

〔論文〕

ゲルハルト・リヒター作『1977年10月18日』の 「歴史」性をめぐる諸言説

浅沼敬子

Eine Zusammenfassung der Betrachtungen über die *Geschichtlichkeit* des Zyklus
“18. Oktober 1977” von Gerhard Richter

Keiko ASANUMA

Der Zyklus “18. Oktober 1977” (1988) von Gerhard Richter gilt als eines der bekanntesten Werke dieses produktiven Malers. Diesem Zyklus, der eine Reihe von den Ereignissen der RAF (Rote-Armee-Fraktion) repräsentiert, gaben viele Kritiker die Bezeichnung “Historienmalerei” oder “gemalte Geschichtsphilosophie”. Sie bemerkten also etwas Geschichtliches in diesem Zyklus. Bei diesen Kritiken handelte es sich um die Teilung von fotografischen- und malerischen Images (Bildern), die in diesem Zyklus technisch benutzt werden. Z.B. nach Benjamin Buchloh ist die Privatisierung der Malerei der geschichtlichen Erfahrung gefolgt, nachdem Fotografie zur öffentlichen Geschichte als Abbild des Tatsächlichen und Vergangenen angehörte, aber doch versuche Malerei in Richters Zyklus noch einmal öffentliche, geschichtliche Dimensionen wiederzuerlangen durch die Benutzung fotografischer Images. Andererseits behaupteten Kai-Uwe Hemken und David Green die Parallelität zwischen der Darstellung Richters Zyklus und Walter Benjamins Geschichtsphilosophie. Nach ihr ist Richters Zyklus sozusagen eine “gemalte Geschichtsphilosophie”, weil im Zyklus Vergangenheit (vom Foto “imitierbare” vergangene Ereignisse) und Gegenwart (Aktualität der Malerei) zusammentreffen.

キーワード 現代アート、歴史、写真、絵画

はじめに

執筆者（浅沼）は前回の『1977年10月18日』論（『文学部論叢』第80号所収）序文において、ドイツ赤軍メンバーの死という政治的モチーフを扱っ

た同作についてその「歴史（画）」性をめぐる言説（史）が多く生み出されてきたことを指摘しつつも、前稿の主題から外れるため詳述を避けた。本稿では、前回未検討のままであった同作の「歴史」あるいは「歴史画」性をめぐる諸言説の紹介と検討を行い、それらにおいて同作を構成する絵画的要素（油彩の物質性）と写真的要素（過去の事物の再現性）とが、歴史的事件の表象にあたっていかなる意義を担わされてきたかを明らかにする。その上で本稿は、前稿で得た結論をもとに「歴史（画）」性をめぐる諸論考へ応答する（ただし本格的反論は前稿に譲る）。そのため本稿は、執筆者による前回の『1977年10月18日』論の補論として位置づけられる。

1 『1977年10月18日』における技法の混在

ゲルハルト・リヒター作『1977年10月18日』は、主として1977年10月18日の朝シュトゥットガルトの高等刑務所で発見されたドイツ赤軍主要メンバーの死を題材とする15枚の油彩画連作である。ドイツ赤軍の歴史のあらましは前回の拙稿に記しているため詳述しないが、確認のため同連作を構成する15作品の題材を以下に挙げておく。

1. 1970年頃のウルリケ・マインホフの肖像（『少女像』、図1）
2. 1972年6月の逮捕場面（『逮捕Ⅰ、Ⅱ』）
3. 1972年の逮捕後に撮影されたグドルン・エンスリン像（『対面Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ』）
4. 1976年5月に首を吊った状態で発見されたマインホフの死体頭部（『死者（女）（Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ）』）
5. 1977年10月18日の朝発見されたアンドレアス・バーダーの「自殺」死体（『射殺された男Ⅰ、Ⅱ』）
6. 首を吊ったエンスリンの死体（『首吊り女』）
7. 同日朝バーダーの独房内で撮影されたレコードプレーヤー（『レコードプレーヤー』）
8. 同じく1977年10月18日朝に撮影されたと思われる、書棚のある独房風景

