

ドクメンタ documentaの美学と政治学

仲間裕子

マイケル・バクサンダールは美術の展示を構成する作家・展示者・観賞者という三種のエージェントが、それぞれ独立して行動する全く異種なものであるという認識からさまざまな論点をかけ、とくに展示者の行動が作家とは異なった目的と条件をもってしていることを明確化することが必須であると示唆している。その際、展示者が属する、アプロプリエーションも含めた政治的な意味合いでの‘文化’が展示のコンセプトやコンテキストを左右することは否めない¹⁾。

ところで今日世界のさまざまな地域で国際的な現代美術展の興隆が目覚ましいが、その先駆者といえば、すでに1893年に始まっているヴェネチア・ビエンナーレであろう。しかし展示者固有の政治的‘文化’状況が国際的な組織としての美術展を成立させたという観点からいえば、なんといってもドイツのドクメンタ展ではないだろうか。「時代の記録」という意味を込めて命名された〈ドクメンタ〉の設立の経緯はきわめて特殊で、戦後ドイツの文化と政治状況に対するひとつの答えであろうとしたからである。ドクメンタに関する資料や批評のなかでも、この美術展の政治的特質に始めて注目したのは、おそらくヴァルター・グラスカンプの「退廃美術展とドクメンタ I」(『克服されざる近代—芸術と公共』, 1989年²⁾)であり、グラスカンプはそこで両展示会は美学と政治学の両者に根拠をもっていると主張している。

1955年に設立されたドクメンタはドイツのカッセルで4年または5年毎に開催され、早くも1960年代に世界でもっとも大規模な国際現代美術展のひとつとなった。会場都市のカッセルは、1943-45年の爆撃で灰燼に帰し、設立当時はまだ戦争の爪痕を残していた。ドクメンタはまず「芸術と文化」の復興のシンボルとして機能したのである。カッセル

で開催に至った理由として、文献の多くはカッセル芸術アカデミー教授のアルノルト・ボーデの個人的な熱意を強調しているが、コンセプトについては、むしろヴェルナー・ハフトマンが重要であろう。ハフトマンは1954年に戦後美術に至るまでの現代美術の発展を浩瀚な研究にまとめた『20世紀の絵画』(現在に至るまで何回か復刊され、20世紀美術の基本的研究の一冊)³⁾を発表し、これに感銘を受けたボーデが、わざわざ滞在先のヴェネチアまで赴いて協力を懇請したほどである。次に、カンディンスキーやキルヒナーのモノグラム等によってモダニズムを擁護していたヴィル・グローマンの貢献も無視できない⁴⁾。彼は第二回から組織委員に合流した。いずれにしてもボーデのパートナーとして、ドクメンタのコンセプトの中心的な形成者となったハフトマンのモダニズム観が、ドクメンタの政治学に合致したと言えよう。

彼らにとってドクメンタの使命は、18年前の1937年にミュンヘンを始めとしてドイツの主要都市を巡回した「退廃美術展」が残した負の遺産を解消することにあった。ナチスによる近・現代美術の組織的な排斥である「退廃美術展」の反モダニズムを反省し、ヨーロッパ美術の歴史とヨーロッパ共同体への復帰を求めたのであり、ドクメンタの開設はドイツ内外においてファシズムの記憶を払拭するための‘儀式’のひとつであったといっても過言ではない。また当然東側の体制に対する意味もあった。上記のグローマン自身「ベルリン人として、なぜこの小さなカッセルでこのような企画が実現できたのかと自問する」ほどに場所としては意外に思われるが、当時は旧東独との国境に近く、社会主義圏を目の前にした資本主義圏のアピールとなる地理的な条件も指摘されるからである。

このようなドクメンタは、今日制度として様々な

矛盾を孕み、容易に批判的となるが、アートに関心を持つものにとって、その特異な発言力はいまだに大きい。そこでこの美術展の不可欠な契機を成す美学と政治学の論点を初回のドクメンタから振り返ってみよう。

