

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」(2) : 記憶のモザイク
Sub Title	Selbstbildnis und Raum in den „Illustrationen zu Goethes » Faust II «" Max Beckmanns (2) : Mosaik der Erinnerungen
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	2007
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 言語・文化・コミュニケーション (Language, culture and communication). No.39 (2007.) ,p.49- 70
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20071220-0049

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」(2)

——記憶のモザイク——

七 字 眞 明

1. はじめに

画家マックス・ベックマン（1884-1950）が1943年4月15日から1944年2月15日にかけて、亡命先のアムステルダムで制作した『ゲーテ《ファウスト第二部》のためのイラストレーション』¹⁾集、計143枚のイラスト画に関しては、従来のベックマン研究におい

1) 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』の成立過程を、残された画家の日記の中で詳細に跡付けることが可能である。Göpel, Erhard (Hg.): *Max Beckmann. Tagebücher 1940-1950*. Zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann. Mit einem Vorwort von Friedhelm W. Fischer. München 1987 (Durchgesehene Neuauflage), S. 62ff. を参照のこと。

『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、他に例えば以下の文献を参照されたい。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, 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; Fischer, Friedhelm W.: *Zu Max Beckmanns 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.

て、作品に描かれた事物が持つ意味の「謎解き」が先行し、²⁾ 一つの作品を他のベックマンの作品との、さらには他の芸術家の作品との関連において検討するという視点が、多くは欠落している。³⁾ 3次元の「空間」を、黒色ペンの筆跡と白色の空白の2色からなる平面上に写し変えようとする画家の試みを、背景にあると予感される「意味」からではなく、表面に現れている「形」の組み合わせ、その「形」の記憶と引用という観点から検討していくことが、本稿の目標とするところである。⁴⁾

-
- 2) 例えば、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) がその代表的なものである。

『ファウスト・イラストレーション』に関する研究状況の詳細については、本稿に先行する拙論『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會「藝文研究 No. 91-2」172-198 頁) を参照のこと。

- 3) これまでに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(註1参照)が、同研究では、個々のイラストがゲーテの文学テキストとの関連のうちに詳細に解釈されていくものの、一つのイラスト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。

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は、特に以下の文献が興味深い。*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.

- 4) この問題設定にあたり、画家自身のものとして伝えられている以下の発言はきわめて重要である。

「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。」

Pillep, Rudolf (Hg.): *Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950*. München 1990, S. 57. を参照のこと。

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。本稿のタイトルに付した、画家ベックマンの『自画像』をめぐる議論については、上記拙論(註2)を参照されたい。

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。

2. 「男と女」の「形」

2.1. ヘレナ

ゲーテがその生涯に渡り詩人として情熱を傾けたといっても過言ではない戯曲『ファウスト』。その成立事情に関する従来の研究は、ギリシャ神話の形象である「ヘレナ」をめぐる場面が、ドラマの筋書きを構成するにあたりゲーテが最も初期の段階から取り組んだものであることを指摘している。⁵⁾『ファウスト第二部』第3幕冒頭に登場する女性美の原型は、テキストでは高貴なアレクサンダー詩格によって悲劇のハイライトの一つへと詩人により高められる。この場面をベックマンは23.9 cm × 18.1 cm という一ページサイズのイラストとして描いている【図版1】。画面中央を占めるのはヘレナの胸像である。スパルタのメネラ



【図版1】

オス王の宮殿の前にたどり着いた彼女は、画面の左端を区切るやや傾き加減の柱の横に佇んでいる。上半身は漂着した海岸の方を向きながら、頭は画面を見る我々の方へと振り向けている。ブラウスの短い袖と大きくカットされた背中部分や彼女の髪型は、背後に見えるトロヤの女たちの古風なそれと比べると、どちらかといえばモダンであるとも言えよう。右手を軽く挙げ、手のひらはトロヤの女たちの方へ向けられている。彼女の顔だけでなく、その姿全体にわたり細かい横線で陰影が付けられていることにより、明るい背景と比べ、暗くどこか神秘的な顔立ちが強調されている。

このイラストのスケッチは、これとはまったく違った人物ならびに画面配置を示している【図版2】。スケッチに描かれたヘレナは細い顔立ちで、⁶⁾伏せた目は思いに沈んだ印象

5) 例えばトゥルンツによるハンプルク版の注釈を参照。Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Band 3. Hg. v. Erich Trunz. München 1988, S. 477ff.

