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

奥野克仁

マックス・クリンガー（Max Klinger, 1857-1920）が活動していた一九世紀後半、版画は油彩画の複製の一手段を担っていた。画家であり、彫刻家であり、何より版画家であったクリンガーも複製版画を制作している。とりわけ有名なものは、当時ドイツ語圏で大流行し、良識ある家庭に広く普及していたアルノルト・ベックリーン（Arnold Böcklin, 1827-1901）の油彩画《死の島》（Die Toteninsel）の複製である【図1】。ベックリーンを扱っていたベルリンの画商フリッツ・グルリット（Fritz Gurlitt, 1854-1893）の依頼を受けて一八九〇年に制作したものだが、クリンガーはもともと「ドイッチュ・レーマー」の先輩としてベックリーンを深く尊敬しており、快く引き受けたものと思われる。「ドイツ・ローマ派」とも訳される「ドイッチュ・レーマー」（Deutsch-Römer）とは「北方から南国イタリアに移り住み、南方の風景やモティーフを新たな色彩体験の下にとらえるばかりでなく、古典世界を形作っていたモティーフを自らの造形語彙に加え、考古学的知識や神話によって風景や風俗的な場面を豊かなものとした、あの芸術家たち[1]」のことである。クリンガーも後にイタリアを旅してその体験を色濃く自作ににじませることになり、ドイツ美術家連盟の副会長を務めていたときには「ローマ賞」受賞者のためのフィレンツェの滞在施設「ヴィラ・ロマーナ」を自ら手配したりもしている。

ちなみにベックリーンは《死の島》を五点制作したことが知られており、現存しているのは四点である。クリンガーが銅版画で複製したのは、もっとも知られているバーゼル美術館の所蔵品ではなく、一時期ヒトラーの総統官邸を飾り、現在はベル

リンの旧国立美術館が所蔵する、一八八三年に描かれた三番目の作品である[2]【図2】。クリンガーは《死の島》を含め、ベックリーンの油彩画を五点複製し、その普及の一役を担ったのだが、自分の油彩画を銅版画で複製することはなかった。マルチ・アーティストであったクリンガーは、それぞれのメディアの特徴を理解し、とりわけ版画のオリジナリティを大事にしたものと思われる。



図1



図2 《死の島》(1883年作) 旧国立美術館蔵、ベルリン

クリンガーの主著『絵画と素描』(**Malerei und Zeichnung, 1891**)は、油彩画と版画の特徴を分析する試みであった。クリンガーによると、**Malerei**は油彩画など、主に色のついている絵のことで、クリンガーのコンテキストからは「彩画」とも訳すべきものである。それに対し、**Zeichnung**は版画など、色がついていない絵を指す。通常**Zeichnung**は「素描」と訳されることが多いが、「彩画」同様に「線描」と訳したほうがわかりやすい。この**Malerei**は目に見えるままの自然を調和的に表現すべきもので、すべてを明らかに示し、それ自体で一つの世界として完結していなければならないとされる。その一方で、**Zeichnung**は現実を再現する力は弱いが、芸術家の主観や幻想を表現する余地があり、見る人が想像により自由に解釈する余地が残される。見る人の想像が加わってはじめて完成されるものである[3]。この二項対立はヴェルフリン(**Heinrich Wölfflin, 1864-1945**)による有名な**malerisch**(「絵画的」)と**linear**(「線的」)の様式的対立の概念を先行するものとして興味深い。

ところで、クリンガーの代表的な**Malerei**である油彩画の大作、例えば《オリンポスのキリスト(**Christus im Olymp, 1897**)》【図3】は、その大時代な主題ゆえに一部の識者から顰蹙を買い、「すべての関係が結びつき、そこからすべての芸術がさらなる展開をはじめるすべての芸術の核心及び中心点



図3 《オリンポスのキリスト》(1897年作、画面左奥)、1938年撮影の歴史的写真、ウィーン美術史美術館蔵、ライプツィヒ美術館寄託

に、人間とその肉体が存在している[4]」という彼の信念を反映した、まったく理想化が施されない裸体のモデルはご婦人方の不興を買っていた。卓越した油彩画の技術はその内容の空疎さを助長する。ドイツ美術家連盟の副会長に推されるなど、画壇の重鎮として祭り上げられながらも、クリンガーのMalereiは既に生前において「古臭いもの」として忘れ去られようとしていた。その一方で芸術家の主観を中心にすえたZeichnungは、彼の次の世代の社会派の表現主義者ケーテ・コルヴィッツ(Käthe Kollwitz, 1867-1945)に直接の刻印を残し、デ・キリコ(Giorgio de Chirico, 1888-1978)の形而上絵画や後のシュルレアリスムにも多大な影響を与え、現在でもそのアクチュアリティを失ってはいない。

