの作品については何の関連も示していないが、<sup>62</sup> 多く  
の研究者が同じ時期に描かれたマインホフの《少女像》（図版33）  
と比べ、その類似性を指摘するとともに、どうしてこの時期にこの



（図版42）《ベティ》  
1988年 サンルイス美術館

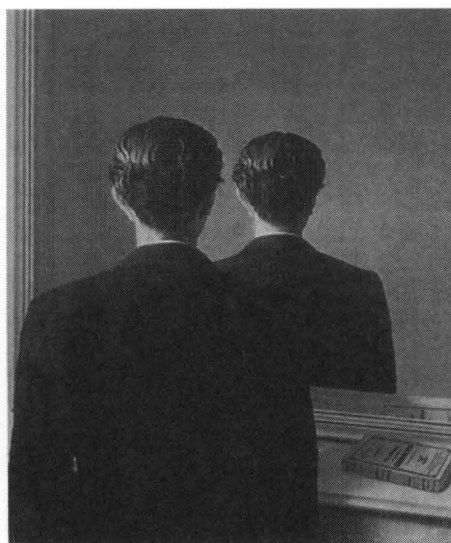
作品を描いたのかということ、そして《少女像》の連作の中の異質さに注目している。<sup>63</sup> また、リヒターは、《ベティ》と連作との関連を否定する一方、《少女像》は、連作の中で特定の機能があると言<sup>64</sup>う。

では、リヒターは何故マインホフの写真を肖像画のように描き、もう一方でその作品と比較されるような《ベティ》という作品を描いたのであるか。実際マインホフのモチーフとなった写真は、既に彼女が三十五歳の時のものであるが、リヒターは実際よりもより若く彼女を描いている。エルガーが指摘するように、一九八八年連作が描かれた際、ベティの年齢は二十歳であり、まるでマインホフの肖像も同じ年頃に合わせて描かれているようである。<sup>65</sup> 一方、《ベティ》の元となった写真は、彼らの刑務所の死の直後、一九七八年ベティが十一歳のときにとられたものである。写真を撮る際、ベティはリヒターの前でポーズをとり、リヒターはたくさんの写真を撮影した。<sup>66</sup> そしてその中からこのポーズを選んでいる。リヒターはどうして、RAFメンバーの事件が起こった頃に撮った写真を使い、再度ベティを描こうとしたのであろうか。<sup>67</sup>

《ベティ》に使用された後ろ向きのモデルの構図は、現在まで、アングルの《浴女》(図版43)やマグリットの《複製》(図版44)のように、同じように後ろを向いた作品と比較されていた。<sup>68</sup> また、ブクローは、リヒターがマインホフやエンスリンを描く際、それらがリヒターにとって政治的で疑わしい問題を含んでいるとはいえず、冷静で距離をとって描く必要があったことから、本人を同一化できる視点からは距離をとって描いたという事実とこの作品を対照させて



(図版 43)  
ジャン＝オーギュスト・ドミニック・アングル  
《浴女》ルーブル美術館



(図版 44) ルネ・マグリット  
《複製禁止 (エドワード・ジェームスの肖像)》1937年 ロッテルダム美術館

いる。そして、《ベティ》はモチーフの同一化を求める欲望過程の幻影として描かれたと指摘する。<sup>69</sup> 確かに、ベティは本人であることを確認できる最も重要な要素である顔を欠いているが、それならば、マインホフやエンスリンを描いた作品と違い、《ベティ》と身元を示す名前がはっきり付けられているのは何故だろうか。

筆者は、この作品が、十九世紀にミュンヘンで活躍した画家、フリードリヒ・ヴァスマンの、《プロフィールのない少女 (Mädchen mit verlorene Profil)》(図版45)と酷似していると考えている。その、《ベティ》の作品と同じ構図のヴァスマンの作品には少女の名はない。個人を特定する顔の見えない人物である以上、それはごく自然に思われる。すると、一方で同じ構図であるにもかかわらず《ベティ》と題されたリヒターの作品に違和感を感じる。そして、そこに当時の大量にばらまかれた指名手配写真が、そして、身分証明書をもたなければ自分を証明できなくなった日常がかさなって見える。RAFの事件において市民が目にした多くの写真は彼らの指名手配写真であり、変装し偽名を使い逃走したメンバーを写したそれらの手配写真は、顔を隠した写真に名前を付けた《ベティ》と同じであろう。と同時に、最も興味深いのは、この作品が個人を特定する要素を欠



