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

Title	『黙示録』から『ファウスト』へ : マックス・ベックマンの2つのイラストレーション集におけるイメージの「転用」と「変容」
Sub Title	Von der "Apokalypse" zum "Faust" : Transformation und Verwandlung der Bilder in den zwei Illustrationen Max Beckmanns
Author	七字, 眞明(Shichiji, Masaaki)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2010
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.25 (2010.) ,p.271- 294
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20100531-0271

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.

『黙示録』から『ファウスト』へ

――マックス・ベックマンの２つのイラストレーション集におけるイメージの「転用」と「変容」――

七　字　眞　明

１．はじめに

1941年９月30日，画家マックス・ベックマン（1884–1950）は日記に以下のような短い言葉を書き残している。

> つまらない野郎であれば誰もが「気を病む」か，あるいは気が狂ってしまうというのであるならば，あらゆるエネルギーとともに己の人生を最後まで生き抜くことを，今しがた決意したところである(1)。

ナチス・ドイツによる「退廃芸術」非難キャンペーンの対象となり，フランクフルト・シュテーデル美術学校の教壇を追われ，国外亡命を余儀なくされた画家は，とりあえずの避難先として(2)アムステルダムに身を潜め

(1)　Göpel, Erhard (Hg.): *Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950.* Zusammenge-stellt von Mathilde Q. Beckmann. Mit einem Vorwort von Friedhelm W. Fischer. München 1987 (Durchgesehene Neuausgabe), S. 35.

(2)　1937年に祖国を去ったベックマンは，1947年にアメリカへ移住するまでアムステルダムに活動の拠点を見出すが，当初の予定では，アムステルダムを経由して，パリに向かう意向であったことが，画家の書簡（1937年８月４日付，シュテファン・ラックナー宛）には記されている。Gallwitz, Klaus, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese (Hg.): *Max Beckmann. Briefe. Bd. III: 1937–1950.* München 1996, S. 18.

るが，当地に迫るドイツ軍により「反ドイツ的芸術家」として身柄を拘束されドイツへ強制送還される危機が逼迫する一方で，ドイツ軍の進出を阻止しようとする連合軍のアムステルダム空爆に日々さらされ，自らの健康問題も相まって，きわめて困難な生活状況に置かれた中で創作活動を継続する。驚くべきことに，1937年からほぼ10年間続くこのアムステルダム亡命期に，画家の全作品の約三分の一が生みだされている。「敵国ドイツ人」として行動の自由を著しく制限され，また，爆撃に遭遇し，いつ絶命するかもしれない状況において，芸術家として作品の創造に専心するしか，もはや自らの人生の意義を全うすることはできない，という覚悟を，上記の日記中のことばは表明しているように思われる。

このアムステルダム亡命期に画家は，他の多数の作品と平行して，２つのイラストレーション集，すなわち，本の「挿絵」に取り組むこととなる。その第一は，1941年から翌年にかけて制作された27枚の彩色リトグラフからなる，新約聖書『ヨハネ黙示録』のためのイラストレーション集[3]。第二は，1943年から翌44年にかけて手がけられた，143枚のイラスト画による『ゲーテ《ファウスト第二部》のためのイラストレーション』[4]集である。「死」に直面した状況下において，相前後して制作された，これら２つのイラストレーション集には，『黙示録』と『ファウスト』というまったく異なるコンテクストを超えて，きわめて類似した作品が存在することについては既に別の場で記したが[5]，その際，テーマ，そして何よりも画面

(3)　本稿では，以下『黙示録』と省略して表記する。

(4)　本稿では，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。『ファウスト・イラストレーション』の成立過程に関しては，画家の日記に詳細な記述が残されている。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. 62ff. を参照されたい。

(5)　拙論『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』（慶應義塾大学藝文學会『藝文研究』No. 91-2，2006）185-190頁，およ

構成において，共通性が見られる点に言及したものの，２つのイラストレーション集の関連性に深く立ち入ることはしなかった。その最大の理由は，『黙示録』の全体像が従来明確な形で示されてはいなかったからである。

後述するとおり，その後ベックマンの『黙示録』に関する研究調査に新たな展開が見られ，このイラストレーション集の全貌をほぼ確定することが可能となったため，現段階において一度，『黙示録』の全体像を把握し，その作業を経たうえで，『黙示録』の完成直後に制作された『ファウスト・イラストレーション』との関連性を検討することが，本稿の目的とするところである(6)。

２．『黙示録』の成立過程

『黙示録』の制作過程の概要を，画家の日記は伝えている。『ファウスト・イラストレーション』と同様に『黙示録』も，その制作を画家に依頼したのは，フランクフルトのバウアー活字鋳造所の所有者であったゲオルク・ハルトマンであるが，1941年５月27日付の画家宛ての書簡において，ハルトマンは，『ヨハネ黙示録』のいずれの部分にイラストを付けるか，またそのサイズをどの程度のものとするかに関しては，画家の意向に委ねる旨を記している(7)。これを受けて，まず1941年８月22日に「Apo angefangen.（「黙示録に着手」）」(8)との記述がベックマンの日記に見られ，

び『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」（２）――記憶のモザイク』（慶應義塾大学『言語・文化・コミュニケーション』No. 39，2007）66頁。

(6)　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援助を受けている。

(7)　*Max Beckmann. Exil in Amsterdam* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. der Pinakothek der Moderne. Ostfildern 2007, S. 348.