クリンガーが常に保有していたのは綜合芸術への志向であった。彼はそれぞれの芸術の孤立化を克服し、ひとつの「空間芸術」を創造しようとした。それはほぼ同時代人と言えるヴァーグナー(Richard Wagner, 1813-1883)と共通する意識であり、クリンガーの版画連作はヴァーグナーの楽劇をモデルとする、複数の芸術が相互作用をするというものであった[5]。

版画連作《ブラームス幻想(Brahmsphantasie, Op. XII, 1894)》は、そんなクリンガーの綜合芸術への志向が結実した傑作である。幼少から音楽を好み、自らのアトリエには常にピ

アノを置いていたクリンガーにとって、同時代の最大の音楽家ヨハネス・ブラームス（Johannes Brahms, 1833-97）は畏敬すべき存在であり、一八八〇年に滞在中のミュンヒェンで知遇を得たことは彼の芸術の展開において重大な出来事であった。同年に出版された版画連作《アモールとプシュケー（Amor und Psyche, Op. V, 1880）》は早速ブラームスに献呈されている。《ブラームス幻想》は作曲家の生誕六十年の記念に、クリンガーが献呈したものである。

作品は二つの部分から成り、五つのピアノ伴奏付きの歌曲を視覚化した部分と、ヘルダーリン（Friedrich Hölderlin, 1770-1843）の詩による合唱曲《運命の歌（Schicksalslied, op. 54, 1871）》を視覚化した部分に分かれ、そのそれぞれに「序奏」ともいうべき図版が付されている。使用された図版は全部で四一点。また楽譜がそのまま版に起こされているが、これもクリンガー自身の手になるものである。初版としてわずか五部が刷られた後、普及版として一五〇部刷られた第二版は、クリンガーのカタログ・レゾネの編集者ジンガー（Hans Wolfgang Singer, 1867-1936）によると、いくつかは革装で製本され、その他は革のポートフォリオに収められているとのことであるが、そのそれぞれが何部ずつであったかは明らかにされていない[6]。高知県立美術館が所蔵している作品【図4】は製本されたもので、天、地、小口の三方に金を施した豪華本であったが、現在はできるだけ多くの図版が展示できることを優先し、各葉をばらばらに切り離している[7]。



図4

文学作品である詩に音楽がつけられた歌曲は、既に文学と音楽との綜合芸術である。文学と音楽はともに時間軸上に展開する芸術であり、時間の流れに添って互いに影響し合う。文学の自由な感興は調性と律動という音楽の特性によって制限を受け、また音楽は韻律と言葉の意味という文学の特性によって制限を受けるので、作曲家は音楽への影響の少ない凡庸なテキストを選びがちになるし、また詩人は自分の作品に付けられた音楽には理解を示さないという事例が多々ある。例えば、今日では若きシューベルト（Franz Schubert, 1797-1828）の傑作というのみならず、いわゆるドイツ・リートの中でも屈指の名曲である《糸を紡ぐグレートヒェン（Gretchen am Spinnrade, D118, 1814）》は、そのテキストの作者ゲーテ（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）に無視され、また《魔王（Erlkönig, D328, 1815）》も否定されてしまったことはよく知られている。伝統的なドイツ・リートが革新されるのはこのシューベルト以降であり、それまでの歌曲と一線を画するのは文学と音楽のさらなる一体感である。詩人の喚起するイメージは音楽家によって増幅され、かつてないまでのエモーショナルな世界が現出したのである。一九世紀のドイツで展開したロマン主義の文学はまさに音楽を目指し、ゲーテには容認しがたかったエモーションを自ら求めた。そしてシューベルトとゲーテにおいて存在したエモーションの齟齬は、例えば次世代のシューマン（Robert Schumann, 1810-1856）とハイネ（Heinrich Heine, 1797-1856）による歌曲集《詩人の恋（Dichterliebe, op. 48, 1840）》において止揚されるに至るのである。

一般に文芸思潮は調和を目指す時期と破綻を目指す時期の連続によって形成されるが、ロマン派はその破綻を志向する時期のものであり、多岐に渡る芸術的活動が展開した。ドイツではゲーテが活躍した一八世紀の古典主義の時代をはさんで、前には「疾風怒涛（Sturm und Drang）」、後にはロマン主義と、その破綻を目指す運動が他のヨーロッパ諸国に比べて突出しているように思える。ドイツ民族がロマン的といわれる所以でもあり、ドイツ人がもっとも好む芸術がロマン派の時代にひとつの頂点を極めた音楽であるということもそのことを例証しているであろう。