1 美術と展示—プリミティヴィズムと病理学

「退廃美術展」の反モダニズムのキーワードは美術におけるプリミティヴィズムと病理学であり、第1回ドクメンタ（ドクメンタI）が取り組んだのは何よりこの両論点であった。主催者はその克服の戦術として写真映像を選び出し、映像がもたらすイメージを効果的に用いた。会場入り口ホールを両壁の天上から床まで、コンゴの木製の仮面やベニンのブロンズ製のパンサー、前ロマネスク時代の柱頭のリリーフ、氷河時代の洞窟壁画、アフリカやオセアニアの部族芸術、マヤやインカ、エトルニア、ケルト、ローマ時代や初期キリスト教美術に至るまでの写真群で埋めつくし、圧倒された訪問者達に「プリミティヴ」なものや古代の「根源的」な芸術が「現代の基底」にあることを実感させようとしたのである。（図1）この現代美術展として奇異なほどの演出は、つまり、部族芸術の原始性が古代美術同様に現代美術へと断続なく歴史的に連鎖するものであることの強調であった。理論的には、こうした20世紀初期の芸術作品と「プリミティヴ」な「根源的」造形形態との親縁性は、グローマンによって「忘れ去られ、消え失せた芸術の領域」の精神分析影響下の再発見にもとづけられ⁵⁾、「今日それらすべてが意識の内

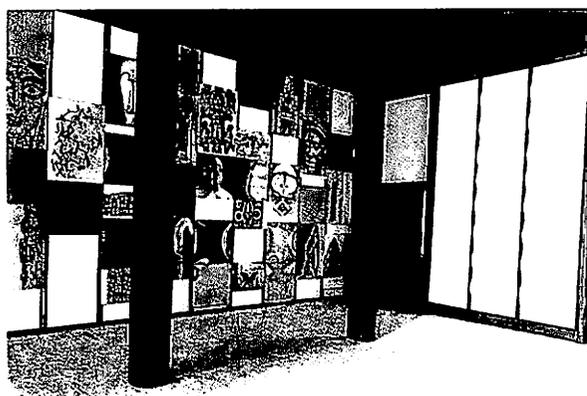


図1 ドクメンタIの会場ホール，1955年

にある、つまり何百万年もの生物学的生成、何千年もの人類の表現、すべての民族の生活様式が」というハフトマンの通時的—共時的な世界観に支えられている⁶⁾。

ところで「退廃美術展」はノルデヤキルヒナーの油彩と彫刻が展示品のなかでももっとも多かったように、矢面に立ち、排斥されたのは実際にはとくに「ブリュッケ」を中心とするドイツ表現主義の画家達であった。彼ら表現主義者たちは人種的に劣るとされたアフリカやオセアニアの芸術に影響を受けていたからである。カメルーンの彫刻やパラオ諸島の浮き彫りなど、「ブリュッケ」にとってプリミティヴィズムは、芸術革命であると同時に、人間解放であり、自然の「生」をキーワードとする生活革命でもあった。この「プリミティヴ」なもののドイツ表現主義による受容は、ナチスの登場以前にはむしろその野性的特質が「高貴なる野獣」性としてドイツの市民階級に受け入れられていた。ドイツ表現主義の代表書であったパールの『ドイツ表現主義』（1916）の表紙は馬で荒野を駆け巡る野生人が飾っている。それはドイツ的な資質として、フランス印象派に対抗するドイツ的アイデンティティの標語であった。ところがナチスの芸術政策は人種差別の観点から一転して「プリミティヴ」なものを断罪したのである⁷⁾。