(8)　Göpel, Erhard (Hg.): *Max Beckmann. Tagebücher 1940-1950*. München 1987, S. 34. なお，『黙示録』成立の経緯に関連して，日記中のこの言葉は以下の文献にも紹介されている。
Max Beckmann. Retrospektive (Ausstellungskatalog). Hg. v. Carla Schulz-Hoffmann und Judith C. Weiss. München 1984（以下「カタログ A」と表記），

リトグラフ用転写紙を用いた原画の作成が始まる。1941年12月27日には「Apo Endspurt ― (「黙示録，ラストスパート」)」，そして翌12月28日には「Endgültig Apo ― Gott sei Dank! (「黙示録，完結――やれやれ」)」と記されるまで，合計して13回，『黙示録』に関する記載が日記に登場する[9]。リトグラフ作品としてひとまず完成した『黙示録』に，画家はさらに水彩による彩色を施すが，その作業に関しても，1942年４月11日に「Erste Apo. aquarelliert. (「最初の黙示録作品に水彩で色付け」)」と記した後，同４月14日に「Apo koloriert ― enfin ― na ja. (「黙示録，色付け完了――とにかく――まあいいか」)」[10]との記述がある。さらに，1942年６月17日には「Quappi brachte Apo zu G. in den Haag. (クワッピが黙示録

S. 425.

Max Beckmann. Welt-Theater. Das graphische Werk 1901 bis 1946 (Ausstellungskatalog). Hg. v. Jo-Anne Birnie Danzker und Amelié Ziersch. Stuttgart 1993（以下「カタログ B」と表記), S. 180f.

Max Beckmann. Selbstbildnisse. Zeichnung und Druckgraphik (Ausstellungskatalog). Hg. v. Thomas Döring und Christian Lenz. Heidelberg 2000（以下「カタログ C」と表記), S. 278.

Max Beckmann. Apokalypse. Der wiedergefundene handkolorierte Zyklus (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Museum Wiesbaden in Kooperation mit den anderen Museen. Wiesbaden/Goch/Heidelberg/Osnabrück/Frankfurt 2004（以下「カタログ D」と表記), S. 11.

Max Beckmann. Exil in Amsterdam (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. der Pinakothek der Moderne. Ostfildern 2007（以下「カタログ E」と表記), S. 356.

Max Beckmann. Apokalypse (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Freunden der Staatsgalerie Stuttgart/Stuttgarter Galerieverein e.V., Stuttgart 2008（以下「カタログ F」と表記), S. 7.

これらのうち，「カタログ E」においてのみ，『黙示録』を意味する言葉が「Appo」と引用されている。

(9) 『黙示録』の成立過程を伝える日記の記述に関しては，「カタログ F」にまとまったかたちで紹介されている。*Max Beckmann. Apokalypse. Der wiedergefundene handkolorierte Zyklus*. Frankfurt 2004, S. 11.

(10) *Max Beckmann. Exil in Amsterdam*（「カタログ E」). Ostfildern 2007, S. 356 には「Apo colorirt」と記載されている。

をデン・ハーグの G. のもとへ届ける）」[11]と記されており，彩色された原画が画家の手元を離れたことを確認することができるが，これが後述する「原版」であると考えられる[12]。

というのも，1942年12月 4 日および同12月29日の日記に画家は，『黙示録』の色付け作業に従事していることを書き残している[13]。これは，彩色を施された「原版」の他にも，画家自身が水彩で色を塗った『黙示録』が複数部存在することを示唆している。

3．研究状況

3.1.「原版」の再発見

143枚のイラスト画からなる『ファウスト・イラストレーション』集は，白地に黒のペン画として描かれたものであり，しかも，ゲーテの『ファウスト第二部』のテキストに添えられたイラスト画としてのその全体像が，1970年に公刊された「復刻版」[14]により明らかとなり，その後研究が進展したのに対して，『黙示録』に関しては，近年に至るまでまとまったかたちで論じられることがほとんどなかった。

その理由の一つは，『黙示録』のためのイラスト画が新約聖書『ヨハネ

⑾ Göpel, Erhard (Hg.): *Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950*. München 1987, S. 47. なお，「クワッピ」とは画家の妻 Mathilde von Kaulbach の愛称。「G」は，アムステルダム亡命期の画家を支えた Erhald Göpel のこと。ベックマンと Göpel の交流に関しては，以下に特に詳しい記載がある。Hansert, Andreas: *Max Beckmann im Amsterdamer Exil und sein Frankfurter Mäzen Georg Hartmann*. In: *Max Beckmann. Apokalypse. Der wiedergefundene handkolorierte Zyklus.*（「カタログ D」）, Wiesbaden/Goch/Heidelberg/Osnabrück/Frankfurt 2004, S. 18f.

⑿ 完成したイラスト画，合計27枚のうち 1 ページ大サイズのものが16，横に長い形のものが10，それ以外が 1 枚となっている。

⒀ 特に，1942年12月29日には「 2 枚の色付けした『黙示録』を完成」との記述がある。

⒁ Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Mit den 143 Federzeichnungen von Max Beckmann*. München 1970.