シューマンの弟子であったブラームスの曲風は穏健で保守的で、当時の主流であったヴァーグナー派の後期ロマン主義の破天荒なまでに壮大華麗な形式とは趣を異にするが、それはロマン派の嵐を経た後の静けさともいうべきものであり、時に感情は飛躍する。ブラームスが作曲した歌曲も、ドイツ・リートの本流に添うもので、その意味ではきわめてロマン的なものである。しかしブラームスの歌曲は、シューマンとハイネによって開かれた新しい創造の世界からは一歩後退したものといわざるを得ない。ブラームスが採用したテキストは、ハイネに比べれ

ばあまりに素朴である。ただしそこに、クリンガーの絵画的イメージが侵入し、お互いを損なうことなく高めあうことのできる隙間が生じたとはいえないだろうか。クリンガーはブラームスが作曲した一五〇曲を超える声楽曲から自由に作品を選ぶことができたはずである。《ブラームス幻想》の第一部に採用された歌曲のテキストの凡庸さは誰の目にも明らかである。しかしながら、この凡庸さは第二部のヘルダーリンの主著『ヒュペーリオン（Hyperion, 1799）』から採られたテキストを際立たせていることは間違いない。

クリンガーの版画集は「連作」というかたちを採るが、これは複数の作品の連関により成立するものであり、音楽や文学のように時間軸上に展開する。つまり読み進み、聴き進むものであり、歌曲との「綜合」は極めて自然で、必然的なものであったともいえよう。以下はその作品の流れに添いながらそれぞれの連関を考察していくことにしたい。

*

第一部、歌曲の部分の「序奏」である《協和音（Accorde）》は屹立する海岸線に突出したテラスでピアノを弾く芸術家の姿である【図5】。彼の背後には古代風の衣装を着た女性が座り、海中から海の妖精たちが持ち上げるハープを指し示している。題名からも分かるように、これは自然と芸術の調和をイメージするもので、その調和から生まれた音楽は、帆を一杯に張って海上をすべるように進んで行く。

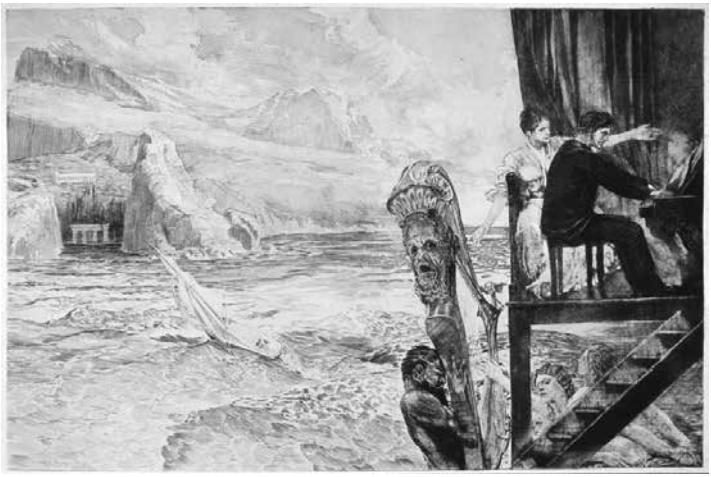


図5

歌曲《昔の愛》
Alte Liebe, op. 72 Nr. 1, 1876

カール・カンディドゥス（**Karl Candidus, 1817-72**）の詩による第一の歌曲は七点の図版によって構成されている。詩の全訳は以下のとおりである。

暗い色のツバメたちは
遠い国から帰り、
敬虔なコウノトリたちは
新しい幸福を運んでくる。

どんよりと雲が垂れ込め、
暖かいこんな春の朝に、
僕は再び見つけたようだ
昔の愛の痛手を。

それは僕の肩を軽く
叩いた者のよう
囁きのなかに聴いた
鳩の羽音のよう。

僕のドアはノックされるが、
しかし外には誰も居ない。
僕はジャスミンの香を嗅ぐが
花束を抱くことはない。

遠いところから僕を呼ぶ声と
僕をみつめる瞳がある
古い夢が僕を捉え、
その小道へと僕を導く。

クリンガーはこのテキストを自由に解釈しており、旧東独時代のライプツィヒ美術館の館長であったゲアハルト・ヴィンクラー（**Gerhard Winkler**）によると、芸術家が寝そべって昔の愛の手紙を引っ掻き回しているのはローマのアトリエのバルコニーであるらしい[8]【図6】。《時の輪》には白髪の老人と笑うサテュロスの顔がついており、これは「運命」と「忘却」の意味である。見開きの頁に分けられた裸体の男女は「憧れ」を具体化したものである。最後の図版はツバメが塔に向かって飛んでいくという冒頭の詩句のイメージであるが【図7】、秀逸なのはあたかも音符がツバメに姿を変えて五線譜から飛び立っていくような工夫がなされていることである。まさにこれは「綜合」の、文字どおりの具体化であるといえるであろう。さらにこのリトグラフは単色刷りではなく、アイリス（薄紫）が加えられ、画面に深みが与えられている。