(図版 45) フリードリヒ・ヴァスマン  
《プロフィールのない少女》  
カッセル国立美術館

いているにも拘らず《ベティ》と付けられていることである。三章までに言及した真実のはっきりしない写真につけられた誘導的なコンテキスト、別の人物の写真につけられた犯人の名前など、冷戦期のメディア、そしてRAFの報道のありかたと同じ構成を、この作品も秘めていることがわかる。それはまるで、描かれているもの、真実は、付された文字だけでは判断できないというメッセージを伝えていようである。

こうしてしてみると、《少女像》は、《一九七七年十月十八日》の作品の中で描かれた以上、そのモチーフがマインホフであることは明らかだ。しかしそこには、彼女の名前がつけられなかった。それは、《マインホフ》と付けられることで、描かれた少女が当時のメディアのコンテキストに解釈を重ねられることを避けるためであったのであろう。さらに、当時のメディア、そして指名手配写真のマインホフのイメージからかけはなれた彼女の写真を使用したのは、イデオロギー（それは、RAFのイデオロギー、そして国家のイデオロギーであろう）の犠牲となる前のマインホフの姿を描き出したかったのではないだろうか。

### (3) 《一九七七年十月十八日》と技法

前述した通り、この作品の主題については、ドイツ赤軍という特定の政治的事件の再現、二十世紀のドイツ史を席卷したイデオロギー一般など様々な意見があり、そのどれもが否定できない事実であろう。しかし、そうであるならば、リヒターが過去多くの犠牲者を描いてきたにもかかわらず、この事件においてメディアの中で取

り上げられていた被害者を描かなかった点が疑問に残る。実際、RAFの事件を扱ったハンス・ペーター・フェルドマンは、事件に取り上げられた被害者も作品にとりあげている。そこにどのような差異があるのだろうか。

今まで見てきたように、当時、彼らの活動、個人情報、メディアを通じて伝わり、それは時としてイデオロギーの操作を受けていた。そして彼らの死もメディアを利用して公共のものとなり、普段公にできることのない警察写真や証拠が流れていた。そしてそのことによりRAFメンバーの自殺は強調され、また彼らの肖像は情報管理の波の中で混乱し、その写真の中で、彼らの個性は失われていた。つまり、彼らは当時の視覚メディアの中に存在していた戦後のドイツ史に潜むイデオロギーの犠牲者となったと考えることで、事件の被害者と差別化できるのではないだろうか。だからリヒターはその登場人物となった彼らを選んだのではないだろうか。

第一章でみたように、リヒターは、東ドイツで社会主義リアリズムのアーティストとして画業を開始して以来、常に戦後ドイツにみられるメディアのイデオロギーへの傾倒を感じ取り、それを作品の中で描いていた。実際、冷戦時代、重要な論争において証拠となった写真は、輪郭線の定まらない、曖昧な写真であり、ちょうどそのような時代に、リヒターはフォト・ペインティングを開始している。そのいくつかの作品は、描かれたものの一見した印象とテキストの中で説明された運命に大きな隔たりが認められた。言い換えれば、テキストによって、写されたものの真実は操作され得た。そして、フォト・ペインティングの技法を中断したかに見えたりリヒターが再

度《一九七七年十月十八日》の作品を同じ技法で描いたのは、そこに冷戦期の中のメディアの写真と同じ事実を見いだしたからではないだろうか。そして、その中で利用された写真に、リヒターの関心は注がれたのである。

つまり、フォト・ペインティングの技法を利用し、この作品を描いたことで、イデオロギーに染まったコンテキストから出来事を抜き出し、もう一度RAFの事件を考える上での解釈のモデルを描き出したのだ。そして、同じ時期に描かれたベティにもその一翼を担わせたのではないだろうか。

イメージと言葉が一つになることで、新たな解釈をうみ、結果として人々の思想を左右する。その事実が、RAFグループを映し出した写真の中に現れており、事件から十年たった後も、それを作品化せずにはいられなかった。リヒターはこの連作画によって、戦後ドイツに色濃くのこっていた視覚文化を取り巻くイデオロギーの混乱する状況を、陰影深く映し出していたのである。

