慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	マックス・ベックマン『ゲーテ<<ファウスト第二部>>のためのイラストレーション』における「自画像」と「空間」(1) : イメージの受容と再生産
Sub Title	Selbstbildnis und Raum in den ,,Illustrationen zu Goethes "Faust II"" Max Beckmanns (1) : Rezeption und Repräsentation der Bilder
Author	七字, 眞明(Shichiji, Masaaki)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2006
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.91, No.2 (2006. 12) ,p.172- 198
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Essays in Honour of Profrssor Takahiro Shibata
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00910002-0172

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.

マックス・ベックマン『ゲーテ《ファウスト第二部》のためのイラストレーション』における「自画像」と「空間」(1)
――イメージの受容と再生産――

Selbstbildnis und Raum in den „Illustrationen zu Goethes »Faust II«“ Max Beckmanns (1)
―Rezeption und Repräsentation der Bilder―

七字眞明
Masaaki Shichiji

1．はじめに

1938年7月21日、ロンドンのニュー・バーリントン・ギャラリーで開催された「20世紀ドイツ芸術展」に際してマックス・ベックマンは『私の絵画について』と題する講演を行ない、その中で次のように述べている。

> ――黒と白――そのとおり、黒と白、これこそ私が取り組まねばならない二つの要素です。私が白い色だけを見ているわけではなく、また黒い色だけを目にするわけでもないのは、幸運のなせる業か、それとも不幸が欲するところなのでしょうか。どちらか片方の色だけであれば、事態ははるかに簡単で明白なものとなるでしょう。しかし、そうした状態は現実にはありえません。[…] 私としてはこ

の二つの要素の中で自己実現を果たしていく他に道はありません。この両者、すなわち黒と白とのうちにのみ、統一体としての神が、偉大で永遠に変転していく世界劇場として常に自らを新たに形成していく様子を、私は真に認めることができるのです。(1)

既にその初期の版画作品に文学作品との親密な関係が見られる画家ベックマン(2)にとって、ゲーテの『ファウスト』、その悲劇第二部で展開される世界劇場の諸相をイラストレーションとして――黒と白の二色により――視覚化することは、挑戦的な試みであったに違いない。文学作品が言語を媒介として生み出すイメージを、いかに二次元平面の上に再現するか、その方法の模索こそ画家にとって最大の課題となるものであった。ベックマンの旧来の知人であるシュテファン・ラックナーは、その著書の中でベックマンの次のような発言を回想している。

---

(1) Pillep, Rudolf (Hg.): *Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950*. München 1990, S. 50.

なお、本稿は拙論『„*Denn im Anfang war der Raum, diese unheimliche und nicht auszudenkende Erfindung der Allgewalt*“ — Max Beckmanns Illustrationen zu Goethes »Faust II« —』(慶應義塾大学日吉紀要『ドイツ語学・文学』第27号〔1998〕・独文)に、その後の研究成果を踏まえ大幅に加筆したものである。

本稿執筆にあたっては、慶應義塾大学学事振興資金ならびに経済学部研究教育資金による研究助成を受けている。

(2) ヨハネス・グートマン作『エウリュディケーの帰還』(1909)を皮切りに、ベックマンは生涯に合わせて文学作品10編のためのイラストレーションを制作した。その他、文学作品をもとにした個々の作品も少なくない。そうしたものの中には、ゲーテのファウスト第一部の中の一場面を描いた『メフィストーフェレスのセレナーデ』(1911)も含まれる。Lenz, Christian: *Die Zeichnungen Max Beckmanns zum Faust*. In: *Goethe in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Weltliteratur und Bilderwelt* (Ausstellungskatalog). Hg. v. Detlev Lüders. Frankfurt/M. 1982, S. 82-114.を参照のこと。

黒と白、これらの要素なくしてはどうにもなりません。でなければ、すべては陳腐なものとなってしまいます。私としては空間の構成を平面上で実現させてみたいのです。感覚性こそが重要であり、形而上的なものはさして必要ではありません。(3)

線描画が黒と白の二色のみから成り立つものであれば、そこでは事物の形状、それらの事物を含む空間の構成と画面配置がより一層重要性を帯びる。それ故に『ファウスト』のためのイラストレーション集では、「空間」という謎への問いかけと、その「空間」の平面上への再現という課題をめぐる芸術家の葛藤が展開していくこととなる。そして、その葛藤は実はまた、ベックマンが画家としての自己の存在意義を探究する行為、「私」自身を探し求める行為に他ならない。既存のイメージが再生産される一例として、ゲーテの『ファウスト』を受容し、そのイメージを20世紀前半という歴史的文脈の中で絵画作品という形で再生産した『ファウスト・イラストレーション』(4) を提示し、その個々の作品の制作過程を検討することにより、マックス・ベックマンの芸術理念を考察することが本稿の目的とするところである。

2．ベックマンの『ファウスト・イラストレーション』

2．1．『ファウスト・イラストレーション』の成立過程

ゲーテ『ファウスト、悲劇第二部』のためのイラストレーションは、

(3) Pillep (o. Anm. 1), S. 57.

(4) 本稿で扱うマックス・ベックマンの作品集『ゲーテ《ファウスト第二部》のためのイラストレーション』を以下『ファウスト・イラストレーション』と省略して表記する。

1943年から1944年にかけて制作された。この時期にベックマンは画家としてきわめて生産的な活動を行ない多くの作品を残しているが、それと同時にそれは、アムステルダムでの亡命生活により生存自体を脅かされていた画家が、肉体的にも精神的にも疲労困憊していた時期でもあった。

ベックマンは、知人リリー・フォン・シュニッツラーの仲介によりフランクフルトのバウアー活字鋳造所の所有者ゲオルク・ハルトマンより『ファウスト』のためのイラストの依頼を受けたが、(5) これより2年前の1941年に既に『ヨハネ黙示録』のためのイラストの注文をこのハルトマンより受けていた。(6) 『ファウスト』とならび『ドン・キホーテ』のためのイラストも提案されたが、ベックマンは『ファウスト』を題材とすることを決意し、それを受けてハルトマンから1925年のブレーマー・

(5) 『ファウスト・イラストレーション』成立に関する経緯については、例えば以下の文献を参照のこと。Döring, Thomas: *Hinter den Spiegeln. Zu Max Beckmanns Selbstbildnissen auf Papier, 1925 bis 1950.* In: *Max Beckmann. Selbstbildnisse. Zeichnung und Druckgraphik* (Ausstellungskatalog). Hg. v. Thomas Döring und Christian Lenz. Heidelberg 2000, S. 57ff.; Gallwitz, Klaus, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese (Hg.): *Max Beckmann. Briefe. Bd. III*: 1937-1950. München 1996, S. 402; Wankmüller, Rike und Erika Zeise: *In deinem Nichts hoff ich das All zu finden. Max Beckmann. Illustrationen zu Faust II. Federzeichnungen - Bleistiftskizzen.* München/Münster 1984, S. 5f.; Lenz (o. Anm. 2), S. 84f.; Fischer, Friedhelm W.: *Zu Max 7Beckmanns Faust-Zeichnungen.* In: *Johann Wolfgang Goethe. Faust. Zweiter Teil.* Mit Federzeichnungen von Max Beckmann. Mit einem Nachwort zum Text von Jörn Göres und zu den Zeichnungen von Friedhelm Fischer. Frankfurt/M. 1975, S. 475-484; Erffa, Hans Martin Frhr. von und Erhard Göpel (Hg.): *Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge.* München 1962, S. 264f.

