

Title	クレーとベックマンにおける神話的ノーテーション： 墜落/飛行する男性/女性(芸術のロケーション)
Sub Title	Mythological Notation of Paul Klee and Max Beckmann : Fall/Flying and Man/Woman(Locations of Art)
Author	前田, 富士男(Maeda, Fujio)
Publisher	
Publication year	2004
Jtitle	Booklet Vol.12, (2004. ) ,p.17- 42
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000012-04211313">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000012-04211313</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# クレーとベックマンにおける神話的ノーテーション

——墜落／飛行する男性／女性——

前田 富士男

## 1. 《野イチゴ》

「とある書店の中であれこれの本を探していたとき、ふと誰かが私を見つめているような気がした。でも、私のほかに店には誰もいない。どこにいても視線がやってくるところは同じで、店の同じ隅のようだった。そう、その壁にはパウル・クレーの小さな複製が掛けてあったのだ。当時は、私の知らない画家である。この絵が私をじっと見つめ、私をとらえてはなさなかった。《野イチゴ》という作品で、神秘的なほどに透明で多様な紫色を発していた。小さい野イチゴだが、ひどく大きく見える。世界すべての秘儀を具現しているかのようだ。透明なのに、内に入りこむことはできない。創造の秘密がそうであるように」。マリアンネ・アールフェルト-ハイマンは、17歳の記憶をこう記している★<sup>1</sup>。

1905年にケルンで生まれたこのユダヤ人女性は、後年バウハウスに入学して1924年にはパウル・クレー（1879-1940）の授業に参加し、やがて舞踊家マリー・ヴィグマンの舞台制作に協力するなどして、人形や仮面、彫刻作品の制作を始める。アールフェルト-ハイマンはしかし、迫害の荒波に追われる。ケルンからバーゼル、パリ、マルセイユなどナチスの手を逃れる辛酸の旅を余儀なくされた。安住の地をイスラエルのハイファに定めたのは1949年のことだ。引用した一文は、1994年に刊行された自伝『それでも生き延びる——ケルンからフランスをへてイスラエルにわたった—ユダヤ人の運命1905年-1955年』に附記として掲載された「パウル・クレーの思い出——1923/24年そして1933年」の冒頭である。思い出は、バウハウスの生活をたどり、最後にこう結ばれる。「クレーの姿は、いつだって思い浮かべられる。頭をすこし傾げ、気づかないほどに微かな笑みをたたえて遠くを見るような杏形をした眼。クレーは、私たちの眼がその遠さに気づくように導いてくれた」と。

アールフェルト-ハイマンの「パウル・クレーの思い出」は、クレーの「遠さ」への眼差し、「創造の秘密」をとらえる野イチゴにも似た眼に焦点

を見いだしている。むろんわれわれはすぐさま、このユダヤ人女性芸術家が別種の眼差し、ごく「近く」から「抹消」を意図して容貌や身分証を走査する視線にさらされていた事態を思わざるをえない。また同時に、この自伝がドイツからスイス、パリから南フランス、地中海をへてイスラエルへの約15年間におよぶ流浪の旅を記している意味で、一種の地図を考えないわけにはゆかない。この女性芸術家の旅を導いたのがクレーの「遠さ」への眼差しだとすると、われわれはいま、三つの事項に注目すべきだろう。「地図」、そして、そこに記された方位記号としての「創造の秘密」、距離の尺度としての「遠さ」である。むろん、それらが織りこまれた作品《野イチゴ》(1921/92) (図1) も。

## 2. 「創造の信条告白」とノーテーション

「地図」と「創造の秘密」は、たちどころにわれわれをひとつの制作論に、クレーの著作に導く。表現主義を熱心に唱導した作家カージミル・エートシュミットの編集になるベルリンの雑誌『芸術と時代の演壇』は、その先端的な主張と内容でよく知られていた。同誌の第13号は「創造の信条告白」(1920) と題して、作家シッケレ以下、ペヒュタイン、トラー、ベン、シェーンベルク、ヘルツェル、ドイプラーなど18人の芸術家の寄稿を掲載する。「信条告白 (Konfession)」とは、キリスト教のミサで言葉の典礼から感謝の典礼へ移行する中間の核心的位置をしめる「信仰告白」も含意するように、その人間がみずからの存在根拠を確認し宣言する重い概念である。もちろんこの意味での「告白」が、たんに個の自覺的宣言にとどまつてはならず、共同体への帰属を告げることを忘れてはならない。

実際、この特集号は、第一次世界大戦の終了を迎え、混乱と緊張のなかで新しい創作に立ち向かう芸術家たちがみずからの制作意思を宣言し、芸術を通じて新たな共同戦線を築こうとする気運にみちあふれている。クレーも内容豊かなエッセイを寄稿したが、われわれの注目するところは、「芸術は眼に見えるものを再現するのではなく、眼に見えるようにするのだ」という冒頭の一文で知られるこのエッセイが地図の比喩を用いた線描論である点だ。

「より良き認識の地にいたるために、小旅行を試みながら地図をつくることにしよう。死んでいる点をあとにして、まず初めに動く行為が現れるにしよう（線）。一休みあって、息をつく（中断されたか、あるいは何回もの休止で分節された線）。振り返って、どれくらい来たか眺める（反対運動）。気持ちのなかであれこれの方向の道を測る（線の束）。流れが行くてを遮るから、舟をもってくる（波状運動）。この上流には橋があったかもしれない（アーチの列）。／向こう岸で、より優れた認識を見つけだそうとしている仲間に出会う。最初は嬉しくて考えも同じだと思っていたが（収束）、しだいに違いがはっきりしてくる（二種類の線の独立した振る舞い）。それぞれの側のある種の高ぶり（線としての感情表出、動力学、こころ）。…」。線描の運動が

こうして明確にされ、ひいては世界や芸術の本質が「生成 (Genesis)」という運動であると語られる。クレーはさらに、フォルムのコスモスが運動と反運動の角逐や相剋、「エネルギー」の補完的な作用のもとで達成されるとしながら、産出や成長の根源に働く「原男性的なもの（悪、喚起、情熱）と原女性的なもの（善、成長、平静）」の「力 (Kraft)」をあげ、フォルムの表現が宗教的なものの表現と近似していると述べ、最終章ではこう締めくくる。「芸術は天地創造 (Schöpfung) と比喩的 (gleichnisartig) な関係をなしている。芸術は、地上の事物がコスモスなるもののひとつの例示であるのに似て、そのつどそのつどの例示なのであり、「芸術は、究極にあるものとそれとは知らぬままに遊びをともにし、しかもそれをやりとげてしまう」★<sup>2</sup>。

この一文は、神話という文字こそ登場しないものの、クレーがいかに神話的世界を自身の「創造の秘密」とし、「創造の信条」としたかを如実に示している。クルト・ヒューブナーは、浩瀚な『神話の真理』の冒頭で神話解釈の歴史にふれ、九つの方向をあげた。寓意的解釈、「言語の病」としての解釈、詩的解釈、祭儀的社会的解釈、心理学的解釈、超越論的理解、構造主義的解釈、象徴主義的解釈、ヌミノーゼ経験的解釈である。このうちの詩的解釈とは芸術制作の場に典型的に成立する理解で、ヒューブナーはゲーテを引用して説明する。「ゲーテにとって重要なのは、神話が結局は、[文学的創作と] 同じ想像力と構想力の結果であり、それはすべてを創造し組織する自然の力のうちに反映されている、ということだ。まさしくそれゆえに、ゲーテにとって、創作と自然研究とははつきり分離できるものではない。原現象と原植物を捉えようと努める者は、自然ならびに芸術家を導く永遠の創造理念をつかもうとする。しかし、これらの統一的な形態型は何ら固定的なものではなく、常に新しい形態を生む無限の産出性の、それら自身の対象である。そしてこの産出性においても自然と芸術家は似ている」★<sup>3</sup>。ここに明らかなように、クレーにおける芸術制作が「遊び」を介し、コスモスの一例となる作品を「比喩的」に実現する事態は、およそ「常に新しい形態を生む無限の産出性」たる神話的想像力と異なる。