6) この顔立ちが画家の妻マティルデ・ベックマンのものといえるかどうかは、例えば1944年作の『青と灰色のクヴァッピ』【図版3・Göpel 673】を見ると、その可能性を否定しきれないとはいえ、判断の難しいところである。なお、ベックマンの油絵作品については以下、ゲーベル(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

を与えるが、完成稿のイラストのようにどこか不安を与えるような面持ちでは決してない。完成稿のヘレナの容貌はおそらく、画家の知人で彼に「ナイラ」と呼ばれその肖像をたびたび描かれていた女性のものと考えられる。⁷⁾ 1923年の木版画『H. M. 婦人の肖像（ナイラ）』【図版4】に見られる顔の特徴は、クレメンス・ブレンターノのメルヘン『ファンファーリースヒェン』のために1924年に制作されたイラスト集の一枚にも見出される。⁸⁾

画面構成という観点からは、ベックマンの別の作品がここで問題となる。ドライポイント銅版による1922年の作品『ミネット』【図版5】には、海岸でくつろぐ若い女性が描かれている。上半身は海へ向けながら、顔はこちらへ振り向けているという構図がまず「ヘレナ」のイラストと共通したものである。この銅板画の女性もまた右手を軽く挙げ、その顔面には一部陰影が付けられている。ヘレナのイラストとは逆に、画面の右端が籠椅子の一部により区切られている。

1930年代後半に制作された別の作品にも、コンポジションという点でヘレナのイラストとの関連があると考えられる。1938年の『海岸の少女』【図版6・Göpel 508】にも海岸に佇む若い女性が登場する。我々にとって注目すべき画面の構成要素は、比較的高い位置に置かれた水平線、水着の深いV字型のカット、そしてエキゾチックな雰囲気を持った画面右側背景の女性である。これらの要素が「ヘレナ」の画面に取り込まれていくのみならず、感覚性が強調されたボリュームのある肉体を描く明確な輪郭線がヘレナの体の線に引き継がれ、ヘレナの美しさだけでなくその肉体が持つ感覚性をも視覚化している。

ヘレナのイラストは、ベックマンがこの絵のモチーフに関しても、またその画面構成についても、以前に自ら描いた作品をヒントとして、それらから取り出した様々に異なった要素を用いてまったく新しい一つの作品にまとめあげた、という制作プロセスを予想させるものである。そうした「連想的モンタージュ」⁹⁾は、ベックマンの作品制作過程の基本の一つであり、異なったイメージの源泉を新たな意味のコンテキストの中へ纏め上げていく、という画家の作業の本質を表すものである。

記する。

個々のイラスト作品の完成に先行するスケッチ画に関しては、リケ・ヴァンクミュラーとエリカ・ツァイゼの研究（註1）を参照のこと。

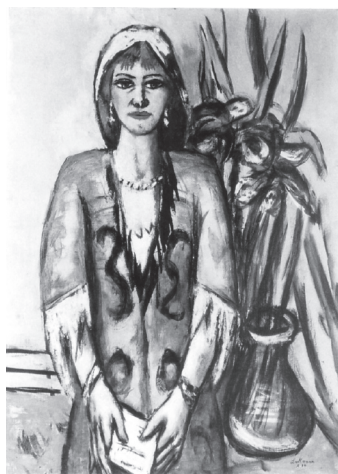
7) この人物に関してはベックマンの手紙：Gallwitz, Klaus, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese (Hg.): *Max Beckmann. Briefe. Bd. I*, München 1993, S. 493 を参照。

8) Clemens Brentano: *Fanfertlieschen*. Mit 8 Radierungen. Berlin 1924.

9) Schwarz, Michael V.: *Philippe Soupault über Max Beckmann. Beckmann und der Surrealismus*. Freiburg im Breisgau 1996, S. 57.



【図版 2】



【図版 3】



【図版 4】



【図版 5】



【図版 6】

2.2. 感覚性と暴力

ドラマの二人の主人公であるファウストとメフィストーフェレスが巡り歩く世界はきわめて感覚性に溢れている。イラストレーションにはジレーネン【図版7】や、アーノルト・ベックリーンの作品を思わせるようなドーリスの娘たちネレイデーデン【図版8】も登場し、輝くような肉感的な姿態を見せている。

悲劇第3幕では、ゲルマン的キリスト教的世界のファウストと古典ギリシャ世界のヘレナとの融合に詩的表現が与えられる。この場面をゲーテは、二人の科白を交差させるという形で表現している。¹⁰⁾ゲーテにおいては言語により具象化されたこの融合を、ベックマンは24.8 cm × 18 cmの全ページ版のイラスト【図版9】で視覚化している。愛し合う二人は、簡単な線のみにより示されたソファーに座り、ファウストはその左手で力強くヘレナの肩を抱きしめている。ヘレナは左手をファウストの首に回し、右足をファウストの右膝の上に乗せ、口付けするかのように二人は顔を向かい合わせている。

抱き合う両者の姿勢に注目すると、この形態がやはりベックマンの他の作品に既に登場していたことに思い当たる。1941年から1942年にかけて制作されたトリプティック『役者たち』(Göpel 604)の中央の画面では、女性が右足を引きつけた形で階段に腰を下ろしている。股を開いて座っている男性にもいくつかのモデルが存在する。¹¹⁾抱擁し合う男と女という題材の出所は定かではないが、1921年のスケッチ画【図版12】¹²⁾にこれと類似したものが認められる。このスケッチ画が制作されたのとはほぼ同じ頃エルンスト・バルラ

10) ゲーテのテキストは以下のとおり。Goethe: *Werke. Hamburger Ausgabe*, Band 3 (註5), S. 283.

