

マックス・クリンガーの「影」

——論考『絵画と素描』と連作版画「ある愛（作品X）」の分析を中心に——

古川 真 宏

要旨

マックス・クリンガーの版画は、リアリズム的表現と主観的幻想が特異な方法によって結びつけられていることでよく知られているが、その際に影が効果的に用いられていることは看過されがちである。彼の影の用法は、後のジョルジョ・デ・キリコやシュルレアリストたちにも影響を与えたほどであり、19世紀のロマン主義と20世紀の精神分析の結節点の一つとして考えることも可能である。本稿は、そのようなクリンガーにおける影を、彼の版画論と実作品の両方から考察するものである。まず、クリンガーは論考『絵画と素描』（1891年）において独自の版画論を展開しており、そこで版画を、絵画において抑圧されてきたものを解放するためのメディウムとして定義している。絵画と版画の関係は、光に照らし出された像とその裏に隠された影の関係と相通的だというわけである。また、クリンガー作品のなかでも、特に印象的に影が用いられている連作版画「ある愛（作品X）」の第9葉《恥辱》の分析を通じて、彼の影の用法の特質を明らかにする。

キーワード

マックス・クリンガー、版画、影、ロマン主義

はじめに

ドイツの画家・彫刻家マックス・クリンガー（1857-1920）が美術史上で特異な地位を占めているのは、彼の異彩を放つ銅版画のおかげである。Grafikzyklus（版画サイクル）と呼ばれる連作形式で発表された、夢と現実とが交錯するような幻想的な版画作品は、後年の芸術家たちに大きな影響を与えたことが知られている。彼の版画に衝撃を受けた芸術家には、グスタフ・クリムトやアルフレート・クービン、エドヴァルド・ムンクといった世紀転換期に活躍した人物のみならず、大戦期の労働者たちを描いたケーテ・コルヴィッツ、形而上絵画を提唱したジョルジョ・デ・キリコ、シュルレアリスムのサルバドル・ダリやマックス・エルンストなど枚挙にいとまがなく⁽¹⁾、クリンガーをドイツ近代美術における版画復興の火付け役として評価している研究者もいるほどである⁽²⁾。

後進たちに多大なる刺激を与えたクリンガーの連作銅版画のなかでも、10葉から構成される「手袋（作品VI）」⁽³⁾はとりわけ名高い。本作の構想のきっ

かけは、1876年にベルリンのハーゼンハイデにオープンしたローラースケート場で人々の注目を浴びた一人のブラジル人女性に対するクリンガーの恋心にあると言われており、主人公の男は画家の容貌が反映した自画像である。第1葉《場所》（図1）には、19世紀後半ドイツにおいて一種の社交場であったローラースケート場に集う上流階級の人々の様子が写し取られている⁽⁴⁾。ところが、第2葉

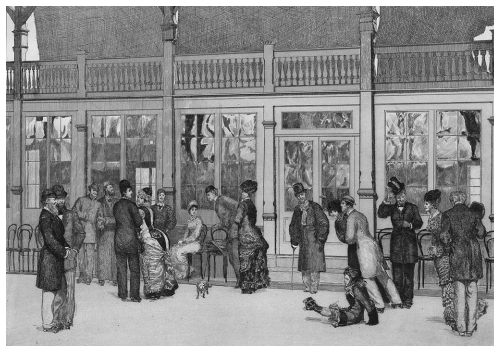


図1 マックス・クリンガー《場所》（「手袋（作品VI）」第1葉）1881年、エッチング、アクアティント、メトロポリタン美術館、ニューヨーク

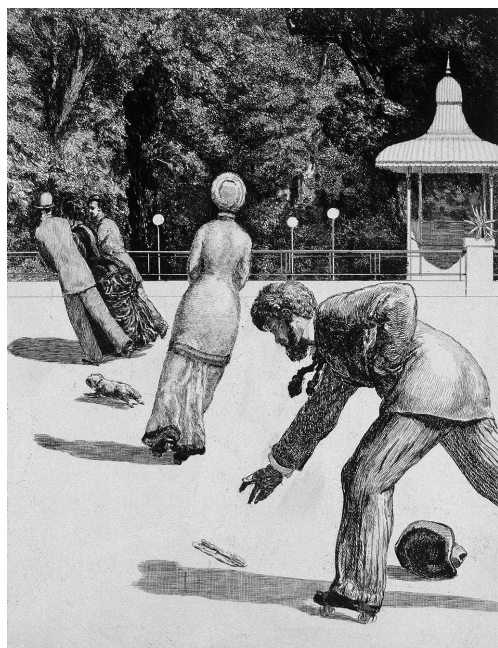


図2 マックス・クリンガー《行為》(「手袋(作品VI)」第2葉)1881年、エッチング、メトロポリタン美術館、ニューヨーク

《行為》(図2)を挟んで第3葉《願望》(図3)になると様相は一変し、例の女性の落とした手袋に関する男の妄想へと変貌していく。本連作のヒロインはこの女性ではなく彼女の手袋であり、第3葉以降はそれをめぐって繰り広げられる男の苦悩や葛藤、手袋崇拝の物語が綴られているのである。

注目したいのは、ベルリンの社交場を活写した風俗画から、一人の男の精神世界あるいは私的な夢の物語へと流れが転換する際に、画面のなかでさまざまな小道具が効果的に用いられているという点である。《行為》の背景には、西洋美術において恋愛ものに伝統的に用いられてきた「愛の園」や「閉ざされた庭」を連想させる鬱蒼と茂った森が広がっており、社会生活から隔絶された、秘められた欲望が露わにされる場としてスケートリンクが位置付けられている⁽⁵⁾。また、女性が男の執着の対象となる手袋を地面に落としているのに対し、彼は、通常の現実認識あるいは理性を失っていくことを暗示するかのように、頭に被った帽子を落としている。さらに、画家、女性、3人の男女の団がジグザグを描くように前後左右に身体を揺さぶりながら奥へと続いていく様子は、私たちが幻想の世界へと誘う振り子のようなリズムを形成している。手袋と平行に置かれた仔犬は、この女性への忠誠を表しているよう



図3 マックス・クリンガー《願望》(「手袋(作品VI)」第3葉)1881年、エッチング、アクアティント、メトロポリタン美術館、ニューヨーク

にも、手綱を解かれた動物的な欲望が男を先導しているようにも見える。そして本稿のテーマに直接関わってくるのは、登場人物たちの影が地面にほぼ等間隔に規則正しく投射されているということである。これらの影は、人物の不安定な姿勢に対して、整然とした佇まいで右手前から左奥へと続く行列を成しているのである。この点をめぐって、この版画の元となった1878年の素描(図4)と見比べてみると、主人公の男の影に微妙な変更が施されていることがわかる。素描の方では、男が手袋に右手を伸ばしているのを忠実になぞるように影からも手が伸びており、影全体の形が不定形な黒い塊のようになってしまっている。ところが、版画の方の影は手袋を拾おうとはせず、ただ凝視しているだけで、肉体から独立した存在であるようにも見える。地面に投射された影は、社会的な仮面の下に抑圧された「無

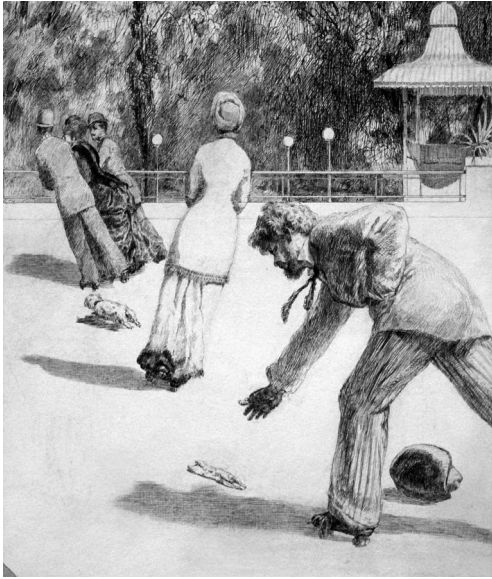


図4 マックス・クリンガー《行為》（「手袋拾得に関するパラフレーズ——それを無くした婦人に捧げる」第2葉）1878年、黒インク、シャルフ・ゲルステンベルク・コレクション、ベルリン

意識」の投影でもあり、これから物語が理性的な自己の裏側に潜んでいる馴致しがたい欲望によって導かれていくことを暗示しているのである。現実の社会的存在としての紳士淑女の出会いの背後で繰り広げられる内面の物語がこの連作の主題なのだ。実のところ、クリンガーはこの他にもいくつかの作品において影を非常に印象的に用いているのだが、管見の限りでは先行研究でそのことについて詳しく論じられたことがない。

本稿は、クリンガーの版画を影という観点から考察するものである。そのためにもまず、1891年に刊行された彼の論考『絵画と線描』(*Malerei und Zeichnung*)を検討する。ここで画家は、レッシングが行った「造形芸術と時間芸術の区別」を無効化するメディウムとして版画を位置付け、絵画では主題とするのを避けるべきと考えられた「激情」や「醜いもの」を扱うのに適した表現媒体として定義している。クリンガーにとって版画とは、造形芸術において抑圧されてきたものを解放するための舞台であり、そのことを説明するなかで、意味ありげに「影」(*Schatten*)という言葉が登場してくるのである。このような点から彼の版画論を検討した後で、実際の作例の分析を通じてその影の特質について考察していく。