クレーはこの小文の途中で、海上の船にいる人間について、1. 彼自身の運動、2. 船の運航、3. 潮流、4. 地球の自転、5. 公転運動、6. 月や惑星の運動などをわざわざ列挙してコスモスの中の運動を説明し、あるいは、リンゴの樹を形成している樹液の動きや年輪など、また睡眠中の人の体液の循環などを記述する。このような態度は、この画家がたんに線描表現の自律的生成を地図的歩行に託して述べたにとどまらず、地上の現実とコスモスを俯瞰するような独特な地図製作法、つまり「ノーテーション（記譜）」の実践者であったことを語ってやまない。われわれはそこで、創造理念と地図製作法的空间とが重ね合わせられている意味で、「創造の信条告白」に認められるこうした制作論を「神話的ノーテーション」と呼ぶことにしたい。

ノーテーションという概念にふれておこう。楽譜や地図、設計図。そうした線描図形の制作法を示すノーテーション（記譜）、カルトグラフィー（地図製作）、マッピング（写像）。一般に、音楽の記譜とは音の強弱、高低、長短の流れをリズム的継起や反復・変形のパターンとして書きとめ、また地図製作とは環境世界の地形・地質やそこに配置されている人工物、生態を書きとめ、ともに対象を縮約的に空間化し、可視的に形像化することである。いずれも音律、音階、楽式や、投影図法、指示記号などのコードが存在し、対象の記号化を実現する。

絵画表現は一般に、こうしたノーテーションとは異なるものとみなされている。絵画制作と地図製作が異なるように、である。絵は何かを表現し、地図は何かを説明し、指示する。ヨーロッパ絵画を例にとれば、たしかに、絵画表現の規範をなす自然主義の六つの規定、すなわち材質、細部、比例、立体感、統一的空间、固有色の再現描写は、対象世界をマッピングするための規範であり、線描における重切法・集中遠近法、明暗におけるモデリング・キアロスクロ・空気遠近法、色彩における色彩遠近法などの技法はその実現のための典型的なコードといえようが、しかし、こうしたコードが定めるのは、位置価、明暗価、色彩価の統辞論的連関であって、個別記号の意味論、一義的指示の意味価ではない。したがって美術史学が、一方で統辞論的連関、つまり様式論を、他方で多義的意味価の関連、つまりイコノロジーをその基礎的方法と認知してきたのも当然である。音符や地図記号は多義的であってはならず、一義的でなければならない。われわれが山歩きの途中で地図記号の形に感心していたり、それが小屋なのか詩碑なのかと解釈にうち興じていれば、やがて尾根筋で霧にまかれてしまうだろう。この点で絵画表現はなるほどノーテーションと呼びがたい。だが、絵画がたしかに意味価をたえず拡張し、多義化し、力動化する装置だとしても、以下に述べるノーテーションの根本的性格に留意すれば、絵画制作をノーテーションと類比的に理解してもさほど問題は生じない。

ノーテーションの根本的性格とは、それがいかに精緻であろうとも、音符と演奏される音、図形記号と現実の地勢・地誌の間に存在する差異や矛盾をかかえこんでいることだ。なぜなら、縮約的指示を目的として用意された記号はつねに限定され、現実の状況に対応しきれないからである。それに加えて、ノーテーションとは本来、相關対象を一定のコードにもとづいて指示・翻訳してゆく単純作業でもないからだ。楽譜にせよ、地図、設計図にせよ、ノーテーションの本質は、静止した概観の見取り図を提示することにはない。それは、つぎにどのような音を響かせるのか、歩んでゆくとどのような勾配や障害に出会うのか、その開口部を何を用いてどのようにつくるべきか、という行為の指示にあり、命令法にもとづくイメージの集成にはかならない。進路や起伏、肌理のもつ「力」や「エネルギー」の感知と言い換えてもよい。そのためには、コード的指示記号はあまりに乏しい。この点は、よく確認しておかねばならない。ノーテーションとは

むしろ、制作上のコードを提示しつつ、同時にそのコードの限界や不足、矛盾を露呈させる営みにはかならず、それゆえに制作者の自己参照的行為をつねに増幅させ、また制作者と解釈者の間に生じる緊張をも加速する行為そのものなのである。

それゆえ、われわれが絵画についてあえてノーテーション概念を適用するとき、以下の事態を想定することになる。画家が作品に関して、まず画面上の諸モティーフに独自なコードにもとづく意味価を付与しつつその関連を追究すること、第二にその関連づけが現実の空間や時間に接続すること、第三に、そうした制作が自身の歩む方位の検証、自己参照的な行為の増幅として遂行されること、である。こう述べればすぐに、べつだんノーテーションという概念である必要もなく、コンポジションやそれに関連する他の概念でよいと異議が提出されるかもしれない。実際、1910年前後の抽象絵画の成立期のように、表現とその相対象との関係が多義化もしくは解体し始める時代では、「ヒエログリフ」として自身の造形法を表現したキルヒナー、「アラベスク」を意図したマティスなどをあげてよい。ピカソのいわゆる「新古典主義」(1914-1925)も、人体を中心とする伝統的なモティーフの再編であり、ノーテーションの試みと同義であろう。とすれば、こうした概念の適用で十分だとも思われるが、われわれがノーテーションとしての絵画という概念枠に注目するのは、それがことのほか地図製作法的な空間の相貌をもつからである。上述した第二の特性を看過してはならない。言い換えるば、絵画的ノーテーションが世界(コスモス)の制作者と、それを「比喩的」に記してゆく制作者(芸術家)との間の特異な「距離」の位相を、自然空間と創造空間との間の「遠近」を浮き彫りにするからだ。それは、楽譜とも設計図とも異なって、地図的ノーテーションとの親縁性を帶びている。これが、絵画的ノーテーションの特性であり、この特性こそ、絵画が神話性を獲得する契機となり、また神話的想像力が絵画表現を要請する契機となる★<sup>4</sup>。

われわれが、クレーにかぎらず、1910/20年代のヨーロッパの絵画作品をこの視点からとらえると、神話という本質的な問題相が浮かび上がって来る。この時代は、ゲーテの生きた時代とは異なり、政治的・社会的見取り図も芸術的パースペクティヴも根本的な変革に直面し、また神話そのものも脱神話化や非神話化が要請される時代であった。近代の神話の問題は、もはや画面に登場するオルフェウスやウェヌスといった題材やモティーフの意味価の次元にとどまりえない。制作者がみずから、自己参照的行為や、制作者と解釈者の間に生じる緊張の増幅、あるいは世界制作／作品制作の距離的位相などを検証すべき局面にいたからこそ、神話世界を視野にいれざるをえなかつたのである。そもそも神話とは、世界の定立にかかわる「物語」であり、語り手がその内容を絶えず変容して語りつづけながら、その力に与ろうとする行為の場である。近代画家たちは、絵画表現の自律化、表現メディアの純粹化を試みるとともに、他方では「語り手」として絵画

制作の根拠をたえず批判的に問わねばならなかったから、その過程で神話的ノーテーションに遭遇せざるをえなかつたと考えてもよい。われわれがノーテーションを、また神話的ノーテーションを問題追究のための概念枠とするゆえんである。