HELENA. So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?

FAUST. Das ist gar leicht, es muß von Herzen gehn.

Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,

Man sieht sich um und fragt –

HELENA. wer mitgenießt.

FAUST. Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,

Die Gegenwart allein –

HELENA. ist unser Glück.

FAUST. Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;

Bestätigung, wer gibt sie?

HELENA. Meine Hand.

11) 例えば、1927年の作品『N. M. ツェレテッリの肖像』【図版10・Göpel 277】など。ファウスト第2幕に登場する「助手 (Baccalaureus)」も同様の姿勢で描かれている【図版11】。

12) 『聾啞者』。Hofmaier, James: *Max Beckmann. Catalogue raisonné of his Prints*. Vol. 1: Numbers 1-179, Vol. 2: Numbers 180-373. Kornfeld/Bern 1990, S.525.



【図版 7】



【図版 8】



【図版 9】



【図版 10】



【図版 11】



【図版 12】

ハが発表していたブロンズ彫刻の作品群『恋人たち』、わけても1921年作の『キスをするカップル1』【図版13】などがベックマンに影響を与えていたかどうかを証明することは残念ながらできない。

ところで、感覚的な愛は男と女の間の暴力的闘争へと転じるということが起こりうる。悲劇第3幕に登場するオイフォリオンは、詩の精神一般のみならず、若くして戦場に倒れた詩人バイロンを表現していると解釈されている。¹³⁾ その若き人物像には、戦いを好む暴力的傾向が性格の一部として与えられているが、それはファウストの場合と同様、より高いものへ向かう精神から生まれてくるものとして考えられるべき性向である。オイフォリオンを描くイラストの一つ【図版14】には、青年が若い女性の手と足を持って逆さまに持ち上げている様子が描かれている。古代風の衣装に身を包んだオイフォリオンは右手で女性の左手を、左手で女性の右足首をわしづかみにしている。抵抗するように両手を差し伸べる女性をかかえ、体と顔は正面に向けたまま、両足は向かって右方向に大きく踏み出している。ほぼ四角く閉鎖的なコンポジションと明確な輪郭線とが男性的暴力を強調している。

この場面のためのスケッチ【図版15】では、暴力というモチーフがより鮮明に描き出されていた。このモチーフはベックマンの作品の多くに繰り返し現れるものであるが、わけてもトリプティック『ペルセウス』【図版16・Göpel 570, 1940-41】の中央画面、あるいは1933年の水彩画『ヨーロッパの略奪』【図版17】のような作品との関連が、図像としても、また画面構成からみても確認できる。¹⁴⁾ ベックマンにとってこれらの画面に表現されている暴力とは、人間を愛へも、また戦争へも導きうるような、人間の生に本質的に備わっている暴力であると考えられる。

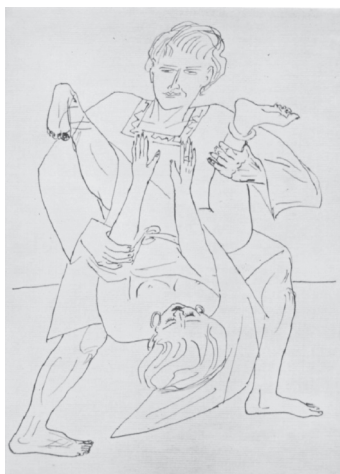
男と女の間をめぐるイメージは、本稿の最後に取り上げる「アダムとエヴァ」ならびに「原罪」のモチーフに、芸術家としてのベックマンの存在に独特な形で取り込まれていくこととなる。

13) Goethe: *Werke. Hamburger Ausgabe*, Band 3 (註5), S. 684ff. 参照。

14) 1938年の作品『アパッチの踊り』【図版18・Göpel 495】もこの文脈の中で論じられるべき作品といえる。



【図版 13】



【図版 14】



【図版 15】



【図版 16】



【図版 17】



【図版 18】

3. 「転落」の「形」

「三次元の物体の世界を絵画の二次元平面に翻訳する」¹⁵⁾ 作業に努めた画家ベックマンを魅了した題材は、空間を飛び、そこに浮かび、墜落する人物たちであった。¹⁶⁾ オイフォリオンも画家により一度は両手を前に差し伸べながら軽々と上空へ急上昇する者として【図版 19】、また一度は両手を広げ、極端なパースペクティヴによりことさら大きく強調された足の裏を見せながら墜落するイカルスとして【図版 20】、描かれている。¹⁷⁾

