

ゲルハルト・リヒターの連作絵画

《一九七七年一〇月一八日》のモチーフに見る「革命」

長チノリ

はじめに

ドイツ人の画家ゲルハルト・リヒター (Gerhard Richter) は、一九三二年にドレスデンで生まれ、社会主義リアリズムの美術教育を受けた後、六一年のベルリンの壁建設の直前に西側へ移住して画業を開始した。六二年に第一作目となる公式絵画を制作してからは順調にキャリアを重ね、近年のオークションでは生存する画家の作品として史上最高落札額を記録するなど¹⁾、常に第一線で活躍してきた。多様な作風で知られており、六〇年代に写真を油彩で模写してブレ・ボケ効果を加えた具象

絵画「フォト・ペインティング」によって周知され、七〇年代半ばから主流となった抽象絵画「アブストラクト・ペインティング」で画家としての地位を確実なものとした²⁾。本稿で論考の対象とする八八年制作の連作絵画《一九七七年一〇月一八日》(《8. Oktober 1977》、以下、連作)は、アブストラクト・ペインティングの影響が認められるものの、第一にはフォト・ペインティングの系譜に置かれる作品である。連作は十五点の油彩画から構成されており、それぞれにも画題がある。すなわち、〈若い人の肖像 (Jugendbildnis)〉〈逮捕 (Festnahme) 一〉〈逮捕二〉〈対面 (Gegenüberstellung) 一〉〈対面二〉

〈対面三〉、〈独房 (Zelle)〉、〈レコード・プレイヤー (Plattenspieler)〉、〈銃殺された男 (Erschossener) 一〉、〈銃殺された男二〉、〈縊死した女 (Erhängte)〉、〈埋葬 (Beerdigung)〉、そして三点の同名タイトル〈死者 (Tote)〉であり、その全体に対して『一九七七年一〇月一八日』という名前が与えられた(図一三)。

連作全体のモチーフは、七〇年代を中心にドイツ連邦共和国(以下、西ドイツ)を震撼させた武装左翼集団、西独赤軍派(Rote Armee Fraktion, 以下、RAF)である。十五点全てが報道および警察写真をもとに描かれており、六〇年代のフォト・ペインティング同様ブレ・ボケの白黒写真とも見紛う油彩画である。各絵画のサイズや筆使いは一樣ではなく、微かなボケを伴うものから激しく手ぶれをおこした写真のように対象の把握が困難なものまである。先にアブストラクト・ペインティングとの関連についても触れたように、これらを具体的な対象物の再現と捉えるか否かの議論は連作を絵画史のなかでどのように位置づけるかに関わるが、本稿においては対象物が同定できるといふ限りにおいてフォト・ペインティングは再現性があるという前提に立ち、その系譜に属する本連作においても再現された対象物に言及しようという立場から論じる。

各絵画における再現の対象物、すなわちモチーフについてさ

らに述べるなら、十五枚のキャンバスに描かれているのは全てRAFのメンバーに関連するものであり、彼/彼女らの「武装闘争」または「テロ行為」による犠牲者は描かれていない。

『一九七七年一〇月一八日』というタイトルが連想させる歴史的出来事を表現するにはRAFのみを焦点化したのでは確かに十分ではないが、画家は(RAFに関するあらゆる資料を調査したにも拘らず)包括的な観点に立って制作しなかった。本稿の目的は、リヒターがRAFのみを描いたことの意義を、RAFの歴史と制作当時の画家自身の発言(八八―八九年)を起点に十五点の各絵画におけるモチーフ選択の考察を通して検討することである。

一 「ドイツの秋」——連作におけるモチーフとの対応

連作のタイトル『一九七七年一〇月一八日』は、RAFメンバーのうちの三名が獄中死した日付であるが、当時を知る者にとっては、その前後に起きた一連の出来事、つまり「ドイツの秋」³⁾と呼ばれた暗澹たる日々をも想起させる。まずは、そこに至るまでのRAFの歴史を確認し、連作の各絵画のモチーフとの関連もその都度明示していこう。

RAFは、一九七〇年から三代にわたる活動を展開し、ド

イツ再統一から約八年後の九八年春に解散を表明した。その間のメンバーは五十〜八十名いたとされるが、解散に先立つ約十年前前に連作に着手したリヒターが題材としたのはバーダー・マインホフ・グループとも呼ばれたR A F 第一世代である。

グループ結成直前の数年は学生を中心とした反乱が世界規模で生じた時期であり、西ドイツも例外ではなく、さらに固有の背景としてはナチスの台頭を許した親世代への批判を内包していた。後のR A F のメンバーらも、ベトナム反戦運動や政府への抗議デモ、あるいは社会の周縁に位置する人々への関与を通して政治参加を行っていた。連作における〈若い人の肖像〉は、当時左翼系雑誌のジャーナリストであり結成後にリーダーの一人となるウルリケ・マインホフが未成年更正施設の少女らをテーマとしたT V 番組《暴動 (Rambule)》に脚本家として関わった際に撮られた宣伝用写真がもとになっている^④。