歌曲《あこがれ》
Sehnsucht op.49 Nr.3, 1868 Aus dem Böhmischen
あの深い森の向こうに



図6

お前、僕の愛しい人がいる
遠く、ああ、なんて遠くに！
岩は砕けよ、
谷は埋まれ、

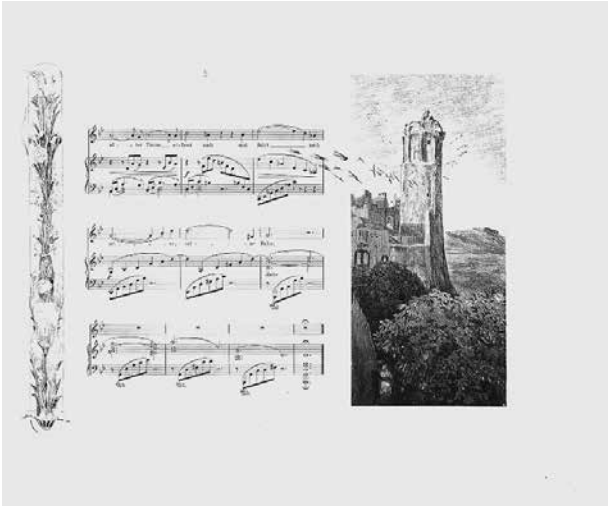


図7

僕に見せよ、
僕は見つけさせよ、
僕の遥かな、甘美なる乙女を。

第二の歌曲はボヘミア民謡から採られており、六枚の図版が充てられている。クリンガーは詩の内容をそのままイメージ化しているようだが、最期の図版で大きな読み替えが行われている。深い森の向こうにいるはずの恋人は同じ部屋におり、肉体は接しているのだが女性の向こう側にいる男性は背中を向けている【図8】。二人の間の「谷」は心の中にあるようだ。

歌曲《日曜の朝に》
Am Sonntagmorgen op.49 Nr.1, 1868

日曜日の朝にめかしこんで、
君がどこに行ったのかを知っている
君を見ていた人が
僕に告げ口したのだ。
それを聴いて僕は大声で笑ったが
部屋に帰って夜まで泣いた。
それを聴いて僕は歌いだしたが
独りになってから腕を組み嘆いた。

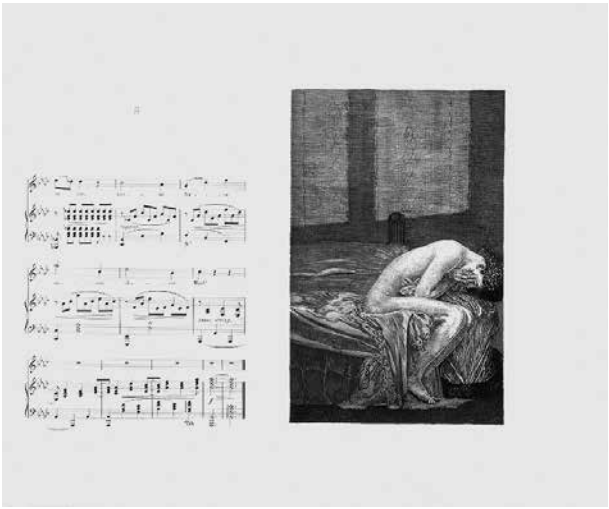


図8

第三の歌曲はパウル・ハイゼ（Paul Heyse, 1830-1914）によるものである。わずか二点の図版によって構成されているが、めかしこむ女性の前の作り笑いを浮かべたファウヌスと、暗澹たる水中に引き込まれる男性の姿【図9】は、ブラ

ームスのこの歌曲のもつ表面的な明るさと、その背後に潜む絶望を端的に表現している。



図9

歌曲《野の寂しさ》
Feldeinsamkeit op.86 Nr.2, 1879

僕は高く茂る草の中で憩い
長い間上の方を眺めている。
コオロギたちの絶え間ない鳴き声と
えもいえぬ空の青みに包まれて。

美しい白い雲が流れて行く。
静かな夢のような深い青みを抜けて。
僕はとうに死んでいたかのように
至福の中で永遠の空間を抜けて行く。

第四の歌曲はヘルマン・アルマース（Hermann Allmers, 1821-1902）によるもので、三点の図版によって構成されている。最初の図版は詩の内容の忠実な視覚化で、茶色が加えられた二色刷りである【図10】。これに続く二点の縁飾り（サテュロスと恋人たち）の意味は不明だが、ヴィンクラーはこれを草に寝転ぶ男の夢の開示としている[9]。