### 結びにかえて

一九九五年、ニューヨーク近代美術館が《一九七七年十月十八日》の連作を購入した際、ドイツでは信じがたいこととして大きく取り上げられた。しかし、リヒターがそれを前向きに受け止めたのは、その美術館の権威のせいではなく、ドイツから作品が出ることで、彼自身、そして彼の作品が偏狭な解釈から解放され、新たな視野で解釈されることを望んだからではないだろうか。つまり、リヒター

にとって大切だったのは、作品が属する共同体の思想を離れ、より普遍的な形で解釈されることだった。

今回、連作画十五点すべてを当時の状況に照らし合わせて比較することができなかつた点、またヴァスマンの作品についての作品検討を欠いている点は今後の課題である。しかし、リヒターが東ドイツにおいて社会主義リアリズムのアーティストとして出発した頃から、フォト・ペインティング作品を通してその通奏低音を考察することで、戦後ドイツにおけるイメージをとりまくイデオロギーの傾倒を、リヒターがアーティストの立場から表現した場こそフォト・ペインティングだったということ、そしてそれこそが《一九七七年十月十八日》を同じ技法によって描く理由であった、ということも少なからず示すことができたのではないかと考える。そして、同時に描かれた《ベティ》の中に、写されたものに付けられたコンテラストによって見る物の判断が捜査されうる状況を示すアレゴリーの要素を提示できたのではないだろうか。

イメージを観る側の人間は、多かれ少なかれ、自分の属している共同体の中での思想的傾倒、過去の視覚的経験やキャプションのような文脈による誘導によってイメージに情報を付け加えている。それを補い、もう一度写された写真の真実を問いかけるかのように、リヒターはフォト・ペインティングの技法を採用する。このようなリヒターの、歴史に注ぐ独特な視線は、視覚文化を取り巻く時代の空気とイデオロギーとの結びつきに敏感に反応し、長い画業のなかでいつも作品として表現されていたのである。

最後に、RAFのメンバーであったプロールの言葉を記す。

「私は彼らの死の写真を、数年間まともに見ることができなかつた。しかし、リヒターのお陰で、私は再度向き合うことができた。彼の作品が、彼らの死をマスメディアの文脈から、そしてプロパガンダの目的として利用されることから解放したのだから。」<sup>70)</sup>

## 註

- (1) Coosje Van Bruggen, "Paintings as a Moral Act", *Artforum*, May, 1985, p. 86.
- (2) ヘージ氏の管理するゲルハルト・リヒター公式サイトにおいても、それらはフォト・ペインティングの部類に分類されている。Joe Hage, <http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/> (二〇一一年十二月三日アクセス)
- (3) フォト・ペインティングに関する文献で代表的なものとしては以下のものを挙げておく。Benjamin H.D. Buchloh, "Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter's Work of Mourning", *October*, Vol. 75 (Winter), 1996, pp. 60-82; Paul B. Jaskot, "Gerhard Richter and Adolf Eichmann", *The Oxford Art Journal*, 2005, pp. 457-478; Detlef Hoffmann, "Die Schärfe der Unschärfe: zum Beispiel: 'Onkel Rudi' von Gerhard Richter", *Geschichte und bildende Kunst*, Göttingen, 2006, pp. 254-268; Gertrud Koch, "The Richter-Scale of Blur", *October*, Vol. 62 (Autumn), 1992, pp. 133-142.
- (4) フォト・ペインティングのイメージが「Stern」「Quick」「Bunte illustrierte」からとられていることは既に一九八五年 Coosje Van Bruggen に <sup>71)</sup> 指摘されている。Coosje Van Bruggen, *op. cit.*, p. 82.
- (5) Ingrid Mistrerek-Plagge, "Kunst mit Fotografie" und die frühen Fotomüde Gerhard Richter, (Münster: Hamburg: LIT-Verlag), 1992.
- (6) 浅沼敏子「ゲルハルト・リヒターのフォト・ペインティング作品(1962-67年)に使用された写真群について」『北海道大学文学研究科紀要』二〇〇八年