R A F としての本格的な活動開始は、七〇年五月一四日の最初のアクション「バーダー解放」(もう一人のリーダー、当時収監中のアンドレアス・バーダーを脱獄させた事件)、あるいは六月四日に左翼系機関紙『ut 883』に掲載した声明文『赤軍結成』とされている。同声明文の最後には箇条書きで「階級闘争の展開／プロレタリアートの組織化／武装抵抗運動の開始／赤軍の結成!」^⑤と記された。また、翌年四月に公表された

声明文『都市ゲリラのコンセプト』においては、「マルクス・レーニン主義の最高形態」(毛沢東)としての武装闘争は今や開始されうるし、開始されねばならないことをわれわれは主張する。それなくしてメトロポールにおける反帝国主義闘争はない^⑥、ということが強調された。

「武装闘争」は、打倒すべき帝国主義および資本主義の体現であるとグループが見なした施設または人物を標的に実行された。上述の「バーダー解放」により非合法集団として認知され地下活動に入ってから資金調達のための銀行強盗や自動車窃盗を繰り返した後、七二年五月に集中して武装闘争が行われた。すなわち、フランクフルトの米軍司令部、アウクスブルクの警察署、連邦最高裁判所判事ブッデンベルクの車、ハンブルクの保守系出版社シュプリングラーの高層ビルを標的とした爆破行為であり、死者も出した。

その必然的結果であるが、過去に例がないほど強化された捜査により、第一世代の主要メンバーの大部分はその年の七月までに逮捕された。特に六月一日にバーダー、ヤン・カール・ラスベ、ホルガー・マインスが逮捕された際には装甲車も出動し、T V 中継まで行われた。連作の〈逮捕一〉および〈逮捕二〉は報道写真から描かれたマインスの逮捕直前の状況である。また、その七日後に実質的な女性リーダーと見なされていたグドル

ン・エンズリンが逮捕され、そのときの警察写真から（対面一）、〈対面二〉、〈対面三〉が絵画化された。

逮捕後も、国内の異なる刑務所に服役するメンバー同士の伝達ツールであった秘密通信『Hit』⁸を通して、闘争への変わらぬ意志確認や収監環境に抗議するハンガー・ストライキの呼びかけなど（このハンストによりマインスが死亡）⁹、活動は続行した。また、シュタンハイム刑務所の独房に収監されていたバーダー、エンズリン、ラスペ、マインホフらは互いにある程度の接触が可能であった。私物の所持も許されており、たとえばバーダーは「四つの書棚に九百七十四冊の本を持ち、七十枚のLPレコードを持っていた」¹⁰。リヒターの〈独房〉および〈レコード・プレイヤー〉はそれらを含む写真をもとに描かれた。

そうしたなか、七六年五月にマインホフの獄中での自殺が発表された。当時は自殺ではなく国家に殺害されたとして左派の若者らの抗議デモが刑務所の前や街中で行われた。連作における三点の同名タイトル〈死者〉に描かれているマインホフの頭部は死亡直後に撮られた同一写真がソースとなっている。

一方、刑務所の外ではRAF第二世代による武装闘争が激しさを増し、特に七七年に入ってから法曹界、経済界の要人が立て続けに暗殺された。そして、「ドイツの秋」と後に総括さ

れた同年九月から一〇月にかけてはさらに事件が集中する。九月五日、RAFは有力経済団体の会長を二つ兼ねていたハンス・マルティン・シュライヤーを誘拐し、シュタンハイム刑務所に収監されているメンバーの釈放を要求したが、首相シュミット率いる政府は応じなかった。翌月半ば、共闘するパレスチナ解放人民戦線（PFLP）がルフトハンザ機をハイジャックし、服役中のパレスチナ人とRAFメンバーの釈放を再び要求した。しかし、一七日、政府が派遣した特殊部隊GSG9によりハイジャック犯四名のうち三名が射殺され、乗客の救出が行われた。一八日の朝には獄中の三名のRAFメンバー、バーダー、エンズリン、ラスペの自殺が発表された¹¹。このときも国家に殺害されたとしてマインホフの死亡時と同様の抗議デモが行われた。連作の〈銃殺された男一〉および〈銃殺された男二〉は独房から運び出される前に撮影されたバーダーの遺体を、〈縊死した女〉は同じくエンズリンの遺体をモチーフとしている。

さらに一九日の朝、誘拐されていたシュライヤーの射殺体が路上で発見された。他にルフトハンザ機のパイロット、シュライヤー誘拐時点での護衛警官三名と運転手も射殺されており、一ヶ月半の間に十二名が命を落とした。二五日には西ドイツのほとんどの政治家が参列したシュライヤーの葬儀が行われたが、リヒターの〈埋葬〉は、左派の若者たちが多く集まった二七日