黙示録』のテキストから切り離され，独立した「絵画作品」として書籍や展覧会用のカタログに掲載されることが多く，テキストに添えられた「挿絵」として，テキストとともにイラスト画を紹介した文献がほとんど存在していなかったため，個々のイラスト画の配置，テキストとの関連等を具体的に把握しにくい状況にあったことが考えられる(15)。

しかし，『黙示録』に関する研究が停滞した最大の原因は，ペン画であった『ファウスト・イラストレーション』と異なり，『黙示録』のイラスト画がリトグラフとして制作され，しかもベックマン自身の手で水彩により色付けされた点にあると考えられる。『黙示録』は，出版許可の申請を必要としない最大部数である24部が公式には出版されたが(16)，それらのうち，画家自身が彩色を施したと現在までに確認されている部数は４部。そのうち，画家が最初に彩色し，出版社の従業員が色付けするための見本となった「原版」(17)の所在が近年まで確認できていなかったのである。

こうした状況は，2002年５月，ミュンヘンにおける Hartung&Hartung

---

(15) テキストとともにイラスト画を掲載した例外的なケースとして，以下の２つの文献が存在する。*Max Beckmann. Gravures* (Ausstellungskatalog). Les Sables d'Olonne 1994, S. 190–196; *Max Beckmann. Welt-Theater. Das graphische Werk 1901 bis 1946*（「カタログ A」). Stuttgart 1993, S. 208. ただし，前者は図版が白黒であり彩色の状態を確認することができない。また後者は『黙示録』の最後の１ページのみ，テキストとともに掲載している。

(16) これら24部の他に，彩色されたもの７部，色付けされていないもの10部が非公式に出版されたことが確認されているが，さらに多くの部数が出版されていたことを指摘する研究者も存在する。詳しくは以下の文献を参照のこと。Hansert, Andreas: *Max Beckmann im Amsterdamer Exil und sein Frankfurter Mäzen Georg Hartmann*. In: *Max Beckmann. Apokalypse. Der wiedergefundene handkolorierte Zyklus*（「カタログ D」). Wiesbaden/Goch/Heidelberg/Osnabrück/Frankfurt 2004, S. 19; *Max Beckmann. Apokalypse*（「カタログ F」). Stuttgart 2008, S. 13.

(17) 『黙示録』の所有者が各自，リトグラフに彩色するという方法を当初，『黙示録』制作の依頼者であるゲオルク・ハルトマンが画家に提案したことが伝えられている。*Max Beckmann. Exil in Amsterdam*（「カタログ E」). Ostfildern 2007, S. 348ff.

社のオークションに「原版」が出品されたことにより一転する[18]。この「原版」は当初，『黙示録』および『ファウスト・イラストレーション』の制作をベックマンに依頼した事業家ゲオルク・ハルトマンが所有していたフランクフルトのバウアー活字鋳造所に保管されていたが，1972年，その廃業にあたり，当時の所長でもあったグラフィック・デザイナーのヴァルター・バウムの所有に移行し，これが2002年のオークションにおいて売却処分されることとなった。

3.2.　テキストとイメージの関連性

「原版」の発見により，『黙示録』の全体像を確定することが可能となった。新約聖書『ヨハネ黙示録』のテキストに，それぞれのイラスト画がどのように配置され，個々のイラスト画がテキストのどの場面を描いたものであるかを正確に把握することができるようになったのである。2002年以前に出版されたカタログ等にも，イラスト画がテキストのどの箇所に関連付けられうるか，に関する記載はあったが，テキスト自体が掲載されていないため，その記載の正当性を判断することが不可能であった。

例えば，『黙示録』をもっとも詳細に紹介していた「カタログ A」（註 6 参照）に掲載されたデータを「原版」と照合しつつ検討してみると，以下の点を指摘することができる。

1．『ヨハネ黙示録』の「第 5 章」冒頭に添えられたイラスト画には，「第 5 章，第 1 節」のテキストが説明として添えられているが，これは「第 5 章，第 6 節」の誤りであり，当該のイラスト画は「第 5 章，第 1 節および第 6 節」を合わせ描いたものと考えるのが適当である。

---

[18] 『黙示録』の「原版」が確認された経緯に関しては，以下の文献に詳しい。*Max Beckmann. Apokalypse*（「カタログ F」）. Stuttgart 2008, S. 27ff; *Max Beckmann. Apokalypse. Der wiedergefundene handkolorierte Zyklus*（「カタログ D」）. Wiesbaden/Goch/Heidelberg/Osnabrück/Frankfurt 2004, S. 7f.

2．「第８章，第２節」の内容を描いたものであると紹介されているイラスト画は，「第８章，第２節，および第６節から第12節」を描写していると考えるべきである。
3．「第９章，第７節から第11節」の内容を描いた，とされるイラスト画を説明するテキストに，「第９章，第11節」が欠落している。
4．「第11章，第４節および第５節」に添えられたものと紹介されているイラスト画は，「第11章，第４節，第５節，第13節および第15節」を描いたものと考えるべきである。
5．「第17章，第３節から第５節」に添えられたイラスト画と，「第18章，第14節」に添えられたイラスト画の掲載順序が逆転している。
6．「第19章，第19節から第21節」に添えられたイラスト画を説明するテキストに，「第19章，第19節および第20節」が欠落している。
7．「第21章，第４節」の内容を描いている，とされるイラスト画を説明するテキストに記されているのは，「第21章，第３節および第４節」である。