(6) ハルトマンを画家に紹介したのは、フランクフルト・シュテーデル美術館長のゲオルク・ホルツィンガーであったとする研究書（Spieler, Reinhard: *Max Beckmann 1884-1950. Der Weg zum Mythos.* Köln 1994, S. 198）と、それはエアハルト・ゲーペルであったとするもの（Pillep, S. 123.）とがある。なお、ホルツィンガーは戦後、ドイツでのベックマン展開催に尽力した人物でもある。*Briefe, Bd. III,* S. 155f. 参照。

プレッセ版『ファウスト』が見本テクストとしてベックマンのもとに届けられた。この版は間紙を綴じ込んだものであったが、その間紙にベックマンはイラストレーションの最初の構想をスケッチしている。テクストのどの場面にイラストを添えるかについては、ベックマンの自由に任されていた。

1943年4月15日、ベックマンは日記に「『ファウスト』に着手」と記している。(7) それより一週間後の4月22日には既に「朝方、ファウスト第一幕のスケッチ完了」との記載が日記に見てとれる。(8) こうしてベックマンは2ヶ月ほどのうちに、筆を用いて初めは黒のインクで、後には黒の墨を使って下書きの上から線をなぞりながら制作を進めた。(9) 彼の日記は1943年6月17日に「朝方、初めてファウストのオリジナル」にとりかかったことを伝えている。(10) 印刷用のイラストはわずかばかり黄色味を帯びた手すき紙に描かれたが、その際ベックマンは、1932年にバウアー活字鋳造所がライプツィヒでのゲーテ展のために製作した版のページ割り振りに従って作業を行なっている。それぞれのイラストの大きさは、テクストの配置に合わせて決定されたため、種種に異なっている。

---

(7) Göpel, Erhard (Hg.): *Max Beckmann. Tagebücher 1940-1950.* Zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann. Mit einem Vorwort von Friedhelm W. Fischer. München 1987 (Durchgesehene Neuausgabe), S. 62.

(8) Ebd. S. 62.

(9) ベックマンの筆使いに関してはレンツが以下のように伝えている。
「ベックマンはイラストの決定稿を筆と黒インクを用いて描き始めましたが、インクは所々でうすい色使いがされました。[…] 第5幕2枚目のイラストにおいて、より濃い線を得るためにインクは一部墨に取って代わられ、それ以降のイラストにはすべて墨が用いられています。この変更は、ベックマンが当初はこれらの作品の複製ということをあまり意識していなかったことを予測させるものです。仕事も終わりに近づくころとなってはじめて、イラストレーションが明瞭に力強く複写されるということが、彼にとって重要な問題となったのでしょう。」Vgl. Lenz (o. Anm. 2), S. 108.

(10) *Tagebücher* (o. Anm. 7), S. 65.

例えば、最も小さなイラストは縦4.2 cm x横12.9 cm、一ページ全体に描かれた最も大きなイラストは縦25.5 cm x横18.8 cmとなっている。[11] 各作品の裏側には、詩句、場面あるいは登場人物名が画家自身により書きとめられている。1944年2月15日、ベックマンは日記に「『ファウスト』終了」と記している。[12] 日記の内容を調べてみると、イラストレーション制作の過程をかなり正確に追うことが可能であるが、[13] イラスト作品がテクストの順序に従って手がけられていったことがそこでは確認できる。最終的に描かれたイラストは計143枚。ドイツ内務省およびヴィースバーデン美術館に帰属し、現在はフランクフルトのゲーテ博物館に保管されている。

ベックマン自身、このイラストレーションの出版を目にすることはなかった。彼の死後1957年にまず、全ページ大のイラスト35枚がヴィリー・ザイドルにより木版として彫られ、バウアー活字鋳造所より850部の限定版として出版された。印刷技術の発達のおかげで、すべてのイラストが、それらが描かれベックマンが一枚一枚切り抜いていった画用紙も含め、オリジナルの大きさで再現されたのは画家の死後20年を経た1970年のことである。[14]

---

(11) 各イラストの正確なサイズについてはWankmüller und Zeise (o. Anm. 5), S. 333ff. を参照のこと。

(12) *Tagebücher*, S. 81.
『ファウスト・イラストレーション』の完成に言及しているベックマンの書簡で最初のものは1944年5月7日付リリー・フォン・シュニッツラー宛てのものである。*Briefe, Bd. III*, S. 89.

(13) 1943年4月15日から1944年2月15日までの間、『ファウスト・イラストレーション』に関する日記の記述は計44回に上る。さらに1944年3月3日には「ファウスト第4幕と第5幕に目を通す。最終的にナンバーをふる」と記されている。Vgl. *Tagebücher*, S. 62-83.

2．2．研究状況

ベックマンの『ファウスト・イラストレーション』は、画家の全作品の中でこのイラストレーションが占める重要な位置にもかかわらず、他の素描集、とりわけ初期の『地獄（1919）』、『年の市（1921）』あるいは『ベルリンの旅（1922）』などのシリーズと比較すると、研究対象としては従来あまり取り上げられてこなかったが、[15] この事実は今しがた触れた、印刷に際する技術上の困難とも関係があると考えられる。作品集の全容が研究者にすら十分伝わらない状況が長く続いていたのである。[16]

1956年のエルンスト・ボイトラーの論考（1962年に発表）では約10のイラスト作品が取り上げられているが、いずれも全ページ版のものに限られている。[17] 加えてボイトラーは、ベックマンの『ファウスト・イラストレーション』を扱いながらも、若きゲーテの美術体験にその論考の重心はいつのまにか移動してしまい、絵画と文学の創造的相互関係を

---

(14) Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Mit den 143 Federzeichnungen von Max Beckmann*. München 1970.

この1970年版では、多くのイラストが完全な四角形とはなっていないことが確認できる。右側の縁が左側よりも1～3ミリ長い、あるいは短い、といった作品がしばしばあり、同様のアンバランスは上下の縁の長さについても認められる。無論、ベックマン自身が手作業で画用紙を切り抜いていったためである。

(15) Vgl. dazu: Lenz, Christian (Hg.): *Max Beckmann. Bibliographie 1971-1993*. München 1994.