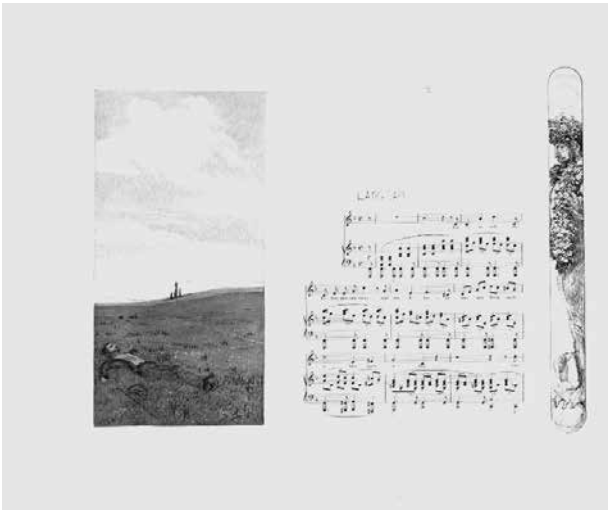


図10

歌曲《家もなく、故郷もなく》
Kein Haus, keine Heimat op.94 Nr.5, 1884

家もなく、故郷もなく
妻もなく、子供もなく、
私は藁しべのようにひるがえる
雨風の中で。

潮が引き、潮が満ち
時にはそこに、時にはここに。
世界よ、お前が私に問いかけないならば
なぜ私がお前に問いかけようか。

第一部の最後の歌曲はフリードリヒ・ハルム（**Friedrich Halm, 1806-71**）によるものであるが、ブラームスは三連ある原詩の第一連を無視している。その第一連は以下のとおりで、

私の上着はまだ破れていないし、
私のグラスにはまだジンが満たされている。
世界よ、お前はお前の道を行け
私は何処へとは訊くまい。

この第一連は世界（あるいは「この世」、「世間」）に対する問いかけに関して第三連とシンメトリーを成しているのだが、ブラームスは敢えて第一連を無視することでより抽象性を増し、第二連の「家もなく、故郷もなく」という詩句を冒頭に置くことで感傷性を付加している。ところで、この歌曲を採用したク

リンガーは、この曲に関してはイメージを付せず、楽譜のみを提示している。ジンガーは「計画されていた装飾は完成されなかった」としているが[10]、ヴィンクラーは「より重要な第二部を前にして息をつかせるかのようである」と指摘している[11]。ハルムの詩は自然の中で翻弄される人間の姿を描いており、ここにおいて冒頭に提示された自然と芸術の調和は微妙な緊張状態にある。

*

第二部の序奏《喚起（Evocation）》は再び自然と芸術の相応が描写されている【図11】。場面は第一部の序奏《協和音》に描かれていたものと同じく海に突出したテラスで、ピアノを前にした芸術家の左背後から堂々たる裸体の女性が大きく腕を広げて歩み寄って来る。その間に置かれたハープは自然と人間の調和によって生まれた音楽の象徴である。音楽に惹かれ、今や自然は仮面と衣装を捨て去り、その全貌を明らかにする。芸術家はこの自然の擬人像の出現に驚いているようにも見えるが、ヴィンクラーによれば、自然はハープに歩み寄り、今やそれを演奏しようとしているのであり、そして芸術家は彼女が奏で始める「出だし（Einsatz）」に、ピアノの音を合わせようとしているのだという[12]。この、誠に堂々たる図像の背景を成すのは大海原と空であるが、その空には拳を突き上げ、弓に矢をつがえる巨人たちの壮大で幻想的な姿が浮かび上がる。調和の背後にあ



図11

る永遠の争闘が暗示されているようである。クリンガーはあえてよく画面に目を凝らさなければ分からないほど幻想的にこれを描いているが、この「よく目を凝らす」という時間的な要素が画面に付与されていることにも注目すべきであろう。そしてこの巨人たちのイメージは次頁からの「プロメテウスの物語」の序奏ともなるのである。ブラームスの《運命の歌》は、ブラームスの作品とは直接関係のない、このプロメテウスの物語の中に挿入されているのである。