ドクメンタIの会場には、またかつて「退廃芸術家」の烙印を押された芸術家のポートレート写真が並べられていた。ベックマン、マルク、そしてクレー、ココシュカなどである。1937年の「退廃美術展」のカタログでは、ココシュカと精神病患者の描いた人物像が比較され、ナチスのデマゴグが病理学的解釈を提供している。「この3点の作品のうち精神病院の患者による素人作品はいったいどれか？ 驚かれるがよい。何と右上の作品なのだ！ 他の2点のはかつて傑作と評されたココシュカの版画である」⁸⁾。ヒトラーの大ドイツ美術展開演説といえは以下のごとくである。「基本的に（退廃芸術家の）眼の欠陥は、機能的なものなのか、遺伝的なものなのかどちらかである。後者であるとする、帝国内務省は、少なくともこうしたおぞましい視覚障害がさらに遺伝によって伝わってよいものかどうか喫緊

の問題としていますぐ対処しなくてはならない由々しき事態である」⁹⁾。こうして芸術家も治療の領域に属することになった。精神的・身体的障害と現代美術作品を結び付ける手法は、退廃美術展のガラスケースに展示されていたシュルツェ＝ナウムブルクの『美術と人種』の図版を先例とし、モディリアーニとシュミット＝ロットルフの描いたデフォルメされた人物像が精神的・身体的に障害のある人々の姿の写真と並置され、故意に両者の大きさを等しくすることによって視覚的に‘親縁性’を強調するというものであった。

ドクメンタ I において、退廃芸術家の「健康」あるいは「健全」なひととしての復権は、皮肉というべきか、同じ写真が与える直接的なイメージによって行われた。最も影響力のある現代メディアによって、かつての退廃芸術家は健全な市民であり、ナチスの軍服姿とは違って、背広姿の自由な市民であるという図式の構築が目指されたのである¹⁰⁾。展覧会カタログにおいても、作家紹介に同じポートレート写真が使われているが、アトリエにおいて毅然とした姿でカメラの前に立つベックマンの鋭い視線、くつろいだ様子でお茶を飲むマルク（図2）、自作の前で考え込むカンディンスキーなど、主催者が選択した表情はそれぞれ極めて私的で個人的なイメージ



図2 フランツ・マルク、ドクメンタ I のカタログ、1955年

であって、「退廃芸術家」としてひとまとめにする、負のイメージの貧しい一律性への批判的スタンスが表れている。

しかし、ドクメンタ I は「退廃美術展」の膿みを完全に摘出できたのだろうか。ドクメンタ I を象徴する作品としてもっとも際立つ中央の場に設置されたのは、確かにレームブルックの抽象彫刻の裸婦《跪く女》であった。（図3）この裸体像はケルンのゾンダーブント展、パリの秋のサロン展などを始めとして高く評価され、1913年にはニューヨークの国際現代美術展（通称：アーモリー・ショー）にも出展されたが、1927年、作家の故郷であるデュイスブルク市の中心に置かれると、たちまち論争の火種となり、「すべての女性を侮辱する“病的な奇形の彫刻”」、「健康な国民感覚とは無縁の芸術傾向を住民に強制する」（ライニッシャー・クーリエ紙）などという中傷が激化し、市民によって破壊されるという運命に会った¹¹⁾。「退廃美術展」においても「退廃的」とされた代表的な存在であったのである。当時すでに亡くなっていた夫の作品のさらなる没収を阻止するために、レームブルック夫人が三人の金髪の子を連れて、ナチスに夫の‘種’の