(16) もう一つの理由として考えられることは、従来のベックマン研究が作品解釈、わけても作品中に描かれた様々な事物や形象の解釈を主流としたものであった点である。その代表格とも言えるフリートヘルム・ヴィルヘルム・フィッシャーの浩瀚なベックマン論（Fischer, Friedhelm Wilhelm: *Max Beckmann. Symbol und Weltbild. Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerkes*. München 1972）は、画家の作品に描かれた多様な物象の解釈を提示し多くの示唆を与えてくれるものであるが、『ファウスト・イラストレーション』の場合、画面の「背景」としての具体的なテクストの存在が明確であるために、「謎解き」を主眼とするフィッシャー流の研究では十分に顧みられることがなかったものと思われる。

垣間見せてはくれるものの、必ずしもベックマンの『ファウスト・イラストレーション』に十分な検討が加えられているとは言えず、またゲーテ自身の美術体験と『ファウスト』の関連についても明確に論じられてはいない。

1975年に発表されたクリスティアン・レンツの論文[18]では、様々なサイズのイラストが取り扱われているだけでなく、作品のためのスケッチも多く取り上げられ、個々の作品の成立過程に検討が加えられているが、展覧会用カタログという制約があり、論考の対象となる作品数はやはり限られたものとなっている。

これまで発表された研究で唯一『ファウスト・イラストレーション』の全作品を取り上げているのが、1984年のリケ・ヴァンクミュラーとエリカ・ツァイゼの二人による仕事である。[19] 同研究においては、個々のイラストがゲーテのテクストとの関連のうちに詳細に解釈されていくが、一つの作品が他のベックマンの作品、あるいは他の芸術家の作品といかに関連しているかという視点は大部分で欠落している。

以下の論考では、『ファウスト・イラストレーション』の特質を考察するにあたり重要と思われる複数のテーマを選び、それらのテーマに沿った個々のイラスト作品を手がかりとして、ゲーテの言語作品を受容し、絵画としてそのイメージを再生産することを試みた画家ベックマンの創作過程を跡付けてみたい。

---

(17) Beutler, Ernst: *Beckmanns Illustrationen zum Faust* (1956). In: *Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge*. Hg. v. Hans Martin Frhr. von Erffa und Erhard Göpel. München 1962, S. 154-173.

(18) Lenz (o. Anm. 2), S. 82ff.

(19) Wankmüller und Zeise (o. Anm. 5).

3．個々のイラスト作品について

3．1．時代状況

3．1．a．炎上する家

ベックマンの日記の記述を詳細に読み進めると、『ファウスト・イラストレーション』が制作された時期の前後、画家が極限ともいえる生活環境の中に置かれていた様子が明らかとなってくる。例えば、『ファウスト・イラストレーション』に着手する直前の時期には以下のような記載が見られる。(20)

> 1943年3月6日、土曜日。全うできるにせよできないにせよ、この人生を最後まで生きるという固い決意。私はこの夢の傍観者であればそれでよかったというのに。

> 1943年3月29日、月曜日。激しい射撃音と飛行機の騒音。ちょうど3年前のようだ。この事態を生き延びることはもはやできないだろう。

> 1943年3月31日、水曜日。弱さと憂鬱ゆえに、私はまた死にたいなどと思ってしまった。

『ファウスト・イラストレーション』に実際に取り組み始めた後も、同様の記述が頻繁に目に付く。(21)

---

(20) *Tagebücher,* S. 60f.

(21) *Tagebücher*, S. 65ff.

1943年6月23日、水曜日。《イギリスの》夜があける。サーチライトに照らし出された多くの飛行機を見る。疲労にもかかわらず午前中ファウスト制作。

1943年10月3日、日曜日。朝方、砲撃と約４０のアメリカ・イギリスの爆撃機が飛び交う中、アムステル河畔を散歩。午後、ファウスト第3幕。晩に再び戦闘あり。

1943年12月3日、金曜日。夜ロキン[22]に榴弾が落ちる。

1944年1月22日、月曜日。朝方、ファウスト第5幕。いささか疲れ気味で憂鬱な気分。体も痛む。常に爆撃に遭遇する不安。

ベックマンはあるとき、戦争を絵画の直接的題材とすることを明確に拒絶して「こうした状況に立ち至ったこと自体遺憾であるのに、そうした出来事一つ一つを頭に思い描かなければならないとしたら気が狂ってしまいます」[23]と述べてはいるが、にもかかわらず、日記に記された言葉の数々は、画家の作品の中に時代状況、とりわけ戦火の様相を反映したものがあるのではないか、ということを十分に予想させるものである。[24]

『ファウスト第二部』第5幕「深夜」の場では、フィレモンとバウキ

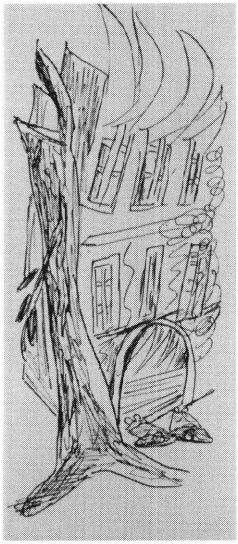
---

(22) ベックマンの12点の作品も展示されることとなったミュンヘンの「退廃芸術展」。その開会式が行なわれた1937年7月19日、ベックマンはベルリンを脱出しアムステルダムへと向かう。1947年8月29日にアメリカへと旅立つまで、アムステルダム市街ロキン85番地に画家は住居とアトリエを借りていた。

アムステルダム亡命へ至る経緯、および当地滞在中の画家の創作活動については、例えば以下の論考を参照されたい。Walden-Awodu, Dagmar: *>Geburt< und >Tod<. Max Beckmann im Amsterdamer Exil.* Worms 1995.

(23) エアハルト・ゲーペルとの会話の中での言葉。Vgl.: Pillep (o. Anm. 1), S. 58f.