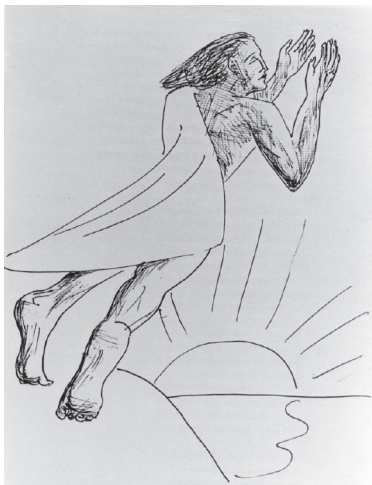
第 1 幕「暗い廊下」の場面では、パリスとヘレナを呼び出すために必要となる三本足の香炉を取りにファウストは「母たち」のもとへと降りて行く。ベックマンはこのシーンに 24.8 cm × 16.8 cm の全ページ版を用い、手に鍵を持ち、母たちのもとへ下降するファウストを描いている【図版 21】。古代風の衣装を風になびかせながら、ドラマの主人公は手すりからまっ逆さまに転落していく。パースペクティヴが生み出す足と頭の大きさのアンバランスと、墜落する人物の周りを取り囲むように描かれた大きな 8 の字型の曲線とが、画面に躍動感を与えている。左上から右下へとやや傾きファウストの体の中心線ともなっている軸と、風になびく衣装と 8 の字曲線とが溶け込む対角線とによって、画面が構成されている。垂直に引かれた手すりの柱の線は、地面を表わしていると思われる水平に引かれた画面下部の線と釣り合いを保っている。

ラインハルト・シュピーラーはその著書の中で、このファウストを描いたイラストが、ベックマンの後期作品の中でも最も重要なものの一つに数えられる 1950 年の『墜落する男』【図版 22・Göpel 809】のコンセプトに関わっている可能性が大きいことを指摘して

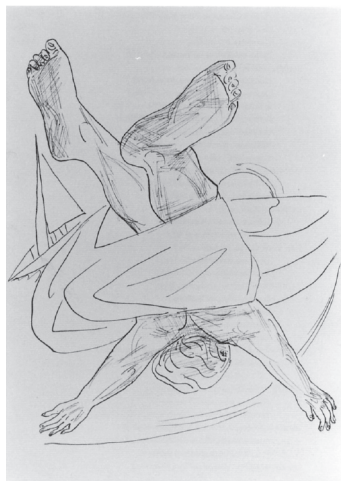
15) 『絵画制作のための六つの格言』（マンハイムにおけるベックマン展カタログのためのベックマンによる前書き）より。Pillep.; *Max Beckmann*. (註 4) S. 43.

16) 「転落」ではなくむしろ「飛行」するイメージを、図像学的な親近性という点のみならず「ノーテーション」（記譜）というキーワードとともに、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。

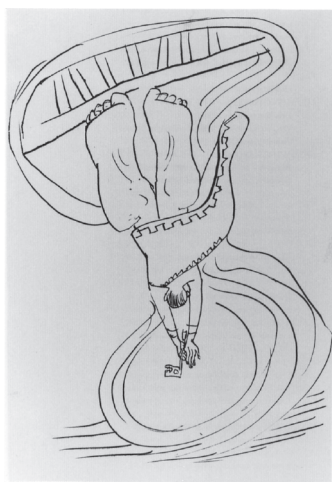
17) 【図版 19】に描かれたオイフォリオンに関してはエルンスト・バルラハのいくつかの彫刻作品、例えば『ヴィジョン』（1912）、『復讐者』（1914）あるいは『逃亡者』（1920）との、また【図版 20】についてはレンブラント『トビアスのもとを去る天使』（1637）に描かれた天使像との、それぞれ図像学的な近接が指摘される。



【図版 19】



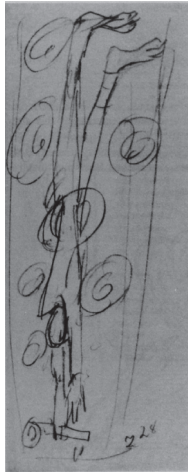
【図版 20】



【図版 21】



【図版 22】



【図版 23】



【図版 24】

いる。¹⁸⁾ この推測は、この場面のためのスケッチを見ると、より説得力を持ったものとなる。細長く描かれた人物を縦長の画面に配したこのスケッチ画【図版 23】は、『転落する男』のための下絵とみなしてもおかしくないものである。