ギリシア神話におけるプロメテウスの物語は、さまざまに伝わる伝説において少なからず内容が異なっているが、その大筋は下記のとおりである。

――巨人のティタン神族はゼウスを長とする新しいオリンポスの神々と覇権をかけて争い、敗れて奈落の底に落とされるが、ティタン神族のプロメテウスとエピメテウスの兄弟はオリンポスの神々の側について難を逃れ、人間を作るよう命じられる。プロメテウスは悲惨な生活を送る人間に同情し、さまざまな知恵を授ける。あるときプロメテウスは、神々と人間の間の犠牲の分配をめぐって、人間の味方をしてゼウスの裏をかいた。プロメテウスは牛の骨を脂肉でくるんだものと、肉と臓物を皮にくるんだものを用意して、どちらをとるかゼウスに選ばせた。ゼウスは前者に手を出したため、これ以後、神には骨と脂肉だけが捧げられるようになり、美味な肉と臓物の部分は人間の食物となった。これに怒ったゼウスは人間たちから火を奪って使えないようにするが、プロメテウスは密かに天上の太陽の火をウイキョウの茎の中に隠して持ちかえり、人間に与えてしまう。激怒したゼウスは、エピメテウスに人類最初の女性パンドラを妻として与えて人間たちの間に災いをもたらすとともに、プロメテウスを捕らえてコーカサス山の岩に鎖でつなぎ、肝臓を大ワシについばませた。プロメテウスは神であるため不死で、大ワシに食い荒らされた肝臓は一夜で再生し、苦しみは永遠に続くのである。しかし彼はこの責め苦に耐え、三〇年後（三千年、三万年との説も有る）、英雄ヘラクレスによって解放された。――

クリンガーによる「プロメテウスの物語」の最初は巨人たちとオリンポスの神々との戦いである【図12】。光輝に包まれ、次々と矢を放つオリンポスの神々に対し、岩を盾にし、石つぶてで応戦する巨人たちの劣勢は明らかである。画面左では既に巨人たちは岩山にその姿を変えようとしている。戦いの後、死骸のような山々と化した巨人たちの上方の光の中で、若きプロメテウスは知恵の女神アテナの話を傾聴している【図13】。アテナの知恵に触発され、プロメテウスは暗闇の中で悲惨な生活を送る人間たちに火をもたらす。天上の火の輝く光は闇を照ら



図12



図13

し、歓喜した人間たちは祝祭の輪舞を踊る[13]【図14】。画面左上方のプロメテウスは、楽しげに踊る人物たちに比して不安げな表情をしている。プロメテウスの行為は当然ながらゼウスの怒りを買い、プロメテウスはゼウスのワシと伝令神ヘルメスによって誘拐され、コーカサス山へと連れ去られる。残された人間たちは牛を屠り、ゼウスに捧げる。

プロメテウスの物語はここで中断され、ヘルダーリンのテキストによる《運命の歌》が始まる。

合唱曲《運命の歌》
Schicksalslied für Chor und Orchester op.54 (1871)

汝ら天上の光のなか
柔らかな大地の上を歩む至福の精霊たちよ。
輝く神々の微風が
汝らに軽く触れる。
芸術家の指が
聖なる弦を奏でるように。

あたかも眠る乳児のように
天上の者は運命から逃れ、息づく。

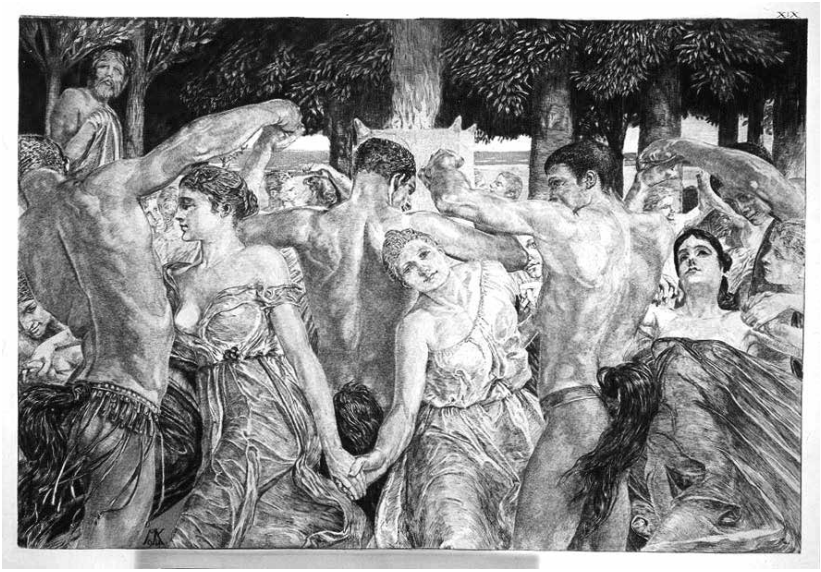


図14

純潔を護られ、
つつましやかな蕾のなかで、
汝らの精気は
永遠に花咲く。
そしてその至福の眼は
静かで永遠な
力のなかで輝く。

しかしながら我々には
憩いの場所は与えられていない。
衰え、落下するのだ、
苦しみ悩む人間は。
盲目的に
時から時へと。
水が断崖から
断崖へと投げられ、
何年もの間、不知の世界に落ちこむように。