年、六頁。

- (7) 前掲書、二十頁。
- (8) John J. Curley, *The Art That Came in from the Cold: Andy Warhol and Gerhard Richter, 1950-1968*, Yale University, Ph.D. Dissertation, 2007, pp. 185 et passim.
- (9) *Ibid.*, p. 196.
- (10) Benjamin H.D. Buchloh, "Gerhard Richter: 18 October 1977", *Gerhard Richter: 18. October 1977*, kat. Museum Haus Esters, Krefeld/ Portikus, Frankfurt am Main, ed. mit Beitr. von Benjamin H.D. Buchloh, et al, (Köln: W. König), 1989, pp. 55-59; David Green, "From History Painting to the History of Painting and Back Again: Reflections on the Work of Gerhard Richter", *History Painting Reassessed: the Representation of History in Contemporary Art*, ed. David Green and Peter Seddon, (Manchester, Manchester University Press), 2000, pp. 31-49; Kai-Uwe Hemken, *Gerhard Richter - 18. Oktober 1977 eine Kunst-Monographie*, (Frankfurt am Main: Insel), 1998.
- (11) Benjamin H.D. Buchloh, "Betty," *Gerhard Richter*, 3 vols., Exh. kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Ostfildern-Ruit, 1993, p. 56.
- (12) Jan-Christoph Ammann, "Das Werk als Menetekel", *Gerhard Richter 18. Oktober 1977: Presseberichte*, (Köln: König), 1989, pp. 129-131.
- (13) 浅沼敬子「ゲルハルト・リビター作『一九七七年十月十八日』の主題と技法」『美学』四号、二〇〇六年、五五—六八頁。
- (14) リビターが「一九六二年九月八日から三十日まで」フリーダ画廊に行った展覧会においては、まだフォト・ペインティングの技法で描かれた作品は出ていなかった。展覧会に出展された作品については以下の著作参照 Brigitte Jacobs, "Documentation", *Richter, Polke, Luag & Kuttner ganz am Anfang = How It All Began*, (Nürnberg: Verlag für moderne Kunst), 2004.
- (15) Dietmar Elger, *Gerhard Richter. A Life in Painting*, (Chicago: The University of Chicago Press), 2009, p. 19.
- (16) Robert Storr, *Gerhard Richter. Forty Years of Painting*, (New York: The Museum of Modern Art), 2002, p. 21.
- (17) \*ブルジョワ的理性の「どう」理由は入学できなかった一つの理由として語られるようにではあるが、他にも試験のために準備していた作品が十分ではないなどあり、彼の自由さは必ずしもそうである。 *Ibid.*, p. 20.
- (18) Alan Nothnagle, *Building the East German Myth: Historical Mythology and Youth Propaganda in German Democratic Republic 1945-1989* (Ann Arbor: The University of Michigan Press), 1999, p. 80.
- (19) Henry Ashby Turner Jr., *Germany from Partition to Reunification*, revised edition (New Haven: Yale University Press), 1922, p. 59.
- (20) Gerhard Richter, "Interview with Benjamin H.D. Buchloh 1986," *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*, ed. Hans-Ulrich Obrist (Cambridge, Mass.: MIT Press), 1995, p. 132.
- (21) Store, *op.cit.*, p.24. その書の内容は「ホルンズルツの作品化された中に多く見られる」などである。
- (22) Curley, *op. cit.*, p. 184.
- (23) *Bild Zeitung*, 25 October 1962.
- (24) エーリッヒ・フロム「ソ連ジョーゲル事件と反逆罪条項」『思想の科学 第五次』十二号、一九六三年、七五頁。
- (25) 前掲書、七六頁。
- (26) David Schoenbaum, *The Spiegel Affaire*, (New York: Doubleday & Company), 1968, p. 171.
- (27) Ingrid Rein, "Documenta 5: Vorschau und Information zum Konzept", *Kunst und das Schöne Heim 47*, Vol.84, 1949, p. 396; Peter Sager, "Zur documenta 5", *Das Kunstwerk*, Vol. 25-4, p. 3-13
- (28) 針生 一郎「ゲルハルト・リビター 手造り写真の魔術師」『の口』鹿島出版会、