(24) 例えばErffa (o. Anm. 5), S. 264を参照のこと。



図版 1

スの殺害が演じられる。ハーベバルトら「三人組」の力を借りて、メフィストーフェレスは老夫婦の小屋を焼き払ってしまう。塔守リンコイスが城の物見台よりこの悲劇の様子を見下ろしながら次のように述べる場面である。

火の粉が飛び散る様が、菩提樹の倍の暗闇を通して見える。通り抜ける風に煽られ、火の手はますます勢いづく。苔むしてじめじめとしていた小屋が、その内側から燃え盛る。――木の葉や枝の合間から、細い炎が燃え上がる。干からびた枝は炎に包まれ、すぐにも焼けて落ちていく。[25]

ベックマンはこのシーンに、スケッチの段階ではまだ一ページ大のイラストを添えることを考えていたが、完成稿では 24.3 cm x 9.6 cm という縦長の版に変更している【図版 1】。イラスト裏面には自筆で「バルコニーのファウスト、上のほうから何という悲嘆の声」[26] と記されているが、描かれている場面は明らかに高い視点から悲劇を見下ろすリンコイスの科白に対応したものである。

画面の中央には、燃え上がる炎に包まれ崩壊寸前の家が描かれている。右に傾斜した階上の窓からは鎌形の炎が天へ向かって燃え上がり、アー

(25) Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Band 3. Hg. v. Erich Trunz. München 1988, S. 340f. なお、日本語訳に際しては「ゲーテ『ファウスト（第二部）』（相良守峯訳、岩波書店、1958）の訳を参照した。

(26) 各イラストに付記されている事項の詳細については以下を参照のこと。Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (o. Anm. 14), S. 407ff.: Wankmüller und Zeise (o. Anm. 5), S. 333ff.

チを持った入り口からは煙が噴き出している。入り口前には老夫婦と思われる二名の人物が横たわっている。入り口左手にはほとんど炭化したようにも見える木が傾きかかっている。一方で、この木の幹と入り口上方左側の窓枠および倒れている人物の真ん中を通り抜ける線、他方、階上左側の窓枠と炎および木の幹から垂れ下がっている枝。これら二つのグループの線が、対角線に平行して画面を構成している。

われわれがここで目にしているのは、ゲーテの『ファウスト』から想起されるフィレモンとバウキスの小屋というよりは、明らかに近代的な三階建ての家屋が火災で焼け落ちようとしている状況である。高い位置からのパースペクティヴが採用されていることから、この場面を歴史的現実の状況に読み替える可能性が生じてくる。つまり、画家ベックマンが自分のアトリエの窓から、空襲で炎上するアムステルダムの町中の家を見下ろしている、というイメージがここに重なり合ってくる。『ファウスト・イラストレーション』に取り組み始めてまもなくの頃、日記には例えば次のように記されている。

> 1943年4月27日、火曜日。昨晩カールトン・ホテルに炎上した飛行機が墜落。凄まじいばかりの物音。あらゆる物が燃え上がる。朝4時まで眺めていた。(27)

もちろん、こうした記載が日記に見られるからといって、個々の事件が芸術作品のテーマとして取り上げられていると指摘することは短絡である。むしろ、この時代誰の身にも起こりうるような普遍的で黙示録的イメージが形象化されて個々のイラストに表現されていると考えるべきであろう。とはいえ、画家を取り巻く日々の具体的な出来事が、その作品制作にあたりインスピレーションを与えていることは否定できないと思

(27) *Tagebücher*, S. 62.

図版 2

われる。[28]

『ファウスト第二部』第 5 幕最初のイラストには、ファウストが干拓した土地を旅人に指し示すフィレモンとバウキスが描かれている。とりわけこの老夫婦の衣装に、ヴァンクミュラーとツァイゼはユダヤ的なものを見て次のようにコメントしている。「ベックマンは老夫婦をユダヤ人として描いています。頭巾を巻いたバウキスは小柄でありながらも力強く、髭をはやしたフィレモンはカフタン風の衣装を身に纏っています。」[29] ベックマンが実際にこの老夫婦をユダヤ人風に描こうとしたかどうか定かではない。しかし、炎上する家とベックマンの 1919 年の作品『シナゴーグ』(Göpel 204)[30]【図版 2】に描かれたフランクフルトのシナゴーグとの形態という観点から見た親近性、その建物の描き方のみならず、炎と月、木と電信柱とのパラレルな関係にも注目すれば、フィレモンとバウキス殺害の場面がユダヤ人の運命に関する思念を画家の胸のうちに惹起した、と予想することも強ち的外れとは言えなくなる。[31] そうした思いが現実の出来事と時代を超え

(28) ファウスト第 2 幕「古典的ワルプルギスの夜」の中に「ジレーネたちが飛行隊のごとく水上を渡り、岸辺の家々が焼け落ちる」場面がある。この場面に添えられたベックマンのイラストにも炎上する建造物が描写されている。「焼け落ちる家」というテーマについてはヴァンクミュラーとツァイゼの以下のような指摘もある。「焼け落ちる家は、『ペルセウス』トリプティック右側の画面の右下隅にも見られます。この作品は 1940 年から 41 年にかけてアムステルダムで制作されたものですが、手で覆われたベックマンの顔の横で家々が炎上しています。」Wankmüller und Zeise, S. 115f.

(29) Ebd. S. 267.

たイメージとして画面に定着されたと見るべきであろう。(32) つまり、ここでは時代状況の直接的な映像化が求められているのではなく、実際の事件に触発されたイメージの変容が画家によって追究されている。作品は単に現実を形象化した結果としてそこに存在しているのではない。他の映像作品、文学テクスト、あるいは現実の事態が喚起した多種多様なイメージを受容することにより生じるコングロマリットとして、それは視覚的に再提示されたものなのである。(33)

3．1．b．黙示録

既述のごとく、『ファウスト・イラストレーション』に収められた作品は黙示録的イメージを持ち合わせていると考えられるが、『ファウスト』のためのイラストと、これより1年ほど早く1941年から1942年にかけて制作された『ヨハネ黙示録』のためのイラストを比較してみると、その関係がより明瞭となる。(34)

---

(30) 『シナゴーグ』とドライポイントによる作品『軽気球のみえる道』(1918) との図像学的な親近性を示唆している点のみならず、多様なイメージが取り結ぶ布置関係に他ならないコノテーションの座標を定める「ノーテーション」(記譜) を、クレーとベックマンの創作過程において論じた以下の論考はきわめて興味深い。前田富士男「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—」慶應義塾大学アート・センター／ブックレット12 (2004)、17-42頁。

なお、ベックマンの油絵作品については以下、ゲーペル (Göpel, Erhard und Barbara Göpel (Hg.): *Max Beckmann. Katalog der Gemälde: Bd. I: Katalog und Dokumentation, Bd. II: Tafeln und Bibliographie*. Kornfeld/Bern 1976) による作品ナンバーを付記する。

(31) この点については、日記中の次のような記載をも参照する必要があろう。*Tagebücher*, S. 64ff.