（『独房』）

9. 1977年10月27日、シュトゥットガルトの森林墓地へと運ばれていくバーダー、エンズリン、ヤン=カール・ラスペの3人の棺とそれを取り巻く群衆（『埋葬』、図3）

本稿が着目するのは、以下の2点である。ひとつは『1977年10月18日』に、1975年に画家によって一旦放棄された1960年代的「フォト・ビルト」の技法が再び採用されたという事実（リヒターはコーシエ・ファン・ブリュッヘンによるインタビューに答えて、「（1975年の『旅行者』以来）写真を元にした絵を描いていない」と語っている⁽¹⁾）、もうひとつは同連作が提示するイメージの非決定性である。ここでいう「1960年代的〈フォト・ビルト〉」とは（個人アルバムから取られた私的な写真も多いが）とくに新聞や雑誌によって流通した写真映像を、白と黒、およびその中間色である灰色の絵具で、ぼかしの技法を使って描き出す技法である。このように写真にもとづいて描かれているという点で『1977年10月18日』は、写真映像のもつ対象再現性、あるいは写真の対象再現性に対するわれわれの信頼を部分的にせよ利用した作品といえる。同連作中、ウルリケ・マインホフの写真をもとにした『少女像／Jugendbildnis』（図1）やグドルン・エンズリンの写真をもとにした『対面／Gegenüberstellung』のような作品は、リヒターの「フォト・ビルト」の典型的作品のひとつである『48人の肖像』（1971-1972年）（図2：部分）と同じ技法で描かれている⁽²⁾。いずれもぼかしの跡はわずかであり、人物を写した元の写真映像を比較的忠実に模した対象再現性の高い作例といえるであろう。

『少女像』や『対面』がもとの写真映像を比較的忠実に再現した具象的作例であるとするならば、デイトマー・エルガーやマーティン・ヘナツチュのような論者は同連作に抽象画的要素を認めた。エルガーはその著書『画家ゲルハルト・リヒター』において、この作品を1980年代のリヒター作品がたどる抽象化過程に含め入れようと試みる⁽³⁾。エルガーによれば『1977年10月18日』は、1980年代のリヒターによってたびたび中断された抽象画制作への決定的転回を促す作品だというのである。



図 1

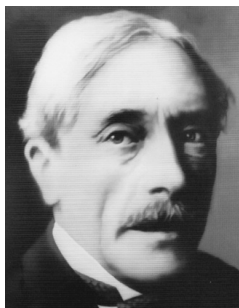


図 2



図 3



図 3 - 1

- 左上 = (図 1)
ゲルハルト・リヒター 『1977年10月18日』
より『少女像/Jugendbildnis』、1988年、
カンヴァスに油彩、72.4×62cm、ニュー
ヨーク近代美術館
- 右上 = (図 2)
ゲルハルト・リヒター 『48人の肖像』(1
971-72年)より「ポール・ヴァレリー」、
カンヴァスに油彩、70×55cm、ケルン、
ルートヴィヒ美術館
- 真中 = (図 3)
ゲルハルト・リヒター 『1977年10月18日』
より『埋葬』、1988年、カンヴァスに油
彩、ニューヨーク近代美術館
- 左下 = (図 3 - 1)
『埋葬』(部分拡大)

実際に作品を前にするとき、われわれはエルガーの指摘をかなりの程度認めうるであろう。『少女像』が1960年代的「フォト・ビルト」で描かれているとすれば、『独房／Zelle』や『埋葬／Beerdigung』（図3）には1960年代のリヒター作品には見られない技法——板や大きな筆を使って画面に横線あるいは縦線を生じさせる技法——が認められる（図3-1）。後者の技法によって、作品を観る者は1986年制作の『ヴィクトリアⅠ・Ⅱ』（画面を縦横に線が走る抽象的作例）を前にしたときと同じような印象を受け得る（たとえばヤン・トルン＝ブリッカーは『埋葬』について、「最初に一瞥したかぎりでは抽象画だ」と語っている⁽⁴⁾）。エルガーによれば、1960年代の「フォト・ビルト」作品と比較して『1977年10月18日』作品では、写真ではなく写真のコピーを使用したこともあって全般に白と黒のコントラストが強まっており、そのため、画面の抽象的印象が一層強調されているという。