一九七二年、一〇九—一一八頁。

- (29) “Das neunte Opfer überlebte die Nacht Cora von Amurao, 23 Jahre, versteckte sic hinter einem Bett”, *Stern*, Vol.14, 1967, p. 62-64.
- (30) “Helga Matura: ‘Ich hasse dieses Leben. Lass uns von vorn anfangen’”, *Quick*, Vol.8, 1966, p. 23.
- (31) “Tod im Safari-Park”, *Stern*, Vol.38, 1974, pp. 28-30.
- (32) Elger, *op. cit.*, p. 50.
- (33) 宮下規久朗『ウォーホルの芸術—20世紀を映した鏡』光文社、二〇一〇年、一七八—二〇〇頁。ウォーホルの作品については、《The Week That Was》というジャッキーを扱った作品もある。これらの作品に使われた写真は、大衆紙『ライフ』のほかに、新聞写真の細部からとられており、当時多くの国民に広まっていたジャッキーの写真である。
- (34) James H. Fetzer, “Fraud and Fabrication in the Death of JFK”, *The Great Zaprunder Film Hoax. Deceit and Deception in the Death of JFK*, (Chicago: Catfeet Press), 2003, pp. 22 et *passim*.
- (35) “Ein Schiff schickt drei Tote”, *Quick*, Vol. 9, 1963, p. 10.
- (36) カーリーはIoteを「理解するため、より深く探求する」という意味を持つドイツ語であると指摘するが、筆者は現在のドイツで「水深をはかる」という意味を確認できなかった。本文中では言及を控えた。Curley, *op. cit.*, p. 188.
- (37) 《一九七七年十月十八日》の発表に際して、新聞、雑誌、展覧会評など当時の記事をまとめた文献として以下を参照。Pressberichte zu Gerhard Richter “18. October 1977”, ed. Ulrich Wilmes, (Köln: Der Buchhandlung Walther-Verlag), 1989.
- (38) R A Fに関する文献は主に以下を参照。Robert Storr, *Gerhard Richter October 18 1977*, (Ostfildern-Ruit, New York, The Museum of Modern Art), 2000; Atrid Proll, *Hans uud Grete. Bilder der RAF 1967-1977*, (Berlin: Aufbau-Verlag), 2004; Jillian Becker, *Hitler's Children the Story of the Baader-Meinhof Terrorist Gang*, (London: Michael Joseph), 1977.
- 《一九七七年十月十八日》に関する文献で代表的なものとしては以下のものを挙げておく。Benjamin H. D. Buchloh, “A Note on Gerhard Richter's October 18, 1977”, *October*, Vol. 48, (Spring), 1989, pp. 88-109; Storr, *op. cit.*; Lisa Saltzman, “Gerhard Richter's “Stations of the Cross”: on Martyrdom and Memory in Postwar German Art”, *The Oxford Art Journal*, Vol. 28, 2005, pp. 27-44; Rainer Usselmann, “18. Oktober 1977: Gerhard Richter's Work of Mourning and Its New Audience.” *Art Journal*, Vol. 61, (Spring), 2002, pp. 4-25.
- (39) Elger, *op. cit.*, p. 282.
- (40) Storr, *op. cit.*, p. 61.
- (41) 独房七十九号に収容されていたマンドレマス・バーダーは、レコード・プレーヤーに隠し持っていたピストルで首の後ろから打ち抜かれ（打ち抜き）、脳が吹き飛んだ状態だった。その隣の独房のヤン・カール・ラスペも銃で打たれ（打ち）、瀕死の状態で見送されたが間もなく死亡。同時刻、インクグラッド・メラーは胸を4回突き指され（刺し）ていたが、唯一生き残った。Andrew Graham-Dixon, “EXHIBITION / Andrew Graham-Dixon Reviews Gerhard Richter's Remarkable, “18 October 1977” Show at ICA”, *The Independent*, 29 August 1989.
- (42) 後に述べるが、一九八〇年十月のシュテルンの記事の中でも、連邦刑事長官が彼らの死を自殺と説明していることが記してある。Stern, 30 October 1980, p. 22.
- (43) Sarah Kent, “Richter Scale”, *Time Out*, 30 August 1989.
- (44) この写真はメインホフがバーターの逃亡を助ける少し前の一九七〇年五月、メインホフのフィルム、『Bambule』の広告写真として撮られたものともなっている。
- (45) 地方分権色の強い西ドイツでは、当時新聞が地域での情報伝達の間となっていた。しかし、当時約四〇〇種あった新聞のうちで、八割近くの発行部数が