以上のごとく，「原版」が再発見されたことにより，テキストとイラスト画の関連性が，その画像の配置，テキストとの位置関係を確定することにより明確となる。

3.3. 彩色の相違

テキストとイメージの相関にも増して重大な問題として，これまでに知られていたイラスト画と「原版」では，彩色に著しい相違があることが，ほぼすべてのイラスト画において一見して認められる。

『ヨハネ黙示録』第９章，第７節から第11節のテキストに付されたイラスト画は，「さそりのように，尾と針があって」[19]人に害を加える「いなご」と，その王としての「底なしの淵の使い」を描出している。「カタロ

⑲ 『聖書 新共同訳』（日本聖書協会，1987），537ページ。『ヨハネ黙示録』からの引用は以下，同書による。

【図版１】

【図版２】

グ B」に掲載されたそのイラスト画（【図版１】）[20]は，「いなご」を淡い緑色で，また「底なしの淵の使い」を形象化していると思われる巨大な蛇に黄色の水彩で着色していた。これに対して，「原版」のイラスト画（【図版２】）[21]においては，「いなご」はかなり濃い緑色で，「蛇」は青く色付けされている[22]。

また，2007年に刊行された「カタログ E」に，ゲオルク・ハルトマンに献呈するために画家ベックマンが自ら彩色を施した版として掲載されているイラスト画を，「カタログ A」および「カタログ B」に紹介されている作品と比較してみると，印刷上と思われる色の濃淡の違いが多少見られるものの，色付けされた手書き部分の筆致が完全に同じであることを確認す

---

⑳ *Max Beckmann. Welt-Theater. Das graphische Werk 1901 bis 1946*（「カタログ B」）. Stuttgart 1993, S. 192.

㉑ *Max Beckmann. Apokalypse*（「カタログ F」）. Stuttgart 2008, S. 59. なお，「原版」を掲載しているのは「カタログ F」と「カタログ D」のみである。

㉒ 白黒の図版では，その違いはわかりにくいが，一枚ずつ手で色付けされているため，色の違いだけでなく，彩色の筆致にも相違が見られる。

ることができる。

その結果，「カタログ A」，「カタログ B」に掲載されている『黙示録』は，ゲオルク・ハルトマンのために画家が――「原版」の色付けを終えた後に――「原版」とは別に自ら水彩で着色した版であることが確認できた。

『黙示録』の最後を飾る作品は，「カタログ A」，「カタログ B」においては，画面上部に描かれた「太陽」とも「輝く明けの明星」ともみなすことが可能な丸い形象がその中心部を濃い橙色に，その周辺部を黄色く色付けされ，空と思われる背景は紫とピンクの 2 色が重ね合わせられて，全体として夕焼けの趣を呈していた[23]。ゲオルク・ハルトマンのために画家が色付けをした版（「カタログ E」）の作品においても同様の配色を確認することがきる[24]。

ところが，「原版」の同作品（【図版 3 】）[25]においては，丸い形象の中心部は薄い黄色に，周辺部は淡いピンク色に塗られ，背景の空も中心部と同じく薄い黄色のみで色付けされ，暁の光を想起させる画面となっている。1942年 4 月11日から14日にかけて彩色された「原版」と，その後色付けされたものとでは配色が大きく異なり，手仕事によるリトグラフの色付けに際しての，画家の多様な試みをうかがわせる。

なお，「原版」の再発見後に公にされた「カタログ D」，「カタログ E」，「カタログ F」を比較すると，水彩による配色の相違とは別に，テキスト，およびテキストに使用されている活字の違いを指摘することができる。

---

[23] *Max Beckmann. Retrospektive*（「カタログ A」）. München 1984, S. 437; *Max Beckmann. Welt-Theater. Das graphische Werk 1901 bis 1946*（「カタログ B」）. Stuttgart 1993, S. 208.

[24] *Max Beckmann. Exil in Amsterdam*（「カタログ E」）. Ostfildern 2007, S. 373.

[25] *Max Beckmann. Apokalypse. Der wiedergefundene handkolorierte Zyklus*（「カタログ D」）. Wiesbaden/Goch/Heidelberg/Osnabrück/Frankfurt 2004, S. 101; *Max Beckmann. Apokalypse*（「カタログ F」）. Stuttgart 2008, S. 99.

【図版３】

『黙示録』のテキストに用いられている活字は，F. H. E. シュナイトラー[26]によりデザインされた「Legende（レゲンデ）」であることが，『黙示録』の巻末に記されている[27]が，このフォントにも版により明らかな相違があることを確認することができる。

「カタログ D」は，『ヨハネ黙示録』のテキスト全文に「原版」であるイラスト画が添えられた状態をカラーで再現している唯一の図版集であるが，そこで使用されている活字に注目すると，同じ「レゲンデ」が使用されていながら，その他の文献に紹介されているテキストに使用されているものと，活字が異なっていることが明白である。『黙示録』最終ページの３行を一例に挙げると，「カタログ D」（【図版４】）[28]と，「カタログ E」（【図版５】）[29]では，「D」，「J」，「g」，「h」のフォントに明確な違いが存在する。また，「.（ピリオド）」，「,（コンマ）」，「:（コロン）」，「!（感嘆符）」の活

⑵⑹　Friedrich Hermann Ernst Schneidler (1882–1956).