以上のような技法の混在は、第2のイメージの寄る辺なさ、より正確に言えばイメージの非決定性と関係している。同連作でもとくに『埋葬』の前で観者は空しくイメージを確定しようと動き回る。人はあるときは縦横に走る線を、あるときは線の中から生々しく浮かび上がる人物に出会うが、そのイメージを確定しようと足を踏み出せば、見えたはずのイメージは逃れ去ってしまう。連作全体のイメージのこうした捉えがたさについて、例えばゲルハルト・シュトルクは「感覚の混在（複雑な感情）／gemischte Gefühle」⁽⁵⁾と記した。

以上から、『1977年10月18日』には1960年代のリヒターに特徴的な「フォト・ビルト」の技法と、しばしば1980年代のリヒターの抽象画作品に認められる技法が混在していることが判る。「フォト・ビルト」がもとの写真映像を部分的にせよ再現するのに対し、1980年代の線を強調する技法はむしろ対象の再現性を阻害するようにはたらく。また、観者は通常の写真映像に対するように、同連作においてもイメージを確定しようと試みるが、画面を横断あるいは縦断する線によってその確定は阻害される（観者は、画面の前を歩き回りつつ画面の現出するさまざまなイメージに遭遇しつつも、イメージを確定することはできない）。これから検証していくように、このような技法及び効果の混在は同作の「歴史（画）」性をめぐる諸論評において写真的要

素と絵画的要素の混在として解釈され、それぞれに意味を担わされていくのである。

2 「現代の歴史画」 写真と絵画

『1977年10月18日』は、1989年2月にクレーフェルトのハウス・エステース美術館で初公開された。以後多くの新聞雑誌の論評で多用されることになる「現代の歴史画」という連作の呼称は、このときのカタログに掲載された美術批評家ベンジャミン・ブクローの論考⁽⁶⁾に端を発するといつてよい。1989年当時、このブクローの論考に触発された多くの論評が、同作を自律的かつ排他的な（モダニズムの）絵画史にたいする批判とみなし、絵画の政治社会史への帰還をそこに見た。「当たり障りのないお飾りであろうとする芸術のあり方についての記憶」⁽⁷⁾、「ラディカルな現代美術批判」⁽⁸⁾等の言説が、「歴史画」という用語とともに新聞雑誌を賑わせたのである。

ブクローは、ジャック＝ルイ・ダヴィッドの『マラーの死』（1793年）やカールベの『オルナンの埋葬』（1849－50年）等さまざまな「英雄」を描いた絵画作品を挙げつつ、19世紀絵画史を徐々に「公共の歴史／öffentliche Geschichte」から乖離していく過程として記述する。19世紀において公共の歴史は絵画よりもむしろ写真と結びつき、絵画は「歴史」や目の前の社会的現実を模倣することを放棄して自らに特有の歴史を意識せざるを得なくなる（「絵画的モダニズムの歴史性／die Geschichtlichkeit des malerischen Modernismus」）。ブクローの論考の基調をなしているのは、このように、写真と結びついた公共の歴史と絵画それ自体の歴史という二分法といえよう。写真の使用によってドイツ赤軍メンバーの死という現実に起きた事件を「再現」しているかのような印象を与えるリヒターの『1977年10月18日』は、それゆえ、（18－）19世紀絵画が決定的に失ってしまった公共的歴史、集団的記憶との関わりを回復しようとする試みともいえるのである。

ここでわれわれは、ブクローがリヒター作品を、政治社会が写真映像に加える圧力にたいする「絵画による抵抗」とみなしていることにも留意する必要があるであろう。写真映像は写っている対象に、実際にかつてそこにあつ

