

『人類の薄明』における詩人の肖像画

—ココシュカ、レームブルック、シャガール、シーレなど—

松尾早苗

表現主義の詩人カール・オッテンは20世紀初頭のヨーロッパの芸術潮流について「それまで分離していた諸芸術が融合するという驚異的な現象が生じた。つまり、詩人は画家と共同制作し、音楽家は詩人の書いた詩に曲を付け、マルク、ココシュカ、カンディンスキー、クレーなどは文学作品も書いた。ヨーロッパ各地で芸術家たちは互いの能力と価値を認め、創作面で協力し合う集団になった」¹⁾と語った。

このオッテンの言葉を裏付けるように、1919年11月末に編纂された表現主義の代表的な詞華集『人類の薄明』には、同時代の画家によって描かれた詩人の肖像画が何枚も収められていた。それについて、編纂者クルト・ピントゥスは「できるかぎり（詞華集に収められたすべての詩人）23名の肖像画を、しかもできるかぎり詩と同時期に表現主義の画家によって描かれた肖像画を掲載したいと考えた。出版社は（発行を）急いでいたが、それでも我々の世代の情熱的な画家ルートヴィヒ・マイトナーのほか、ココシュカ、レームブルック、シャガール、シーレによって描かれた肖像画とラスカー=シューラーの自画像の合計14枚を収めることができた」²⁾と述べていた。その後、その詞華集の1959年に発行されたペーパーバック版には、（初版に収録されていたO・Th・W・シュタインの「テーオドア・ドイブラー」に代わって）レームブルックの「テーオドア・ドイブラー」、ココシュカの「ゲオルク・トラークル」、アードルフ・デ・ヘル「クルト・ハイニッケ」、マックス・オッペンハイマーの「アルフレート・リヒテンシュタイン」、シャガールの「イーヴァーンとクレールのゴルフ夫妻」、クレムの自画像が追加され、合計19枚の肖像画が収録された。

しかしながら、ピントゥスはその詞華集の歴史を語った際に、それらの画家と詩人の交流、各肖像画の成立的背景にはほとんど言及しなかった。しかし、ドイツ表現主義は文学、美術、音楽、映画などが相互に関係し、作用し合った総合芸術的な特徴をもっていた。それゆえに、『人類の薄明』が表現主義の代表的文学作品として現在に有する価値と意義を考る上で、詩人と画家の交流や協力関係、文学と美術の相互作用を検証することは不可欠のように思われる。

こうした観点から、本稿では、以前に考察した画家ルートヴィヒ・マイトナー³⁾以外の画家と詩人の関係を次のような順で考察してみたい：I-1. オスカー・ココシュカとアルベルト・エーレンシュタイン（173）、I-2. オスカー・ココシュカとゲオルク・トラークル（67）、I-3. オスカー・ココシュカとヴァルター・ハーゼンクレーヴァー（319）、II-1. ヴィルヘルム・レームブルックとテーオドア・ドイブラー（49）、II-2. ヴィルヘルム・レームブルックとルートヴィヒ・ルビーナー（303）、III. アードルフ・デ・ヘルとクルト・ハイニッケ（77）、IV. マックス・オッペンハイマーとアルフレート・リヒテンシュタイン（89）、V. マルク・シャガールとゴルフ夫妻（157）、VI. E・M・エンゲルトとゲオルク・ハイム（177）、VII. エーゴン・シーレとカール・オッテン（243）（なお、括弧内の数字は、該当する肖像画が収められたペーパーバック版『人類の薄明』の頁を示す）。

I. オスカー・ココシュカと表現主義

『人類の薄明』には、ココシュカが描いた詩人の肖像画が3枚収められている。それらの肖像画の成立的背景を知るために、おもに1910年頃から1920年頃までのココシュカと表現主義の関係を年代を辿って見ておきたい。

ウィーンで美術を学んだココシュカは、1908年5月～6月に開催された第1回「クンストシャウ展」への出品によって美術界にデビューした。その際、彼は建築家アードルフ・ロースの知遇を得、彼の仲介でカール・クラウスやペーター・アルテンベルクなどウィーンの作家とも親しくなった。ココシュカがベルリンへ行く前の1909年にロースの肖像画を描き、クラウスの『万里の長城』に8枚の石版画を制作したことは、そうした当時の交流に基づいていた。

1910年3月、ココシュカは『シュトゥルム』誌の発行者で表現主義美術の擁護者であったヘルヴァルト・ヴァルデンに招かれて、1911年2月までベルリンで暮らし、『シュトゥルム』誌の肖像画欄「今週の顔」を担当した。実際、『シュトゥルム』誌・第1巻（1910年）には、ココシュカの描いた肖像画が合計29枚掲載された。つまり、H・ヴァルデン、E・ラスカー＝シューラー、リヒャルト・デーメル、パウル・シェーアバールト、ヘルマン・エッスィヒ、R・ブリュームナー、アードルフ・クノーブラウホ、ネル・ヴァルデンなどの肖像画がその一年間のベルリン滞在中に描かれた。こうした事情から、「『シュトゥルム』誌は偉大な肖像画家ココシュカの世界的名声の揺籃になった」⁴⁾とされた。そのベルリン滞在中には、6月にパウル・カッシーラ画廊で開かれた個展が成功し、それによって同画廊の契約画家にもなった。さらに、戯曲『殺人者・女たちの希望』が『シュトゥルム』誌（1910年7月14日号）に初めて挿絵入りで掲載された。