⑵⑺　*Max Beckmann. Apokalypse. Der wiedergefundene handkolorierte Zyklus*（「カタログ D」）. Wiesbaden/Goch/Heidelberg/Osnabrück/Frankfurt 2004, S. 103.

⑵⑻　*Max Beckmann. Apokalypse. Der wiedergefundene handkolorierte Zyklus*（「カタログ D」）. Wiesbaden/Goch/Heidelberg/Osnabrück/Frankfurt 2004, S. 101.

⑵⑼　*Max Beckmann. Exil in Amsterdam*（「カタログ E」）. Ostfildern 2007, S. 373.

【図版 4】

【図版 5】

字も微妙に異なり，そのため，これらの記号と文字の間隔にも，版による相違が見られる。「カタログ B」[30]および「カタログ F」[31]に掲載されている同ページの活字は，「カタログ E」のものと一致する。

『ヨハネ黙示録』のテキストを掲載しているカタログは数少なく，「カタログ D」のみが全文を掲載し，「カタログ B」，「カタログ E」，「カタログ F」は 1 ページないし数ページ分のみ紹介しているが，比較が可能な部分を照合してみると，上記の相違の他にも「I」，「F」，「ä」，「ü」，「ö」，「ß」の活字に違いが見られるだけでなく，「カタログ D」と「カタログ E」で綴りの相違（「andere ／ andre」，「wehe ／ weh」），大文字と小文字の違い（「Geschenke ／ geschenke」，「Furcht ／ furcht」），記号の変更（「; ／ ,」）[32]を確認することができる。

---

[30] *Max Beckmann. Welt-Theater. Das graphische Werk 1901 bis 1946*（「カタログ B」）. Stuttgart 1993, S. 208.

[31] *Max Beckmann. Apokalypse*（「カタログ F」）. Stuttgart 2008, S. 17.

[32] いずれも，*Max Beckmann. Apokalypse. Der wiedergefundene handkolorierte Zyklus*（「カタログ D」）. Wiesbaden/Goch/Heidelberg/Osnabrück/Frankfurt 2004, S. 63と *Max Beckmann. Exil in Amsterdam*（「カタログ E」）. Ostfildern 2007, S. 362の比較による。

「カタログD」と「カタログF」はいずれもイラスト画の「原版」を掲載しているが，このうち「カタログD」において使用されている活字は，他のカタログに再現されているものと異なっている。「カタログF」においてリプリントされている活字は，「カタログE」において画家がゲオルク・ハルトマンのために色付けした版に添えられているテキストの活字と一致しており，活字に関しては「カタログE」，「カタログF」等で紹介されているものの方が本来のものであり，「カタログD」は，活字を含め，修正されたテキストをイラストの「原版」に添えたものであると考えられる。

以上をまとめて検討すると，「カタログF」および「カタログE」に掲載されている図版が，オリジナルの状態をもっとも忠実に再現しているものであると考えられる。この確認を経て，以下では，『黙示録』と『ファウスト・イラストレーション』の関連について検討してみたい。

4．『黙示録』と『ファウスト・イラストレーション』の関連性

4.1.「形」の共通性

ベックマンの作品には，多くの多義的な形象が描かれている。水平線に浮かんでいるのは太陽か月か。画面に横たわる魚は何を象徴しているのか。そうした「謎」を，画家の作品世界の総体というコンテクストから解明しようとする試みが従来より「研究」として推し進められ，興味深い見解が提示されてはきた[33]。しかし，3次元の空間により構成される世界を2次元平面上に移し変える作業に取り組む画家にとって，描き出された対象の背後に想定される「思想」や「図像学」よりも，平面上に再現された物の「形」こそが，再現芸術としての絵画における本質的問題であった。画家の知人であったシュテファン・ラックナーは，ベックマンの以下のようなことばを伝えている。

---

[33]　その代表的なものとしては，例えばFischer, Friedhelm Wilhelm: *Max Beckmann. Symbol und Weltbild. Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerkes.* München 1972がある。

［…］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[34]。

感覚に訴えかける「形」や「色」がどのように用いられているか。画面の構成，物の「形」とその配置。そして配色，すなわち「色」の配置――画家ベックマンと向き合うには，形象の背後を探索するよりも，その表層にとどまり続け，「形」や「色」そのものにこだわらなければならない。なぜならば，この画家において，物の「形」や「色」は，その本来のコンテクストから解き放たれ，常に新たな文脈の中へと転用されていくからである[35]。

ゲーテの『ファウスト第二部』第一幕，「宏大な広間」において繰り広げられる「仮装舞踏会」の一場面には，ゲーテのテキストに触発されるように，多くの奇妙な形象が描き込まれたイラスト画が制作される（【図版6】）[36]。この作品が再現しているのは，『ファウスト第二部』の5801行から5897行までの詩文[37]（ただし，5819行から5828行までの部分には，別の小型のイラスト画が付されている）であると考えられる。画面左端には二本の巨大な角を生やし，尖った耳と突き出た顎を持つ悪魔としてのメフィストーフェレスが登場し，これと向き合うように画面の右半分を，多くの角を生やした中性的な人物の横顔が占めている。テキストの内容から考え

---

[34] Pillep, Rudolf (Hg.): *Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950*. München 1990, S. 57.