たものの「再現」という保証を与えるが、その「再現」性への信頼は同時にイデオロギーや政治社会によって容易に利用、消費され、人々による過去の出来事の無批判な忘却に寄与することになる。ブクローによればリヒター作品は、そのように政治的忘却への圧力と結びつきうる写真の力に、絵画によって抵抗し、描かれた事柄の忘却ではなく想起にこそ関わろうとする。『1977年10月18日』は、写真的イメージの採用によって公共の歴史に関与しつつも、絵画であることで同時に極めて私的な想起にも関わるという意味で、「歴史画」の新局面を拓いたというのである。

ブクローが、モダニズム絵画史が失った社会的現実との接点を独特の仕方で回復したという理由によって同連作に「歴史画」の称号を与えたとすれば、デイヴィッド・グリーンは、「フォト・ビルト」のように具象的ともいえる作品から完全に抽象的な作品をも制作してきたリヒターの画業を、(この点ではブクローに倣って)メタ絵画史とみなした⁽⁹⁾。リヒターは絵画的モダニズムを自ら実践することによっていわば脱構築するというのである。グリーンにとっては、絵画史を意識的に反復・再生産するという意味で、『1977年10月18日』を含めた全リヒター作品が「歴史画」と呼ばれることになる。

このように「歴史」を第一義的に自己参照的な絵画的モダニズムとして定義した上で、グリーンもまたブクローと同じく、同作における写真使用の意義を強調する。グリーンの解釈の特徴は、写真の公共性と絵画の私性ということよりも、むしろ両者の時制の違いを強調するところにある。グリーンは——ロラン・バルトらの論を引きつつ——写真に写っている対象が、カメラの前にかつて実際にあった対象と、観る者の意識のうえでは分離されえないことを指摘し、写真の過去性と絵画の現在性とを対比させる。「かつてそこにあった(はずである)」という通常われわれが写真映像を見るときに抱く確信(写真の過去性)と、「まさに今ここにある」という絵画の現存性が、『1977年10月18日』には並存しているのである。そこからグリーンは、リヒターの『1977年10月18日』を特徴づけているのが時制の不一致であるという結論を導く。同連作における写真的次元が観る者を過去へと引き戻すとするならば、他方で絵画的次元がその引き戻しを遅延させ、観る者を現在時に留め置こうとする。グリーンは、同連作の『死者(女)』や『対面』において

繰り返される瞬間の引き伸ばし——例えば『死者（女）』には見られる同一の写真的イメージの絵画による反復が見られる——に着目し、もとの写真映像が乖離することのできない過去性が、絵画的現在性に置き換えられていく過程であるとそれをみなす。グリーンによれば、同作を前にしたわれわれ観者は、過去に起こった出来事ではなく、絵画が自ら覚醒していく過程にこそ立ち会っているのである⁽¹⁰⁾。

以上のように、ブクローにおいてもグリーンにおいても、『1977年10月18日』の「歴史（画）」性について論究しながら、具体的に検討されているのは、同連作における写真的要素（より具体的には対象の「再現」性）と絵画的要素（絵具や筆線の物質性）である。このようにドイツ赤軍という過去の歴史的出来事を絵画によって現在に蘇生させるという同連作の「歴史（画）」性を、一見ブクローに反対する仕方では指摘したのが次に挙げるヘムケンであった。

3 「描かれた歴史哲学」 過去と現在の邂逅

ブクローにおいてはとりわけ顕著な写真的要素と絵画的要素という二分法は、『1977年10月18日』の歴史性をめぐる諸議論に新たな視点を導入したともいえるカイ＝ウヴェ・ヘムケンの連作論（1998年）にも受け継がれた⁽¹¹⁾。

ヘムケンはブクローと同様、連作のもととなった写真を公共的・集団的「歴史」の側に位置づける。既述のように画家リヒターが同連作を描くにあたって依拠した写真の多くは、衝撃的映像としてメディアに流通した写真であった。メディアはある集団の記憶を操作し、単に過去の出来事の「記録」という次元を超えて、公共の「歴史」をも「生産」している。