図1 《1977年10月18日》(1988)の15点中5点、キャンバスに油彩
 左上から時計まわりに〈縊死した女〉、〈独房〉、〈レコード・プレイヤー〉、
 〈埋葬〉、〈若い人の肖像〉

のバーダー、エンズリン、ラスペの合同埋葬の写真を用いて制作された。

以上、《一九七七年一〇月一八日》というタイトルには、RAF だけには回収されない文脈があることを示した。それにも拘らず、RAF については「ドイツの秋」以前の出来事についても絵画化された一方で、犠牲者はすべての時期を通してモチーフの対象外であったことも確認した。それゆえに生じた議論を次章で見たい。

二 描かれなかった「犠牲者」

一九九五年にニューヨーク近代美術館が連作を購入した際、「真に中立的な立場ならテロリズムの犠牲者も描くべきだ」¹³⁾と『ニューズウィーク』誌は書いた。保守系ジャーナリズムであれば可能なそうした批判の裏面とでもいうべきか、美術批評においては画家を擁護するような形で絵画上の犠牲者の不在に対応した。たとえば、八九年の連作初展示の際、「テロリストたち以外のものを彼は示さない。しかし、おそらく、あらゆる死と死を間近にひかえた者について、ひとつのそうした作風は、敬意と理解を求めるだろう。すなわち、テロリストたちの犠牲者について、全ての人間について」(アンゲリ・ヤンセン)¹⁴⁾と

解釈された。そうした読解、すなわち、描かれていない犠牲者も連作から立ち現れているといった拡大的な主題解釈は、後述するように、その後も好まれた。

しかし、リヒター自身の制作動機においては犠牲者に対する関心の不在が八九年のヤン・トルン・ブリッカーとの対談で明確に述べられている。「テロリズムの犠牲者のほうも描こうと考えてみたことは一度もないのですか？ たとえば、ハンズ＝マルティン・シュライヤーを？」と聞かれ、「一度もありません」と答えている。さらに「（シュライヤーの乗車していた）車を止めるために妨害物として使われた乳母車が止まっているヴィクトル・シュタッツ通り¹³の場面は？ 覆いのかけられた道路の上の運転手の遺体は？ メルセデスを描こうという気には？」と再度問われても、「いいえ、決して。その場合には、そういうものだけを描くということになってしまおうでしょう。それは通常の犯罪、通常の不幸であり、日々起きていることです。しかし、私が描いたものはある例外的な不幸です」と答え、その例外的なものとは何かと問われると、「まず、これらの人々の公的な要求です。まさに非私的で、家庭や職場での快適さや幸福といったものを超越した動機、すなわち、イデオロギー的な動機です。そして、とてつもないその力、死にまで至る理念というものが持つ驚愕すべき力です」と述べた¹⁵。

ただし、急いで付け加えると、リヒターがRAFだけをモチーフにした理由として、まず退けておくべきは画家のグループに対する政治的共感である。その根拠としてはナチスが第一党となった年にドレスデンで生まれたリヒターの次の言葉だけで十分かもしれない。すなわち、「私は六〇年代の初めに東ドイツからやってきた人間ですから、当然のことながらRAFの目的や方法に対して理解することは断固拒みました。確かに、テロリストたちのエネルギー、妥協のない意志、絶対的な勇氣には感銘を受けましたが、私は国家の過酷さに対して悪く思うことはできませんでした。国家とはそういうものであり、そして、他のもっと無慈悲な国家を私は身をもって知っています¹⁶。ナチス政権下での少年時代、戦後はドイツ民主共和国（東ドイツ）という社会主義統一党（SED）による実質的な一党独裁体制の下で二〇代の終りまで暮らしたという理由で、リヒター自身が何度も表明した「イデオロギー嫌い」は有名である。ブリッカーとの対談の別の箇所でも「（RAFは）右や左という特定のイデオロギーの犠牲者ではなく、イデオロギー的状况一般の犠牲者¹⁷」と述べてもいる。

これらの発言は、先行研究において「連作の主題がドイツ赤軍という特定の出来事に留まらず「信念」と「イデオロギーの態度」や、それがもたらす破綻というより抽象的問題であった

こと」(浅沼敬子)¹⁸、あるいは「リヒターにとって、バーダー・マインホフ・エビソードの悲劇的で自己欺瞞的な過激主義は二〇世紀ドイツにおける全体主義のより大きな悲劇の象徴であった」(ロバート・ストア)¹⁹という主張の根拠ともなっている。ただし、そうした解釈からは、イデオロギー的状况一般の犠牲者としてR A Fのみがなぜ選択され描かれたかという説明は望めない。なぜなら、反資本主義というイデオロギーを持つR A Fに誘拐され一ヶ月以上も引き回された揚句に射殺された「西ドイツの資本主義の代表そのもの」²⁰であるシュライヤーこそ二重のイデオロギーの犠牲者であり、彼を描くことに対して「それは通常の犯罪、通常の不幸」という冷淡な拒み方をする理由などどこにもないからだ。