[35] トリプティック『俳優たち』（1941/42）に関連して，ハインツ・ヤートは次のように記している。「幾何学的なフォルムも［…］影や表層構造といった現象も，その経験的な関連性からは解放され，新たに組み合わせられる」。Jatho, Heinz: *Max Beckmann. Schauspieler-Triptychon*. Frankfurt/M. 1989, S. 19.

[36] *Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Mit den 143 Federzeichnungen von Max Beckmann*. München 1970, S. 67.

[37] Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Band 3. Hg. v. Erich Trunz. München 1988, S. 179ff.

【図版 6】

ると，これは「プルートゥス」に扮装したファウストであると思われる。メフィストーフェレスの顔が黒く太い縦線によって陰影を付けられているのとは対照的に，ファウストの顔には影はなく明澄な印象を与えている。画面の下部には，「土の神グノームたち」と思しき小人たちが争う様が見られ，一方画面の上部には，「パン」に変装した皇帝の大きな丸い顔が浮かんでいる。

『ファウスト第二部』のテキストを自由奔放に形象化したこのイラスト画の元となっていると考えられる作品が『黙示録』の中には存在する。『ヨハネ黙示録』第13章に添えられたイラスト画（【図版 7】）[38]は，『ファウスト・イラストレーション』の上記作品のコンポジションを左右逆転させたようなものとなっている。画面左半分には，「わたしはまた，一匹の獣が海の中から上って来るのを見た。これには十本の角と七つの頭があっ

[38] *Max Beckmann. Apokalypse*（「カタログ F」）. Stuttgart 2008, S. 71。その他のカタログにも，「カタログ C」を除き，掲載されている。

【図版７】

た。それらの角には十の王冠があり，頭には神を冒瀆するさまざまの名が記されていた」[39]という，『ヨハネ黙示録』第13章，第１節のテキストが映像化されている。このどちらかと言えば女性的な像には陰影が少なく，明るい印象を与えているのに対して，画面の右端から覗いている横顔には暗い影が付けられている。これは，「わたしはまた，もう一匹の獣が地中から上って来るのを見た。この獣は，小羊の角に似た二本の角があって，竜のようにものを言っていた」[40]という，第13章，第11節に記された「獣」を表現していると考えられる。さらに，画面の下部には，「[...] また，剣で傷を負ったがなお生きている先の獣の像を造るように，地上に住む人に命じた。第二の獣は，獣の像に息を吹き込むことを許されて，獣の像がものを言うことさえできるようにし，獣の像を拝もうとしない者があれば，皆殺しにさせた」[41]（第13章，第14，15節）というテキストが，像らしき

⑶⑼ 『聖書 新共同訳』（日本聖書協会，1987），542ページ。
⑷⑽ 同542ページ。

ものを制作する男性像によって示唆されているが，その構図は，『ファウスト・イラストレーション』に描かれていた，格闘するグノームのそれと類似している。

『黙示録』の制作は『ファウスト・イラストレーション』に先行しているため，『ファウスト第二部』に登場する「仮装舞踏会」という，多様なイメージに満ち溢れた世界を視覚化するにあたり，『黙示録』のイラスト画を転用し，異なる文脈の中にこれを組み込むことに，画家が思い至ったものと考えることができる。2つのイラストレーション集の作品を結びつける手法とは，「仮装舞踏会」の登場人物たちと，海と地中から上ってくる「獣」という，異形のものどもの「形」が喚起する「連想」である(42)。

『黙示録』に付されたイラスト画との画面構成の類似は，『ファウスト第二部』第五幕の終盤，昇天するファウストの様子が描写される場面に添えられたイラスト作品においても確認することができる。画面の対角線上に，左下に頭を，右上に脚を向けて横たわるファウストと，これを取り巻く天使を描くイラスト画【図版8】(43)は，『ヨハネ黙示録』第21章，第3，4節のテキスト（「[…] 見よ，神の幕屋が人の間にあって，神が人と共に住み，人は神の民となる。神は自ら人と共にいて，その神となり，彼らの目の涙をことごとくぬぐい取ってくださる」)(44)を映像化したイラスト画（【図版

(41)　同542-543ページ。なお，「像」を生み出す創造主としての「芸術家」というトポスは，ベックマン自身の「自画像」において繰り返し表現されている。

(42)　本来異なる起源を有するイメージを，新たな意味のコンテクストの中へと纏め上げていく作業過程を，ミヒャエル・シュヴァルツは「連想的モンタージュ」と呼んでいる。Schwarz, Michael V.: *Philippe Soupault über Max Beckmann. Beckmann und der Surrealismus.* Freiburg im Breisgau 1996, S. 57を参照のこと。

(43)　*Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Mit den 143 Federzeichnungen von Max Beckmann.* München 1970, S. 393.『ファウスト第二部』第五幕，11932行直後のト書きを視覚化していると考えられる。Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* Band 3. Hg. v. Erich Trunz. München 1988, S. 359.