### 3. 神話的ノーテーション

「神話的ノーテーション」の意味をより明瞭にするために、われわれはここで「創造の信条告白」の言表を離れ、クレーの作品を検討しよう。「創造の信条告白」が刊行された1920年にクレーは、「原男性的／原女性的」をそのまま描いたかのような線描作品を制作している。《矢、エロティックな線描》(1920/138) (図2) である。たしかに、男女の性交をかりて、墜落／飛行としての遊びめいた線描に産出や生産に関わるエネルギーの伝達を描いたと解釈していっこうに差しつかえない。開脚する女性に対して男が性器となり、そのまま特徴的な「矢」の記号のコードとなる表現は、《目標直前の矢》(1921/8)、《陶芸的・エロス的・宗教的》(1921/97) ほかに見られるとおり、クレー的トポスとして指摘するまでもない。だが、この作品は、ノーテーションとして理解するとき、複雑な表情を帯びてくる。

クレーの線描《空中の交接》(1912/129) (図3) は、《矢、エロティックな線描》の原型をなす作品である。題名や空中の男女の姿勢に明らかなように性交にいたる様子を描く。しかし、なぜ空中の場面なのか。誰しもそう問わざるをえない。制作時に友人の画家クビーンの作品やフロイトの著作から示唆をえたことは指摘されているが★<sup>5</sup>、より重要なことは、この小品が本来4点として制作された事実であろう。他の3点とは、この作品に先立つ《ひとりぼっち》(1912/128) と、この作品に続く2点、《墜落》(1912/130)、《逃げてゆく時間という…》(1912/31) である (図4)。最後の作品の題名は、詩形式のクレーによる銘記「逃げてゆく時間という強風が私を吹き飛ばしてくれるよう／まわりの人のいないところに、あるいは真ん中に私を吹き飛ばしてくれるよう／ずっと下の凍った土地に私の妄想を吹き飛ばしてくれるよう」の冒頭を表記したものである★<sup>6</sup>。つまり、この作品《空中の交接》を空中の男女のノーテーションとして理解するとき、「墜落」が重要な意味付けとなっていることに気づかざるをえない。

しかも空中の男女は、やがて墜落を余儀なくされる、というわけでもなさそうだ。《空中の交接》は性的な恍惚となり、その後の放心や虚脱感、罪悪感として《墜落》がつづくという解釈は適切ではない。なぜなら、詩の内容が告げるよう、じつは墜落は、妄想からの解放であるからだ。

墜落はたしかに、1910年代の状況を考慮すれば、世界大戦による決定的な破局や虚無感を反映するモティーフにほかならない。クレーの《大地を砂漠にする戦争》(1914/166) や《高みでの戦争》(1914/173) (図5)、《破壊と希望》(1916/55)、《下降する鳩と》(1918/118) (図6) といった作品には、上空と大地とを墜落のモティーフで接続するフォルムが認められる。鳥は

図1 クレー《野イチゴ》1921/92 水彩・鉛筆・紙 ミュンヘン  
市立レンバハハウス美術館

図2 クレー《矢、エロティックな線描》1920/138 ペン・紙 ベルン美術館（パウ  
ル・クレー財団）

図4 クレー《墜落》1912/130 《逃  
げてゆく時間という…》  
1912/131 ペン・紙 ベルン美  
術館（パウル・クレー財団）

図3 クレー《ひとりぼっち》1912/128  
《空中の交接》1912/129 ペン・紙  
ベルン美術館（パウル・クレー財団）

図5 クレー《高みでの戦  
争》1914/173  
ペン・紙 ベルン美  
術館（パウル・クレ  
ー財団）

図6 クレー《下降  
する鳩と》  
1918/118  
水彩・布・紙  
個人像

ときに軍用機と同一視され、その下降する姿は攻撃、破壊、破局、墜落を意味すると理解してよい。だが、同じ下降する鳥とはいえ、《花の神話》(1918/82) (図7) では、鳥は花冠に進入しようとしている。すでにケルステンも指摘するように<sup>★7</sup>、画面を文字通り上下逆転させて眺めると (図8)、《矢、エロティックな線描》と同じ構図になり、墜落や下降の意味は、破局や破壊ではなく、まさに上昇、合一や産出に逆転することになる。それは、いみじくも題名にあるとおり「神話」において、破壊をもたらす原男性的なもの（悪、喚起、情熱）が原女性的なもの（善、成長、平靜）によって解放されるノーテーションにほかなりまいか。空中という空間地図は、このノーテーションに不可欠なのである。つまり、墜落／飛行と男性／女性とが並行し、相關的に作用しあうところで、墜落が飛行に、消滅が産出に変容するわけで、ここにクレーにおける神話的ノーテーションの原型的構造が認められる。

#### 4. ベックマン

画家における神話的ノーテーションへの志向は、クレーにとどまらない。画家マクス・ベックマン (1884-1950) は、クレーと同様、『時代と芸術の演壇』誌の特集号「創造の信条告白」に寄稿している<sup>★8</sup>。

ベックマンの主張は一貫して、可視的なものの重視、ならびに声高に理論を言い立てる抽象絵画とその「欺瞞と感傷にみちた腫瘍的神秘主義」の否定にある。可視的な世界は、たとえば「色彩で描かれた手や線描による手、興奮して歪む顔や泣き顔、それが私の信条告白だ」とまで重視される。とりわけここで強調されるのは、大都市であればこそ受けとめられる「人間の卑小さと凡庸さ」を主題化し、「超越的な即事物性 (Sachlichkeit)」を追求する意思である。画家は、あくまで事物や人間に即した再現的表現を進めながら、同時に即事物性の制約を超越してゆこうとする。この道を歩めばこそ「怒りや絶望、貧しい希望、歓喜、粗暴な憧憬」が唱和する建物を、「新しい教会堂」を建設できる、と論は結ばれる。議論は、クレーと異なり、地図的比喩をたしかに明確に語るわけではない。だが、論旨を支えているのが大戦の惨禍にくすぶる大都市と静穏な田園という空間の対立項的ノーテーションである。「都市。まさにここが今のわれわれの場所なのだ。われわれは近づきつつある悲惨さに身を委ねなければならない。失望に沈む人たちのおぞましい悲鳴にわれわれの心と神経を託さねばならない」。人間の救いようのない愚かさと付きあうことが大切なのであり、「私からみて、人間とはすべて、オリオン座から墜落するような出来事を日々のなりわいとしているのだ。こうした感情を私に与えるところと言えば、都市のほかにはない。田舎の風は澄んでいて、誘惑には近寄りがたい」。「巨大な人間のオーケストラは、やはり都市なのである」。

表現主義芸術にとって大都市の政治的状況やサブカルチャーが果たした役割の大きさは、あらためて指摘するまでもない。しかし、ベックマン以

上に都市空間のノーテーションを重視した芸術家は多くはないだろう。同時にわれわれは、このノーテーションに「墜落」という空間軸の方位が明記されていることも強調しておこう。そして興味深いのはむろん、ベックマンにおいても、墜落というこの空中のノーテーションが男性と女性に関わっている点だ。

空中で墜落する、あるいは墜落しかかっている男女の姿は、ベックマンの作品にしばしば登場する。《空中のアクロバット》(1928) (図9) や《魚にのる旅》(1934) (図10)、《墜落》(1950) (図11) である。《空中のアクロバット》は気球の操縦席の男女の奇妙なポーズを描いており、とくにアメリカの旗をもつ女性の姿は誇らしげで、一見したところ危機的状況ではないように見える。しかし、操縦席の逆さまの男や遠景でパラシュートが急降下している描写から、この作品が墜落を主題化していることは疑いえない<sup>9</sup>。