ヘルダーリンはドイツ文学における古典主義とロマン主義の過渡期に現れた孤高の詩人である。近代の荒涼とした精神世界の中で理想と真実を追求し続け、ついに狂気に陥って七三年の生涯の後半の三〇余年を精神の闇の中に送った。この《運命の歌》も、ギリシアの天上の神々との対比によって人間の悲惨な運命を歌ったものである。ブラームスはこの作品に感激し、混声四部合唱と管弦楽による楽曲を創造した。今日では合唱曲としては《ドイツ・レクイエム(Ein Deutsches Requiem für Soli, Chor und Orchester op. 45, 1868)》と並ぶ傑作として位置づけられている。ブラームスはヘルダーリンのテキストのペシミズムに共感しながらも、楽曲の後奏に希望と慰めを込めたアダージョを付加した。しかしながら、当時の批評は詩の内容とは異なる解決をもたらすこの処理を非難するものが多く、作曲者を少なからず落胆させた。ブラームスの歌曲はシューマンが切り開いた新しい可能性から退いているが、この《運命の歌》はテキストの意味を損なうことなく、器楽によって新しい解釈を加え、音楽作品として新しい次元が切り開かれていると思える。

クリンガーはこの作品を視覚化するにあたり、先のプロメテウスの物語を大規模な序奏として描いた。プロメテウスは自らも神でありながら神々に翻弄される人間の代表であり、クリンガーはプロメテウスがコーカサス山に鎖されるところで描写を中断し、テキストとの合致を図っている。いわばテキストの相似形として前置したのである。そしてあらためてヘルダーリンのテキストを掲げ、この文学作品に最大の敬意を払っているが、これは第一部の歌曲のテキストとは別格の扱いであり、ブラームスによるテキストの音楽的な昇華をいかにクリンガーが評価したかを物語っているといえる【図版15】。戦いに敗れた巨人

たちの骸が転がる海岸に立ち、琴を奏でるのはギリシア神話の語り部ホメロス。クリンガーは彼に人間の《運命の歌》を歌わせようというのである。そしてテキストの内容に沿ってイメージが楽譜につけられていくのであるが、こうして見ると第二部はプロメテウスの物語、ヘルダーリンのテキスト、そしてブラームスの楽譜という三つの相似形が繰り返されることになり、音楽的、文学的な時間軸上の流れが強調されている。これは主題が次々に模倣され、展開していく、音楽におけるカノンの技法を思わせる。



図15

楽譜に付されたイメージは、主に前半は天上の神々の世界及びその地上の世界との対照的な姿が描かれ、後半は悲惨な地上の人間界が描かれている。前半で特筆すべきなのは、クリンガーの制作した版画では他であまり例を見ないカラー・リトグラフを使用している図版があることである【図16】。これはいやがうえにも明るい天上の世界と暗い地上の世界の対照を際立たせている。

「ゆるやかに、かつ憧憬をこめて（LANGSAM UND SEHNSUCHTVOLL）」という指示で始まる変ホ長調の天上の世界の描写が、「アレグロ」の指示をもってテンポが急速に速まり、暗いハ短調の響きでテキストの第三連からの地上の描写に移るところには《美（アフロディーテ）》が置かれている【図17】。荒れ狂う波の上に立つ、海の泡から生まれたばかりの美の女神は高く上げた腕で前後を指し示している。彼女の裸体を覆う薄絹は風にあおられ、波の上で雷雲となって拡がり、その下には溺れる人間たちの姿。人間たちは衰え、落下し、荒れ果てた世界に佇む。人間の前に現れるのは死のみであり、平和な労働でさ

え災いのみをもたらす。

ブラームスの音楽は、テキストの第三連を不気味なティンパニの連打で静かに締めくくるが、その後明るいハ長調のアダージョがコーダとして付け加えられ、全曲を終える。それは音楽



図16

によるヘルダーリンの理想の実現である。クリンガーはブラームスの解釈に賛同し、連作の最後にようやくプロメテウスのヘラクレスによる解放の場面を置き、音楽に呼応させている【図18】。ヘラクレスは鷲を射落とし、救済されたプロメテウスは歓喜のあまり手に顔をうずめて泣いている。画面の左下には彼