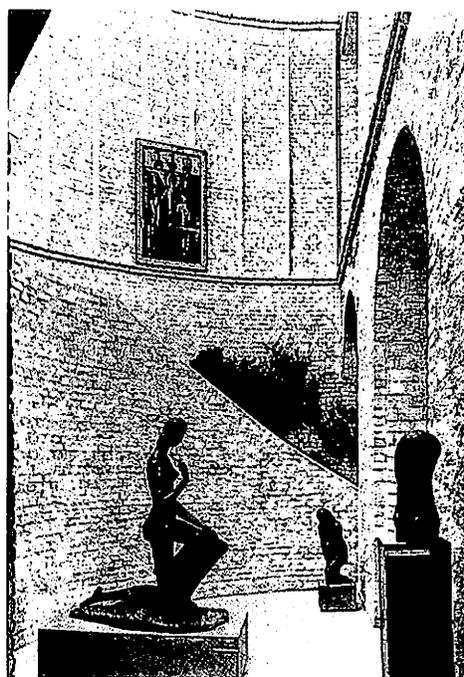


図3 ドクメンタ I の会場、1955年
ヴィルヘルム・レームブルック、《跪く女》、1911年

「健全性」を直訴したという有名なエピソードがある。

しかし、このようにレームブルックを始め、退廃芸術家の復権の意図は見られるが、彼らとの「親縁性」を示された身体的・精神的な障害をもつ人々の復権はどのようなのであろうか。置き去りにされたままとなったのは、実はそうしたひとびとにとどまらない。ドクメンタ I ではそもそもユダヤ系ドイツ人の重要な退廃芸術家に取り上げられていないのである。今日でも疑問の声が上がるように、ユダヤ人への人種差別政策と結託し、モダニズム美術を「ユダヤ的インターナショナリズム」とした「退廃美術展」への反省であろうとしながら、たとえば「退廃美術展」のカタログ表紙にその全像が載せられている《新しい人間》(彫刻)の作家フロイントリッヒの作品などが出展されていない。ドクメンタ I は「芸術が活発な反ナチスのドイツを宣伝するための展覧会」であり、「自由と世界への開放の告示、つまり、最良の意味で“過去の克服”であった」(シュルツェ＝フェリングハウゼン)¹²⁾といわれるが、それにはこのような制限がある。

2 世界言語とイデオロギー

ドクメンタ I のカタログの序論において、ハフトマンはヨーロッパ美術を花束にたとえ、それぞれの花が独自の色と香りをもつように、各美術が国と民族の特色をもちながらも全体として調和するものであるという文章で締め括っている¹³⁾。このようにモ

ダニズム美術の受容は「退廃」から「花束」へと劇的な変様を遂げた。その前年出版された前述のハフトマンの主著『20世紀の美術』も「20世紀美術はすべての国境を越えて密度のある、豊かな話し合いになっている」、「ヨーロッパがひとつであると見ることが筆者にとって重要である」と述べ¹⁴⁾、美術からモデルネの共同体としてのヨーロッパを構想しようとする姿勢が明らかである。このような主旨に添って選ばれた芸術家はピカソ、マティス、シャガール、エルンスト、未来派、戦後のヴォルス、ムア、カルダーなど、まさに20世紀の戦前・戦後の抽象運動推進の主役たちであった。

抽象美術の現代における必然性は、1959年のドクメンタ II でさらに強調され、会場のメインホールは戦後ドイツの代表的抽象画家、ナイの色彩豊かな作品《フライブルクのイメージ》が飾った。抽象美術こそが「人間文化の模範例」とするハフトマンの有名な言葉は、抽象形態が過去の抑圧に対して「自由の象徴」であるという思いに裏付けられている。アメリカの代表的な抽象表現主義者、ポロックの《ナンバー32, 1950》(図4)の大カンヴァスの前でおこなったボーデの「抽象美術は自由世界の言語である」という開催演説は、こうした世界言語がもはやヨーロッパ共同体からアメリカに及んでいることを印象付けているが¹⁵⁾、事態は逆なのである。ニューヨーク近代美術館から抽象表現主義の作品を中心に97点もの作品がドクメンタ II に送られたといわれる。この事実には無論、ドクメンタが早くも2回目にして国際的な認知を受けた以上に、国際舞台におけるアメリカ抽象絵画の台頭の反映を見るべきであろう。アメリカ美術は今や戦後のマーシャル・プランと軌を一にしてヨーロッパのアートシーンに確実に大きな発言権をもつようになった。ファシズムの文化政策の極みであった「退廃美術展」の克服であろうとしたドクメンタも、西側の「自由」とともに、実はアメリカの発信する抽象主義のインターナショナリズムをその支柱に選択したのである。それは旧東ドイツの社会主義リアリズムの具象に対抗する「抽象の勝利」の誇示でもあった。