気球は、《シナゴーグ》(1919) (図12) や版画《軽気球のみえる道》(1918) (図13) に示されるとおり、都市のノーテーションにおける重要な記号だ。《シナゴーグ》は、フランクフルトのユダヤ人街区の特異な雰囲気を描く作品で、画面左には円蓋をいただくシナゴーグが、また都市の上空を形成するモティーフとして、朝焼け、三日月、さらに電線ごしに建物の屋根に係留された気球が描かれる。三日月は都市の禍々しい荒廃を告げ、広告塔上部の男の顔面部分とその横の「危機 (Not)」という文字が暗鬱な気分を醸しだす。早朝の街は三人の小さな男女の姿を除いて人気がないものの、ひどく攻撃的な表情をもつ窓々は、その内部で《夜》(1919) が描出するような凄惨な人間劇が繰り広げられている事態を暗示してやまない。そうした都市の気分、墜落をこととする日常のなかで、気球は自由を示す記号以外の何ものでもない。係留された気球は、自由の危機とその克服とを両義的に暗示すると解してよい。

《空中のアクロバット》にはベックマンの結婚生活を反映する個人的意味付けや当時の女性気球飛行士の人気への関心があるとしても、気球をめぐって上述したような墜落と救済、破壊と産出という意味契機が強く作用しているよう。それは、男性と女性の意味連関でもある。ハンス・ベルTINGは、《男と女》(1932) にふれて指摘する。「男女のカップルの関係は [女性の] 世界内存在性と [男性の] 世界超越性という対立を象徴化しており、その象徴化の手続きは普遍的神話の水準に移しかえて行われている」<sup>10</sup>。われわれは、こうした男女が気球や空中の飛行の場面に描かれるとき、墜落と救済、破滅と創出の両義的な緊張を示していると理解すべきであろう。それは、墜落としての救済であり、救済としての墜落なのである。こうしたノーテーションは、クレーのそれと異なる。

クレーとベックマンの活動の交錯を証言する資料は乏しく、現在のクレーまたベックマンの研究でも明らかにされていない。確証しうる資料としては「創造の信条告白」しかない。とはいっても、ベルリンの雑誌『パン』で1912年に展開された、いわゆる「ベックマン・マルク論争 (Beckmann-

図7 クレー《花の神話》1918/82 水  
彩・ガーゼ ハノーヴァー シュプ  
レンゲル美術館

図8 クレー《花の神話》図7の上下逆転  
図

図9 ベックマン《空中のアクロバット》1928  
油彩 ヴッパータール フォン・デア・ハイト美術館

図10 ベックマン《魚にのる旅》1934 油  
彩 個人蔵

図11 ベックマン《墜落》  
1950 油彩 個人蔵

図13 ベックマン《軽気球のみえる道》1918 ド  
ライポイント

図12 ベックマン《シナゴーグ》1919 油彩 フランクフルト市立シ  
ューテーデル美術館

図14 ブリューゲル《イカロスの墜落のある風景》1559-69 油彩 ブリュッ  
セル王立美術館

Marc-Kontroverse)」は即事物表現的絵画と抽象絵画の対立であったから、マルクの盟友であり親友であったクレーからすれば、画家ベックマンの存在をつよく印象づけたにちがいない★<sup>11</sup>。一方でベックマンにとっても、クレーはカンディンスキーとは異なり、「即事物性」を独自な方式で追究する画家と映ったはずである。たとえば批評家カール・AINシュタインは1926年に刊行した『20世紀の美術』(プロピュレーエン美術史叢書第16巻)で、クレーにおいて「新しい現実主義がより深い意義を獲得している。つまり、もはや模写とか再現ではなく、具体的現実の新しい造形の意義を獲得している」と述べる。またAINシュタインはクレー作品に反乱的な「新しい神話」を認めてもいる★<sup>12</sup>。こうしたクレー評価は、われわれからみて、そのままベックマンにもあてはめることが可能なほどだ。クレーとベックマンの親縁性については、研究はもちろん、言及される機会にも恵まれないが、ほぼ同世代のふたりの画家の制作論的関心は意外にも遠くない。第一次世界大戦後の1920年の「創造の信条告白」は互いの存在をあらためて印象づけたはずで、その信条告白に共通するノーテーションへの関心もすぐにふたりの画家は感じとったにちがいない。のみならず、これまでにわれわれが作品の検討から明らかにしてきたように、墜落／飛行と男性／女性という神話的ノーテーションの構造はきわめて重なりあう点が多いのである。

## 5. クレーとベックマンにおける「イカロス」

墜落／飛行と男性／女性は、相関的に作用しあいながら神話的ノーテーションを形成し、同時にそれが芸術制作の根本を形成するわけだが、この事態はふたりの画家において、さらにイカロスという存在によってより明瞭に輪郭づけられたにちがいない。

空中の墜落というモティーフは、重力に抗しえない状況を人間に突きつける点で、まず破局を意味する。クレーもベックマンも、1910年代に破局を題材とする多様な作品を制作した。ベックマンの《タイタニックの沈没》(1912)、《夜》(1918/19)。降下する鳥や矢が戦禍に脅かされる都市を示すクレーの第一次世界大戦中の作品。けれどもわれわれは、墜落をめぐる伝統的な題材としてここで、イカロスを想起すべきだろう。イカロスとはもちろん、オウェイディウスの『転身物語』8章に「空中を飛行するダイダロスとイカロス」として語られ、父ダイダロスの製作した翼をつけて飛ぶものの、太陽に近づきすぎて蟬が溶けて海中に墜落し、溺死する人物である★<sup>13</sup>。イカロスは、じつは1910年代に新しい芸術家像と結びついて受容される気運にあった。

今日ではピーテル・ブリューゲルの作品として知られる《イカロスの墜落のある風景》(1559-69 ブリュッセル王立美術館) (図14) は、1912年にロンドンの美術市場に現れ、注目を集めた。ブリュッセル王立美術館に収蔵されてからも、たんに古典神話に取材した唯一のブリューゲル作品として

評判をよんだだけでなく、むしろ文学者たちがこぞって新しい詩作の対象とした。われわれはいま、19世紀のバッハオーフェン以後の神話、神話論の多岐にわたる展開をあとづける余裕はないけれども、この時期はすでにウェーバーの「脱呪術化 (Entzauberung)」概念が提示されており、またウンゲがフロイトとの訣別の書となる『リビドーの変容と象徴』をまさに1912年に刊行したこと、ハンブルクではヴァールブルクが彼の文庫を整備すべく1913年には若きゴンブリッヒを助手に採用した事実などは思い出しておいてよい。付け加えておけば、ハンブルク大学に着任したカッシーラーが初めてそのヴァールブルク文庫の扉を押したのは1920年のことで、彼の最初の神話論とも言いうる小著『神話的思考と概念形式』はその2年後に発表された。ナチズムと結びつくアルフレート・ローゼンベルク『二〇世紀の神話』(1930) や神学者ルドルフ・ブルトマンの非神話化論『新約聖書と神話論』(1941) がやがてもたらすことになる大きな地殻変動はすでに予震として感知されていた。神話と科学・哲学との対比、そして神話と意識構造の関連づけなど、近代文化における神話の位置づけや役割、「脱神話化」もしくは「非神話化」、「再神話化」をめぐる大きな地殻変動がこの論争の時期に始まりつつあったことは確認しておいてよい。