実はリヒターは「イデオロギー的状况一般の犠牲者です」と述べたあとに「ごく一般的に言えば、革命と挫折です」²¹と付け加えている。彼のその言葉に従えば、「革命と挫折」こそが、シュライヤーではなくR A Fが「イデオロギー的状况一般の犠牲者」となる第一の契機である。「挫折」については、浅沼が「破綻」という言葉に置き換えて行ったような議論がこれまでもなされてきた。ここでは、先行研究においては殆ど顧みられることなかった「革命」の側面に注目したいと思う。リヒターは「公的な要求」、「非私的な動機」、それらを貫いている「と

つもないその力、死にまで至る理念」という「例外的な不幸」を連作において描いたと自ら述べているが、それらが「信念」一般や「全体主義」へと拡大される前に何よりも「革命」においてどのように妥当しうるかを見ておく必要がある。その詳細は次章において論じることになるが、ここで仮説として示しておきたいことは、「死にまで至る理念」の文字通りの帰結——リヒターは「結局私は描く事ができないイメージを描きました。死者です。〔……〕まさに死へむかっていったのです」²²とも発言しているのだが——、それが「革命」に固有の死であるなら、R A Fのみがモチーフとして選択された必然性に接近しうるのではないかということである。つまり、連作において描かれた死が「イデオロギー的状况一般の犠牲者」の「挫折」の表現であったとしても、その死が革命と深く結びつき、他の死では置き換え不可能な死であると画家が捉えたときに初めてR A Fの犠牲者であるシュライヤーの死が「通常の不幸」へと差別化されるということになる。それゆえ、連作のモチーフのうち「革命」と「死」の交差する地点が実際に見出したなら、犠牲者が描かれなかった理由の一つの解釈となりうるだろう。

三 連作における「革命」

ここで連作に立ち戻り、十五点の絵画のモチーフについて整理しておこう。その際、画面のブレ・ボケが強く画題から内容を読み取らざるをえないもの、逆に対象が同定できてても画題との関連が一見不明であるものも含むが、モチーフ選択を検討するという本稿の目的上、このテーマに関する全てを調べた²⁵⁾という画家の立場に身を置き、背後の文脈も交えて提示する。遡及的にたどるなら、まず七七年の「ドイツの秋」と「死」に直接関連したものが〈銃殺された男一〉、〈銃殺された男二〉、〈絵死した女〉、〈埋葬〉である。その前年に起きた出来事と関連する三点の〈死者〉も含めれば、まさに死体を描いた作品が六点にもなる。〈独房〉と〈レコード・プレイヤー〉はRAFメンバーの獄中生活を示す絵画である。しかし同時に、前者はそこで死亡したバーダーの流血の跡が認められる写真をもとに描かれ、後者は事件直後の報道で周知されたように射殺に使用された銃がプレイヤー内部に隠されていたことから、死を伴う「ドイツの秋」に深く関連している。そして、七二年の逮捕時、関連の絵画が、〈逮捕一〉、〈逮捕二〉、〈対面一〉、〈対面二〉、〈対面三〉である。最後の一点〈若い人の肖像〉は、RAF結成以前のメンバーに関係する。

このように列記してあらためて気づくことは、RAFの武装闘争を直接示す場面が一切描かれていないということである。

そのことは、連作が「闘争への呼びかけでもないし、バーダー・メインホフのアナキズムの伝統を蘇らせる呼びかけでもない」(ペンジャミン・ブクロ)²⁶⁾と言うような、RAFへの賞賛を拒むというだけにはとどまらない意味がある。RAFの「武装闘争の採用を時期尚早と判断した」西ドイツの他の左翼グループからは「銃を携えるマルクス・レーニン主義者」と呼ばれ²⁷⁾、後の時代の論者には「人殺しをしない左翼の一部であったなら、そんなRAFはあのRAFではなかっただろう」²⁸⁾と総括されるほどに、武装闘争こそが彼/彼女らの「革命」の方法であり、それによって「挫折」が決定的になったのである。そこにリヒターの関心が向かなかったことを意味することにもなるのだが、それでは、彼がRAFのうちに見た「革命と挫折」を、「例外的な不幸」へと、さらに「死者」へどのような架橋しうるのか。

まず、死を直接取り扱った作品ではなく、逮捕時関連の作品群を起点に検討してみよう。〈逮捕一〉、〈逮捕二〉はブレヤボケの効果が強く対象把握の難しい作品であるが、どちらも装甲車と向き合う逮捕直前のメインスの姿が建物を背景に描かれている。リヒターが制作準備段階で読んだシュテファン・アウス