【図版８】

【図版９】

９】)[45]を下地としていることが，その画面構成の特徴から推察できる。

ベックマンは，『ファウスト・イラストレーション』のイラスト画を制作する際に，作業の前段階として，まずスケッチを描いているが，【図版８】に示した作品のスケッチを見ると，画面の対角線上に横たわる人物像は無く，直立した人物らしきフォルムが画面中央部に認められ，そのコンポジションは完成作品とは明らかに異なっている[46]。この事実は，死せるファウストの魂が天上に運ばれる場面を，画家は当初，キリストの昇天を描いた絵画作品にしばしば見られる伝統的な構図を用いて表現しようとしていたものの，そのアイデアを撤回し，ここでもまた『黙示録』に描いたイメージの転用を図ったことが予想される。

---

(44) 『聖書 新共同訳』（日本聖書協会，1987），554ページ。

(45) *Max Beckmann. Apokalypse*（「カタログ F」）. Stuttgart 2008, S. 93。この作品は，「カタログ A」から「カタログ F」までのすべてに掲載されている。

(46) 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. 315を参照。

4.2.「主題」の共通性

それでは，『黙示録』の画像が『ファウスト・イラストレーション』に転用されていく，その契機とはいったい何であっただろうか。

２つのイラストレーション集の制作に従事していた当時の画家の日記には，自らの生存が脅かされていた状況が，繰り返し記述されている。本稿の冒頭に引用した画家の言葉も，残された人生を芸術家として生き抜く決意と覚悟を表明したものであった。

『黙示録』の「原版」を完成させた後，戦況の深刻化を伝える記述[47]と平行して，自らの体調不良を記した箇所も，日記中に目立つようになる。特に，1942年６月以降，画家の健康状態が著しく悪化した様子がうかがえる。

> 1942年６月18日，木曜日。私の生存に関して言えば，少しずつ状況は改善したように思われる。――しかし？ドイツはどうなるのか？――すべては暗闇である。それでも，ここ数日私の身に生じていた状況を経た後では，宿命論者的にならねばならないであろう。たしかに，それは危機――きわめて深刻な危機であった[48]。

戦時下，亡命先のアムステルダムにおいて健康を害した画家にとって，自らが置かれた状況は，「私はこの悪夢の単なる傍観者でありたかった」[49]ようなものであり，己の「弱さと憂鬱ゆえに，またもや死にたいなどと考えて」[50]しまう，黙示録的終末の世界であった。

『ファウスト第二部』第五幕，「宮殿の大きな前庭」の場において，ファ

⑷⑺　例えば，「1942年５月23日，土曜日。大規模な空襲警報。1000もの戦闘機がケルンへと向かうのを耳にした。近所に爆弾が落ちた」との記述が見られる。Göpel, Erhard (Hg.): *Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950*. München 1987, S. 46.

⑷⑻　Ebd. S. 47.

⑷⑼　1943年３月６日の日記中の言葉。Ebd. S. 60.

⑸⑽　1943年３月31日の日記中の言葉。Ebd. S. 61.

ウストとメフィストーフェレスの「契約」は成立し，ファウストの魂は悪魔の手中に落ちる。ファウストは「後ろに倒れ，そのからだをレムールたちが抱きとめ」（11586行直後のト書き部分）[51]，メフィストーフェレスが「時計は止まった」（11593行）[52]と宣言する場面を描くイラスト画（【図版10】）[53]と，『ヨハネ黙示録』第10章，第５，６節のテキスト[54]に添えられたイラスト作品（【図版11】）[55]の間には，左右対称を基本とする画面構成と，位置こそ違うものの両作品に共通して登場する大きな時計を除けば，直接的な関連性は存在しないように思われる。

ところが，【図版10】に示した作品に関しても，そのスケッチ[56]を見ると，そこには，画面の中ほどよりやや下に，水平に横たわる人物が配置され，画面上部中央の空間を大きな時計が占め，【図版11】に挙げたイラスト画ときわめて類似した構図が確認される。これにより，ファウストと悪魔の「契約」成就の瞬間を，画家は当初，「もはや時がない」と記された，終末的世界像を転用して映像化することを試みていたことが明らかとなる。

「人間は努力をする限り迷うものである」（『ファウスト第一部』317行）[57]というモティーフに導かれ，世界を駆け抜けていくファウスト的存在に，

---

[51] Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* Band 3. Hg. v. Erich Trunz. München 1988, S. 348.

[52] Ebd. S. 349.

[53] *Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Mit den 143 Federzeichnungen von Max Beckmann.* München 1970, S. 373.

[54]「すると，海と地の上に立つのをわたしが見たあの天使が，右手を天に上げ，［…］こう誓った。『もはや時がない。［…］』」『聖書 新共同訳』（日本聖書協会，1987），538ページ。

[55] *Max Beckmann. Apokalypse*（「カタログ F」）. Stuttgart 2008, S. 63。このイラスト画を掲載しているのは，他に「カタログ A」，「カタログ B」，「カタログ D」である。

[56] 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を参照されたい。

[57] Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.* Band 3. Hg. v. Erich Trunz. München 1988, S. 18.