だが、本題に進む前に、クリンガーの研究史を簡単に要約しながら、議論の前提となる大きな背景を明らかにしておきたい。というのも、我が国ではクリンガー研究があまりなされておらず、彼の作品の制作背景と欧米での先行研究の動向を確認しておくことは決して無駄ではないと考えるためである。

1. ロマン主義と精神分析のあいだで

クリンガーの影を考える上で、「人格の二重性」というテーマが度々登場してくるロマン主義文学からの影響は無視できない。アーデルベルト・フォン・シャミッソーの『影をなくした男（ペーター・シュレミールの不思議な物語）』（1814年）や、それに着想を得たE・T・A・ホフマンの『大晦日の夜の冒険』（1815年）などのように、肉体とその影の分離、鏡に映った像の一人歩き、自らの分身（ドッペルゲンガー）の自立、自身の欲望を体現する影のような人物に自らの地位が取って代わられる、等々、ロマン主義文学において影という存在は重要な役割を演じる。クリンガーも、ホフマンの熱心な読者だったことが知られている。そこからもう少し射程を広げると、ロマン主義において影が流行した背景には、19世紀初めに哲学や心理学において「無意識」という概念が誕生したことと連動して⁽⁶⁾、芸術の分野ではその具体的な形象として影が取り上げられたということが重要な点として挙げられる。また、人物の表情それ自体ではなくシルエット（＝影）の方に個人の内面や性格が表れるとみなしたラヴァーターの観相学も、無意識と影の結びつきの射程圏内にある⁽⁷⁾。影は、その人物の隠している内面を暴き出すというわけである。ヴィクトル・I・ストイキツァは、ラヴァーター観相学を、プラトンによる「洞窟の比喩」以来の影に対する否定的な評価を引き継ぎながらも、影のうちに「否定的で罪深い側面」を探し求め、「影という魂を調査し、解釈するための方法」⁽⁸⁾として後にフロイトが創始することになる精神分析にも準えている。また、ユング心理学では、影は「自分自身を困惑させる傾向を持つ自分自身のあらゆる側面」⁽⁹⁾であり、そのことを示す事例として、文学をはじめとしたロマン主義の芸術作品が取り上げられることも少なくない⁽¹⁰⁾。

クリンガー作品をそのような文脈のなかで捉えるならば、ロマン主義的無意識とフロイトの精神分析の中間地点に位置付けることが可能である。デ・キ

リコが彼を「現代のロマン主義者」⁽¹¹⁾であるとともに「ある意味でフロイトに先立つ精神分析家」⁽¹²⁾と呼んで賛辞を送っているように、クリンガーのモノグラフ研究にも、どちらかというとロマン主義の文学や思想（特にシェリングとショーペンハウアー）との親近性に重きを置くものと、クリンガー作品をフロイトの夢の理論の先取りとして評価しようとする方向性のものがある。後者のフロイトの先駆としてクリンガーを位置付けようとする作家研究の代表例は、「芸術作品のシンボリズムにおける主観性と代償作用の探求が精神分析の創始と並行して展開されたこと」⁽¹³⁾を明らかにするという目的を副題に掲げたハンス＝ゲオルク・プファイファーによる1980年の研究書である。プファイファーは、「手袋」連作に「縮合」(Verdichtung)や「遷移」(Verschiebung)といった夢工作を認めると共に、1870年代の画家に神経症や「疾病への逃避」の兆候を読み取りながら、90年代にかけて自らの夢分析と創作行為を通じて自己治癒に至ったシナリオを描き出そうとする。結論部で「絵画作品の創作と分析心理学の目標設定は同一である」⁽¹⁴⁾と述べているように、いわゆる応用精神分析の手法によるクリンガー解釈である。これに対して厳しい非難を浴びせたのが、先に述べた2種類の先行研究のうちの前者に相当するクリスティアーネ・ヘルテルの1987年の研究である。作品のシンボリズムに精神分析を投影して一義的に解釈することは「シンボルの縮小」であり、「フロイト主義者の美術史家は芸術家を患者として必要としているに過ぎない」⁽¹⁵⁾というわけである。その代わりに彼女が引き合いに出すのは、作品中に登場するモチーフをめぐるドイツ文学の伝統や、フェティシズムや夢などに関する19世紀の哲学・美学であり、同時代の文脈から作品を捉え直そうとする性格を強くもっている。先行研究の第三の傾向としては、マーシャ・モートンのようにヴィルヘルム時代のドイツの文化・芸術・科学に共通するテーマである「内的衝動とその社会的管理の葛藤」のなかにクリンガー作品を据えるものである⁽¹⁶⁾。このテーマ設定自体、極めてフロイト的ではあるが、先に挙げた二つの研究方針を融合させながら、「無意識的なもの」がドイツのモダニズムの掛け金になっていたことが浮き彫りにされている。

本稿では、以上の先行研究を踏まえながら、クリンガー自身の著作と作品から出発して、無意識的なもののあらわれとしての影について考察する。そのために、まず彼の版画論とも言える論考『絵画と線

描』から見ていきたい。

2. 『絵画と線描』(1891年)： レッシングとホフマンの反響

クリンガーは1891年に上梓した『絵画と線描』⁽¹⁷⁾において、伝統的に低く見積もられてきた白黒の「線描」(ドローイングや素描、版画など)⁽¹⁸⁾を、色彩に富んだ「絵画」に對置させながら、それに固有の価値を与えることを試みている。この論考の趣旨を端的に言い表しているのが、「絵画では不可能か、あるいは限定的にしか芸術的に表現できないような空想的イメージ(Phantasiebilder)が存在する。線描は芸術的価値を損なうことなく、そうしたイメージを表現することが可能である」⁽¹⁹⁾という一節である。ここで画家が「空想的イメージ」と呼んでいるものは、「世界観の表象」(Vorstellung der Weltanschauung)や「世界感覚」(Weltgefühl)、「形の感じ」(Formgefühl)などとも言い換えられているが、要するに、日常的な事物をどのように眺め、どのように捉えているかという主観的な印象を意味し、それはまた「生の暗い側面」⁽²⁰⁾にも通じているのだという。

クリンガーは、デューラーやゴッダ、ホルバインなどを引き合いに出しながら、版画によって表現されるペシミスティックでアイロニカルな幻想世界を、絵画が追求する「美の世界」と對置させている。ここで注目したいのは、この画家の主張は、レッシングが『ラオコーン』(1766年)⁽²¹⁾で口火を切った造形芸術の固有性をめぐる議論の延長線上にあるという点である⁽²²⁾。クリンガーは版画を、この18世紀の思想家が提唱する造形芸術と時間芸術の区別を揺さぶるものとして定義しているのである。レッシングを参照しながら絵画と線描を対比している箇所を、やや長いが以下にそのまま訳出する。

絵画は、この世界の喜びを最も完璧に表現する方法であるように思われる。絵画はそれ自体の目的として美を愛し、得ようとする。私たちが感動させるような絵画は、醜い日常や最悪の悲運の場合でさえも、それとは対照的な魅力的なものや、形と色の調和によって私たちの心を動かすのである。つまり、絵画とは栄光であり世界の勝利のことなのである。そうでなければならぬのだ。

この壮麗で悠然と進んでいく世界に対する賞

賛や崇拜のすぐそばで、諦めの声や、惨めな慰め、滑稽なほどに小さなつまらぬ生き物の嘆きが、望むことと出来ることをめぐる永遠の戦いのなかから聞こえてくる。

見たものを感じ、感じたものを伝えることが芸術家の人生である。では、形と色彩によって美に拘束されている芸術家が黙して語らない印象や、彼に押し寄せてくる生の暗い側面に対しては為す術もないのだろうか？いや、求められ、見られ、感じられた美と、しばしば悲鳴とともに出くわす恐ろしい存在との間に横たわる途方も無く大きなコントラストのなかからイメージが生み出されなければならないのだ。詩人や音楽家が生々しい感覚からイメージを生み出すのと同じように。これらのイメージが失われないようにするためには、絵画や彫刻を補完する芸術が必要である。イメージと鑑賞者の間に造形的な安定性が過度に入り込んでくることのないような芸術である。それが線描（Zeichnung）なのである。

レッシングは『ラオコーン』において、絵画表現によって完全に芸術的に実現できる主題から、激情や醜いものへのこだわりを排除した。おぞましいものや吐き気を催させるものは、不自然であるために結局は耐え難いものとなる。したがって、これらは絵画の目的にそぐわないのだと彼は言う。これらを表現することは、詩や劇、音楽には許されている、というより、むしろ必須である。なぜならば、こうした芸術では、たとえそれらが勢いよく全力で前に躍り出てきたとしても、いつまでもそこに留まっていけないからだ。連続的に展開していくなかで起こる同時的あるいは継起的な効果や、最終的な解決の予感によって、激情や忌まわしいものは、単にそのものとして作用するのではなく、想定された全体を構成する自然な要素でいられるのである。⁽²³⁾

レッシングに従えば、絵画や彫刻において激情や醜いものを表現するのは相応しくない。なぜならば、そのようなものを目の当たりにした時、私たちの想像力はそれに固執し、それ以上のものを思い描くことができないからである。一つの瞬間や一つの視点に縛られている造形芸術には、想像力の自由に働く余地が残されていなければならないのだ。したがって、造形芸術は、それに先行するかあるいはそれに