イカロスの墜落は本来、父の警告を無視した若気の過ちや父の技術の過信を意味する神話の伝統をもつけれども、ウングラウプの研究によれば、近代になるとボードレールの詩《イカロスの嘆き》によって重要な意味転換がなされた★<sup>14</sup>。イカロスは美しい作品を追究する近代詩人とみなされ、その墜落を招いた父への恨みも文学的な挫折、つまり絶対的な美を実現しえない詩人の不可能性への嘆きと理解された。これが「イカロスの嘆き」、新しいイカロス＝詩人像である。われわれは、こうした不可能性が飛行の「距離」のもとにノーテーションされていることに注目しておこう。この新しいイカロス像は、ゲオルゲの初期の詩集 (1887) やゴットフリート・ベンの詩集『息子たち』(1913) にも受け継がれてゆく。ウングラウプはしかし興味深い指摘を行う。美術評論家ヴィルヘルム・ハウゼンシュタインは第一次世界大戦中に兵役代替社会奉仕者としてブリュッセルに滞在しており、ブリューゲルの《イカロスの墜落のある風景》に強い印象を受けて、1916年の雑誌『ベルフリート』に寄稿した。この評論家は、ボードレール同様、イカロスに世界から疎外された英雄を見いだし、またボードレールとは違って、世界大戦という状況のもとにいる若者たちを重ねあわせ、イカロスにとっての残酷な現実を端的に強調する。「この絵は、政治と同じように苛酷だ。…これは、私の見ている世界であり、[ネーデルラント=低地地方と] 天空との隔たりなのだ」★<sup>15</sup>。さらにウングラウプは、この時代にイカロスを「飛行士 (Flieger)」と呼ぶ例が出現したと指摘する★<sup>16</sup>。むろん、第一次世界大戦で空軍が軍隊のなかで大きな役割をもつようになったからである。ダイダロスの技術は文字通り、軍用機として実現されつつあった時代なのである。

図15 第一次世界大戦の空中戦

図16 クレー《空の圈内で》1917/138 水彩・ペン・紙 個人蔵

図17 クレー《Hとともに》1916/77 水彩・紙 個人蔵

図18 ベックマン《リド》1924 油彩 セントルイス美術館

図19 クレー《野イチゴ》図1の上下逆転図

われわれはここでクレーに眼を転じよう。じつはクレーは1916年11月27日から12月13日にかけてケルンやベルギー西部戦線に軍務で出張している。ブリュッセルにも短いながら滞在した。興味深いことに出張中の12月3日にケルンから妻リリー宛て葉書を出している、「中央郵便局留めで、ブリュッセルのもっと詳しいニュースを送ってほしい。出張の帰路で寄るつもりだから。できればハウゼンシュタインの正確な住所もね」と★<sup>17</sup>。クレーがハウゼンシュタインに会ったかどうかは不明だが、クレーがハウゼンシュタインのブリューゲル論を知っていた可能性は少なくない。なぜなら『ベルフリート』はドイツ軍のベルギー地域の広報誌で、そもそもハウゼンシュタインはその編集を担当することが兵役免除の仕事だったからだ。ハウゼンシュタインの「イカロスの墜落」という文章は1916年8月号の『ベルフリート』に掲載された。戦時下で発行が遅延した事情もあるようだが、12月には刊行されていたとみて差しつかえない。とすれば、クレーはブリュッセルで『イカロスの墜落のある風景』をみたと想定しても問題ないだろう。なぜならクレーは《片翼の英雄》(1902/38)をはじめ墜落や飛行のノーテーションをたびたび試みてきたからである★<sup>18</sup>。くわえてクレーはミュンヘン近郊のシュライスハイムの航空学校に1916年8月に配属となり、飛行士や飛行機と日々つきあう仕事に就いていた★<sup>19</sup>。墜落事故も日常の出来事として経験することになる。クレーのベルギーへの出張も、空中戦が行われる緊迫した西部戦線への飛行機輸送である。まさにこの当時は、19世紀的な気球が軍用機を核に20世紀の飛行機に移行する最中で、若者イカロスの上昇と下降をめぐる神話的悲劇はひろく共有されたイメージであった(図15)。それにとどまらずイカロス像は新しい芸術家像にまで拡大しつつあった。「ブリューゲル作品の〔1912年という〕遅い発見がもたらし、ヨーロッパ文学の発展とともに明瞭になったことは、きわめて近代的な芸術家の経験、つまり芸術家における社会からの孤立であった。社会はその固有の物質的利害関心と制限をつよめ、社会秩序に反するものを認めなかつた」★<sup>20</sup>。

クレーの作品《空中の圈内で》(1917/138)(図16)は、サーチライトを浴びた夜間の軽気球やパラシュートの訓練を描き、右上方に示された神の眼のもとでの人間による上昇と下降を主題とする。この主題は、イカロス的状況にほかならない。おそらく1916年末ころに描かれたと思われる《Hとともに》(1916/77)(図17)について、ブリュッセルというノーテーションを画面の読み解きに用いたとしてもあながち過剰な解釈とも思われない。画面左端の男は落下中のイカロスに見えるからだ。男のそばの文字は「AROS」とも読める。そして題名の「H」とは、ハウゼンシュタインの可能性がつよい。なぜなら、ハウゼンシュタインの『ベルフリート』への寄稿は、Hの頭文字でなされているからだ。1916年から1919年にかけての上空と地面、空と街を題材とするクレーの多くの作品が示す不安な画面世界のなかに、苛酷な現実に打ち負かされかねないイカロス=芸術家のノ-

テーションを読みとて間違いではあるまい。

ベックマンもまた気球や飛行、墜落にそうしたノーテーションを託していたにちがいない。そもそも「創造の信条告白」にベックマンが書いた「人間とはすべて、オリオン座から墜落するような出来事を日々のなりわいとしている」とは何か。われわれは、「オリオン座からの墜落」がまさにイカロスを意味していると理解せざるをえない。なぜなら、オウイディウスの一節で、ダイダロスは息子に空の中ほどを飛ぶように命じるからである。低く降りると翼が濡れて重くなり、高く昇ると太陽の熱で溶けるから、「だから、中ほどのところを飛んでゆくのだ。けっして牛飼いや大熊やオリオンの剣などに眼をむけるのではないぞ」。オリオンが戦士であることからも、ベックマンが戦いの犠牲者としてのイカロスを暗示していることは疑いえない。ベックマンにおいて、イカロス＝芸術家のイメージは《空中のアクロバット》や後年の《墜落する者》に示されるが、ここでは《リド》(1924) (図18) に注目しよう。リドの海水浴を描いたこの作品は、身体をタオルで覆って海辺から無表情にたちさろうとするふたりの女性と、海中で事故に遭ったかのように両足をかかげて放心状態にあるような男からなる。通常この作品についてはベックマンの離婚と再婚をめぐる描写との解釈が多い。しかし、われわれは画面が上下の空と海の空間を基軸とし、またの女性がベックマン＝芸術家の事故に無関心である点を強調したい。その無関心ぶりは、ブリューゲルの作品で、イカロスの墜落に背をむける農夫や羊飼いの態度とおよそ異ならない。とすれば、ベックマンは《リド》で一種の自画像として、都市（ヴェネツィアの海水浴場リド）空間のノーテーションに依拠しながら、荒廃した現実とイカロス＝芸術家との戦いを描いたと解釈してよい。

クレーとベックマンの作品は共通して、芸術の制作行為をイカロス的墜落にとどめず、同時に男性と女性の力の相互作用を媒介させつつ提示している。しかも、男性と女性が空中にあって補完的に作用しながら、なお墜落と飛行のどちらとも決めがたい境界を動いてゆく。墜落と飛行、原男性的なものと原女性的なもの——芸術の制作行為、「創造の秘密」は、イカロスを基軸とした神話的ノーテーションとしてここに提示される。

## 6. 自己契約としての神話的ノーテーション

われわれがノーテーションという概念を重視するのは、それによって画家の制作論にひとつの照明をあてることが可能になるからだ。ノーテーションとは、制作過程における諸モティーフの編成としての一種のコード形成、絵画空間と自然空間との位相的対応づけ、自己参照的な方位形成の持続的拡張、を特性とする制作をさす概念である。クレーに即して述べたように、ノーテーション的制作のなかでも、絵画空間と自然空間における「力」や「エネルギー」の「比喩的」関係への志向や、たえず変容を持続させて「常に新しい形態を生みだそうとする無限の産出性」を進化させる制