しかしこのインターナショナリズムは、今日のグローバルイズムがローカルな特質の否定に傾くよう

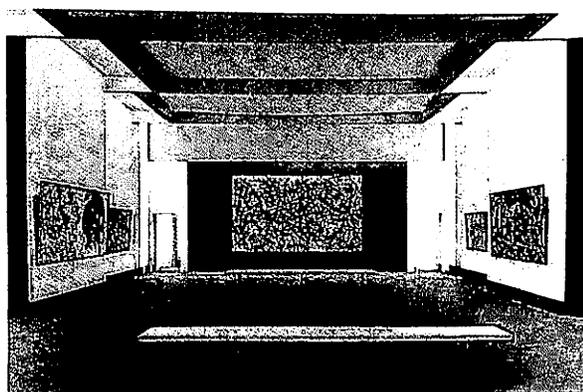


図4 ドクメンタ II の会場, 1959年
ジャクソン・ポロック, 《ナンバー32,
1950》, 1950年

ことである。

こうしたドクメンタXの主旨を実現する芸術として、ダーヴィドはプロータス、マッタ＝クラーク、そしてリヒター、ピストレット、ハミルトンなどの作品をあげ、その根拠としてファイン・アートと西洋文化の人類学的基礎の領域にラディカルな問いを投げかける彼らの批判的方法論を指摘している。それは例えば「マージナルなもの」価値によっての中心と周辺の入替えなど、従来の伝統的なヒエラルキーと知の分配を倒壊するものである²¹⁾。

ドクメンタXは10回目としてドクメンタの歴史を回顧する意味も含んでいたが、会場入り口のホールを飾ったのは「再び」写真(ただし今回は「作品」)であった。その作品《アトラス》(リヒター作、図5)は新聞・雑誌の写真映像、あるいは家族アルバム用のアマチュア写真や作家自身のスナップ写真など、1962年から収集された約5000点から構成され、その内容はたとえばナチの収容所、ポルノグラフィ、テロリスト集団バーダーマインホフ、48人の歴史上の偉人、あるいは海、雲、山などの自然風景、妻や子供のポートレートなどであった。観賞者はまずこれらの膨大な数の写真に圧倒される。が、やがて個々の写真が全体としてリヒター独特の「写真絵画」Photomaleraiへと収斂するのを感じる。個々の写真はそのとき単なる絵画への引用ではなく、画総体の美的配置によって「アウラ化」され、「異化」されて、新たな顔を得るのだ。したがって様々な意味で慣れ親しみ、現代社会におけるわれわれ個人の存在同様取るに足らないものとなっていたその内容にあらためて反省の目を向けるように誘われる。こうした私的なもの復権が重要なのであり、それはわれわれにとって社会や歴史への切実な通路なのである。ドクメンタIでは写真は過去を清算し、芸術の尊厳を再認識させるために一方的にメッセージを送り、時代の変容を印象付けるいわば公的な仕掛けであったが、《アトラス》はあくまで作家個人の視線から、時代や個人の記憶を掘り起こし、「写真絵画」の魅惑によってわれわれをともにその作業へと誘う。写真はリヒターにとって「美術が結びついているすべての因襲から解放させてくれ、新しい視点をもたらし」、ここで写真は伝統的な絵画から

独立した新しい芸術形態のひとつを産み出している。しかし、その芸術は、ダーヴィドの指摘するように、作品が目論む個人史から社会史への展望が「美的・認知的・感覚的、また倫理的経験にさえ」²²⁾支えられている、そのような芸術である。

4 ドクメンターボイスと美術館の「人間学」

ダーヴィドのコンセプトを反映して、ドクメンタXのカatalogはもはや参加作品の解釈という従来の枠を越え、戦後から続く社会・政治・経済・思想的背景を記した「読本(タイトル:ポエティックス・ポリテックス)」となっている。また、ドクメンタ開催中に毎日おこなわれる「100日のイベント」は、オリエンタリズムの論者、エドワード・サイードに始まり、経済学者、文学者、アーティストといった様々な専門領域の講演で構成された。この100日のイベントは1972年のドクメンタVに遡る。戦後ドイツの中心的芸術家であるヨーゼフ・ボイスが「直接的民主主義の事務所」を会場のメインホール、フリーデリチアヌム美術館に設立し、100日間にわたってドクメンタの訪問者と「美学のカテゴリーを越えた公共性に芸術の主張がある」ことについて討論したのがその出発点である。