- 五万以下であり、大新聞でさえ約四十万と推定された。これに反して、『ビルト』紙は約四千万、読者が一千万いたと言われており、当時の西ドイツにおける影響力の大きさは他紙と比べて明らかである。このようなことから、リヒターも目を通す可能性は大きく考えられるであろう。ビルト紙を巡る当時のRAFに関連する事件については以下を参照：矢代梓、「秋のドイツドイツ赤軍派のテロルとハーバースマスハーバースマスをめぐる論争史」『未来』未来社、一九九六年、七―十三頁。
- (46) 前掲書、十頁。
- (47) 彼らの逮捕時に、銀行強盗も罪状にあったことが述べられている。Storr, *op. cit.*, p. 55.
- (48) 記事の中で、マインホフの自殺の動機の証拠として扱われた手紙の内容が、新聞社に流れたことが記してある。Storr, 16 June 1976, pp. 150-151.
- (49) 宮下規久朗「アンディー・ウォーホル：ディザスターズ・イン・ティーンズ」から『最後の晚餐』まで』『アンディー・ウォーホル 1956-86：時代の鏡』展カタログ、朝日新聞社、一九九六年、二七七頁。
- (50) シュテルンにおいてリヒターが利用した写真の記事より。Storr, 30 October 1980, pp. 22-23.
- (51) Michael Baumann, *Wie Alles Anfang*, (Duisburg: Trikont), 1984, p. 28.
- (52) James Hall, "The Baader - Meinhof Gang are Subject of 15 Pictures by One of Germany's Leading Painters. We Assess the Artist and His Haunting Work Now at the ICA. Oktober Revelation", *The Guardian*, 30 August 1989.
- (53) Elger, *op. cit.*, p. 283.
- (54) Gerhard Richter, "Notes for a Press Conference, November-December 1988", *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*, ed. Hans-Ulrich Obrist (Cambridge, Mass.: MIT Press), 1995, p. 173.
- (55) 当時の資金源など彼を支えた背後の力は、シュテルンの壁崩壊後明らかになっており、興味深いものであるが、今回は考察からはずして置く。
- (56) RAFメンバーのプロールは、偽造のパスポートと名前でロンドンへ逃げたのだが、後の彼女の著作の中でこう述べている。「ロンドンには、私にとって幸運の巡り合わせであった。私の存在は全く目立たず、多数の文化の混ざり合うこの町では、私のIDはもう必要ではなかったのだから。」Proll, *op. cit.*, p. 16.
- (57) *Ibid.*, p. 161.
- (58) *Ibid.*, p. 15.
- (59) Robert Storr, *op. cit.*, p. 55.
- (60) *Ibid.*, p. 55.
- (61) Elger, *op. cit.*, p. 309.
- (62) Gerhard Richter, "Conversation with Jan Thorn Priker", *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*, ed. Hans-Ulrich Obrist (Cambridge, Mass.: MIT Press), 1995, p. 192.
- (63) Elger, *op. cit.*, p. 307; Benjamin H.D. Buchloh, "Die Malerei am Ende des Sujets", *Gerhard Richter*, (Katalog; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn), p.56; Suzanne Perling Hudson, "Beauty and the Status of Contemporary Criticism", *October*, Vol.104, (Spring), 2003, p. 119.
- (64) Richter, *op. cit.*, p. 192.
- (65) Elger, *op. cit.*, p. 307.
- (66) Hubertus Butin, "Gerhard Richter and the Reflection on Images", *Gerhard Richter Editions 1965-2004: Catalogue Raisonné*, (Ostfildern-Ruit; Hatje Cantz), 2004, pp. 60-61.
- (67) 一九七七年に二作、1988年のベティと比べると小さなサイズで、一つはフォト・イン・ティーンズ特有のほかほかを加えて、もう一つはスーパー・リアリズムの作品のような鮮明な描写が描かれている。
- (68) Benjamin H.D. Buchloh, *Gerhard Richter: Painting After the Subject of History*, CUNY, Ph.D. Dissertation, 1994, p. 119; Butin, *op. cit.*, p. 61.

(69) *Ibid.*, p.121.

(70) *Proll, op. cit.*, p. 6.

福田千秋 (ふくだ・ちあき)

二〇〇五年 神戸大学医学部卒業

二〇〇九年 神戸大学大学院文学研究科修了

現在 神戸大学大学院人文学研究科博士後期課程在籍