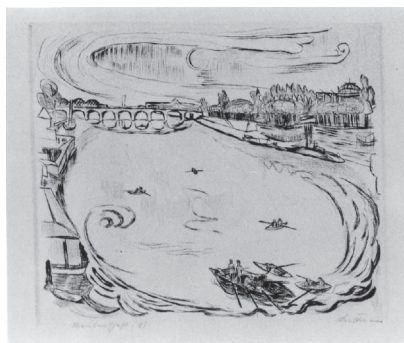
シュピーラーはさらに、転落する男を取り巻く背景のモデルとして 1918 年のドライポイント銅版画『春』【図版 24】が考えられることを指摘している。¹⁹⁾ しかし、転落するファウストを取り巻く 8 の字型に関して、その形状がどこからきているかについてはシュピーラーは一切触れていない。ところで、銅版画『春』は 1919 年ミュンヘンで発行された作品集『情景』にその第 13 作として含まれていた作品であるが、同シリーズには 1918 年作の版画『マインの風景』【図版 25】も収められていた。この風景画において特徴的であるのは、川面の波と夜空の雲を描く大きな 8 の字型である。その曲線の中で波は雲へ、雲は波へと相互に溶け込み、空と海との境界は曖昧である。マイン川にかかる橋もまた、転落するファウストを描いたイラストとの形態上の親近性を印象づける。

この版画作品から画家が独特な 8 の字型をヒントとして得たとする推測は、『転落する

18) Spieler, Reinhard: *Max Beckmann 1884-1950. Der Weg zum Mythos*. Köln 1994, S. 174ff.

19) この版画作品に関してシュピーラーは次のように記している。「『春』というこの作品は一新たな始まりの息吹きを伝えるものです。家と雲の合間に《本物の》太陽が顔を覗かせ、光と温かさを振りまいています。ベックマンはつまり、転落する男を春の画面に取り込んでいるのです。」(註 17 参照)

しかしながら、対角線上を立ち昇る黒い雲は、炎上する家、あるいは墜落した飛行機から噴き出す煙である可能性も否定できない。画面下部に描かれている切断された木の幹や炭化した木の枝は、むしろその可能性を示唆するものであろう。



【図版 25】

男』を考察する上で重要な問題となる。というのも、『転落する男』の青い背景には、白い雲（あるいは煙）だけでなく、天使のような翼を持った形象が乗っているボートも描かれているからである。飛ぶ鳥は、見方によっては泳ぐ魚と見ることもできる。背景の青い平面は、従って空とも水面とも解釈可能である。転落する男は、画面上を上から下へと転落するのではなく、画面の手前から画面の奥へと落ちている。つまり我々がこの男の背中を上から見下ろしているという視点を採用すれば、この人物は青い空の中へ漂い、水の中へ沈んでいくことになる。二次元平面上に描き出された三次元空間が生み出すこの曖昧さこそ、メフィストーフェレスがファウストに向かっていう「では降りていけ、昇っていけといってもいい」²⁰⁾ というゲーテのテキストの言葉が示す曖昧な二義性を形象化したものに他ならない。文学的に表現された空間の持つ曖昧さが、画家によって同様に多義的な空間として視覚化されているわけである。その際、画家にとって最も重要であったことは、画面全体の構成と構成要素のバランスであり、²¹⁾ 二次元平面上に描き出される「空間」が持つ不思議さ、その空間構成自体を主要なメッセージとして伝えることに、ベックマンの作品の本質的な部分が認められると考えることができる。²²⁾

20) Goethe: *Werke. Hamburger Ausgabe*, Band 3, S. 193.

21) マティルデ・ベックマンはその著書の中でベックマンを回想して次のように記している。
Pillep.; *Max Beckmann*. (註4) S. 77.

「彼はよく制作中の絵を逆さまにしたり、横にしたりしていました。そして彼が『絵を逆さまにしてみるのには構図のバランスをテストするためだ。どこかうまくいっていなければ、それはすぐにわかってしまう。過去の偉大な作品はすべてこのテストに合格するものだ』と言うのをしばしば耳にしました。」

22) 本稿「1. はじめに」で既にふれたとおり、ベックマンは彼自身の絵画作品において直接感覚に訴えかけるもの („Sinnlichkeit“) こそが重要であり、感覚を超えてその背後にあると思われるもの („Metaphysisches“) は二義的なものととらえている。

このような立場から各作品の画面を考察対象とする時、例えば美術史家マックス・イムダール

4. 「救済」の「形」

4.1. 栄光の聖母 (Mater Gloriosa)



【図版 26】

『ファウスト・イラストレーション』の最後から2番目となる作品には、救済を具現するマター・グロリオーザが登場する【図版26】。

ファウスト第二部完成直後の1831年6月6日、ゲーテはエッカーマンに次のように述べている。「救済された魂が上昇していく最終場面は非常に抜にくいもので、このように超感覚的ではかりしれない事柄にあたっては、はっきりとした輪郭をもったキリスト教的観念により確実さを私の文学的意図に与えていなかったならば、ややもすれば曖昧な領域に陥ってしまったであろうことをあなたもお認めになるで

しょう。」²³⁾ゲーテ同様、ベックマンもこの場面のイラストには大いに苦心している様子が画家自身の言葉にうかがえる。1944年1月18日、日記には次のように記されている。