「1943年5月29日、土曜日。午後荒れ果てたユダヤ人街を抜けて散歩。」

「1943年7月22日、木曜日。久しぶりにアムステル河畔を歩く。人影が消え失せたユダヤ人街。」

『ファウスト第二部』第1幕、仮装舞踏会も終盤にさしかかる場面にニュンフ、サテュロス、グノームが登場する【図版3】。一ページ大のサイズのイラストには、閉鎖的なコンポジションでこれらの形象が描かれている。画面の下部では、一方は三角帽をかぶり、他方は髭を生やし蛇のような足を伸ばしたグノームらしきものが格闘している。画面左半分には、角を生やし尖った耳と突き出した顎を持った悪魔としてメフィス

---

(32) もちろんベックマンの作品を歴史的事実と結び付けてしまう危険は常に存在する。従来の研究では、フィレモンとバウキスを殺害する「三人組」を描いたイラストが専らこのコンテクストの中で扱われてきた。エアハルト・ゲーペルは3人の人物像のうち、左側のラウフェボルトにヒットラー・ユーゲントのイメージを、中央のハーベバルトにはヒットラーとヒムラーの顔立ちを、右側のハルテフェストの容貌にはゲーリングの特徴を見出そうとしている。ヴァンクミュラーとツァイゼも同様に、3人の男たちはヒムラー、ヒットラーおよびゲーリングではないかと記している。Vgl. Erffa (o. Anm. 5), S. 268.; Wankmüller und Zeise, S. 240.

この人物群に、「三人組」が持つ脅威と暴力のイメージが含められていることは否定できないとしても、その人相に関する議論は十分な説得力を備えたものとは言い難い。むしろミヒャエル・シュヴァルツが、ベックマンの1950年の作品『町（The Town、Göpel 817）』の中に描かれた3人の男に関して、ドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』の影響を示唆していることは興味深い。過去の読書体験から得たイメージが、ゲーテのテクストにより喚起され「三人組」の姿として蘇り、さらには『町』の三人の男性像に転化されていることも考えられるからである。Schwarz, Michael V.: *Philippe Soupault über Max Beckmann. Beckmann und der Surrealismus*. Freiburg im Breisgau 1996, S. 47f.を参照されたい。

(33) ベックマンの絵画作品と、他の芸術家の作品との連関に着目する最近の論考として、特に以下の文献を参照のこと。*Max Beckmann – Fernand Léger. Unerwartete Begegnungen* (Ausstellungskatalog). Hg. v. Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig Köln. Köln 2005; *Max Beckmann und Paris. Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault*. Hg. v. Tobia Bezzola und Cornelia Homburg. Köln u. a. 1998.

(34) 例えば、ヨハネ黙示録第22章1節「御使いはまた水晶のように輝いている命の水の川を私に見せてくれた」という場面に添えられたイラストの左隅に見える人物の横顔は、ベックマンの顔立ちの特徴を備えたものであるが、この特徴は後述するように、老いたファウストの容貌にも認められる。

トーフェレスが登場している。その爪は右肩に乗せられ、笑ったような表情で向かい側の人物に視線を向ける姿は、強く明確な輪郭線と斜線による陰影により強調されている。右側の形象は、やはりはっきりとした輪郭線を持っているが陰影は付けられていない。これはおそらくプルートスに変装したファウストで、目を伏せ指先のように見える王冠を頭に戴いている。イヤリングと模様入りの大きな襟が、仮装舞踏会の一場面であることを思い出させる。これら両者の横顔の背景には、パンに扮した皇帝の大きな丸顔が覗いている。

図版 3

図版 4

ベックマンはこのシーンで、ゲーテのテクストからはかなり逸脱し、自由にイメージを展開している。というのも、テクストのこの場面にファウストとメフィストーフェレスは登場していないのである。しかも、プルートスに扮したファウストがどちらかといえば女性的なイメージで描かれていることも、画家の自由な発想によるものである。それではこのようなイメージがどこから生まれてきているのかを検討するにあたり、『ヨハネ黙示録』のためのイラストレーションが参考となる。『黙示録』第13章のテクストに付されたイラストの一つ【図版4】には、ファウストとメフィストーフェレスのモデルとなる形象が既に登場しているのみならず、全体として

のコンポジションにも「仮装舞踏会」との明らかな類似点が認められる。さらにさかのぼれば、1940年の『女性楽隊』(Göpel 541)に、細く鋭い5本の尖端を持つ王冠を頭に載せた女性を見出すことができる。この作品もまたワルプルギスの夜といった雰囲気を持ち合わせている。この女性のイメージが、黙示録中の「私はまた、一匹の獣が海から上がってくるのを見た。それには角が十本、頭が七つあり、それらの角には十の冠があって、頭には神を汚す名が付いていた」[35] というテクストに触発され、さらにファウスト第二部にも再び登場したのではないか、とまずは考えられる。

第5幕の一場面では、死に行くファウストが横たわる様が描かれる。ゲーテのテクストでは、ファウストが天使たちによって高い天空へと運ばれることになっている。このイラストをそのスケッチと比較してみると、ベックマンがこの場面に当初はまったく異なった画面構成を与えようとしていたことが明らかとなる。スケッチではファウストは両手を差し伸べて立ち上がっており、一種の「復活」[36] を形象化したものという印象を与えている。それに対し完成稿では、ファウストは頭部を手前にして対角線上に横たわっているが、このコンポジションもまた、『黙示録』のためのイラスト中の一作品の影響を強く受けていると考えられる。[37]

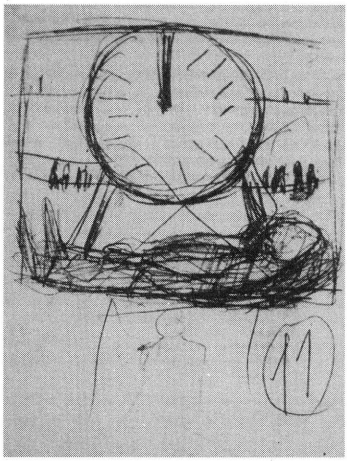
死に行くファウストは図像学的に見ると、第一次大戦後に画家が制作した作品に見られる人物たちと類似していることが明瞭である。[38] 倒れかかり、レムールたちに両側から抱き留められるファウストが描かれた

---

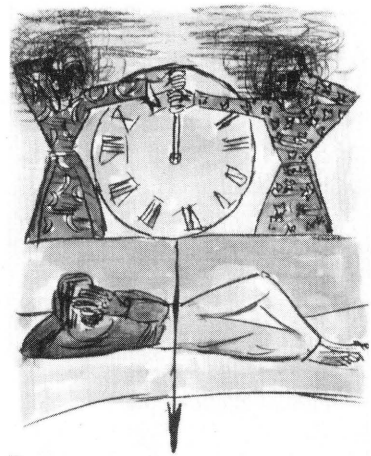
(35) 『ヨハネ黙示録』第13章1節。

(36) Vgl. Wankmüller und Zeise, S. 315.

(37) 『ヨハネ黙示録』第21章4節のテクスト「そして神は人の目から涙を拭い取ってくださる」に付されたイラスト。画面構成上の顕著な類似を指摘することができる。この作品に関しては、ベックマンの自画像という文脈において、以下の箇所で詳細に論じられている。*Max Beckmann. Selbstbildnisse* (o. Anm. 5), S. 286f.