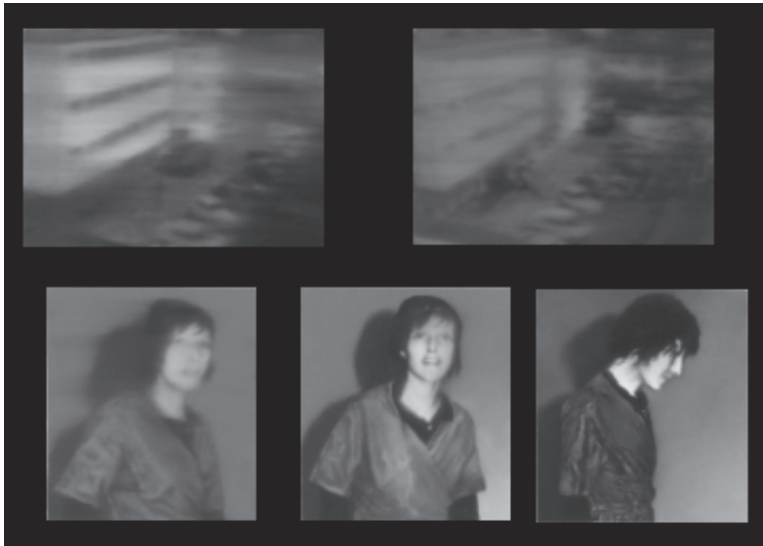


図2 《1977年10月18日》(1988)の15点中5点、カンバスに油彩
上：左から〈逮捕1〉、〈逮捕2〉、下：左から〈対面1〉、〈対面2〉、〈対面3〉

トの書籍『バーダー・マインホフ・コンプレックス』における「彼は、立ち止まるように、下着だけ残して服を脱ぐように、中庭の出口まで来るように要請された」⁽²⁷⁾という一文にあたる。つまり、「逮捕」は「立ち止まるように」という、「逮捕」は「下着だけ残して服を脱ぐように」という装甲車の警察からの要請にマインスが従った連続する二場面の描写である。また、相対的に対象が捉えやすい〈対面一〉、〈対面二〉、〈対面三〉は、収監時に身分確認のために撮られたエンスリンの連続的な写真がもとになっており、彼女の正面にはシャッターを切る警官が存在している。

〈逮捕〉シリーズは画面上で中央よりの左に立つマインスと右の装甲車との、また〈対面〉シリーズは画面上のエンスリンと画面の外の警官との対峙であるが、装甲車と警官とはつまり国家である。RAFの信奉したマルクス・レーニン主義における「国家」は「その階級の敵に対しては（搾取社会では——住民の大多数にたいして）、弾圧と暴力の道具としてあらわれる」⁽²⁸⁾と定義されている。また、RAFにとっての最大のイデオロギーである毛沢東の捉えたマルクス・レーニン主義的革命原理は「革命の中心任務と最高形態は、武力で政権を奪取すること」であり、国家との戦争を意味した⁽²⁹⁾。絵画においては、もはや武装を解くことを余儀なくされ、一人は下着だけで、一人は囚

人服を着て^②、後に獄中で死亡することになる二人のRAFメンバーが描かれており、国家との戦いにおける敗北の瞬間が捉えられている。しかし、その敗北は必ずしも彼と彼女の革命の終りではなく、既に述べたように実際には収監後も闘争を継続していた。すなわち単に挫折のみに回収される表現ではないと筆者は主張したのであるが、絵画におけるその反映は、〈逮捕〉シリーズおよび〈対面〉シリーズが動画を断片化したように

に連続した状況における点と点から成立しているところにはまず認められるのかもしれない。同じ状況を複数点描いたものには〈銃殺された男一〉、〈銃殺された男二〉と同名画題の〈死者〉三点もあるが、その場合には、同一の写真からそれぞれ二枚および三枚のほぼ同じ構図の絵画が作られており、次の瞬間への移行が不可能であることを示すように、つまり個体における革命の終わりを強調するように、ただ死体が反復されている。また、それらのものになった写真は〈対面〉シリーズと同じく警察により撮影されたものであるが、死者であるがゆえに一方的に撮られる物化した被写体であり、対峙の構図は画面の外にすぎないのである。それとは異なり、逮捕時の五点の絵画は国家との対峙が維持されている点でRAFにおいての革命原理の構図が認められ、次の瞬間への移行を予期させる断片から成立している点で死よりも生の現われと受け取ることができる。〈対

面一〉においては、横に入った強いストロークによって一枚の画面においてさえ動きが生じていることも注目すべき点である。さらに〈対面〉の全三点において淡い色調のなかで微笑むエンズリンがモチーフに選ばれていることも単に挫折へとは回収できない要素である。しかし、この五点で描かれている生もまたRAFの革命における死の観念により規定されているということを見ていこう。