ヘムケンによれば、『1977年10月18日』に描かれたドイツ赤軍の場合、メディアはテキストと写真イメージを駆使して、一見もっともらしい「歴史」を生み出していた。メディアに流出した写真やテキストによってつくり上げられたそのような「歴史」を、ヘムケンはヴァルター・ベンヤミンにならって「勝利者」の歴史とみなす。メディア上に流通した写真を絵具によって書き写した『1977年10月18日』は、流通する映像世界に、絵画によって停止と

亀裂を生ぜしめる。過去の出来事は、観る者が同連作を前にしているまさにそのとき（現在の瞬間的時間、ベンヤミンのいう *Jetztzeit*）に、その停止と亀裂の中からまざまざと、しかもけっして無批判な統一的イメージとしてではなく、蘇生させられるのである。

ブクローがその公共性によって同連作を現代の「歴史画」に位置づけようとした写真使用を、ヘムケンと同連作の非「歴史画」性の根拠とみなす。ヘムケン自身は明示していないが、ヘムケンにとって「歴史画」とは、メディアによるテキストや写真と同じく無批判な流通や特定の意思に基づく「歴史」に寄与するものとして、「勝利者」の歴史に連なるものと考えられているのだろう。ブクロー自身写真映像を「公共的歴史」と結びつけているように、写真は個人の意思を押し流すメディアの力と結びつくのである。ヘムケンにとって『1977年10月18日』は、特定の「歴史」観と結びつく一枚岩的な公共的記憶をかたちづくるために生み出されたのではなかった。むしろ、公共的記憶に停止と亀裂を生ぜしめつつ過去を想起すること、それこそが、同連作により可能にされる歴史的経験なのである。

リヒターの『1977年10月18日』を、ベンヤミン思想との照合によって解釈しようとしたのは、実はヘムケンだけではない（ベンジャミン・ブクローはおそらくその写真の公共性と絵画のいわば「秘儀」性という二分法を、ヴァルター・ベンヤミンの『複製技術時代の芸術作品』のようなテキストからも得ている）。前述のデイヴィッド・グリーンが論考もまた、ベンヤミンが提起した過去と現在が交差する瞬間としての歴史認識を前提として、リヒター作品における写真的次元（過去）と絵画的次元（現在）との混在について論じていた。グリーンによればベンヤミンは、かつてそこにあったものと切り離し得ないと考えられていた写真を、過去と現在の交差する「歴史の遊び／play of history」のなかに解き放った。同じようにリヒターは、「1977年10月18日」に起こった事件と結びつかざるをえない元の写真を、絵画によって現在化する。グリーンによれば、リヒター作品は「写真よりもよりよく」過去を現在に召還しているのである。過去と現在の絵画における邂逅というこのような事態をもって、ヘムケン同連作を「歴史哲学の絵画化」と、グリーンは「歴史画」と呼ぶ。そこでは、絵画の干渉と絵画の物質性によって、写真

に留められた過去の事象が現在時に召喚されているのである。

4 「フォト・ビルト」の意義

以上、本稿第2、3節を通じて『1977年10月18日』の「歴史(画)」性をめぐる三つの論考を検証してきた。ブクローの場合、同連作に認められる写真映像的要素——いにかえるならば過去の対象の再現性——は、同連作の鑑賞者が公共の歴史に連なるための手段としてはたらく(そこでは写真映像の過去性よりもむしろ、写真映像がある集団の共通の記憶形成に資するという点が強調されている)。過去の事象との不可分離性というグリーンが強調した写真映像の本来的特性ゆえに、写真イメージを使用した『1977年10月18日』は、描かれた出来事が実際にあったのだということを観者に確信させる。それゆえにブクローは、同連作を、公共的な記憶に特殊な仕方でも寄与する「歴史画」の新たな段階に位置づけたのである。