続く場面として激情や醜いものが想像されるような「含蓄ある瞬間」を捉えなければならないというのがレッシングの主張である。それに対して、時間芸術である文学や音楽の場合は事情が異なる。それらにおいては、継起的に物事が展開し、激情や醜いものが一過的に現れてくることで全体のなかで効果的に作用するからである。クリンガーは、このような議論を前提として、版画ひいては線描の眼目は、絵画において抑圧されてきた「諦めの声や、惨めな慰め、滑稽なほどに小さなつまらぬ生き物の嘆き」に日の目を当てることに他ならないのだと後の精神分析家さながらに述べている。いわば、造形芸術の「超自我」が絵画なのだとすれば、版画はその「影＝抑圧されたもの」だというわけである。

クリンガーは、版画を絵画の下に位置付ける伝統に抗して、文学や音楽の非嫡出子として認知することを選んだ。彼が自らの作品に採用した *Grafikzyklus* という形式がまさしくそのことを体現している。連作を構成するそれぞれの版画は、互いに独立した作品として眺めることも可能だが、なにより物語を読み進めていくような構成になっているのである。そもそも *Zyklus*（連作、サイクル）という語は、例えば *Liederzyklus*（歌曲集）のように音楽や詩に用いられることが多く、美術作品に対して使うことは稀である。タイトルの後に作品番号（opus number）をつけていることも音楽の形式に則っている。

クリンガーの詩と音楽と絵（版画）を融合させようとする傾向は、作曲家ブラームス 60 歳を記念して 1894 年に発表された「ブラームス幻想（作品 XII）」にとりわけ強く見られる。2 部構成の本作は、それぞれの部の最初に「前奏曲」として機能する大きな図版があり、それに続いて物語が展開されるが、その紙面の多くは、版画を楽譜や詩と組み合わせで構成されているのである⁽²⁴⁾。そのなかから、4 頁にわたって楽譜と図版が配置されている歌曲「昔の恋」の最初と最後の部分を見てみよう。恋の痛手を思い出す内容の歌を、バルコニーで横たわる男が昔の恋文（箱から取り出しているのはキューピッド）を読んでいる情景として解釈した図版が最初にくる（図 5）。その右下には、時の翁とサテュロスの顔が取り付けられた「時の車輪」が描かれた縦長の図版があり、それらが楽譜を囲むように配置されている。最後の頁（図 6）では、スラーの弧線に乗った音符が五線譜の領域をはみ出して隣の図版のなかに入り込み、塔の周りに飛び交うツバメへと変貌している。この表現は、19 世紀前半の画家 J・J・



図5 マックス・クリンガー「ブラームス幻想（作品Ⅺ）」第2面（《「昔の恋」に》時の車輪）1894年、エッチング、エングレーヴィング、アクアティント、リトグラフ、個人蔵



図6 マックス・クリンガー「ブラームス幻想」第5面（《塔》）1894年、リトグラフ、個人蔵

グランヴィルの連想によるモチーフの連続変化を描いた挿絵をも彷彿とさせるが、実は、冒頭の歌詞「暗い色のツバメたちが遠い国から帰ってくる」に対応している。塔の下、茂みのなかで男女が抱き合っているのも、歌の内容を踏まえて、記憶に蘇ってくる昔の恋の情景を表しているのだろう。さて、最初のパルコニーの図版（図5）を再びよく見てみると、ここでも影が特殊な使われ方をしていることがわかる。男の背後の手すり壁に投射された影はこの人物のポーズと一致しておらず、片足を上げているように描かれているのである。昔の恋人に覆いかぶさる過去の自分の姿がそこに投影されているのかどうかは定かではないが、ここにはいない何者かの存在を暗示しようとした結果であるように思われる。歌詞にはこうある。「誰かが私の肩を軽く叩いたような気がする。鳩が飛ぶ時のざわめきを聞いた時の

ように。それは私のドアをノックした。しかし外には誰もいない。私はジャスミンの香りを吸い込んだのだが、そこに花束はない。遠くから私を呼ぶ声が出て、瞳が私を見つめている。古い夢が私を捕らえて、夢のなかの道へと私を導いていく。」⁽²⁵⁾ このように記憶のなかの存在が現在の「私」に働きかけてくるような感覚が歌われているため、画家はそれをまさしく「面影」として表したのだろう。影はこれから展開される物語を暗示しているのである。

再び『絵画と線描』に戻って、クリンガーが「美の世界」に抑圧された「悲観的な世界」を版画の主題に据えていることについて、同時代の文脈から考えてみよう。ロマン主義文学のなかにも、同様の命題を掲げて「生の暗い側面」を幻想によって浮き彫りにしようとする動きがあったのである。クリンガーの知人の批評家で最初のモノグラフを著したパウル・キューンも、この画家の「空想的イメージ」について、「彼はエロティックな夢のなかで、甘美な存在だけでなく、E・A・ボー的かつE・T・A・ホフマン的な身の毛もよだつダイモーンの幽霊に駆り立てられている」⁽²⁶⁾と評しているように、ロマン主義文学と共振するところがあることは古くから指摘されてきた。また、マーシャ・モートンによれば、クリンガーは、ホフマンの論考「ジャック・カロ」⁽²⁷⁾を読み、ホフマンを通して見たカロに触発されて『絵画と線描』を執筆した可能性があるのだという⁽²⁸⁾。カロはゴヤの先駆者と評されるように、戦争や社会風俗をリアリズム的かつ幻想的に描いた17世紀の版画家としてよく知られており、ホフマンは自身の制作方法をそれに倣って「カロ風様式」と呼んでいる⁽²⁹⁾。ホフマンは、カロのように「活気すこぶる盛んな想像力の魔力が呼び出してきたあらゆるファンタスティックな奇怪な現象の数々」、「人間のみすぼらしい営みを嘲笑しようとするイロニー」、「途方もない道化のヴェールを被って隠されているありとあらゆる秘密の暗示や風刺を、真摯にして一層深いところまで心魂を徹しようとする観客の前へとあらわにして見せる」、「そんなカロ風の仕方作品をものにしたかったのだ」⁽³⁰⁾と書いている。そのようなホフマンのカロ解釈は、彼の版画から受ける幻想的な印象だけを拡大解釈しすぎているために社会風刺的なリアリズムの側面を捨象しているくらいがあるとも言われているが、対象を主観的に捉えて異化する想像力、醜いものと激情の復興、現実と内面世界の混淆といった点は、ホフマンのみならずクリンガーにも通ずるものがある⁽³¹⁾。この

19世紀の画家の近代社会や人間心理の深層をまさぐろうとする態度は、ホフマンを経由して17世紀のカロにまで遡ることができるのである。

さて、以上のような反レッシングのかつホフマン＝カロ的な含意のあるクリンガーの版画論のなかで、「影」(Schatten)という語が登場してくるのは次の箇所である。

観念と表象の渦が芸術家のうちに流れ込んでくるのは、その元となる素材の豊かさのおかげだと結論づけられる。この素材とは、宗教がその上に築かれ、またそれゆえに諸民族が減ぶ原因にもなったものであり、人が耳を貸そうとはせず、最もナイーヴな無知から最も異様な醜さに至るまで、ありとあらゆる形式・手段を用いて人間の精神が覆い隠そうとしてきたものであり、利己心と自己犠牲の態度によってずっと醸成され続けてきたものでもある。[...] 最も強い感覚は最も狭い空間に押し込められ、互いに反発し合う感覚が次々と現れては消えてゆく。[...] 線描(Zeichnung)は、そんな素早く移り変わっていく同じトーンのイメージのなかで、私たちが感じることのできるすべての印象を用いて生の一部分を増大させる。それは、叙事詩のように展開されることもあれば、ドラマティックに激化することもあれば、乾いた皮肉のように見えることもある。ただ影だけが、こうした恐ろしいものでさえも感情を害することなく捉えることができる(nur Schatten, ergreifen sie selbst das Ungeheuerliche ohne auszutossen)。(32)

現れては消えていく感情や印象を思いつくままに次々と書き留めていく、まるで自由連想法のようなイメージ制作の説明がここでなされている。だが、最後の一文の「影」が何を指しているのかは曖昧である。生々しい絵画とは異なり黒だけで暗示的に描かれる線描(版画)というメディアム(「反絵画」としての線描)を比喩的に指しているようにも思われるし、「影」そのものを意味しているようにも読める。ちなみに、この引用の後ではそれまでの要約が述べられており、「線描の最も優れた特徴は[...] 自分の世界や見方、身の回りで起こっている事柄に対する個人的なコメント」などを表現できる点にあり、それによってこそ「最も個人的な喜びや悲しみ、最も儚くも深い感情を、その強度だけに導かれながら、自由に芸術的に表現することができる」(33)

と続く。この箇所以外では「影」という語が使われていないため、この論考だけからはその意図するところを推し量ることができない。しかし、クリンガーが版画の核心にあると考えていたものが「影」と言い表されていることは意味深長である。彼にとって絵画と版画の関係は、光に照らし出された像とその裏に隠された影の関係と相同的なのである。