RAFは、収監後にメンバー間で取り交わされていた秘密通信『Eto』において、革命と切断不可能な死の観念について繰り返し言及している。最も端的には、「革命は犠牲であり死であり、そしてただそれだけである」^③と書き記されている。具体的には、革命は闘争によって可能となるがゆえに、「闘争のひとつの条件は闘争の中で死ぬことができるということ」^④であり、そのためには「何ヶ月の間、自らの死に向かって行動することのできるタイプの人間」^⑤でなければならぬ。ここでの死が重みを持たないのは、「普遍的にはどのようにして闘争が終了するかを問われれば、勝利によってと私は答える。個々人にとってはと問われれば、死によってと私は答える」^⑥という言葉が示しているように、勝利する革命の全体像のなかに個体の死が組み込まれており、その死が全ての終りではないからである。そこに、画家が「通常の不幸」と見なしたRAF

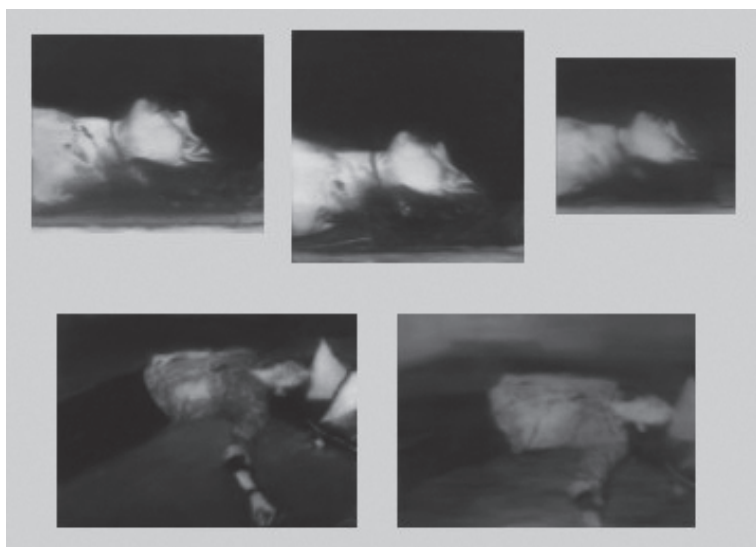


図3 《1977年10月18日》(1988)の15点中5点、カンバスに油彩
上：同名タイトル〈死者〉、下：左から〈銃殺された男1〉、〈銃殺された男2〉

の犠牲者であるシュライヤーの死とは異なる革命に固有の死が見てとれると言っても差し支えないだろう。そうした死への態度は収監前も同じであり、七一年の声明文『都市ゲリラのコンセプト』において、「ブルジョア的な職業への退路を確保することなしに、ブランキが示したような情熱を伴い「革命家の義務は常に闘うことである。それでも闘うこと、死ぬまで闘うこと」^⑤と述べられている。革命において果たされる死の役割が強い語調で説かれ、そして同時にそうした死が「闘う」生を規定していることも確認できる。その際、「どんな条件下でも闘うことが何の疑いもなくできる」^⑥こと、すなわち、武装を解除されても闘うことが求められていた。逮捕時の五点の絵画において描かれているのもそうした生の在り方に従おうとする姿として解釈しうる。もちろん、R A Fにあっては主体的な関与として示されている死への態度を、リヒターがイデオロギーへの従属とも見なしたであろうことは想像に難くない。たとえばブレ・ボケの効果により深い霧に覆われているかのような「逮捕」シリーズには、闘争の力強さというより儚さが見てとれるのである。

R A Fにおける死の観念を捉えなおすかのような画家のふるまいは、死体を描いた六絵画の三画題にも認められる。すなわち、獄中で死亡したR A Fメンバーを描いた〈死者 (Tote)〉、

〈銃殺された男 (Erschossener)〉、および〈縊死した女 (Erhängte)〉であるが、後者二画題の原語には他殺を示唆する可能性が含まれている。既に述べたように、いずれのケースも警察発表は自殺であり、それに対して当時の左派の若者たちは国家に殺害されたと解釈して抗議した。それから約十年を経た連作制作時にも自殺か国家による直接的／間接的殺害かという議論は終結していなかったが、リヒター自身は「きっと彼らは自殺したのです」と述べている。つまり、画題が自殺／他殺議論におけるリヒターの見解と矛盾していることになるのだが、RAFを「イデオロギー的状况一般」あるいは「革命と挫折」の「犠牲者」と見なす画家の主張から、銃殺し、また縊死へと導いた動作主を「イデオロギー」に帰すことはおそらく妥当であろう。その場合、〈死者〉も含め、死体を描いた画題の全ては警察発表からもRAFの支持者たちの異議申し立てからも逃れ、一見脱政治化を果たしたかのように見える。しかし、自殺と見なすことを拒むかのような画題が、とりもなおよさずRAFにおける主体性を第一とする死の観念の否認ともなることを強調しておきたい。さらに、同一モチーフに対して通し番号なしで三度繰り返し返される〈死者〉という画題は、「勝利する革命の全体像」には組み込まれない個人の死を執拗に告げているかのようである。