作を神話的ノーテーションと名付けてきた。言い換えれば、ここでのわれわれの関心は、オルフェウスやウェヌス、ヨブといったいわゆる神話上の個別的モティーフそのものの読解にはない。また、神話概念を歴史的に吟味してゆく方向を歩むわけではない。

とはいっても、神話的ノーテーションと語る際の「神話」の素地について若干の言及はしておくべきかもしれない。クレーとベックマンにみられる神話的ノーテーションの構造は、男性／女性のエロス、ならびに墜落／飛行の救済と理解することもできる。エロスについてはプラトンの『饗宴』はもとより、ヘシオドスの『神統記』やソフォクレスの『アンティゴネ』、アリストパネスの『鳥』をあげるべきだろう。しかし神話と呼ぶべきかどうかはおくとしても、『この世の起源について』などのグノーシス文書の意義は看過しがたい。たしかに、古典古代の文学に通じていたクレーがグノーシス神話にどのようにふれていたのか、またヘッセの『デミアン』(1919)を生むような当時の時代状況がいかにグノーシス思想を受けいれていたのかは、慎重に追究すべき問題であろうが、クレーの語る原男性と原女性の相互作用や画面上のモティーフのもつエロス性にグノーシス的構造を感じてもけっして不当ではあるまい。ベルティングは、ベックマンがグノーシス的思想に関心をもっていたと指摘する★<sup>21</sup>。実際、世界を善と悪の二元論からとらえ、人間の現在を墜落した状況ととらえる姿勢は、グノーシスの思想の根本構造にほかならない。ハンス・ヨーナスがハイデッガーの語る被投性を近代人の生の根本的状況とみなし、グノーシス的状況をそこに重ねあわせた指摘は、ブルトマンによっても高く評価された★<sup>22</sup>。クレーとベックマンに神話的ノーテーションを語るとき、神話世界として古典古代のみならず、グノーシス思想を考察することは今後の大きな課題である★<sup>23</sup>。

ところで、神話的ノーテーションの仕組みの検討に立ち戻って、神話が「物語 (Erzählung)」の祖型であることにあらためて注意しておきたい。「物語」とは、ヴォルフガング・ケンプの美術史学的考察によれば★<sup>24</sup>、人間の高められた生き方を題材とし、そのために創出や召命、革命といった根源的な始まり、「開始」をもち、また他方で、約束と実現、予告と出来事といった文脈のうちに「契約」として人間の行為を定位する。言い換えればそれは、主体的行為が「義務」や「欲望」によって発動し、欠如的状況を克服しつつ、「変容」を遂げてゆく過程である。しかしこれだけでは、その展開は「話 (story)」と異なる。つとに文学のカイザーが提示したように、ある話が語り手によって聞き手に対して(物)語られるという「原状況」が開示されないかぎり、物語は成立しないのだ★<sup>25</sup>。このとき聞き手はたんに受け身の享受者を意味してはいない。「契約」や「義務」、「変容」が、語り手の話の内部の出来事にどとまらず、聞き手のうちでも生じるとき、はじめて「物語」が成立するのである。とすれば、行為横断性というこの特性は、受容美学の立場をとるケンプならではの指摘ということにはならない。すでにリーグルは「オランダの集団肖像画」(1902)で、物語と

は無縁とも思われる集団肖像画でさえ、その集団を支える内的コミュニケーションが観者に共有されることを前提として描出された機構を明らかにしている。話と語り手と聞き手の関係は、絵画世界と画家と観者のそれと同一である。物語の本質的特性は、語り手／画家と聞き手／観者とにまたがる「行為横断性」に求められねばならない。

神話とは、自然のさまざまな力を神々や英雄といった人格的存在と行動に象徴化して、世界の成立や神々の系譜、人間の発生、世界の終末などの始源を主題とする物語だが、何よりも読者がみずから神話を生きるという行為横断性を発現させてこそ神話は神話たりうるのである。イコノグラフィー辞典や神話解説事典を手にする近代人にとって、神話は話であって、物語たりえない。神話が始源や根源を実体的に措定し、イデオロギーとして行為横断性を復元させると、神話はアードルフ・ツィーグラーの《四大元素》(1936)のようなファシズムの鎧をまとうことになる。近代における神話は、義務や欲望のイデオロギー的な固定としてではなく、義務や欲望の変容のうちにしか存在しない。変容をみずから引き受け、遂行しようとする自己契約性のうちにしかないと言い換えてよい★<sup>26</sup>。

われわれがノーテーションという概念を重視してきたのも、そこではひとつの世界と制作と解釈との関係が「行為横断性」のもとに縮約されるからである。とりわけ神話的ノーテーションには、制作と受容の水準での行為横断性が明瞭に浮かびあがる。といってそれは、神話を実体的に、たとえば民族の起源と同定するような、あるいは自身の制作を文化伝統の地平に寄り添わせるような手続きを意味してはいない。近代人にとってノーテーションとはいわば、自己契約にもとづく機能的手続きなのである。ノーテーションは、観者の帰依を拒否しつつ、しかも観者を駆り立てる装置以外の何ものでもない。神話でありながら、観者は起源や根源となる範型をとりだすのでも、またその範型に契約や変容の根拠を見いだすのでもない。むしろその範型の転用、援用、ヴァリエーションとして物語が紡ぎ出される手続きにこそ、観者は自身の義務や変容をつかみとるのだろう。クレーの作品が融通無碍で、ときに混乱とも思えるほどに「無限の産出性」を帶びながらも、アールフェルト・ハイマンの自伝が語るような明確な呼びかけや眼差し、行為横断性を獲得している事実は銘記しておかねばならない。

現代の神話論においてハンス・ブルーメンベルクの考察が特異な位置をしめることはよく知られている。神話の起源や成立を科学的思考との対比もしくは包摂関係で把握する一般的態度とは異なり、ブルーメンベルクは「絶対的隠喻」という概念のもとに、言い表しがたいものをとらえてゆく隠喻の機能として神話を追究する。クレーの神話的ノーテーションもそうした機能として解釈してかまわないだろう。ブルーメンベルクの錯綜した議論をいまあとづけることはできないが、この思想家がクレーの絵画世界を「絶対的隠喻」のひとつの実現とみなしていたことはほぼ間違いない。「私

はクレーのような作品を考えるのだが、その気ままに制作された遊びの空間の中で、自然の根源にみえる最古のものやつねに存在してきたものを新しい産出力のもとで認識させてくれるような構造が不意に結晶のように現れてくる。クレーの題名のつけ方は、連想に訴えるような、よくある類の苦し紛れの抽象的なものではなく、人を周章狼狽に陥れる再認の行為にはかならない。この再認が告知するのは、たったひとつの世界しか存在可能性を実効化しえないこと、そして、可能なものの「無限性」へいたる道すじはミメーシスの不自由からの逃走でしかないことだ」★<sup>27</sup>。これは神話論ではなく、ミメーシスに関する考察だが、その最後をブルーメンベルクはクレーの言葉を引用して論を結ぶ。ミメーシスの克服の「最終的な問題は、偶然的なものの本質化なのだろう」。われわれからみて、「偶然的なものの本質化」は、隠喻の本質以外の何ものでもあるまい。

ヒューブナーが浩瀚な著書『神話の真理』でただの一度もブルーメンベルクに言及しない事態は異様だが、それは彼がブルーメンベルクによる「偶然的なものの本質化」としての隠喻論を神話の次元では容認しえないからだろう。しかし、そのヒューブナーが科学的思考枠から離脱する「神話的なものの現在」を代表する画家としてクレーをあげ、他方でブルーメンベルクが隠喻の画家としてクレーを重視する事実は示唆深い。この両面性はヒューブナーが神話の物語性、つまり行為横断性を重視していない点を考慮すればなんら対立を意味していない。