そこで次に、実際の作例と合わせて考察を進めることにする。確かにクリンガーの版画では、死や破壊、暴力、罪といった悲劇的なテーマの作品において影が効果的に使われることが多い。殺人や家庭崩壊など19世紀の都市社会で実際に問題となっていた事件を取り上げた1883年の「ドラマ(作品IX)」のなかの第6葉《森のなかで》(図7)がその一例である。この版画では、日光と木立の織りなすボヤけた陰影の中央に一本の樹が生えている情景が描かれている。その樹の根本には畳まれた衣服が置かれ、その上には手紙が載っている。隣の小道には帽子が落ちている。多くの研究者は、これは自殺の現場を表したものであり、服の上に置かれた手紙は遺書なのだという見解をとっている(34)。自ら死を選んだはずの人物は画面のなかには登場しない。この暗示的な死の表現を印象的に演出しているのが、画面中央に一際くっきりと描かれている影である。低い位置で切られた樹の幹から右下に伸びた影が、そ

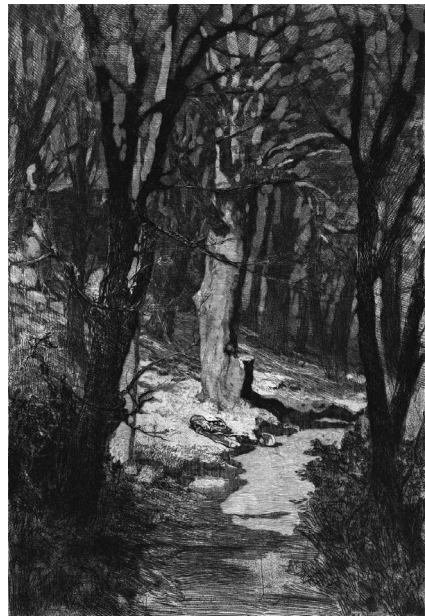


図7 マックス・クリンガー《森のなかで》(「ドラマ(作品IX)」第6葉)1883年、エッチング、クンストハレ・カールスルーエ

れと垂直に交わる小道の縁の影と一体化することで、画面手前から右奥に向かって伸びる稲妻のような形を作っている。この影は、まるでそこに遺されたものから魂が染み出しているようにも見え、不吉な雰囲気が漂っている。自殺という出来事を、影によって婉曲的に、予兆として表しているという点では、自殺現場を見た時の不快感を回避しながら事の真相を露わにするという先の引用のクリンガーの言葉を体現しているようにも思われる。だが、彼の作品においては、影はなにも迂回して言及するためのアレゴリーとしてだけではなく、それ自体が雄弁に何かを表すシンボルとして用いられることもある。次章では、そのような象徴的な影の例として、1887年に発表された連作「ある愛（作品X）」を見ていくことにする。

3. 2つの影

——「ある愛（作品X）」第9葉《恥辱》の分析

「ある愛」は、とある上流階級の女性が一人の男と恋に落ち、予期せず子供を身籠って周囲から非難を浴びた挙句、母子ともに死に至る破滅の物語を表した10葉の連作である。詳しく検討したいのはそのなかの第9葉だが、連作のなかでの位置付けを説明するために、まずはそこまでの流れを確認していきたい。

クリンガーの敬愛する画家アルノルト・ベックリンへの献辞が捧げられた第1葉に始まり、第2葉《出会い》（図8）から具体的な物語が幕を開く。ここには、愛の象徴である薔薇の生い茂る公園のなかを身なりの良い女性が馬車で進んでいる光景が描かれている。ところが、背後のマロニエの茂みのなかから、暗がりに紛れて気付かれないように彼女をじっと見つめる一人の男性がいる。画面中に散りばめられた満開の花は、この男の恋心の開花を暗示していると言われている⁽³⁵⁾。次の第3葉《門の前で》（図9）では、男が彼女の私庭と思しき場所を訪れ、鉄の門扉から姿を表した女性の手の甲に口づけをしている。「手袋」の《行為》と同じく男の帽子が地面に落ちているのは、社会通念を脱ぎ捨てることを暗示しており、二人がお互いを分け隔てる境界を越えようとする場面が描かれているのだという解釈が一般的である。この公的な場から私的な領域へと足を踏み入れる／招き入れる行為は、構図全体によっても強調されている。門と塀によって手前の庭園外と奥の庭園内に分断されているだけでなく、左半面



図8 マックス・クリンガー《出会い》（「ある愛（作品X）」第1葉）1887年、エッチング、アクアティント、メトロポリタン美術館、ニューヨーク



図9 マックス・クリンガー《門の前で》（「ある愛（作品X）」第2葉）1887年、エッチング、エングレーヴィング、アクアティント、メトロポリタン美術館、ニューヨーク



図10 マックス・クリンガー《公園で》(「ある愛(作品X)」第4葉) 1887年, エッチング, エングレーヴィング, メトロポリタン美術館, ニューヨーク

の日の当たる明部と、右側の木々の影が落ちている暗部に二分されており、明るく開かれた公的空間にいる男性を、女性が暗い檻の内へと誘惑する「アダムとエヴァ」の図式を踏襲しているのである(36)。そのことを踏まえると、壁に投じられた男の影が、実体よりも一足早く門の内側に入り込んでいるという点が意義深い。影は、この図版のテーマを強調する要素として効果的に用いられているからである。

すでに親しい仲になった男女の逢瀬が描かれた第4葉《公園で》(図10)でも、影が重要な役割を演じている。右下に見えるボートに乗って彼女のもとにやってきた男が、バルコニーをよじ登って彼女と抱擁しながら接吻を交わしている。恋の障壁を乗り越えて男女が抱き合うこの場面は、19世紀に数多く絵画化された『ロメオとジュリエット』のいわゆる「バルコニー・シーン」や、フラゴナールの連作絵画「恋の成り行き」の1作目《逢い引き》(図11)を彷彿とさせる。後者のロココ絵画では、ヴィーナス像と薔薇のある「愛の園」での密会の約束を果たすために男が梯子を登って女に会いにやってきたところ、闯入者の気配に驚いて振り返るという

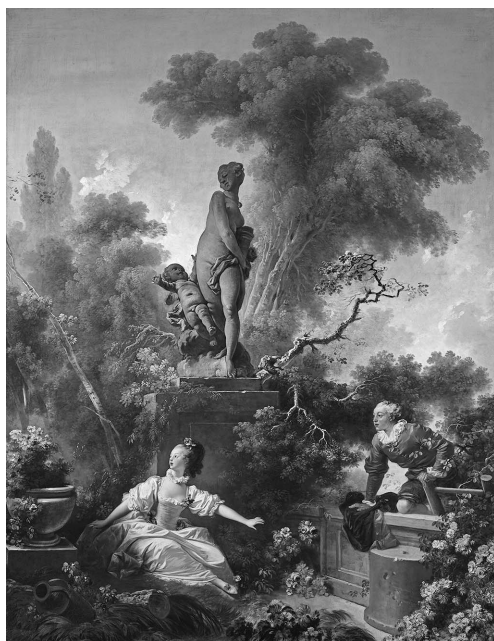


図11 ジャン=オノレ・フラゴナール《恋の成り行き：逢い引き》1771-73年, カンヴァスに油彩, フリック・コレクション, ニューヨーク

芝居じみた場面が描かれている。クリンガー作品では、こうした恋人の密会の典型的な図像を踏まえつつも、大胆な構図で再会の劇的瞬間が切り取られている。だが、恋人たちと並んで、あるいはそれ以上の存在感をもって画面を支配しているのは、男性の背後に屹立する樹木であり、その黒い影が二人を包み込んでいる。そのことに関連して、画家はこの構図に確定する前にいくつかのスケッチや別バージョンも制作している。採用されなかった版(図12)は、最終版よりも状況説明的であり、フラゴナール作品のような彫像と薔薇のある「愛の園」の図像の延長線上にあることが明らかである(37)。その後に描かれた素描(図13)で決定稿の大まかな構図が現れてくることになるのだが、そこでは、フロックコートを着た紳士の背中の上に、両手を広げて覆い被さる巨大な影のような野生の樹木をもう一人の主役として登場させる基本構想が明確に示されている。男を衝き動かす自然=動物的欲望によって、女性が悲劇的な結末に追いやられることになるのだとすれば、この影は、フラゴナールの甘美で雅やかな恋を転倒させる役割を担っていると言える。《公園で》の後には、ベッドでの情事や、女性が幻視で妊娠を知らされる場面などを描いた図版が数枚続



図 12 マックス・クリンガー《公園で》(放棄された版), 1887年, エッチング, アクアティント, ライプツィヒ美術館



図 13 マックス・クリンガー《公園で》(素描), 1887年, 黒インク, 黒チヨーク, 水彩, メトロポリタン美術館, ニューヨーク

き, 9枚目に本連作の白眉を飾る版画がやってくる。

《恥辱》と題された第9葉(図14)には, 2つの影が主役級の扱いで登場する。ヒロインの女性は, 望まれざる妊娠が衆目に晒され, 身を縮こませながら頭をもたげて裸足で路上を歩いている。白い塀の上からは, 先ほどまでこの女性が身につけていたような上流階級のドレスを纏った婦人たちが, 彼女を見下ろしながら「軽蔑の歓喜と好奇心からくる嘲笑」⁽³⁸⁾を浮かべている。「2つの影」とは, 髪を短く切り簡素な衣服⁽³⁹⁾に身をやつした女性の右側に見える想像上の存在としての老婆と, 左の壁に投影された黒いシルエットのことである。一見すると, 前者が「非現実的な影」が具体的な形で表されたもので, もう一方が光学現象による「現実的な影」であるように思われるかもしれないが, 実のところ両方とも自然主義的な描写ではなく「空想的イメージ」と呼ぶのが相応しい。そのことについて以下で説明していく。自我が危機に瀕する「恥辱」という主題において, モデルと異なる姿で反復される影は, その不気味さと他者性を遺憾なく発揮しているのである。