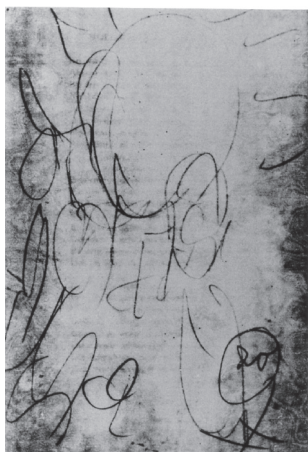
ファウスト第5幕にかかりきり、マター・グロリオーザを3枚描くも満足できず。晩、もう一度クヴァッピが用意してくれたスケッチ部屋で12時までマター・グロリオーザに取り組む、よい出来栄えだ。」²⁴⁾

このイラストの完成稿では、雲と三日月に囲まれたマター・グロリオーザが子を抱き
その論考の一つの中で提唱した「イコーニク (Ikonik)」はたいへん示唆に富んだ手法となる。目に見える図像のいわば背後にまわり込んで図像が「表現」しているものを考察し、また図像に付随する歴史的、精神的背景を論じる図像学とは異なり、画面を構成する線分や平面、形そのものにとどまり、これらを検討することをイムダールは「イコーニク」ととりあえず名付けている。Imdahl, Max: *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*. In: *Was ist ein Bild?* Hg. v. Gottfried Boehm. München 1994, S. 300-324. を参照のこと。

なお、「転落」するファウストに関しては、拙論『記憶のモザイク——「転落する男」とファウスト』(日本ゲーテ協会『ベリヒテ』第44号、10-12頁)をも参照されたい。

23) Goethe: *Werke. Hamburger Ausgabe*, Band 3, S. 464. より引用。

24) Göpel, Erhard (Hg.): *Max Beckmann. Tagebücher 1940-1950*. (註1) S. 79.



【図版 27】



【図版 28】

かかえながら、画面全体を区切る枠組みの外から画面の中心へと漂っている。その衣装と頭を覆う布の曲線は、雲の曲線へ流れ込み、栄光の聖母の下には様々な方向に向かって贖罪の女たちが浮遊している。女たちを囲む曲線がまたマター・グロリオーザの衣装の線に溶け込んでいく。

この場面のスケッチ【図版 27】では、マター・グロリオーザは輝く楕円形で暗示されている。画面のかなり上方に位置するこの楕円は、ベックマンが当初、コンポジションの観点からみると、この作品を一種の「聖母昇天図」としてイメージしていたことを示唆するものである。完成稿のイラストで人物群を囲む枠はこのスケッチにはまだ描かれていない。この外枠に関して従来の研究は、画面左下に見えるヒヤシンスの鉢を理由に、窓枠ととらえてきた。「このような花が画家の部屋に飾られていたことは希でなく、この空間がベックマンの部屋であることをそれは示唆しています」とヴァンクミュラーとツァイゼは記している。²⁵⁾しかし、左端の枠は影を有しながら、右端の部分には影がなく、しかも異なったパースペクティブにより描かれているこの枠は、窓枠と一義的に決定付けられる類のものではない。それは窓枠でありながら同時に、額縁と見ることも可能であろう。

このイラストの画面構成ととりわけマター・グロリオーザの明確な輪郭線は、聖母像を連想させるだけでなく、伝統的な聖像のアイコンをも想起させる。表現主義の女流画家ガブリエレ・ミュンターが1908年から翌1909年頃にかけて制作したと考えられているガラス絵の一枚【図版 28】に描かれているのは聖母ではなく聖テレジアであるが、そこには

25) Wankmüller, Rike und Erika Zeise: *In deinem Nichts hoff ich das All zu finden. Max Beckmann. Illustrationen zu Faust II. Federzeichnungen - Bleistiftskizzen.* (註1) S. 322.

聖母の頭を覆う布と聖テレジアの頭部の光背、左右の位置が逆になってはいるものの聖母の足（あるいは羽）と天使の羽、そして両作品の下半分をいわばまとめあげている曲線など、マター・グロリオザのイラストとの形態上の類似が多数認められるだけではない。彩色され目立つ額縁にも注意が向けられるべきである。ベックマンがミュンターのガラス絵を知っていたかどうかは確認できないが、マター・グロリオザのイラストにも、ミュンターのガラス絵にも、聖母像という伝統的モチーフが影響を与えていることは十分に予想されることである。²⁶⁾

セントルイス・ワシントン大学美術教室での講演の中でベックマンは次のように語っている。

絵画 (Malerei) とスケッチ (Zeichnung) との違い。絵画においては空間構成と画面配置によるコンポジションが、画面の隅々まで行き渡っていなければなりません。スケッチでは、ある時には省略により、またある時には暗示により、空間を即興的に取り扱うことが可能です。²⁷⁾