図17

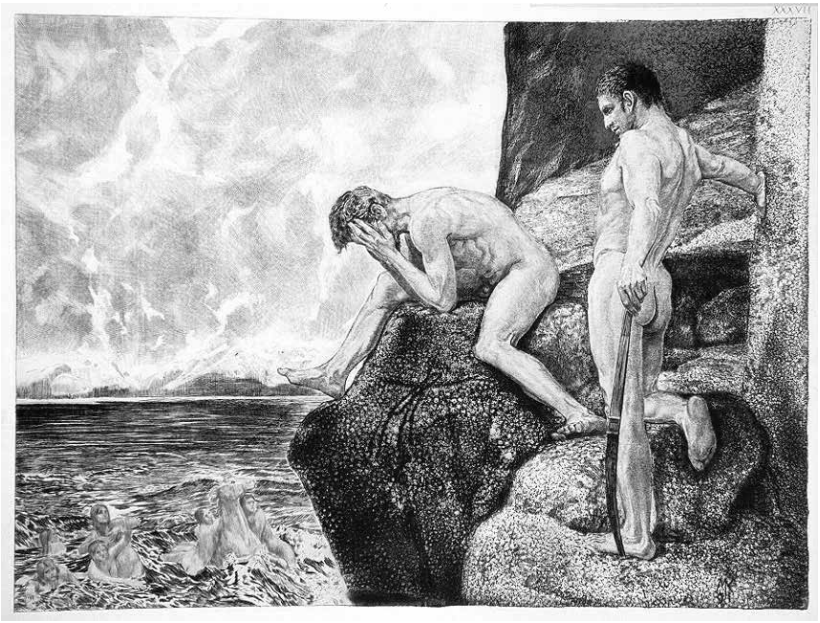


図18

の解放を喜ぶ海の精たち。この図版を見たブラームスは、クリンガーにこう書き送った。

「私は美しい言葉がつけられた音楽を見ました。そして今や、あなたの素晴らしい素描は私をまったく予期せぬところに連れて行くのです。それはあたかも音楽が永遠に鳴り響き続け、音楽ができることよりもずっと明白に、私が言おうとしていることを言い切っているようです。なおも神秘的に、予感に満ちて。時には私は、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。[14]」

ブラームスはこの作品の献呈を受け感激し、二年後に《四つの厳粛な歌（Vier Ernste Gesänge, Op. 121, 1896）》を作曲して今度はクリンガーに献呈した。採用されたテキストはルター訳の聖書であった。ブラームスはその翌年に没している。

*この稿はシンポジウムでの発表にあたり、二〇〇二年三月発行の「高知県立美術館研究紀要第四集」に掲載した論文を改稿したものである。

※引用した歌曲等のテキストはすべて筆者の拙訳である。

註

1　Christ, Dorothea: Arnold Böcklin? Arnold Böcklin!（日本語訳「アルノルト・ベックリーン？　アルノルト・ベックリーン！」田辺幹之助訳）in「バーゼル美術館所蔵作品によるアルノルト・ベックリーン展」図録、国立西洋美術館、一九八七年、S.12-13

2　ラフマニノフの同名の交響詩はベックリーンの油彩画ではなく、クリンガーによるモノクロームの銅版による複製画にインスパイアされたもので、後に油彩画を見る機会のあったラフマニノフはその色彩の明るさに驚き、これを先に見ていれば作曲はしなかったといったらしい。Tarasti, Eero (2012). Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. Walter de Gruyter. p.385. を参照。

3　Klinger, Max: Malerei und Zeichnung, Verlag von Georg Thieme, Leipzig 1907, S.28-29, 336-34. ただし筆者が入手したこれは第五版で、初版は一八九一年に刊行されている。

4　ibid., S.52

5　ibid., S.21

6　Singer, Hans Wolfgang: Klingers Radierungen, Stich und Steindrucke 1878-1903, Alan Wofsy Fine arts, San Francisco 1991, S.75. ただしこれは一九〇九年にベルリンで刊行された版画カタログ・レゾネの復刻版である。

7　裁断の是非については賛否両論ある。クリンガーは「本」のかたちで出版したのであるから、頁をめくり、読み進めていくことが、作者の意図に沿う、この作品の理想的な鑑賞法であることはいうまでもない。また楽譜のある頁では縁飾りがシートの端すれすれに刷られているため、額装のためのマットをかけると全体のバランスが崩れる上、全体で十三もの頁が両面に刷られているために、そもそも展示できない作品がある。

8　Winkler, Gerhard: Max Klinger, Veb E.A.Seemann Verlag, Leipzig 1984, S.116. 以下の図像の解釈も概ねヴィンクラーによる。

9　ibid., S.116

10　Singer: S.74

11　Winkler: S.116

12　ibid., S.116

13　ゼウスがエビメテウスにパンドラを送り込むまでは人間には女性はいないはずなのだが、クリンガーの描く輪舞する人物たちの半分は女性である。

14　Winkler: S.145. ただしこれは Vogel, Julius: Max Klinger und seine Vaterstadt Leipzig, Leipzig 1923, S. 100-101 からの引用である。

図版出典

【図2】「一九世紀ドイツ絵画名作展」図録、一九八六年、東京

国立近代美術館

【図3】 Max Klinger: Bestandskatalog der Bildwerke, Gamälde und Zeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig, E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1995

*その他の図版はすべて高知県立美術館所蔵作品のものである。