ベルティングは、ベックマンを「語り手の自我 (Erzähler-Ich)」としてとらえる。自我は、現実世界と自我との分裂を認識しながらもその距離を克服しようとする姿勢を特徴とする「近代的な自我 (das moderne Ich)」である。同時にベルティングは、近代的自我の補償的対照的位置に「魂」としての「超越的自我 (das transzendenten Ich)」をおき、救済の機能を魂に見いだしながら、その機能の担い手を神話に求めている。「語り手の自我」はこの二つの自我の作用のうちに現れることになる。ベルティングによれば、神話とは隠喻であり、「超越的自我は救済の隠喻である」★<sup>28</sup>。とすれば、隠喻は、語り手の近代的自我を超えて聞き手／観者を変容にまきこむにちがいない。クレーの作品のような過剰なまでの多様性をとらないとしても、ベックマンにおける神話という隠喻も、やはり行為横断的に作動してやまない。神話的ノーテーションは、制作者と観者の協働を喚起する制作論的方法なのである。

クレーの《野イチゴ》は、アールフェルト・ハイマンの語るとおり、たしかに「創造の秘密」にみちた不思議な作品である。野イチゴは正確にはブルーベリーのような液果の果実を指すのだろうが、この時期のクレーの作品から推測すれば、画面上部の果実はもちろん女性の頭部とみなしてかまわない。とはいえ、操縦席をつけた気球が下降してきたようでもある。下方の小さい矢印を男性的なものとみてもよい。けれども、いったん画面を上下逆転してみると（図19）、果実をスカートにする女性が矢印の重力に

さからって上昇する姿ともなる。また、ほぼ同じ構図をとる《新生児》(1922/145)を想起すれば、果実を出産する女性かもしれない。ベルティングは、ベックマン作品における女性／男性が世界内存在性／世界超越性の対比にはかならないことを指摘したけれども、その対比や逆転、変容は、そのままクレー作品に適用してよい。

クレーにおける墜落／飛行と男性／女性の織りなす神話的ノーテーションは、みる者を創造の秘密への旅にいざなってやまない。だが、その旅は同時に、われわれの魂や精神を失墜させようと待ちかまえている日常や現実との闘いの路程にもなりえよう。アールフェルト・ハイマンの旅ほどの重さではないとしても。

### 註

☆1——Marianne Ahlfeld-Heymann, Und trotzdem überlebt, ein jüdisches Schicksal aus Köln durch Frankreich nach Israel 1905-1955, mit Erinnerungen an Paul Klee, hrsg. v. E. R. Wiehn, Konstanz 1994, S.77, S.85. 傍点は引用者による(以下、同じ)。

☆2——P. Klee, Beitrag für den Sammelband "Schöpferische Konfession", in: Tribüne der Kunst und Zeit, hrsg. v. K. Edschmid, XIII, Berlin 1920, S.28-40. また P. Klee, Beitrag für den Sammelband "Schöpferische Konfession", in: P. Klee, Schriften, hrsg. v. Ch. Geelhaar, Köln 1976, S.118-122.

☆3——K.ヒューブナー『神話の真理』神野・塩出・中才訳、法政大学出版局、2000年、58頁(K. Hübner, Die Wahrheit des Mythos, München 1995.)。

☆4——アラベスクについてはW. Busch, die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jh., Berlin 1985. クレーの線描と男性的なものに関しては G. Wedekind, Geschlecht und Autonomie, über die allmähliche Verfertigung der Abstraktion aus dem Geist des Mannes bei Paul Klee, in: Die weibliche und die männliche Linie, hrsg. v. S. Deicher, Berlin 1993.

☆5——W. Kersten u. O. Okuda, Paul Klee, im Zeichen der Teilung, Ausst. Kat., Düsseldorf 1995, S.41.

☆6——a.a.O., S.98f.

☆7——W. Kersten, P. Klee, Kunst der Reprise, in: Lehmbruck, Brancusi, Léger, Bonard, Klee, Fontana, Morandi, Texte zu Werken in Kunstmuseum Winterthur, hrsg. v. D. Schwarz, Winterthur 1997, S.104ff.

☆8——M. Beckmann, Beitrag für den Sammelband "Schöpferische Konfession", in: Tribüne der Kunst und Zeit, hrsg. v. K. Edschmid, XIII, Berlin 1920, S.61-67.

☆9——ベックマン作品の男女については、C. Lenz, "Mann und Frau" im Werke von M. Beckmann, in: Städels Jahrbuch, NF 3, 1972, S.213ff. 本作品と女性気球飛行士ケートヒエン・パウルスをめぐる考察は、S. Rainbird, A dangerous passion, M. Beckmann's "Aerial acrobats", in: The Burlington Magazine, vol.145,

No.1199, Feb.2003, pp.96-101. ベックマンの作品全体については M. Beckmann, Retrospektive, hrsg. v. C. Schulz-Hoffmann u. J. C. Weiss, München 1984. を参照。

☆10——H. Belting, Max Beckmann, die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne, Berlin 1984, S.65.

☆11——ベックマンは「時代対応的芸術と反・時代対応的芸術を考える」と題した論考をベルリンの雑誌『パン (Pan)』17号（1912年3月14日）に寄稿した。これは、本文中には明示されていないものの、同じ『パン』の前号16号（1912年3月7日）が掲載する画家フランツ・マルク（1880-1916）のエッセイ「新しい絵画」に対する批判にほかならない。ついでマルクもすぐさま19号で反論を試み、「反・ベックマン」の旗幟を鮮明にする。このあたりの同世代の画家による議論の骨格は、さして複雑ではない。要するに、ベックマンは表現対象としての人間の姿を重視し、対象や「事物に即して (sachlich)」生命性や感情・欲動を表現すべきだと主張し、他方マルクは不安を積極的契機とするような抽象的で内面的な表現に力点をおき、ベックマン的な自然世界のイメージ、「経験世界のイメージ (Naturbild)」を拒否する。ショーペンハウэрが告げたとおり、今日では、表象としての世界よりも意志としての世界のほうが大事だ」からだ。セザンヌを高く評価する姿勢に認められるように、マルクは「自然の内的で精神的な側面を追求し」、禁欲性 (asketisch) に裏打ちされた新しい芸術的な品質 (Qualität) を重視する。「どのような時代もその時代に即した品質をもつ」のだ。こうして20世紀初頭の、近代の「新しい絵画」の存在意義がマニフェストされる。それに対し、ベックマンはセザンヌの偉大さを認めつつも、セザンヌの作品には「神秘的な世界感覚 (mysteriöse Weltempfindung)」の「新しい仕方の表現」があるだけだと語る。そうした神秘的な世界感覚は、すでにセザンヌ以前の「シニョレッリやティントレット、グレコ、ゴヤ、ジェリコ、ドラクロワの魂を突き動かしている」。それぞれの時代にシニョレッリやセザンヌという人格の新しさが現れるにすぎず、「芸術の法則は永遠かつ不变であり、それはわれわれのうちなる倫理的な法則がそうであるとの異ならぬ」。言うまでもなく、マルクの主張はヴァシリ・カンディンスキーのそれとみなして差しつかえないが、かれらの主導する「青い騎士」グループがミュンヘンで第一回展を開会したのはこの論争のわずか3ヵ月前の1911年12月16日のことでしかない。さらに1912年2月12日から版画を主とする第二回展が開催中であったから、この論争はまさに抽象表現を標榜する「青い騎士」の芸術革新運動が昂然と、また澁刺と展開するさなかの出来事であった。一方、ベックマンは、凡庸なドイツ印象派や自然主義画家と一線を画し、破壊や略奪などカタストロフ的な歴史画・物語画を描く若手の旗手としての地歩を固めつつあった。1912年には最初の個展がマクデブルクで開かれ、またこの年にちょうど起こった悲劇を描く作品《タイタニックの沈没》もこの画家の力量を世に知らしめることになる。とはいえる、ベックマンは後年の独自の画風を確立していない時期ゆえ、いわば伝統的な自然主義的画壇の若手画家として位置づけられていたにすぎない。実際、ケルンで同年1912年5月25日から9月30日まで開催された先端的な美術展「ゾンダーブ