以上、死者が直接描かれた絵画群と、死が規定する闘う生に関連する絵画群を「革命」の視座から論じてきたが、それらと一線を画す絵画と捉えられる傾向にあるのが〈若い人の肖像〉である。紙幅の関係もあり、今回は示唆するにとどめるが、先行研究における「イデオロギーの犠牲となる前のマインホフの姿を描き出したかった」(福田千秋)³⁸、あるいは「死亡したマインホフの絵画(死者)」と比べたなら「ピフオー・アフター」物語と見える(イザベル・グロウ)³⁹といった主張と筆者は異なる立場をとり、同絵画においても「革命」との連続性が見出せることを示したい考えである。〈若い人の肖像〉は更正施設の少女らに関与した際のマインホフの写真をもとに描かれているが、彼女らを含む社会の周縁に位置する人々との関係を重視する見解はRAF結成直後の声明文にも認められ⁴⁰、収監後にも「闘争の中で死ぬこと、一言で言えば人民に奉仕すること」⁴¹として死の観念の中にも組み込まれていたという事実を、絵画表現と接続する作業により論証することになるだろう。リヒターの「写真は(……)まるで現実のようで、ただ小さいだけです」⁴²という発言をもとに、ブレヤボケが微かでデフォルメが最小限である同絵画の表現は「現実」を僅かに変化させたに過ぎないという議論となる予定だが、詳しくは稿を改めたい。

おわりに

連作絵画《一九七七年一〇月一八日》において犠牲者ではなくRAFのみが描かれたことの意義をモチーフという側面から検討した。その結果、「イデオロギー的状况一般の犠牲者」というリヒターの発言を、先行研究のようにRAFという特定の対象の捨象へと向けるのではなく、「革命と挫折」の表現であ

ることから帰結するものに置き換え、さらに「革命」と「死」の交差する地点を見出す作業により、犠牲者ではなくRAFのみが描かれる必然性に接近しえたと考える。論文の目的上ここで果たせなかつた絵画の細部における考察や、リヒターが描かなかつた同時代の他国の武装闘争グループとは異なるRAFのドイツ特有の在り方に関する議論は、三章で論じることのできなかつた部分とともに今後の課題としたいと思う。

註

(1) 二〇一二年にエリック・クラプトン所有のアブストラクト・ペインティングが約二千百三十二万ポンドの落札額で記録を作り、翌年、別の所有者のフォト・ペインティングが約三千七百万ドルで落札され記録を更新した。

(2) 画技法以外にも、一九六六年開始の「カラー・チャート」、六八年開始の「グレイ・ペインティング」などがよく知られている。直線的な変化というより、それぞれの徹底／変奏／混在のプロセスと言えるかもしれない。それでも七六年のアブストラクト・ペインティング着手以降、連作制作までは抽象絵画が主に描かれていた。

(3) 言葉自体はライナー・ヴェルナー・ファスビンダーやフォルカ

ー・シュレンドルフらの監督による一九七八年のオムニバス映画《秋のドイツ》(Deutschland im Herbst)に由来する。

(4) 連作に描かれている他のメンバーより六、十歳年長のマインホフはリヒターとはほぼ同年代である(三四年生まれ)。当時の夫が編集長であつたコンクレート(Konkret)誌で主に執筆し、その発言が与える影響は大きかつた。ここで言及したTV番組の放映は直前にマインホフが指名手配されたため中止となつた。

(5) 一九六八年から七三年にかけて発行された「六八年反乱の非教条的・自発的行動派」の機関紙。

(6) Rote Armee Fraktion: Die Rote Armee aufbauen (1970) In: Texte und Materialien zur Geschichte der RAF. Berlin: ID-