まず, 一つ目の影である, ニタニタ笑いながら彼女に同伴し, 指をさして糾弾する素振りを見せている老婆の方から検討する。なぜこの老婆を影と呼ぶのかというと, その足元には影がないため現実的な存在と考えることができず, キューンの言うように「不幸な女性を苦しめている薄気味悪い幻影」⁽⁴⁰⁾と考えるのが妥当だからである。したがって, これは「悪意ある噂の擬人像」あるいは「彼女の羞恥心のあらわれ」としてほとんどの先行研究で説明されている⁽⁴¹⁾。そのような解釈は, ヴィルヘルム時代のドイツにおける性道徳と照らし合わせても正当化される。クリンガーがたびたび扱う恋愛や売春のテーマを社会的現実と重ね合わせながら分析したアーニャ・ヴェンによれば, ベルリンをはじめとした大都市では, 19世紀後半に地方から人口が大規模流入するにつれて, 娼婦は売春宿において密かに商売するのではなく, 都市住人の一員として公の場にも出現するようになり, しかも多くの場合, その出自はプロレタリア階級ではなく中流階級であるという新しい現象が見られるようになった。そのため, 売春がさまざまな分野で取り沙汰されたのだという。さらには, 妊娠中絶や不貞に対しても, 売春に準ずる行為として社会全体で誹謗中傷の眼差しが向けられるようになり, 若い女性たちは, 恋愛や

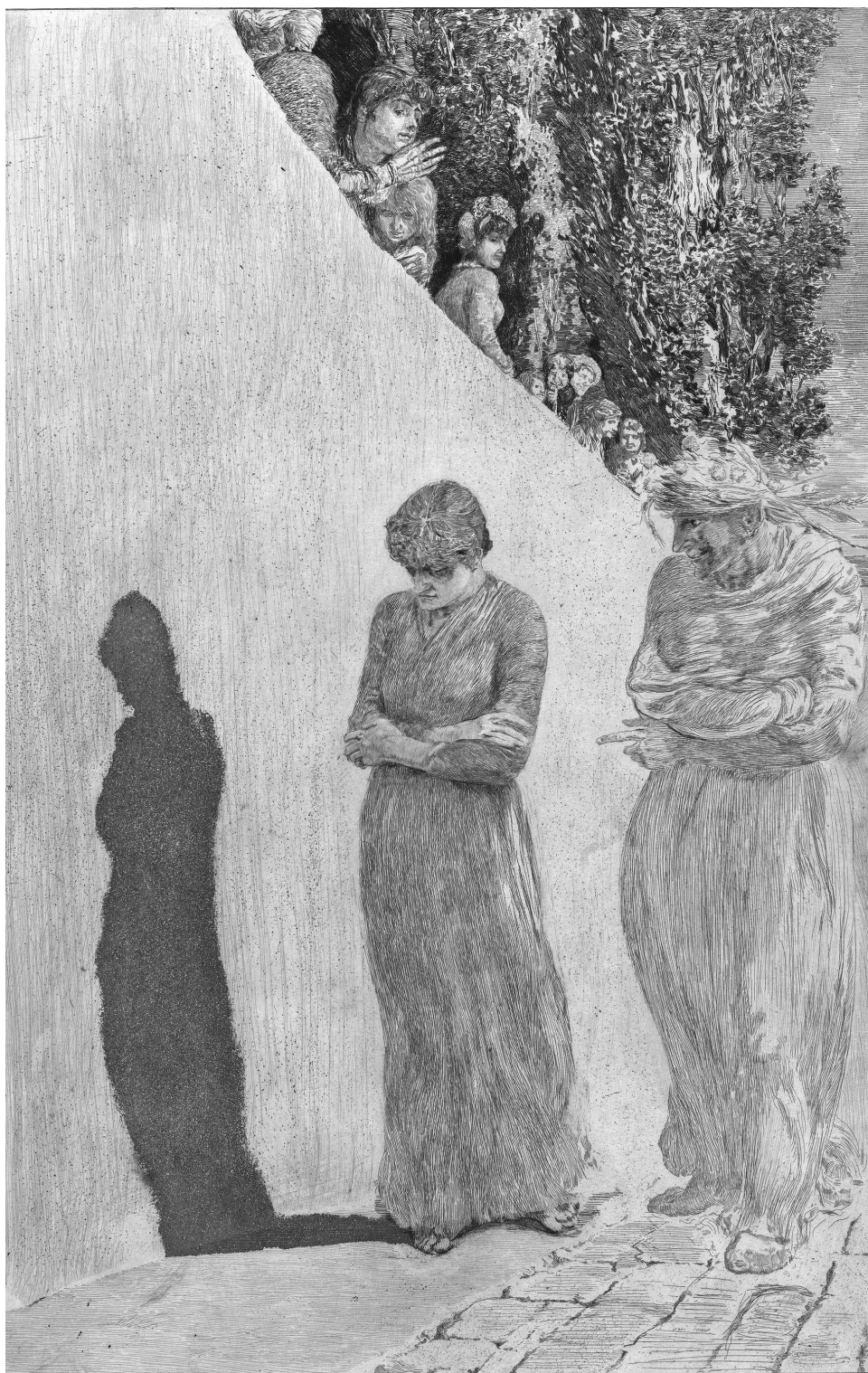


図 14 マックス・クリンガー《恥辱》(「ある愛 (作品X)」第9葉) 1887年, エッチング, エンゲレーヴィング, アクアティント, メトロポリタン美術館, ニューヨーク

性行為に対する私的な憧れと公的な抑圧の間で板挟みになっていた⁽⁴²⁾。クリンガーは、そうした女性の自らの性に対する両義的な意識と社会的立場をテーマとした連作版画「ある生涯（作品Ⅷ）」を1884年に発表している。その第3葉《夢》（図15）では、性に目覚めたばかりの娘の顔の周りに、さまざまな頭部で表された「社会の目」が浮かんでいる。ヴェンは、そのような「社会的現実と芸術的フィクションの平行関係」⁽⁴³⁾を「ある生涯（作品Ⅷ）」の分析を通じて明らかにした。だとすれば、《恥辱》に登場する上流階級の婦人たちや「悪意ある噂の擬人像」も、その延長線上に位置付けることが可能だろう。実際、そのことを証づけるかのようにキューンは、「彼女がしたことはそんなに悪いことなのだろうか？この太陽のように苛烈に彼女を干上がらせてしまうのは、熊の檻に群がる物見高い公衆のように高い壁から見下す婦人たちの嘲りだけでなく、人々のモラルでもあるのだ」⁽⁴⁴⁾と述べている。つまり、明るく照らし出された白い壁の上の婦人たちを光源としたとき、自己の反対側に、内面化された倫理規範（「超自我」）として「不幸な女性を苦しめている薄気味悪い幻影」が現れているのである。その意味で、この老婆は彼女の自己の一部であり、分身なのである。

クリンガーの最初の構想では、この老婆こそがヒロインの女性の影だったに違いない。というのも、最初の版（第1ステート）（図16）では彼女の影と呼べるようなものは、それしかなかったからである。その後で、真っ白な壁にグワッシュで黒い影が書き加えられ（図17）、その形が整えられて最終的な版へと至る（図14）。ここで興味深いのは、第1ステートの上に加筆した黒いヒトガタの荒書きを、アクアティントによる版画で影として成形する際に、「ミロのヴィーナス」のような姿に塑像しているという点である。この影を「ミロのヴィーナス」と呼んだのは、形態上の類似だけではなく、1874年頃のドローイング《石膏像クラスのカリカチュア》（図18）において、《恥辱》の原型がヴィーナス像とともに表されていることにも基づいている。このドローイングは、デッサンのクラスで用いられる石膏像をエロティックな対象として取り上げ、「アカデミーを物笑いの種にし、ブルジョワ的な芸術の趣味を暴露する」⁽⁴⁵⁾目的で描かれたものだと言われているが、それは同時に、市民社会の偽善的なモラルに対する皮肉としても機能する。《恥辱》と状況設定こそ違えど、ここに似たような道具立てが