図版 5



図版 6

作品では、マントを羽織り、頭に包帯を巻きつけたファウストが、死神たちの指の骨によりかろうじて支えられている。レムールの顔の後ろには大きな時計の文字盤が描かれているが、この時計はスケッチの段階ではまだ画面中央上部に位置しており【図版5】、ファウストは画面下に横たわっていた。

このスケッチのモデルとなっているのが、これもまた『黙示録』のためのイラストの中の一作品【図版6】であると考えられる。「海と地の上に立っているのを私が見たあの御使いは天に向けて右手を挙げ —— 誓った、『もう時がない』」(39) という黙示録の場面と、「瞬間に向かってこう呼びかけよう、留まれ、おまえはいかにも美しいと」(40) という悪魔との

(38) とりわけ1918年から翌年にかけて制作された、画家の代表作の一つでもある『夜』(Göpel 200)、あるいは1922年の木版画『遺体安置所』などにそのような例が確認できる。いずれの作品も、ベックマンが第一次世界大戦を実地で体験したことの影響が認められるものである。Vgl. Spieler, Reinhard: *Max Beckmann 1884-1950. Der Weg zum Mythos*. Köln 1994, S. 25ff.

(39) 『ヨハネ黙示録』第10章5－7節。

(40) Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke*. Band 3, S. 348.

契約に際してのファウストの科白。迫りくる最後の時を予感して発せられたこれらの言葉の内的な近さを超えて、世界の終末を予感させるような戦火の中に生きる芸術家の存在がかかえ持つ不安が、死に行くファウストの姿によって暗示されており、それは『黙示録』のためのイラストに描かれている、左手で顔を覆い横たわる人物の姿にも反映されていたと見ることができる。

3．2．顔

3．2．a．ファウストとメフィストーフェレス

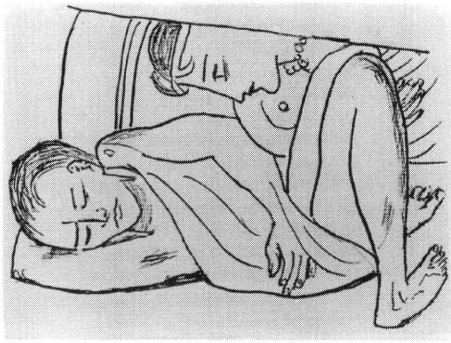
ファウストとメフィストーフェレスは数多くのイラストに登場する。ドラマの主人公であるこの両者に共通してみられる容貌の特徴に注目しつつ、『ファウスト・イラストレーション』において両者の顔立ちが次第に似たように描かれていく理由を次に考えてみたい。

『ファウスト第二部』第2幕冒頭のイラスト【図版7】は、かつての居室に横たわるファウストを描いている。10 cm x 13.2 cmという横長の版で制作されたこのイラストには、例外的にスケッチが確認されていない。画面全体を占めているのは横たわる人物で、布を身に纏い、頭を右手に乗せ両足を引きつけている。『ファウスト』のト書きに従えば、メフィストーフェレスがかかげる帷を表わしていると思われる、斜めに引かれた直線の下に、ゴシック風の丸天井の一部らしき曲線と、古代風のヘアバンドをしたヘレナの横顔が覗いている。彼女の右手は衣装を押さえているが上半身には何も纏っていない。ヘレナはファウストに視線を向けている。フリートヘルム・ヴィルヘルム・フィッシャーは、横たわるファウストの顔に若きベックマンの容貌の特徴が認められると述べている。(41) フリッツ・エルペルもまたこのイラストをベックマンの自画像との関連

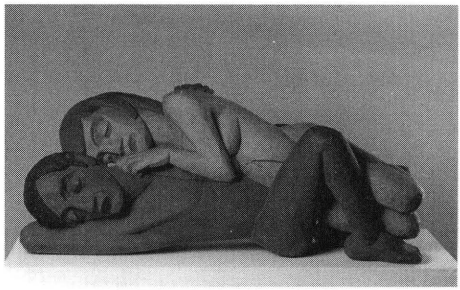
(41) Fischer (o. Anm. 5), S. 483.

で取り上げてはいるが、これが若きベックマンであるかについてはいささか疑問であるとしている。(42)

この比較的小さな作品で問題となるのはむしろ、ヘレナの存在であろう。テクストでは「ここに寝ているがよい、解けがたい恋の絆に誘い込まれた罰当たりめ、ヘレナにうつつを抜かした者は、なかなか正気には戻らない」(43) とヘレナの存在を示唆してはいるものの、この場面にヘレナ自身が登場しているわけではない。ヴァンクミュラーとツァイゼは、画家がこのイラストにより「将来の二人の結びつき」(44) を暗示している、との解釈を提示している。



図版 7



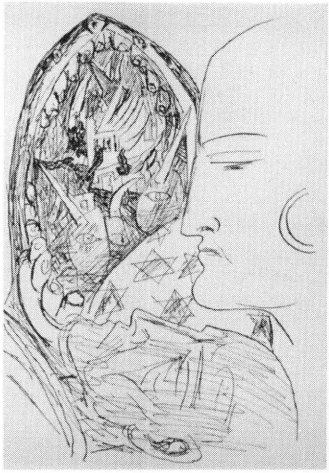
図版 8

しかし、ベックマンが一人の横たわる人物ではなく、最初から男と女二名をイメージしていたということも十分考えられうる。というのも、横たわるカップルを題材とする少なからぬ作品が1920年代に発表されて

(42) Erpel, Fritz: *Max Beckmann. Leben im Werk. Die Selbstbildnisse*. München 1985, S. 10. 後述するように、ファウストの容貌がベックマンの自画像と類似している他のイラストと比較すると、当場面のイラストと画家自身の顔立ちとの関連は明瞭ではない。

(43) Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke*. Band 3, S. 202.

(44) Wankmüller und Zeise, S. 86.



図版 9

いるからである。表現主義の芸術家ヘルマン・シェーラーによる1924年作の木彫『横たわる人物』【図版8】のような、極めて類似した構図を持つものもある。ただし、イラストとこの木彫の間には図像学的な相違もあり、ベックマンがシェーラーの作品をモデルとしたかどうかは確認できない。

画家の顔立ちの特徴をよりはっきりと示している作品が、第5幕「埋葬」の場面に描かれたイラストである【図版9】。

画面の下部には軽い斜線で陰影を付けられて、亡くなったファウストの頭が横たわっている。その上部に強い輪郭線で強調されたメフィストーフェレスの横顔が画面右手から張り出している。画面左上にはアーチ型をした「恐ろしい地獄の喉」(45) が口を開けている。ベックマンはこの場面ではテクストの内容をかなり忠実に再現している。(46) 白いぎざぎざの歯に囲まれた暗闇の中に地獄のイメージが展開している。その下端には「角を持った悪魔たち」が並び、中央では何軒かの家が炎に包まれている。窓から二人の人物らしき影が飛び降りているようにも見える。

既に1886年、ゲオルク・デヒオは『ファウストの起源となった古いイ

(45) Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke*. Band 3, S. 350.