- Verlag 1997, S. 26. (本書籍は一九七〇年から九六年までのRAFの声明文などを集めた資料集である。)
- (7) Rote Armee-Fraktion: Das Konzept Stadguerilla. (1971) In: Texte und Materialien zur Geschichte der RAF, S. 31.
- (8) 一九七三—七七年にかけてなされた本秘密通信は支援する弁護士の協力により実現した。
- (9) リヒターはこのときゲイマンズの有名な遺体写真からもう一旦絵画を制作したことを最終的に放棄している。
- (10) Stefan Aust: Der Baader Meinhof Komplex. München: Goldmann 1985, S.493. 当時その恵まれた監獄環境に対する批判があった一方で、無音状態の独房を人権無視の劣悪環境として抗議する声もあがった。
- (11) 同じ刑務所に服役中のイルムガルト・メーラーもナイフで自傷していたが命はとどめられた。
- (12) David Gordon, "Art imitates Terrorism", *Newsweek*, Atlantic Edition (London), 14/8/1995.
- (13) Angel Janhsen: "Gerhard Richter: 18. Oktober 1977". *Weltkunst*, Vol. 59, No. 7, 1989, S. 1011.
- (14) ヲレノビヤン・ハンマン・オットマンの題名 (Vincenz-Stratz-Straße)。
- (15) Gerhard Richter: Gespräch mit Jan Thorn Prikker über den Zyklus 《18. Oktober 1977》. (1989) In: Gerhard Richter: Text 1961 bis 2007. Köln: Walther König 2008, S. 236.
- (16) Gerhard Richter: Notizen November 1988. (1988) In: Gerhard Richter: Text 1961 bis 2007, S. 205.
- (17) Gerhard Richter: Gespräch mit Jan Thorn Prikker über den Zyklus 《18. Oktober 1977》. (1989) In: Gerhard Richter: Text 1961 bis 2007, S. 237.
- (18) 浅沼敏子「ゲルント・リヒター作『一九七七年十月一日』に关ける主題と技法」『美學』第五六卷四号、二〇〇六年、六五頁。
- (19) Robert Storr, *September: A History painting by Gerhard Richter*, TATE, 2010, p. 38.
- (20) Jan Philipp Reemtsma: Was heißt »die Geschichte der RAF verstehen«? (2005) In: Wolfgang Kraushaar (Hg.): Die RAF und der linke Terrorismus. Hamburg: Hamburger Edition 2006, S. 1357.
- (21) Gerhard Richter: Gespräch mit Jan Thorn Prikker über den Zyklus 《18. Oktober 1977》. (1989) In: Gerhard Richter: Text 1961 bis 2007, S. 237.
- (22) Ebd., S. 232.
- (23) Ebd., S. 230.
- (24) Isabelle Graw, Benjamin Buchloh, "Gerhard Richter: 18 Oktober 1977". *Artscribe international*, No. 77, Sept-Oct, 1989, p. 9. ちなみにRAKは自らをマキストではなすと表明している。
- (25) Rote Armee-Fraktion: Vorbemerkung 1970 bis 1972. (1997) In: Texte und Materialien zur Geschichte der RAF, S. 22.
- (26) Jan Philipp Reemtsma: aa.O., S. 1355.
- (27) Stefan Aust: aa.O., S. 254.
- (28) 『ベトナム・ローレン主義教程 (第二分冊)』、合同新書、一九六〇年、七六頁。
- (29) 毛沢東「戦争と戦略の問題」『毛沢東選集 第二卷』、外文出版社、一九六八年、二九二頁。
- (30) 展覧会などで絵画と直に接した場合、〈速挿1〉のメインスが

- 下着姿であることは明確に見てとれる。また、〈対面〉シリーズでホンズリンが着てくる囚人服は「現実を忠実に再現した」ところ、映画《バーナー・マン・キャブ 理惑の果つて (Der Bader Meinhof Komplex)》(二〇〇八年)に登場する収監直後のホンズリンの「マン・キャブ」が着用している。
- (16) Pieter Bakker Schut (Hg.): Das Info: brief von gefangen aus der rat aus der discussion 1973-1977. Kiel: Neuer Malik Verlag 1987, S. 111. (木書齋が「秘密通信『Info』やそのほかのビデオ」連作制作の前年に出版された。)
- (17) Ebd., S. 201f.
- (18) Ebd., S. 205.
- (19) Ebd., S. 74.
- (20) Rote Armee Fraktion: Das Konzept Stadtguerilla. (1971) In: Texte und Materialien zur Geschichte der RAF, S. 43.

- (36) Pieter Bakker Schut (Hg.): a.a.O., S. 205.
- (37) Gerhard Richter: Gespräch mit Jan Thorn Plikker über den Zyklus 《18. Oktober 1977》. (1989) In: Gerhard Richter: Text 1961 bis 2007, S. 248.
- (38) 福田千秋「ゲルハルト・リヒターの冷戦期のフォート・ペインテンメントと《一九七七年十月十八日》」『美術史論集』神戸大学美術史研究会「二〇一二年」八四頁。
- (39) Isabelle Graw, Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 9.
- (40) Rote Armee Fraktion: Die Rote Armee aufbauen. (1970) In: Texte und Materialien zur Geschichte der RAF, S. 24.
- (41) Pieter Bakker Schut (Hg.): a.a.O., S. 211.
- (42) Gerhard Richter: Gespräch mit Jan Thorn Plikker über den Zyklus 《18. Oktober 1977》. (1989) In: Gerhard Richter: Text 1961 bis 2007, S. 233.

(チャック) ちのり／博士後期課程)