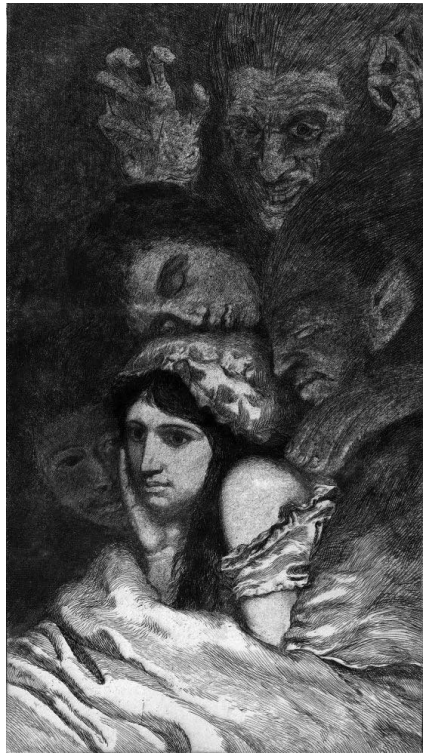


図15 マックス・クリンガー《夢》（「ある生涯（作品Ⅷ）」第3葉）1884年、エッチング、アクアティント、ニューヨーク近代美術館

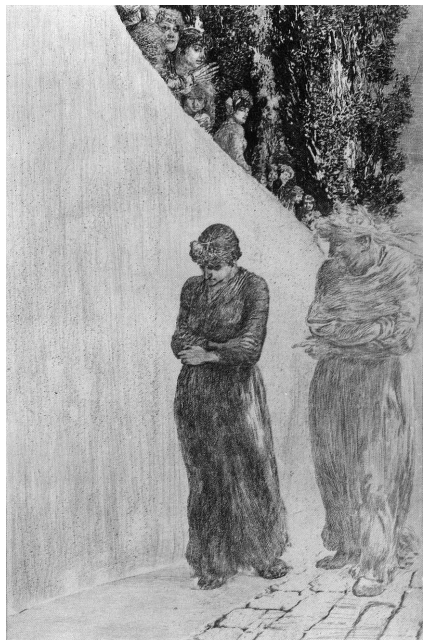


図16 マックス・クリンガー《恥辱》（第1ステート）1887年、エッチング、エングレーヴィング、アクアティント、ライプツィヒ美術館

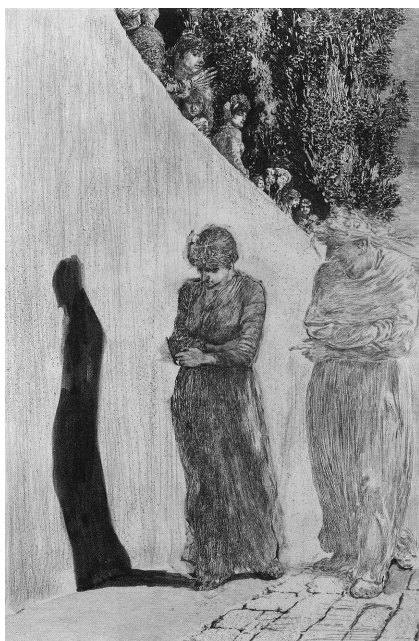


図 17 マックス・クリンガー《恥辱》(第1ステートに加筆) 1887年, エッチング, エングレーヴィング, アクアティント, グワッシュ, ライプツィヒ美術館



図 18 マックス・クリンガー《石膏像クラスのカリカチュア》1874年頃, インク, ドレスデン国立美術館・版画コレクション

揃っているのである。白い壁からせり出た棚の上には、公衆の好奇と嘲笑の眼差しに対応する古代彫刻の石膏像——「オトリ・コリのゼウス」は微笑んでいるが、その隣にいる妻ヘラは眉を顰めている——があり、さらには「クロトンのミロン」と「剣闘士」⁽⁴⁶⁾の像は、中央の女性像が被った布（スカート）の下に手を伸ばし、彼女の股間に触れようとしている。男を誘惑している女を糾弾する指は、画面左端から彼女に視線を向けるように促す前腕の彫刻片がその役割を担っている。そして関心の的となっている女性像は、よく見ると下半身が「メディチのヴィーナス」であり、上半身が右腕を途中で欠いた「ミロのヴィーナス」という古典的な女性美の混成像⁽⁴⁷⁾である。このドローイングは古代彫刻が演じる同時代の風俗のカリカチュアであり、後年の版画との関連が明らかである。したがって、周囲から娼婦と罵られる失意の女性を描いた《恥辱》に書き加えられた第二の影は、この「ブルジョワ的な芸術の趣味」を投影した結果だと考えることも不可能ではないだろう。いずれにしても、女性のほぼ真横からあたる光によって作り出された壁面のシルエットは、正確なプロフィールというよりもむしろ彼女に背を向けて遠ざかっていく姿であるように見える。

以上を踏まえると、《恥辱》の真っ白な壁に浮かび上がる黒い影は、彼女の社会的良心の反映である老婆と、位置の上でも象徴性の上でも対照的であるということに気づくだろう。恋愛や妊娠、すなわち生の美の側面を祝福する芸術作品に必ずと言っていいほど登場してきたヴィーナス⁽⁴⁸⁾は、嘲笑するご婦人方の死角にある。絵画の「美の世界」においては、この女神は恋愛の成就と幸せの守り神としてそこに居合わせているのが定番だが、ここでは完全には消滅してはいないものの、影という副次的な身分に引き下げられ、後ろ指をさされながら追い払われようとしているのである。女性の叶えられることのない理想像（ナルシズム的な自我理想）が後退していくヴィーナスの影として表され、罪悪感や羞恥心のあらわれである老婆（超自我としての影）にその座を譲ろうとしているのであれば、彼女は文字通り、理想と現実の間で板挟みの状況に立たせられていると同時に、その両方から疎外されてもいる。女性と並んで歩く2つの影のどちらもが彼女を苦しめるスペクター（幽霊）であり、かつ現実表象を形作るスペクタクルでもあるのだ。

影は、第4葉《公園で》では快感原則に従う衝動（エス）の位置付けにあったが、ここでは自我理想

や超自我の役割を演じている。この点において、クリンガーの用いる影は、フロイトの第2局所論における無意識と同じ働きをしている⁽⁴⁹⁾。だが、そのようにフロイトを介してクリンガーを読まずとも、歴史を通じて影は人間の想像力のなかで「真の自己」と「想像上の敵」の間で揺れ動いてきたのであり⁽⁵⁰⁾、クリンガーはそうした影の2つの顔を印象深い方法で持ち出してきたに過ぎないとも言える。以上のことを換言すると、フロイトの無意識は、西洋において影という形象のうちに見出されてきたものと重なり合っており、そこにおいてクリンガーとフロイトは「出会う」のである。

この作品ほど、影はリアリズムの領域に主観的な印象を反映させるということをよく表しているものはないだろう。2つの影はそれぞれ彼女のある側面の反映に他ならないが、いずれも自己のなかの他者として現れている。ジョナサン・クレーリーは、「手袋」におけるクリンガーの表現手法を別の観点から評して、「イメージの表面を一方で自然主義的なものとして保ちつつも、社会の断片化と精神の分離の効果を形象化する手段を発見した」⁽⁵¹⁾と述べているが、自然主義的なものと社会的なものと心理的なものとが互いに相反しながらも一つの画面に合流しているのが《恥辱》であると評価できる。影によって自己の複数化とそれらの間の衝突を生み出し、調停不可能な生の諸側面を同時に表すことに成功しているからである。そのようにして主題や物語の意味を多重化させることこそが、『絵画と線描』からの引用にあった「求められ、見られ、感じられた美と、しばしば悲鳴とともに出くわす恐ろしい存在との間に横たわる途方も無く大きなコントラストのなかからイメージ」を生み出すことであり、一つの美への統合に束縛された絵画の規範から逃れ出るためのクリンガーの方法だったのではないだろうか。

おわりに

西洋美術史における影の重要性、あるいは芸術（イメージ）の起源としての影については、先にも触れたストイキツァをはじめ、これまでにゴンブリッチ、バクサンドールといった名だたる大家たちが論じてきたが、残念ながらそれらにおいてクリンガーは取り上げられてはいない⁽⁵²⁾。だが、影のさまざまな顔を存分に活用し、その表現言語としての可能性を追求したこのドイツの画家が、彼らの語る影の美術史のなかに名を連ねていたとしてもお

かしくはないだろう。

実際、クリンガーの巧みな影の用法にいち早く気づいていたのが、20世紀を代表する影の画家デ・キリコである。《通りの神秘と憂鬱》などの絵画作品で影のもつ得体の知れない謎に自覚的に取り組んだこのイタリアの画家は、一度ならずクリンガーに言及している。美術史家カーク・ヴァルネドーによれば、この形而上絵画の提唱者の「影の謎」への執拗なこだわりは、とりわけクリンガーの《恥辱》における「社会からも自己からも疎外された衝撃的なイメージ」⁽⁵³⁾に由来するのだという。そればかりか、形而上絵画のマニフェストとして知られる「太陽の下を歩く男の影」には、過去、現在、未来のどんな宗教よりも遥かに多くの謎がある」⁽⁵⁴⁾という有名な台詞にもクリンガーの残響が認められる。というのも、彼が心酔するドイツの画家の《散歩（襲撃）》（1878年）という油彩画に対しても以下のように全く同様の賛辞を送っているからである。「太陽の下を散歩している男たちの影が地面と背後の壁に落ちているのが見える。[...] 人物像、地面、そして影と光のおかげで、退屈と無限の不安、地平線によって生み出されどこか疑問を投げかけるような感覚が画面全体を貫いている。」⁽⁵⁵⁾あるいは、「最初はパラドキシカルで無意味に見えるかもしれないが、それにもかかわらず、いつも明確な現実性を土台としており、力強く感じられ、決してせん妄や不明瞭な妄言に迷い込んでしまうことはない」⁽⁵⁶⁾というクリンガーの版画に対する説明からも、デ・キリコが自身の形而上絵画と重ね合わせていることが容易に見て取れる。実際には見ることでできないものを現実の存在として示し、物語に謎を呼び込んだり、実態を浮かび上がらせたりする要素として影を用いる発想は、クリンガー譲りであると言っても過言ではないのである。

その後も、フランシス・ベーコンやゲルハルト・リヒターなど、影を好んでテーマとして取り上げる芸術家はあとを絶たない。だとすれば、19世紀末に影という古くて新しい不気味なイメージの芸術的用法を開拓したクリンガーが投げかける影の射程は決して短くはないだろう。