ント国際展」にマルクとベックマンの作品がともに展示されなかったのは、ピーター・セルツも指摘するように、一方でマルクが前衛的にすぎ、他方でベックマンがいまだ伝統的表現にこだわる画家とみなされたからだろう。1912年という時点のベックマン・マルク論争とはそれゆえ、マルク／カンディンスキーを中心とする抽象絵画の理念と実践の革新性に対して伝統的な絵画世界の若手からなされた一種ささやかな異議の提出とみなしてもあながち間違いではない。たしかに、セルツのように考えれば、この論争はドイツ表現主義美術史を彩る記憶すべきエピソードと総括して過不足のない認識ということになろう。1917年ころから独自な画風を確立するベックマン自身も、やがて伝統的な画壇から非難、攻撃される憂き目にあわざるをえないからである。とはいえ、この論争の帶びているニュアンスで、注目すべき点も少なくない。たとえば、両者の論争で、絵画における表現対象としての人間と、絵画制作に携わる人間＝画家の問題を照合しつつ、人格性、倫理性、禁欲性（＝自己克服性）をめぐって発言がなされていることである。ベックマンとマルクはともに、この論争で「神話」についてはまったく言及していない。同時に、両者はたとえば画家アルノルト・ベックリーン（1827-1901）やフランツ・フォン・シュトゥックが用いるような神話的モティーフ、すなわちパンやプロメテウスといった神々の像そのものに何の関心も寄せない。いや、こうした神話的形像を否定する。ベックリーンは終末論的な気分を生きる画家だが、危機的でカタストロフな、ときに黙示録な世界を追求するベックマンとマルクがともにベックリーンを拒否するとき、19世紀の象徴主義的な神話的題材が否定されていくことになる。1920年ころの神話的ノーテーションの出現が可能態として論争に示されているともいえよう。論争は、F. Marc, die neue Malerei, in: Pan, 2.Jg., No.16, 7. März 1912, S.468-471. M. Beckmann, Gedanken über zeitgemäßige und unzeitgemäßige Kunst, eine Erwiderung, in: Pan, 2.Jg., No.17, 14. März 1912, S.499-502. F. Marc, Anti-Beckmann, in: Pan, 2.Jg., No.19, 28. März 1912, S.555f. ベックマンとマルクのテキストは、Expressionisten, die Avangarde in Deutschland 1905-1920, Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1986. Franz Marc Schriften, hrsg. v. K. Lankheit, Köln 1978. ほかにも収録。論争については、以下を参照。P. Selz, German Expressionist Painting, Berkely, 1957, p.238ff. D. Schubert, die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912, “Sachlichkeit” versus “Innerer Klang”, in: Expressionismus und Kulturkrise, hrsg. v. B. Hüppauf, Heidelberg 1983, S.207-244.

☆12——C. Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts (1926), in: Car Einstein Werke, Bd.5, Berlin 1996, S.262, S.260.

☆13——オウイディウス『転身物語』田中・前田訳、人文書院、1966年、270頁以下。

☆14——E. Unglaub, Der Sturz des Ikarus, ein Dichterschicksal?, in: Euphorion, Bd.92. 1998, S.457ff. Felix Ph. Ingold, Literatur und Aviatik, Europäische Flugdichtung 1909-1927, Basel 1978.

☆15——W. Hausenstein [H], Der Sturz des Ikarus, in: Der Belfried, eine

Monatsschrift für Gegenwart und Geschichte der belgischen Lande, 1 Jg., Heft 2 (August 1916), S.82f. W. Migge, Wilhelm Hausenstein, Wege eines Europäers, Ausst. Kat., München 1967, S.52f.

☆16——E. Unglaub, ☆14, S.477.

☆17——P. Klee, Karte an Lilly Klee, in: P. Klee, Briefe an die Familie 1893-1940, hrsg. v. F. Klee, Bd.2, Köln 1979, S.839.

☆18——G. Wedekind, P. Klee, Inventionen, Berlin 1996.

☆19——クレーの従軍時代の航空学校の生活については、R. Vogel, P. Klee in der Fliegerschule Gersthofen, 1917/18, in: Ausst. Kat., Gersthofen 1992, S.17-27. O. K. Werckmeister, The Making of P. Klee's Career 1914-1920, Chicago 1989, pp.109-145.

☆20——E. Unglaub, ☆14, S.481.

☆21——H. Belting, ☆10, S.50ff.

☆22——大貫隆『グノーシスの神話』岩波書店、1999年。『グノーシス——陰の精神史』大貫・島薗・高橋・村上編、岩波書店、2001年。『グノーシス——異端と近代』大貫・島薗・高橋・村上編、岩波書店、2001年。グノーシスと再神話化については、前田富士男「再神話化そして間隔——ヨーゼフ・ボイス《君の傷を見せよ》」、前田富士男編『ヨーゼフ・ボイス——ハイパーテクストとしての芸術』、慶應義塾大学アート・センター・ブックレット5、1999年、74-94頁。

☆23——当時すでにハルトラオプは、グノーシスと同時代の美術との関連を論じている。G. H. Hartlaub, Die Kunst und die neue Gnossis, in: Das Kunstabblatt, I, 1917, S.166ff.クレーの神話問題については1999年開催の『クレー——神話の仮面のもとで』展カタログ所載の諸論考がある。ベックマン作品をめぐる神話的題材についても、2002年からパリ、ロンドン、ニューヨークを巡回した展覧会カタログの文献表を一覧すれば、読解のための論考は枚挙に暇がない。P. Klee, in der Maske des Mythos, hrsg. v. P. Kort, Ausst. Kat., Köln 1999. とくにクレーと神話については同カタログ中の G. Wedekind, Metamystik, P. Klee und der Mythos, S.62-90. を参照。Max Beckmann, Exhib. cat., Paris 2002.

☆24——W.ケンプ「物語」北村清彦訳、R. S.ネルソン／R.シフ『美術史を語る言葉——22の理論と実践』加藤・鈴木監訳、ブリュッケ、2002年、117頁以下 (R. S. Nelson and R. Shiff, eds., Critical Terms for Art History, Chicago UP, 1996.)。

☆25——W.カイザー『言語芸術作品』柴田斎訳、法政大学出版局、1972年、371頁以下 (W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern 1948.)。

☆26——自己契約者としてのクレーについて P. Hirschfeld, Mäzene, die Rolle des Auftraggebers in der Kunst, Berlin 1968, S.255ff.

☆27——H. Blumenberg, "Nachahmung der Natur", zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: Ästhetische und metaphorologische Schriften, stw.1513, 2001, S.46. ブルーメンベルクについては杉橋陽一「ブルーメンベルクの絶対的メタファー(その一)」、『超域文化科学紀要』1、東京大学大学院

総合文化研究科、1996年、127-134頁。高橋明史「〈神話へのとりくみ〉ハンス・ブルーメンベルク」、『地域研究ブックレビュー』15、東京外国語大学、1998年、186-195頁。

☆28——H.Belting, ☆10, S.58f.

(まえだ ふじお・所長、慶應義塾大学文学部教授／西洋美術史、芸術学)