連作における写真的要素をこれほどに強調しながら、論者はいずれも同連作を究極的には絵画の次元に位置づけた(いうまでもなく『1977年10月18日』は、写真的イメージを使用しているとはいえ油彩画である)。ブクローにとって連作は、モダニズム絵画の自己充足性を打破する絵画史の重要性を持つ。グリーンにあって同連作は、過去の事象を扱いながらも、それを現在のアクチュアリティのなかに再生させる。ヘムケンが強調したのも、過去の出来事の現在時への召喚というこのような事態であった。彼らはいずれも、究極的にはリヒター作品の絵画としての現存性を強調したのである。同連作は歴史的事件の再現以上のアクチュアリティを有する。例えば《ドイチュラントビルダー》展カタログにおいてウルフ・エルトマン・ツィーグラールは、ドイツ赤軍というセンセーショナルなモチーフを扱った作品が多く存在したにも拘わらず、いずれもリヒターの作品ほど話題に上らなかった事実を指摘した⁽¹²⁾。ツィーグラールによれば『1977年10月18日』の卓越性は、政治的事件の「再現」性ではなくその「形式」的傑出に求められるのである。

執筆者(浅沼)は、前回の『1977年10月18日』論において、同連作の主題が「1977年10月18日」という特定の歴史的事件ではなかったということ指

摘した⁽¹³⁾。この観点に立つならば、以上に挙げたすべての論者がリヒター作品の「再現」する事象を過去の特定の事件とみなしていることが問題となるであろう。前回の拙稿において執筆者はリヒター自身の発言によって、同連作の主題が具体的事件ではなく「イデオロギー」という抽象的観念であることを指摘した。同連作の主題の非特定性を、リヒター以上に簡潔に説明した発言として、ヤン＝クリストフ・アンマンのインタビュー「メネテケルとしての作品」が挙げられる⁽¹⁴⁾。アンマンは、「不幸の前兆」「危機の警告」を意味するこのMenetekelという語によって、同連作の主題がドイツ赤軍という特定の政治（史）的事件の再現に留まらず、20世紀ドイツ史を席卷したイデオロギー一般であると語った⁽¹⁵⁾。アンマンによれば同連作タイトルの「1977年10月18日」は確かに過去の特定の日付を指し示しているが、その特定性は過去の出来事を想起させる以上に（アンマンによれば、同連作が公開された1898年当時既に西ドイツにおいてすらドイツ赤軍の事件は一般に忘却されようとしていた）未来への警鐘と教訓としてはたらくという。

連作の主題についての検討は前回の拙稿の主題であったため本稿では立ち入らないが、『1977年10月18日』の主題は特定の歴史的事件というよりもむしろ、アンマンの指摘するように、20世紀の歴史を動かしてきたイデオロギーであったと執筆者は考える。それでは、従来の論者が繰返し指摘した同連作の写真的要素と絵画的要素はイデオロギーの表象にあたっていかなる意味を担わされていたのであろうか。『1977年10月18日』に改めて写真映像を模する「フォト・ビルト」の技法が採用されたのは何故なのか。

執筆者は、この理由について、リヒターにとって「写真」が絶えず人間の主観的判断から逃れ出ようとする要素を有していたからではないかと考える。

（写真には）いかなる様式も、構成も、判断もない。それは私を個人的経験から解放した。そこにあったのは純粋な絵画だけだ。だからこそ私はそれを所有し、それを見せたのだ。—絵画のための手段としてそれを使うのではなく、写真のための手段として絵画を使うために。（ゲルハルト・リヒター、1972年のインタビューより）⁽¹⁶⁾