註

- (1) 2007年から2008年にかけてライプツィヒ造形美術館とハンブルク美術館で開催された「クリンガーとその追従者たち」という副題がつけられた展覧会は、クリンガー作品とそれを範とし

- た画家たちの作品から構成されている。Hans-Werner Schmidt & Hubertus Gassner [hrsg.], *Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen*, Kerber, Bielefeld & Leipzig, 2007.
- (2) Robin Reisenfeld, "The revival, transformation, and dissemination of the print portfolio in Germany and Austria, 1890 to 1930", *The German Print Portfolio 1890-1930: Serials for Private Sphere*, Philip Wilson Publishers, London, 1992, pp.19-31.
 - (3) 1881年に発行されたこの連作版画集の初版タイトルは「手袋」だが、1878年のベルリン・アカデミー展に出品された素描群がその元になっている。その時は「手袋拾得に関するパラフレーズ——それを無くした婦人に捧げる」というやや説明的な題名であった。1882年の版画集第2版では「手袋拾得に関するパラフレーズ」と元のタイトルに帰するような素振りが見られたが、第3版からは単に「手袋」となった。
 - (4) ローラースケート場は1860年代からヨーロッパの主要な都市に次々と開設された。ドイツの雑誌「ガルテンラウベ」では、以下のようにハーゼンハイデのローラースケート場が紳士淑女の社交場として機能していたことが述べられている。「このスケートリンクは日ごとに評判を呼び、特に夕方には多くの上流階級の人々が訪れた。[...] スケートを滑っている大勢のなかでも、とりわけ目に入ってくるのは将校や若くて魅力的な女性たちであり、短期間で賞賛に値するだけの器用さと技術を身につけて平らな床を滑っている。この新しいスポーツを私たちにやってみるように促し、スケートリンクを上流階級の集まりの場とするための、貴族的な香りが確かにあるため、社交界の人々や外交官もスケートに興じているのである。真夏の緑の木々と香り立つ花々のもとでスケートを滑ることには独特の魅力がある。」(M. R., „Der neue Skating-Rink in Berlin“, *Die Gartenlaube: Illustriertes Familienblatt*, Heft 27, Ernst Keil, Leipzig, 1876, S.459.) また、以下の論文も参照。Christiane Hertel "Irony, Dream, and Kitsch: Max Klinger's Paraphrase of the finding of a glove and German Modernism", *The Art Bulletin*, Vol.74, No.1 (Mar., 1992), pp.91-114.
 - (5) 社会風刺色が濃厚な1883年の「ドラマ (作品IX)」や1887年の「ある愛 (作品X)」でも、男女の秘めたる情事や愛憎劇が繰り広げられる場として庭園や公園、森が利用されている。以下の論文では、外界からの保護や家庭の秩序を保障してきたビーダーマイヤー的な庭園が、クリンガー作品では社会的秩序を揺さぶり野生性を呼び込む場として転倒的に用いられていることが指摘されている。Marsha Morton, „Max Klinger und die unheimliche Wiederkehr des Biedermeier“, *Edvard Munch und das Unheimliche*, [ed.] Michael Fuhr, Leopold Museum, Wien, 2009, SS.48-55.
 - (6) 啓蒙主義 vs ロマン主義という対立軸の中から「無意識」という概念が登場してくる大きな見取り図については以下参照。道端泰三、佐藤淳二、立木康介「〈座談会〉「無意識」の生成とゆくえ (1) -「啓蒙」と「ロマン主義」の系譜をめぐって-」『思想』第1068号 (2013年、第4号)、7-42頁；小田部胤久「美学の生成と無意識——3つの系譜に即して」同書、81-96頁；互盛央『エスの系譜』講談社、2010年。また、無意識を生じさせるのは脳ではなく神経節を中心とした神経システムによると考えた19世紀の神経生理学や、それと深く関わるメスメリズム (動物磁気説)、催眠術に関する知見がクリンガー作品に与えた影響については以下参照。Marsha Morton, "Spellbound: Klinger and the Psychology of Hypnosis, Nerves and the Unconscious Self", *Max Klinger: Wege zur Neubewertung*, [hrsg.] Pavla Langer, et. al., Plötter, Leipzig, 2008, SS.182-208.
 - (7) ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』岡田温司・西田兼訳、平凡社、2008年、197-240頁。
 - (8) 同書、208, 212頁
 - (9) ジェイムズ・ホリス『「影」の心理学——なぜ善人が悪事を為すのか?』神谷正光・青木聡訳、コスモス・ライブラリー、2009年、11頁。
 - (10) 河合隼雄『影の現象学』講談社、1987年。
 - (11) Giorgio de Chirico, "Max Klinger" (1921), *Metaphysical Art*, [ed.] Massimo Carra, Thames and Hudson, London, 1971, p.100, 133.
 - (12) Giorgio de Chirico, "Betrachtungen über eine Ausstellung deutscher Kunst" (1942), *Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften*, [hrsg.] Wieland Schmied, Propyläen, Berlin, 1973, S.148.
 - (13) Hans-Georg Pfeifer, *Max Klingers Graphikzyklen*

- (1857-1920). *Subjektivität und Kompensation im künstlerischen Symbolismus als Parallelentwicklung zu den Anfängen der Psychoanalyse* (Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte. Bd. V), W. Schmitz Verlag, Gießen, 1980.
- (14) *Id.*, S.82. ただし、「縮合」や「遷移」といった夢工作についてはフロイトの発見というわけではなく、ロマン主義の哲学者・医学者 G・H・シュベルトが『夢の象徴学』(1814 年)においてすでに取り上げたトピックである。これに関連して、アンリ・エレンベルガーは「フロイトとユングの用いた概念で、自然哲学とロマン主義医学がすでに先取りしていなかったものは一つもないとさえ言って良い」とすら述べている。(アンリ・エレンベルガー『無意識の発見(上)——力動精神医学発達史』木村敏・中井敏夫監訳、弘文堂、1980 年、243 頁) クリンガー作品に見られる夢工作や、フロイトとの関係については、紙面を改めて論じたい。
- (15) Christiane Hertel, *Studien Zu Max Klingers Graphischem Zyklus »Paraphrase Ueber Den Fund Eines Handschuhs« (1878-1881)*, Peter Lang, Frankfurt am Main/Bern/New York, 1987, SS.125-130.
- (16) Marsha Morton, *Max Klinger and Wilhelmine Culture: On the Threshold of German Modernism*, Routledge, London/New York, 2014. また、ジョナサン・クレリーのクリンガー解釈も基本的にはこの第三の枠組みのなかで行われている。(ジョナサン・クレリー『知覚の宙吊り——注意、スペクタクル、近代文化』岡田温司監訳、平凡社、2005 年、124-136 頁) クリンガー作品の主題とドイツの社会背景との関連例を強調した以下の研究書も興味深い。Anja Wenn, *Max Klingers Grafikzyklus „Ein Leben“*, VDG, Weimar, 2006.
- (17) Max Klinger, *Malerei und Zeichnung* (vierte Auflage), Georg Thieme, Leipzig, 1903 (1891). 加えて以下の英訳版も参照。Max Klinger, *Painting and Drawing*, [trans.] Fiona Elliot and Christopher Croft, Ikon Gallery, Birmingham, 2005.
- (18) 原語は *Zeichnung* であるため「素描」と訳すのが一般的であるが、クリンガーは版画も含めてそう呼んでいる。色彩を「塗る」ことで現実を再現する絵画 (*Malerei*) と対置させて、光と闇のみでアイディア (観念) を直接的に形にした画像が *Zeichnung* と総称されているため、以下の論文でも *Zeichnung* が「線描」と訳されている。(大森淳史「『総合芸術』概念について——マックス・クリンガー『絵画と線描』を中心に」『帝塚山学院大学研究紀要』第 2 号 (2021 年)、33-51 頁。) また、クリンガーは *Griffelkunst* (尖筆芸術) とも表記しているのだが、一般的な語法に倣って最終的には *Zeichnung* に統合している。「私は、あらゆる複製技術に共通して用いられる道具であり、ペンや鉛筆を象徴する言葉である *Griffel* (尖筆) という語を使って「尖筆芸術」と呼びたいのだが、[...] 新しい語というのは得てして煩わしいものなので、不明瞭になってしまうのを避けるために、不完全ではあるものの *Zeichnung* と呼ぶことにする。」(M. Klinger, *Malerei und Zeichnung*, SS.4-5.)
- (19) M. Klinger, *Malerei und Zeichnung*, SS.33-34.
- (20) *Id.* S.26.
- (21) レッシング『ラオコオン』斎藤栄治訳、岩波書店、1970 年。また、以下も参照。若林光夫「ラオコオン群像をめぐる：ウインケルマン - レッシング - ヘルダー」『ドイツ文学研究』第 16 巻 (1968 年)、1-24 頁。
- (22) クリンガーの『絵画と線描』にレッシングからの影響が色濃く見られることについて触れている論文としては以下があるが、本稿とは趣向を異にしている。Werner Hoffmann, „Klingers Doppelblicke“, *Eine Liebe*, SS.12-17.; Marsha Morton, ““Malerei und Zeichnung”: The History and Context of Max Klinger’s Guide to the Arts”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 58, H.4 (1995), pp.542-569.
- (23) M. Klinger, *Malerei und Zeichnung*, SS.25-27.
- (24) 全体の構成については以下参照。Hans Wolfgang Singer, *Max Klinger: Radierungen, Stiche und Steindrucke (Etchings Engravings and Lithographs) 1878-1903*, Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 1991, S.73-88. 大森淳史の前掲論文は、ヴァーグナー的な総合芸術の観点から『絵画と線描』を分析している。また、クリンガーと親交のあったブラームスが画家に対して返礼を述べた手紙のなかでは、絵と音楽の融合についてこう書かれている。「時に私は、あなたが鉛筆でより明白な表現をされることが羨ましく