【図版10】

【図版11】

自らの生き方を重ね合わせる画家ベックマンについては，その「自画像」の意義を論じる際に言及したが[58]，『ファウスト・イラストレーション』において，死神たちにより両脇を支えられながら朽ち果てつつある男も，針が12時を指し示す大きな時計の下で，顔を手で覆い隠しながら横たわる男も，いずれも画家自身の姿を表現しているに他ならない。「もはや時がない」状況における自己の存在意義の確認は，画家にとってその唯一の手段である芸術作品制作という作業を通じて遂行されていることを，これらのイラスト画もまた示しているのである。

5．『黙示録』から『ファウスト』へ

黙示録的終末を予感させる世界の中に置かれつつ画家が制作した『黙示録』の巻末には，以下のことばが記されている。

58　拙論『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」（2）――記憶のモザイク』（慶應義塾大学『言語・文化・コミュニケーション』No. 39，2007）68頁。

> 黙示録の預言者の幻視が恐るべき現実となった第二次世界大戦の第四の年に，この印刷本は誕生した。この本の挿絵は，マックス・ベックマンにより手彩色されたリトグラフ作品である。活字には，F. H. E. シュナイトラーのデザインによる「レゲンデ」が使用されている[59]。

「世界の終末」という悪夢のヴィジョンが「現実」となる黙示録的状況において，画家がなすべきことは，まずはその「現実」と向き合い，それを記述し伝えることである。『黙示録』の扉絵（【図版12】）[60]には，画家自身の風貌を備えた男が蛇にまとわりつかれる様子が画面中央に配され，男の両側に立つ白板には，「初めに言があった」[61]，そして，「今から後，主に結ばれて死ぬ人は幸いである［…］。彼らは［…］その行いが報われるか

【図版12】

---

59 *Max Beckmann. Apokalypse. Der wiedergefundene handkolorierte Zyklus*（「カタログ D」）. Wiesbaden/Goch/Heidelberg/Osnabrück/Frankfurt 2004, S. 103.

60 *Max Beckmann. Apokalypse*（「カタログ F」）. Stuttgart 2008, S. 37.

61 『ヨハネによる福音書』第 1 章，第 1 節。『聖書 新共同訳』（日本聖書協会，1987），189ページ。白板に記されている文字は「IM ANFA［NG］WAR DAS WORT」。

らである。」[62]と記されている。

『ヨハネによる福音書』ならびに『ヨハネ黙示録』から採用され，画面中に記録されたこれら２つのことばはいずれも，その背後に立つ画家自身に向けられたものであり，「初めに言があった」と記される「言」とは，ベックマンにとっては芸術家としてなすべき「表現」であり，作品創造を意味する。その行為のみが，画家ベックマンの存在を意味あるものとすることで彼に「報いる」ことを，画家自ら確認し宣言しているのが，『黙示録』の冒頭を飾るこの扉絵の意味するところであろう。

黙示録的，終末的世界の記述者，報告者としての役目を引き受けなければならない，という画家の受動的意識は，『黙示録』の制作を経て，創造行為に携わる芸術家という存在の，その積極的な肯定へと転じる。その肯定的な意識が，福音書のことばを「初めに行為があった」[63]と書き換えた，行動する存在としての「ファウスト」像に受け継がれていくなかで，『黙示録』のイメージも『ファウスト』に転用されつつ，積極的な意味合いを付与され変容を遂げていったのである。

図版出典

【図版１】Max Beckmann. Welt-Theater. Das graphische Werk 1901 bis 1946 (Ausstellungskatalog). Hg. v. Jo-Anne Birnie Danzker und Amelié Ziersch. Stuttgart 1993, S. 192.

【図版２】Max Beckmann. Apokalypse (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Freunden der Staatsgalerie Stuttgart/Stuttgarter Galerieverein e.V., Stuttgart 2008, S. 59.

【図版３】Max Beckmann. Exil in Amsterdam (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. der Pinakothek der Moderne. Ostfildern 2007, S. 373.

⑹ 『ヨハネ黙示録』第14章，第13節。『聖書 新共同訳』（日本聖書協会，1987），544ページ。「SELIG SIND DIE TOTEN DIE IN DEM HERRE［N］S［T］ERB［EN］ VON N［UN］ AN DENN IHRE WERKE FOLGEN ［I］HNEN NA［C］H」と書かれている。

⑹ Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Band 3. Hg. v. Erich Trunz. München 1988, S. 44.

【図版 4 】Max Beckmann. Apokalypse. Der wiedergefundene handkolorierte Zyklus (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Museum Wiesbaden in Kooperation mit den anderen Museen. Wiesbaden/Goch/Heidelberg/Osnabrück/Frankfurt 2004, S.101.

【図版 5 】Max Beckmann. Exil in Amsterdam (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. der Pinakothek der Moderne. Ostfildern 2007, S. 373.

【図版 6 】Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Mit den 143 Federzeichnungen von Max Beckmann. München 1970, S. 67.

【図版 7 】Max Beckmann. Apokalypse (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Freunden der Staatsgalerie Stuttgart/Stuttgarter Galerieverein e.V., Stuttgart 2008, S. 71.

【図版 8 】Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Mit den 143 Federzeichnungen von Max Beckmann. München 1970, S. 393.

【図版 9 】Max Beckmann. Apokalypse (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Freunden der Staatsgalerie Stuttgart/Stuttgarter Galerieverein e.V., Stuttgart 2008, S. 93.

【図版10】Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Mit den 143 Federzeichnungen von Max Beckmann. München 1970, S. 373.

【図版11】Max Beckmann. Apokalypse (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Freunden der Staatsgalerie Stuttgart/Stuttgarter Galerieverein e.V., Stuttgart 2008, S. 63.

【図版12】Max Beckmann. Apokalypse (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Freunden der Staatsgalerie Stuttgart/Stuttgarter Galerieverein e.V., Stuttgart 2008, S. 37.