絵画の中の絵画をも示唆するこのマター・グロリオザの窓枠には、画家のヴィジョンを多義的なものとするような画面を造り出す機能が与えられていると言えよう。

4.2. アダムとエヴァ

ファウスト第二部最後のイラスト【図版 29】には、ゲーテのテキストからは完全に逸脱して、「アダムとエヴァ」のモチーフが描かれている。

このモチーフもまた、ベックマンの作品に繰り返し登場してくることを確認することが可能である。1917年の『アダムとエヴァ』(Göpel 196)、1932年作の『男と女』【図版 30・Göpel 363】、あるいは1946年の版画『原罪』【図版 31】などの作品が、本来宗教的なこのテーマを取り上げているだけではない。1942年から1943年にかけて『ファウスト・

26) 「マター・グロリオザ」のイラスト制作に苦心するベックマンの日記の記述(註 24)を素直に受け取るとすれば、1944年1月18日の晩、この場面のイラストのコンセプトが突然のごとく画家の脳裡にひらめいたようにも思われる。「連想的モンタージュ」(註 9)の手法が作用したのではないかと考えられることが、「聖母像」という具体的モデルの存在を予想する根拠の一つである。もちろん、ガラス絵は裏側から見ることも可能であり、左右が逆となった構図を提供するものであるという事実も、この1枚のイラストの唐突な完成に与っているのかもしれない。

27) Pillep.; *Max Beckmann*. (註 4) S.65.



【図版 29】



【図版 30】



【図版 31】



【図版 32】

イラストレーション』と平行して制作された『カーニヴァル』トリプティック【図版 32・Göpel 649】右側の部分に描かれた男女、またバックマンが制作した数少ない彫像作品の一つである 1936 年の『アダムとエヴァ』【図版 33】もまた、「男と女」のモチーフと取り組んだ作品である。

完成稿のイラストでは、原罪を負ったアダムとエヴァが、モノリスのごとき印象を与える大きな楕円の中に描かれている。楕円は 4 本の大きな足によって支えられ、低い台座の上に乗っている。大きな蛇が二人を取り巻き、エヴァの左肩の上から正面を睨みつける。憂鬱な眼差しのアダムは手前のほうでその上半身だけを見せ、エヴァは彼の後ろに立ち両手で顔を覆っている。二人の後ろの知恵の木から垂れ下がる枝がエヴァの下半身を覆い隠

す。上方の木の枝の上には小さな顔らしきものが並び、アダムの顔の左横にも 90 度横向きになって、アダムとエヴァと思われる男女がもう一度小さく描かれている。

ほぼ画面全体を囲む楕円は、アダムとエヴァという周知のテーマからすれば唐突な印象を与えるが、このテーマをこのような閉鎖的な画面の中で扱っている例をいくつか探し出すことができる。例えば、画家が幼年時代を過ごしたブラウンシュヴァイクの教会に見られる 16 世紀のレリーフ【図版 34】には、アダムとエヴァだけでなく、正面を睨む蛇が登場する。

このイラストの構図は、ここでもまた画面の持つ曖昧さが問題となっていることを予想させるものである。空間的であるという印象は、この画面ではとりわけ、4 本の大きな足とその足が載っている台座によって強調されている。表現主義の芸術家たちの作品、例えばエルンスト・バルラハの 1933 年の木彫『ひざまづく老婦人』【図版 35】、あるいはウィリアム・ヴァウアーの 1920 年のブロンズ像『二つの統一（エクスタシー）』【図版 36】などの作品がベックマンに影響を与えているかどうかは、予想の範疇を出るものではない。

このアダムとエヴァをめぐるコンテクストにおいてより重要であると思われる作品は「黙示録」のためのイラストレーションのタイトル画である【図版 37】。このイラストもまた、やや四角張った楕円形を枠として原罪のテーマを表現している。ヨハネによる福音書の最初の言葉「初めに言葉ありき」と黙示録の言葉「神のうちに死す者は幸いなるかな——彼らの業は彼らに続くであろう」とがそれぞれ記された二つの大きな白板の間にベックマンの容貌の特徴を備えた男性が立ち、一匹の蛇が彼に纏わりついている。このタイトル画と『ファウスト・イラストレーション』の最終イラストが呼応し、悲劇の最終場面でのキリスト教的救済のモチーフは相対化されることになる。つまり、ベックマンにとって原罪とは宗教的問題というレベルでとらえるべきものではなく、芸術作品の創造者であるプロメテウスとして、神からその創造行為を奪い取った芸術家という個人の存在に根差した罪であると考えられているのである。²⁸⁾

5. 結語

1938 年のロンドンでの講演『私の絵画について』の中でベックマンは、自らの芸術家としての考え方の中で中心的な位置を占める「空間」の本質的な意味について次のような

28) その意味で 1942 年に制作された『プロメテウス』(Göpel 596) は重要な意味を担った作品であると考えられる。



【図版 33】



【図版 34】



【図版 35】



【図版 36】



【図版 37】

言葉を残している。

空間——空間——そしてもう一度、空間——我々を包み込み、我々がそこにある、この限りない神的なるもの。²⁹⁾

創造者プロメテウスにも似た芸術家にとって、その芸術観を規定するものは、「形」のモザイクを組み合わせながら事物の空間的位置関係を平面上に再構成すること、つまり画面上の空間構成と空間配置であった。