リヒターが歴史的な事件を題材として扱った同連作に「フォト・ビルト」の技法によって写真映像的要素を取り込んだのは、確かにブクロウのいうように連作に公共的性格を付与したかったためであるかもしれない。リヒター自身同連作を公的作品として位置づけ、私人のコレクションに入ることを許さなかった⁽¹⁷⁾。また、『1977年10月18日』の真の主題が「イデオロギー」という抽象的観念であったにせよ具体的題材として取り扱われたのがドイツ赤軍であった以上、写真によって一連の事件を指示したということも確かにいえるであろう。リヒターは実際「1977年10月18日」というタイトルを採用することによって当該事件を指示している。だが同連作における写真映像的要素は、従来指摘されてきた過去の特定の事件を指示し、それに対する人々の共通の記憶に訴える（あるいは共通の記憶という確信を生む）という役割に留まらず、同連作の主題（イデオロギー）との関係上必要であったと執筆者は考える。

前稿で指摘したように、画家リヒターにとって「イデオロギー」とは人間の想像や表象の能力と密接に関わっている⁽¹⁸⁾。既出のように、とくに写真を多用した1960年代の画家リヒターにとって、「写真」とは、「様式」や「構成」、「判断」といった人間の表象や想像の領域から逸脱する存在であった。リヒターはそのような本来的に表象不可能な領域に接するもの（写真）を絵画による模倣の対象とすることで、翻って、われわれ人間の表象の流動性を画面上に現出させているのである（本稿第一節に記したように、画家リヒターはさまざまな技法を駆使しつつ、イメージを確定することのできない流動的イメージを生み出している）。従来の絵画がイメージの形式や意味を確定し、特定の「様式」を生み出してきたのに対して、リヒターが企図するのはむしろ「様式」やイメージの意味の特定化を避けることによって特定の「イデオロギー」に絡め取られることのない作品を生み出すことなのである。

おわりに

はじめに述べたように、本稿は執筆者による前回の『1977年10月18日』論の補足である。前稿では同連作の主題画定の作業を行い、その例証として同

連作中とくに『少女像／Jugendbildnis』の分析を試みた。本稿では前稿で十分に検証しえなかった同連作の「歴史（画）」性をめぐる諸論考を検証し、前稿で指摘した同連作の主題をもとに、それらが提起する問題に対する解答（仮定）を試みた。とくに本稿第4節は前稿を踏まえての仮説であるため、本稿では十分に論証し得なかった。本稿はベンジャミン・ブクローに端を発する同連作「歴史画」論の流れを整理したものであるが、それにも拘わらず執筆者はヘムケンやアンマンと同様、同連作を「歴史画」に含めることはしない。おそらくヘムケンが想起したように、「歴史画」が美術史的に19世紀的概念であるということがその一つの理由である。18-19世紀的「歴史画」が特定のイデオロギーの賛美と伝達の手段のひとつであったことを考えるならば、「イデオロギー」への自覚と懐疑を扱った『1977年10月18日』をそこに括ることはできない。リヒター作品は常に「歴史」という概念に孕まれる、事象に対するわれわれ人間のイメージの斉一化や確定を拒む性質を有しているからである。

- (1) Coosje van Bruggen, “Gerhard Richter Painting as a moral act,” *Artforum*, May 1985, p.86.
- (2) 『48人の肖像』については以下の書を参照。Susanne Ehrenfried, *Ohne Eigenschaften: Das Portrait bei Gerhard Richter*, Springer-Verlag, 1997.
- (3) エルガー 「1988年に描かれた15枚の油彩画連作『1977年10月18日』におけるドイツ赤軍のテロリズムという主題への取り組みもまた、80年代後半の…抽象画を継承するものである」。(Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, 2002, pp.334-335.)
- (4) Jan Thorn-Prikker, “Gerhard Richter 18.Oktober 1977,” *Parkett*, März 1989, *Presseberichte zu Gerhard Richter “18. Oktober 1977,”* Museum für Moderne Kunst und Portikus, Frankfurt am Main, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, c.1989 (以下*Presseberichte*と略す), p.21.
- (5) Gerhard Storck, “Ohne Titel (Gemischte Gefühle),” cat., *Gerhard Richter 18. Oktober 1977*, Museum Haus Esters, Krefeld/ Portikus, Frankfurt am Main, Verlag der Walther König, Köln, 1989 (同カタログは以下cat.,1989と略す。), pp.11-18.
- (6) Benjamin H. D. Buchloh, “Gerhard Richter: 18. Oktober 1977,” cat., 1989, pp.55-59.
- (7) “Zum Untergang verurteilt,” *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 May 1989, *Presseberichte*, p.55.
- (8) Jan Thorn-Prikker, “Gerhard Richter 18.Oktober 1977,” *Presseberichte*, p.22.
- (9) David Green, “From history painting to the history of painting and back again: reflections on the work of Gerhard Richter,” *History painting reassessed*, Manchester University Press,