「現実を認知する研修の場」としてのドクメンタはボイスにこのコンセプトを実現する最高の場を提供した。1982年の「7000本の樫の木」のアクションは環境問題から都市問題、あるいは市民と市政のありかたにまで問いを投げかけたプロジェクトである。このプロジェクトに関するボイスのメッセージを読むと、酸性雨の問題や紙パルプ等人的使用のために伐採されつくす森林問題など、深刻な環境汚染を暴露し、街の緑化に向かわせようとしたことが明らかだが、7000本の樫の木のカッセル市への植樹は当然都市計画にも波紋を呼び起こした。駐車場スペースの減少、あるいは地下を巡るケーブルに対する、木の根による障害などの否定的な意見が上がる。しかし、ボイスにとって、芸術作品はコミュニケーションを媒介するものであるべきであり、コンセプト通りこのアクションはわれわれの視線を市民あるいは市政の環境へと向かわせ、討論を巻き起こした。

と同時にボイスは樫の木の横に玄武岩を置き、他の作品同様生と死を対比させ、死と表裏一体の生という人間の条件を想起させることも忘れてはいない。

ボイスの理想は「美術館を大学にしたい。そうすれば美術館は諸物の学部をもつことになる」²⁴⁾という発言にも伺える。というのもボイスによれば、大学には人間の活動領域のすべてを結ぶ学際的な連関が存在するからであり、そのような学際的な連関こそが新しい芸術概念を生み出すのである。今芸術概念は変容すべきだが、それは画家、彫刻家、文学者、音楽家等の芸術家に限らず、すべての人に関わるものであり、社会組織の中で発生するあらゆる問題に関連する人間学的概念へと拡張されるべきなのである。ボイスはこの独特な「人間学」の思想を実現するものとして、「なんといってもドクメンタ」²⁴⁾を求めた。それはホホワイト・キューブとしての美術館のあり方、つまりMOMA（ニューヨーク）のような「レゾナンスに欠ける美術館」（スティーブン・グリーンブラット）²⁵⁾に対するアンチテーゼをなしている。

結び

ドクメンタの歴史を振り返ると、「国際的」な性格をもつドクメンタも結局ドイツ美術の歴史の流れを変えることはなく、またドイツの美術の発展に影響を与えることもなかったといえなくもない²⁶⁾。ドクメンタIはドイツ的アイデンティティの問いをむしろ隠蔽することによって、国際社会への復帰を目指したが、60年代に至って、そのドクメンタの国際主義は‘疑惑’の対象となった。60年代以降のドイツは先に触れたように他の欧米のモダニズム歴史観とはまったく異なる、別の「自己」の芸術観を探求し、今日に至っている。このようにドクメンタはむしろ逆にドイツ美術というローカルな美術のあり方を模索する格好の場となったのである。

一方ドクメンタXとなると、そうしたドイツ的アイデンティティを越え、むしろインターナショナルリズムの欧米中心主義を反省しようとしている。しかしこの多文化主義のコンセプトも欧米の招待作家の比重が圧倒的であるという「弱点＝制限」を免れて