1943年10月2日、ベックマンは日記に記している。

午前中かかって6枚の絵を制作、地獄と死の苦しみにもかかわらず。何故に。そうせねばならないからだ。³⁰⁾

常に努力する精神を具現するゲーテのファウストは、ヨハネ福音書の言葉「初めに言葉ありき」に満足できず、熟慮の末これを「初めに行為ありき」と書き換えた。ファウストにもメフィストフェレスにも自分自身の姿を重ねあわせた画家マックス・ベックマンは、自らの芸術家としての存在を宣言するために、ファウストのこの言葉をもう一度書き換えることとなる。1948年2月3日、ミズーリ州コロンビアのステイーヴンス・カレッジにおける『ある女流画家に宛てた三通の手紙』と題した講演の中で画家は以下のごとく述べている。

芸術作品の中で最も重要なもの——それは空間の奥深さです。空間とは、その本質的意味が個性と同義のものであり、また人々が神と呼ぶものでもあります。なぜならば、初めに空間ありき。全能なる力により生み出された、この不気味にして計り知れぬもの。³¹⁾

29) Pillep.; *Max Beckmann*. (註4) S. 49.

30) Göpel, Erhard (Hg.): *Max Beckmann. Tagebücher 1940-1950*. (註1) S. 71.

31) Pillep.; *Max Beckmann*. (註4) S. 67.

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. 211.
- 【図版 2】 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 (以下 Wankmüller und Zeise と記載) , S. 158.
- 【図版 3】 Max Beckmann. Retrospektive (Ausstellungskatalog). Hg. v. Carla Schulz-Hoffmann und Judith C. Weiss. München 1984 (以下 Schulz-Hoffmann und Weiss と記載) , S. 293.
- 【図版 4】 Max Beckmann. Welt-Theater. Das graphische Werk 1901 bis 1946 (Ausstellungskatalog). Hg. v. Jo-Anne Birnie Danzker und Amélie Ziersch. Stuttgart 1993 (以下 Danzker und Ziersch と記載) , S. 135.
- 【図版 5】 Danzker und Ziersch, S. 137.
- 【図版 6】 Spieler, Reinhard: Max Beckmann 1884-1950. Der Weg zum Mythos. Köln 1994 (以下 Spieler と記載) , S. 146.
- 【図版 7】 Faust, S. 193.
- 【図版 8】 Faust, S. 201.
- 【図版 9】 Faust, S. 251.
- 【図版 10】 Schulz-Hoffmann und Weiss, S. 238.
- 【図版 11】 Faust, S. 117.
- 【図版 12】 Hofmaier, James: Max Beckmann. Catalogue raisonné of his Prints. Vol. 1: Numbers 1-179, Vol. 2: Numbers 180-373. Kornfeld/Bern 1990, S.525.
- 【図版 13】 Barlach, Ernst: Plastische Meisterwerke. Mit einer Einführung von Anita Beloubek-Hammer. Leipzig 1996, S. 94.
- 【図版 14】 Faust, S. 273.
- 【図版 15】 Wankmüller und Zeise, S. 206.
- 【図版 16】 Spieler, S. 119 (部分) .
- 【図版 17】 Schulz-Hoffmann und Weiss, S. 357.
- 【図版 18】 Spieler, S. 140.
- 【図版 19】 Faust, S. 263.
- 【図版 20】 Faust, S. 277.
- 【図版 21】 Faust, S. 89.
- 【図版 22】 Spieler, S. 187.
- 【図版 23】 Wankmüller und Zeise, S. 73.
- 【図版 24】 Danzker und Ziersch, S. 74.
- 【図版 25】 Danzker und Ziersch, S. 75.
- 【図版 26】 Faust, S. 399.
- 【図版 27】 Wankmüller und Zeise, S. 320.
- 【図版 28】 Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung (Ausstellungskatalog). Hg. v. Gerhard Kolberg. Ostfildern-Ruit 1996, S. 109.

- 【図版 29】 Faust, S. 402.
- 【図版 30】 Schulz-Hoffmann und Weiss, S. 250.
- 【図版 31】 Danzker und Ziersch, S. 176.
- 【図版 32】 Spieler, S. 137 (部分) .
- 【図版 33】 Schulz-Hoffmann und Weiss, S. 141.
- 【図版 34】 Röhrich, Lutz: Adam und Eva. Das erste Menschenpaar in Volkskunst und Volksdichtung.
Stuttgart 1968, S. 102.
- 【図版 35】 Barlach, Ernst: Plastische Meisterwerke. Mit einer Einführung von Anita Beloubek-Hammer.
Leipzig 1996, S. 132.
- 【図版 36】 Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfernung (Ausstellungskatalog). Hg. v. Gerhard
Kolberg. Ostfildern-Ruit 1996, S. 241.
- 【図版 37】 Danzker und Ziersch, S. 179.