- 2000, pp.31-49.
- (10) 写真の過去性と絵画の現在性(物質性)を対比させるグリーンは、リヒター自身の次のような発言と呼応している。「写真にはほとんどいかなるリアリティもない、それはほとんどただの像Bildである」「絵画には常にリアリティがあり...現在性がある」(Gerhard Richter, Interview mit Jonas Storsve 1991, *Gerhard Richter Text Schriften und Interviews*, ed. by Hans-Ulrich Obrist, Insel Verlag, Frankfurt am Main/Leipzig, 1993 (以下Textと略す), p.216.)。
- (11) Kai-Uwe Hemken, *Gerhard Richter 18. Oktober 1977*, Insel Verlag Frankfurt am Main/Leipzig, 1998.
- (12) Ulf Erdmann Ziegler, “Wie die Seele den Leib verläßt. Gerhard Richters Zyklus »18. Oktober 1977«; das letzte Kapitel westdeutscher Nachkriegsmalerei,” cat., *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, 7 September 1997- 11. Januar 1998, Martin-Gropius-Bau, Berlin, pp.406-412.
- (13) 前回の論考で執筆者は次のように書いた。「同作品(『1977年10月18日』)に主題があるとすれば、それは、リヒター自身が語っているように、〈イデオロギー的態度全般〉とその〈犠牲者〉であり、特定の事件ではなかった。」(『文学部論叢』第80号、2004年3月、p.3)
- (14) Jan-Christoph Ammann, “Das Werk als Menetekel,” *Zyma*, November-Dezember 1989, *Presseberichte*, pp.129-131.
- (15) リヒターは1960年代以来発言においても作品制作においてもイデオロギーの主題に繰り返し取り組んできた。『ヒトラー』(1963年)、ナチス時代に安楽死政策に加担した『ヴェルナー・ハイデ氏』(1965年)がイデオロギーに付き従った加害者側に位置づけられるとすれば、『マリアンヌ叔母さん』(1965年:リヒターの叔母でナチス時代の安楽死政策の一犠牲者となった)やジャクリース・ケネディを描いた『傘を持つ女性』(1965年)はその犠牲者側に位置づけられるであろう。
- (16) 引用は本稿註(1)、p.85.
- (17) リヒターは同連作を15枚揃ったかたちで、公的美術館に展示されることを望んだ。この要請は1989年の連作公開当時の新聞雑誌の報道を集めた*Presseberichte* (註(4))に報じられている。例えばTAZのインゲボルク・ブラウネルは「リヒターは、この15作を個人に売り、個人の家で展示されることを許さないと声明」したと報じる (Taz, 18 March 1989, *Presseberichte*, p.14.)
- (18) ゲルハルト・リヒター「信念Glaubenの合理化としてのイデオロギー、それは信仰を具体的な言葉としてコミュニケーションを可能にする「材料」である。信念は…来るべきものdas Künftigeの自覚であり、つまり同時に希望Hoffnungであり、同時に幻想Illusionであり、つまりは絶対的に人間的なものである…というのも〈明日〉を思い浮かべなければ、われわれは生きているということにはならないのだから。」(傍点浅沼) Gerhard Richter, Notizen, 1989, *Text*, p.168

※本稿は『美学』(2006年3月発行)所収の拙稿(「ゲルハルト・リヒター作『1977年10月18日』の主題と技法」)の主として第二節部分の詳述である。