いない。それに対しダーヴィッドは「アフリカとアジアの作家を招待することは芸術界において流行となっている。それはたいていアライバイ工作であり、せいぜいコンフォーミズム、ときには単に植民地主義である」と弁論するが²⁷⁾、美学だけでなく政治学を重視する制度であったドクメンタの観点からすれば、説得力に乏しい。2002年のドクメンタXIの総合ディレクターは、ドクメンタが始まって以来、非西洋からナイジェリア出身のオクウィ・エンウヅルが選ばれた。これまでの「弱点＝制限」を越え、しかも単なる西洋vs非西洋という二元論的図式化から脱皮し、どのようにドクメンタは歩むのか。ユーロピア的とも受けとられる「あらゆる可能なイニシアティブに対して絶対的な寛容が前提である」、²⁸⁾「文化的諸問題のための永続的な会議の最初のモデル」²⁹⁾というボイスの期待は、果たして真の意味で実現するのだろうか。ドクメンタはおそらく絶えず自己否定の脱皮を遂げるだろうし、あらゆる現実に対する問いを待っているが、同時にイメージそのものの、美的、認知的、倫理的つまりは政治的力の実験の場であり、作品自身と展示の政治学が試される場なのである。

註

- 1) Michael Baxandall, "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects", in: *Exhibiting Cultures— The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington and London, 1991.
- 2) Walter Grasskamp, "'Entartete Kunst' und documenta I: Verfemung und Entschärfung der Moderne", in: *Die unbewältigte Moderne: Kunst und Öffentlichkeit*, München, 1989.
- 3) Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert: Eine Entwicklungsgeschichte*, München, 1954.
- 4) 仲間裕子, 「ヴィル・グロマンの戦後とドイツ美術批評—モデルネからアイデンティティ問題へ」【美術フォーラム21】、第2巻、醍醐書房、2000年。
- 5) Harald Kimpel, *documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Köln, 1997, p.267.
- 6) *ibid.* p.263.
- 7) Hans Belting, *Die Deutschen und Ihre Kunst: Ein Schwieriges Erbe*, München, 1992, pp.41-55.
- 8) Stephane Barron, *Entartete Kunst: Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, München, 1992, p.389.

- 9) 『芸術の危機ヒトラーと《退廃美術》』, 展覧会カタログ, 神奈川県立近代美術館他, 1995年。
- 10) Grasskamp, op. cit., pp.89-94.
- 11) Siegfried Salzmann, *Hinweg mit der «Knienden»*, Duisburg, 1981, p.6.
- 12) Kimpel, op. cit., p.255.
- 13) *documenta: Kunst des XX. Jahrhunderts*, ex.catalog., München, 1995 (1955), p.25.
- 14) Haftmann, op. cit., p.12.
- 15) Regine Prange, *Jackson Pollock Number 32, 1950*, Frankfurt am Main, 1996, p.41.
- 16) W. Max Faust/Gerd de Vries, *Hunger Nach Bildern*, Köln, 1982.
- 17) Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München, 1994.
- 18) Manfred Schneckenburger, “Ein deutsches Ausstellungswunder und die deutsche Kunst”, in: *1945-1985 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, ex. catalog., Berlin, 1985, p.683.
- 19) Catherine David, “Introduction/Vorwort”, in: *short guide/Kurzführer documenta X*, 1997, p.7.
- 20) Robert Fleck, Axel Hecht, “Catherine David: Kunst trägt kein Frischhaltedatum”, *art*, Avril, 1997, p.39.
- 21) Catherine David, op.cit., p.9.
- 22) Fleck, Hecht, op. cit., p.41.
- 23) Joseph Beuys, Frans Haks, *Das Museum*, Wangen, 1993. p.18f.
- 24) *ibid.*, p.25.
- 25) Stephen Greenblatt, “Resonance and Wonder”, in: *Exhibiting Cultures — The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington and London, 1991.
- 26) Schneckenburger, op.cit., p.687.
- 27) Fleck, Hecht, op. cit., p.41.
- 28) Beuys, Haks, op. cit., p.53.

図版の出典

- 1) Harald Kimpel, *documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Köln, 1997, p.265
- 2) Harald Kimpel, *documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Köln, 1997, p.277
- 3) *documenta: Kunst des XX. Jahrhunderts*, ex. catalog, München, 1995(55)
- 4) Harald Kimpel, *documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Köln, 1997, p.8
- 5) H. Friedel u. U. Wilmes, *Gerhard Richter: Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, München, 1998