(46) 地獄の様子を描写するテクストは以下のとおり。「糸きり歯が開いた。喉の丸天井から、火流が狂暴に湧き出でる。さらに奥の蒸気のもやの中には、永遠に燃え盛る炎の町が見える。真っ赤な怒涛が歯のところまで打ち寄せる。呪われた人々が救いを求めて泳いでくる。しかし巨大なハイエナのような口が人々を噛み砕くので、皆おずおずと灼熱の道を戻っていく。隅のほうにはまだいろいろなやつらが見つかる、この狭い空間になんと多くの恐ろしいものがいることか。」

タリア絵画について』という論考の中で、ゲーテの『ファウスト』のこの場面のイメージの源として、1355年前後にフランチェスコ・トレイニによりピサ近郊カンポ・サントにおいて制作されたフレスコ画『死の勝利』があることを指摘している。(47) 正確に言えば、ゲーテの手許にあったのは、『死の勝利』のカルロ・ラジーニョによる銅版のリプリント版である。(48) ゲーテが手にした銅版画の順序が偶然にも逆になっていたため、『ファウスト』のト書きでは、ヨーロッパ絵画の伝統に反して地獄が左側にイメージされている。この左右逆となった配列が、テクストを通じてベックマンのイラストにも忠実に引き継がれたことになる。絵画作品と言語作品の相互作用を示す一例である。(49)

3．2．b．自画像

しかしより本質的な問題は、上述の「埋葬」場面のイラストにおいて、

---

(47) Dehio, Georg: *Alt-Italienische Gemälde als Quelle zum Faust.* In: *Kunsthistorische Aufsätze von Georg Dehio*. München 1914, S. 223ff.

また、イタリア絵画がベックマンに及ぼした影響を論じたレンツの論考をも参照のこと。「14世紀前半に描かれたカンポ・サントの『死の勝利』は、救済と呪詛という大きなテーマに属する作品であるが、既にゲーテが、ファウスト第二部を書く際にこの絵から影響を受けている。」Lenz, Christian: *Max Beckmann und Italien*. Frankfurt/M. 1976, S. 18.

(48) Pitture a Fresco del Campo Santo di Pisa intagliate dal Cav. Carlo Lasinio. Firenze 1812-1822. ハンブルク版ゲーテ全集に付されたエーリッヒ・トゥルンツの注釈をも参照のこと。Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke*. Band 3, S. 726f.

(49) 『ファウスト第二部』第5幕「山峡」の場面に添えられたイラストは荒涼とした風景を描き出しているが、このイメージもまた、テーバイの隠者が住まう小屋が描かれたカンポ・サントのフレスコ画をモデルとしたものと考えられる。Wankmüller und Zeise, S. 309を参照。さらに、ベックマンが『夜（1918/19）』の制作に携わっていた時期、彼のアトリエの壁に『死の勝利』の大きな写真が貼り付けられていたことが伝えられている。この事実に関してはLenz (o. Anm. 46), S. 18; Eberle, Matthias: *Max Beckmann. Die Nacht. Passion ohne Erlösung*. Frankfurt/M. 1984, S. 60f.; Spieler (o. Anm. 37), S. 39f. を参照。

ファウストとメフィストーフェレスの横顔が明らかに似通ってきているばかりでなく、それらが『ファウスト・イラストレーション』を制作していた当時のベックマン自身の容貌にも類似していると思われる点である。共通しているのは切れ長の大きな目、への字に結んだ口許だけではない。秀でた額、突き出した顎。いずれもが画家自身の容貌を特徴づけるものである。

生涯に渡り自画像を描き続けた画家として、ベックマンはレンブラントやファン・ゴッホなどと比較検討されることも少なくないが、他の芸術家の場合と同様、ベックマンの自画像もまた、画家のその時々の制作理念を反映し、そのことによって画風の変遷を跡付ける好材料となる。

1905年に制作した『海岸の若い男たち』(Göpel 18)が翌年ワイマールで開催された第3回ドイツ芸術家連盟展で名誉賞を授与され、フィレンツェへの奨学金を得た画家が1907年、南国の光の中で描いた『フィレンツェの自画像』(Göpel 66)には、いまだ印象主義の影響が見られるが、第一次世界大戦に衛生兵として参戦したベックマンの画風とその自画像の容貌は一変する。(50)

1920年代後半から1930年代前半にかけてもベックマンはいくつかの自画像を残しているが、特に1930年代後半より、祖国を追われる身となってから後、数多くの自画像が制作されることとなる。(51) これは、歴史的

(50) 先述の『夜』(1918/19)とならび、1917年に制作された『赤いマフラーをした自画像』(Göpel 194)は、その後1920年代の画風を決定付けた記念碑的作品である。

ベックマンの初期の自画像に関しては、例えば以下の文献を参照のこと。Lenz, Christian: *„Sachlichkeit den inneren Gesichten". Max Beckmanns Selbstbildnisse der Jahre 1900 bis 1924.* In: *Max Beckmann. Selbstbildnisse. Zeichnung und Druckgraphik* (Ausstellungskatalog). Hg. v. Thomas Döring und Christian Lenz. Heidelberg 2000, S. 9-42.; *Max Beckmann seiner Liebsten. Ein Doppelportrait.* Hg. v. Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Cornelia Wieg. Ostfildern-Ruit 2005.