- なりますし、また時には、私にはそれが不要なことが嬉しいこともあります。結局私はこう考えねばなりませんでした。すべての芸術は同じで、同じ言葉を話すのだと。」和訳は以下の論文から引用した。奥野克仁「マックス・クリンガーの版画について——《ブラームス幻想》を中心に」『言語文化』（明治学院大学言語文化研究所紀要）、第33号（2016年）、146頁。；cit. in: Gerhard Winkler, *Max Klinger: Leben und Werk*, Seeman, Leipzig, 1984, S.145.
- (25) 先の奥野論文で、「ブラームス幻想」で取り上げられた曲の和訳と図版の分析がなされているため参考にした。
- (26) Paul Kühn, *Max Klinger: Mit einer Lichtdrucktafel und 104 Abbildungen*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1907, (Facsimile Reprint, Kessinger Publishing, 2010), S.251.
- (27) E・T・A・ホフマン「ジャック・カロ」（1814年）『ホフマン全集Ⅰ カロ風幻想作品集Ⅰ』深田甫訳、1977年、創社社、24-26頁。
- (28) M. Morton, “Malerei und Zeichnung”, S.562.
- (29) ホフマンの「カロ風様式」（Callots Manier）については以下参照。梅内幸信「精神界を動かすテコとしての肉体——ホフマンの『隠者ゼラーピオン』に見られる「ゼラーピオンの原理」について」『人文学科論集』（鹿児島大学法文学部紀要）、第53号（2001年）、55-66頁；木野光司「ホフマンの制作原理に関する考察——「カロ風」と「ゼラーピオン原理」」『人文研究』（大阪市立大学文学部紀要）、第39巻、第6号（1987年）、365-385頁；西村美絵子「E.T.A. ホフマンの文学と絵画——特にジャック・カロとの係りから」『独逸文学』（関西大学独逸文学会紀要）、第31号（1987年）、1-30頁。
- (30) E・T・A・ホフマン「ジャック・カロ」、前掲書、25頁。
- (31) パウル・キューンも、クリンガーの1881年の連作版画「間奏曲（作品Ⅳ）」の第9葉《兵士たちの間のジンプリチウス》について、「暗い背景に差し込んでくる眩い光が非常に幻想的な効果をもたらす、カロを彷彿とさせるこの場面では、どの人物も大胆な生々しさをもって描かれている」と、二人の作品の類似性を指摘している。（P. Kühn, *op. cit.*, S.100.）
- (32) M. Klinger, *Malerei und Zeichnung*, SS.31-32.
- (33) *Ibid.*, SS.32-33.
- (34) 例えば、次のような先行研究がある。H. W. Singer, *op. cit.*, S.59.; M. Morton, *Max Klinger and Wilhelmine Culture*, pp.308-311.; J. Kirk T. Varnedoe and Elizabeth P. Streicher, *Graphic Works of Max Klinger*, Dover, New York, 1977, S.84.
- (35) Katharina Sauther & Nina Schmidt, „Opus X, Eine Liebe“, *Griffelkunst: Mythos, Traum, und Liebe in Max Klingers Grafik*, [hrsg.] Frank Zöllner, Plötter, Leipzig, 2007, S.69.
- (36) この《門の前で》の解釈は以下を参考にした。*Id.*, S.70.; Christiane Hertel, “The World Inside: Privacy according to Klinger, Liebermann, and Kollwitz”, *The Darker Side of Light: Arts of Privacy, 1850-1900*, [ed.] Peter Parshall, Lund Humphries, Surrey, 2009, p.82-125. また第6葉《間奏曲》では、アダムとエヴァが死と悪魔の前に跪く姿で登場してくる。
- (37) この彫像が何の像であるのかを特定するのは困難であるが、手前の木陰のなかの恋人たちの薄暗いエリアに背を向けて、日の当たる開けた川沿いの方を向いているため、いずれにしても前葉と同じく外部と内部、明部と暗部の対比を強調する構図であると評価できる。また、ジンガーによるクリンガーの素描版画カタログによれば、左端のベンチに立てかけられているのは、女性の傘とのこと。（H. W. Singer, *op. cit.*, S.68.）
- (38) P. Kühn, *op. cit.*, S.153.
- (39) この衣服は「悔悛の衣」との説明がなされることもある。（K. Sauther & N. Schmidt, *op. cit.*, p.76.）
- (40) P. Kühn, *op. cit.*, S.152. ほとんどの先行研究でもこの見方を踏襲している。
- (41) *Ibid.*; H. W. Singer, *op. cit.*, S.66. ; 有川治男「カタログ C. 版画連作および関連素描」『マックス・クリンガー展 ライプツィヒ美術館／国立西洋美術館所蔵作品』国立西洋美術館編、1988年、181頁。
- (42) A. Wenn, *op. cit.*, SS.201-247.
- (43) *Id.*, S. 213.
- (44) P. Kühn, *op. cit.*, S.152.
- (45) Ch. Hertel, *Studien Zu Max Klingers Graphischem Zyklus*, S.65.
- (46) M. Morton, *Max Klinger and Wilhelmine Culture*, p.33. 石膏像はここで特定されている。イーゼ

- ルの裏のプロフィールの男性像はホメロスだという。
- (47) モートンはこの像を「メディチのヴィーナス」としてのみ紹介しているが (*Ibid.*), 布に包まれている右腕が途中で途切れていることが明らかのため、「ミロのヴィーナス」のイメージも混入していると考えるべきだろう。また、この腕のない有名な像は、19世紀中頃にラオコーン論争も相まって人気が再燃し、欠損した部分に関する論考が多数出版されたことが知られている。(Ch. Hertel, *Studien Zu Max Klingers Graphischem Zyklus*, anm. 41, S.65.) また、《石膏像クラスのカリカチュア》については、デュッカーズも取り上げている。(Alexander Dückers, *Max Klinger*. Rembrandt Verlag, Berlin, 1976, SS.142, 150.) しかし、いずれにおいてもこのドローイングと《恥辱》との関係性については触れられていない。
- (48) さらに、「メディチのヴィーナス」の元となった「クニドスのヴィーナス」(ウェヌス・プデイカ)は、その美しさゆえに(濡れ衣の)罪を免れたフリュネーとも密接に関わっていることを、ここで思い出しておいてもいいだろう。
- (49) フロイトは、「ナルシズムの導入に向けて」(1914年)では「自我理想」をナルシズムの原理のもと、「幼児期の自我のようにあらゆる貴重な完全性を備えている[……]新たな理想の自我」(『フロイト全集13』立木康介訳, 岩波書店, 2010年, 142頁)であり「個人的な側面のほかに社会的な側面も備えており、一家族の、一階層の、一国の共通の理想でもある」(同, 150-151頁)と定義していたが、「自我とエス」(1923年)では「超自我」と同一視している(『フロイト全集18』道簇泰三訳, 岩波書店, 2007年, 23-37頁)。
- (50) V・I・ストイキツァ, 前掲書, 157-240頁。特に、ヨハネス・サムプクスのエンブレム集の《良心の呵責》の解釈(177-180頁)と、『ペーター・シュレミール』における「魂の代用品」としての影(222頁)を参照。
- (51) J・クレリー, 前掲書, 127-128頁。
- (52) Ernst H. Gombrich, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, National Gallery Publications, London, 1995.; Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, Yale UP, New Haven/London, 1995. ただし、後者のバクサンドールの著作は、タイトルにあるように啓蒙時代を対象としているため、19世紀の美術作品が取り上げられなかったのは当然と言えば当然である。また、イメージの起源としての影については、イメージ人類学のハンス・ベルティンクや、日本では岡田温司が論じている。(ハンス・ベルティンク『イメージ人類学』仲間裕子訳, 平凡社, 2014年(原著2001年); 岡田温司「イメージの根源, 根源のイメージ」『イメージの根源へ: 思考のイメージ論的転回』人文書院, 2014年, 11-29頁.; 同「第Ⅱ章 独り歩きする影」『映画は絵画のように——静止・運動・時間』岩波書店, 2015年, 43-80頁.) 小論の関心の出発点もこれらの広範な視野のもとに編纂された著作にあるが、いずれにおいてもクリンガーへの言及はない。ただし、影をテーマとした展覧会ではしばしば取り上げられる。例えば、次の展覧会カタログを参照。(MARTa Herford Museum [hrsg.], *Unsichtbare Schatten. Bilder der Verunsicherung* [Ausstellungskatalog], MARTa Herford, Herford, 2010.; 独立行政法人国立美術館(編)『陰翳礼讃——国立美術館コレクションによる』(展覧会カタログ), 国立美術館, 2010年.)
- (53) J. K. T. Varnedoe, *op. cit.*, p.xxiii, 86 (note 54).
- (54) Giorgio de Chirico, "Appendix A: Manuscript from the Collection of the Late Paul Eluard", qtd. in: James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, The Museum of Modern Art, New York, 1955, p.245.
- (55) G. de Chirico, "Max Klinger", p.135.
- (56) *Id.*, p.98.

(文学部准教授)