政治的な危機に画家が遭遇したという外的要因だけでなく、むしろその危機が芸術家としてのあり方そのものを脅かす類のものであったため、必然的に画家としての存在を自ら見つめ直さずにはいられない状況にベックマンが置かれていたことを示すものといえよう。

自画像を描くこと、それは自分自身を見つめるという行為であり、それはこの画家にとってその芸術活動を支える基本理念であった。本稿冒頭で引用した講演『私の絵画について』の中で、ベックマンは「私」という「謎」について以下のような言葉を残している。

> 私や*君*[52] の中に様々に放射されて表出するこの《私》というものがさてそもそも何であるのか、私たちにはまだはっきりと理解できていないため、この《私》をより徹底的に、より深く認識するためにあらゆる手立てを尽くさなければなりません。――なぜならば、この《私》こそ世界で最大の、そして最も深く包み隠された謎であるからです。[…] *君*とは何か。――私とは何か。――これが私を絶えず追いまわし苦しめる問いかけです。しかしそれは私の芸術家としての活動に寄与するかもしれない問いでもあるのです。[53]

---

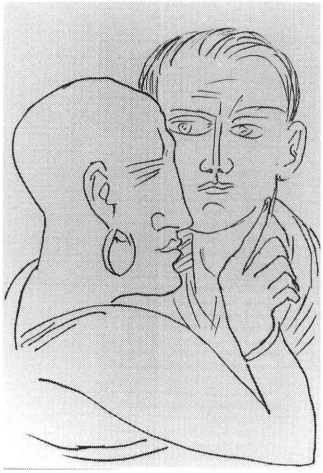
(51) 制作されたベックマンの数多くの自画像の中から、例として1941年の『灰色のナイトガウンを着た自画像』(Göpel 578) や1944年制作の『黒の自画像』(Göpel 655) などを挙げることができる。なお、『灰色のナイトガウンを着た自画像』の画面でベックマンが制作に取り組んでいるのは『アダムとエヴァ』像である。創造主の業を引き継ごうとする僭越なプロメテウスとしての芸術家を、自画像として描くことの意味は重大である。

また、タイトルに「自画像」の文字こそ見られないが、1937年の作品『解放された者』(Göpel 476) に描かれた人物の容貌も、明らかに画家自身のものである。

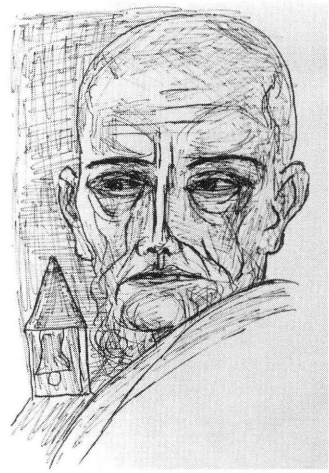
(52) 原文ではDuと表記。

(53) Pillep (o. Anm. 1), S. 53f.

画家による自己探究の過程を扱った以下の論考をも参照のこと。Beckett, Wendy: *Max Beckmann. Die Suche nach dem Ich.* München/New York 1997.



図版 10



図版 11

『ファウスト・イラストレーション』に戻ろう。メフィストーフェレスは既に悲劇第二部第1幕において、イラストレーション制作当時のベックマンの容貌の特徴をもって描き出されているが、「母たち」について説くメフィストーフェレスの傍らに正面を向いて立つファウストはまだ、画家の若い頃の顔立ちを伝えていると思われる若年の男性として描かれている[54]【図版10】。第5幕に入り「ファウスト、きわめて高齢で、思いに沈み、そぞろ歩きしながら」の場面に描かれたイラスト【図版11】において初めて、ファウストの顔立ちがメフィストーフェレスのそれに近づいたことが見て取れる。[55]

ファウストとメフィストーフェレス、ドラマの両主役の容貌の接近。

(54) このイラストに描かれた「若きファウストはベックマンの容貌の特徴を備えている」とヴァンクミュラーとツァイゼが指摘するとき、顔の輪郭、髪形、口許などの特徴から、そこで考えられているのは『フィレンツェの自画像』(Göpel 66) に描かれた画家の顔であると思われる。Wankmüller und Zeise, S. 66.

(55) Vgl. Beckmann, Peter: *Max Beckmann. Leben und Werk*. Stuttgart/Zürich 1982, S. 75.

そこでは『ファウスト』というドラマが展開する上でのメフィストーフェレスの性格付けに関するコンセプトの変化、つまり「メフィストの人間化」[56] だけが問題となっているのではない。それはドラマ理論上の検討課題である。画家ベックマンにとってより重要であったのは、ファウストとメフィストーフェレス、善と悪、あるいは白と黒、という、世界を構成する二つの要素が内的な統一へと向けられること、そしてそれを視覚化することであった。ベックマンは自らの内面にファウスト的なものとメフィストーフェレス的なものとが混在していることを直観的に洞察し、両者に自分自身の容貌を重ねあわせ『ファウスト・イラストレーション』に描き出したのである。

戦後アメリカに渡り、ニューヨークを経てセントルイスにとりあえず落ち着くことになるベックマンは、当地のワシントン大学美術教室で教えた最初の学生たちに向かって 1947 年 9 月 23 日、次のように語りかけている。

> 私が皆さんに—力強い魔術師のように—創造の精神の火花を一挙に吹き込むことができるなどと、皆さんは私に期待しないで下さい。私の考えでは、皆さんはたいへん多くのことを学ばなければならないでしょう。しかも、その学んだことの大部分を再び忘れ去ってしまうために。つまり、私が望んでいるのは、皆さんが自らの《自分》[57] を発見することなのです。そのためには多くの道と多くの回り道とが必要です。[…] 私はでき得る限り皆さんをお助けしたいと思います。しかし肝心な仕事をしなければならないのは皆さん自身であることをお忘れにならないで下さい。——そして私に期待を寄せ過ぎないで下さい。この私自身、いまだなお本当の私[58] を探

(56) Wankmüller und Zeise, S. 102.

(57) 原文では Selbst と表記。

し求めている途中なのですから。[59]

「私」の探究という創作理念を通じ、ベックマンが描いた多数の自画像の系譜の中にファウストとメフィストーフェレスの顔も組み込まれていくのである。

図版出典

【図版1】Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Mit den 143 Federzeichnungen von Max Beckmann. München 1970 (以下 Faust と記載), S. 359.

【図版2】Max Beckmann. Retrospektive (Ausstellungskatalog). Hg. v. Carla Schulz-Hoffmann und Judith C. Weiss. München 1984, S. 211.

【図版3】Faust, S. 67.

【図版4】Max Beckmann. Welt-Theater. Das graphische Werk 1901 bis 1946 (Ausstellungskatalog). Hg. v. Jo-Anne Birnie Danzker und Amelié Ziersch. Stuttgart 1993, S. 196.

【図版5】Wankmüller, Rike und Erika Zeise: In deinem Nichts hoff ich das All zu finden. Max Beckmann. Illustrationen zu Faust II. Federzeichnungen - Bleistiftskizzen. München/Münster 1984, S. 297.

【図版6】Max Beckmann. Welt-Theater. Das graphische Werk 1901 bis 1946 (Ausstellungskatalog). Hg. v. Jo-Anne Birnie Danzker und Amelié Ziersch. Stuttgart 1993, S. 193.

【図版7】Faust, S. 109.

【図版8】Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung (Ausstellungskatalog). Hg. v. Gerhard Kolberg. Ostfildern-Ruit 1996, S. 225.

【図版9】Faust, S. 377.

【図版10】Faust, S. 85.

【図版11】Faust, S. 350

---

(58) 原文では Ich と表記。

(59) Pillep (o. Anm. 1), S. 63f.