1911年3月、ウィーンに帰り、美術工芸学校の助手に就いた。その間、K・クラウスを介して詩人のアルベルト・エーレンシュタインと知り合い、エーレンシュタインの小説『トゥブチュ』に12枚の挿絵を描いた。さらに、戯曲『燃える茨の茂み』を書き上げることができた。

1912年3月、ヴァルデンがベルリンに開設した「シュトゥルム画廊」の第1回展で、ココシュカの作品が「青い騎士」グループ、未来派、ピカソ、フランス立体派の作品と共に展示された。

1913年、ココシュカはヴァルデンが組織した前衛絵画展「第1回ドイツ秋季サロン展」に線描画を出品した。ウィーンではK・クラウスやA・ロースとさらに親交を深めた。そして、『戯曲と絵画』がクルト・ヴォルフ社から出版された。

1914年6月、アルマ・マラーとこの愛の葛藤を描いた『嵐の花嫁』⁵⁾をミュンヘンの分離派展に出品した。そして、第一次世界大戦が勃発すると、アルマと別れるために志願兵として従軍した。

1915年9月、ポーランドのガリシア戦線で重傷を負い、ウィーンへ帰って治療することになった。

1916年秋、怪我の治療が長引き、兵役免除になった。その間、短期間ベルリンに滞在して数多くの肖像画を描いたが、1910年に描いた人物を再度、描くことが多かった。それらのうち7枚の肖像画が『シュトゥルム』誌・第7巻（1916/17年）に掲載された。そして、戯曲『殺人者・女たちの希望』が——ココシュカの自画像を扉絵にして——シュトゥルム出版社から発行された。

1917年、ストックホルムに短期間、滞在したあと、(エーレンシュタインの助言に従って)ドレスデン近郊のヴァイサーヒルシュのサナトリウムで治療を続けることになった。パウル・カッシーラ画廊と年金契約を結んでいたのも、戦争終結後も(医師Fr・ノイベルガーの勧めに従って)ドレスデンに住むことができた。その療養中に、戯曲『オルフォイスとオイリュディケー』を書き上げた。

1917年6月3日、『殺人者・女たちの希望』、『ヨブ』、『燃える茨の茂み』の三作がココシュカ自身の演出によってドレスデンのアルベルト劇場で非公開上演された。その初演は(後述するように)ハーゼンクレーヴァの労を厭わぬ支援によって実現した(なお、『ヨブ』、『燃える茨の茂み』は、その二年後にベルリンのドイツ劇場でも上演された)。さらに『ブレンナー』誌・追加特集号(1917年刊)にココシュカの絵が多数、掲載された。

1917年10月、美術・文学雑誌『クンストブラット』が「ココシュカ特集号」を発行した。それはココシュカの最初の画集と言えるものだった。その特集号によって、ココシュカの作品に対する世間一般の理解が深まった。実際、その特集号は数週間で売り切れ、至急、第二版が発行されたが、そうしたことは当時の出版界できわめて稀なことだった。

1918年、パウル・カッシーラ画廊でココシュカの(絵画30点、石版画11点の)個展が開かれ、美術評論家パウル・ヴェストハイムの研究書『オスカー・ココシュカ』が出版された。

1919年、ドレスデン芸術大学の教授に就任した。

1924年、ドレスデン芸術大学の教授を辞して、ドレスデンを去った。それ以後、ヨーロッパ各地を制作旅行する生活が始まった。

以上の履歴から明らかなように、ココシュカは1910年の『シュトゥルム』誌への参加から1919年のドレスデン芸術大学教授の辞任までの約十年間、表現主義の運動に身を置いた。『人類の薄明』に収められた彼の3枚の肖像画もその間に制作された。ココシュカは自分の作品に無造作に「OK」とサインするのが常だったが、まさに20世紀の偉大な肖像画家として固有の描写法を確立した。実際、彼の肖像画については、数多くの批評や逸話が残っている。たとえば、ココシュカと親交があり、1916年に自分の肖像画を描いてもらったヴァルデンの二度目の妻ネルは、肖像画家ココシュカについて「ほとんど魔術のように人物を的確に捉える技法、描く人物の性格や特徴を綿密に表現する力は、まさに感動的だった。…あのカール・クラウスの肖像画は非常に表情豊かに描かれ、クラウスの個性を余すところなく描き出していた」⁶⁾と語った。

さらに、ネルは、有名なアードルフ・ロースの肖像画についても「ロースの感受性の鋭さ、思慮深さ、耳が遠いという身体的特徴も完璧に描き出していた。ココシュカは描く人物の心の奥へ——まるで幻想を追いかけるように——分け入る能力をもっていたようだった」と述べた。なお、そのロースの肖像画については、同時代の詩人ペーター・シェーアが次のような逸話を伝えていた。「『シュトゥルム』誌に掲載されたココシュカの多くの肖像画のなかでもっとも感銘深いのは、ロースの肖像画である。私はその複製画を部屋の壁に貼っていた。ある日、我が家の家政婦がその肖像画をじっと見つめて、〈この男性は耳が遠いように見えます!〉と言った。実際、ロースには難聴の障害があった。その肖像画は、そうした特徴をも確実に読み取らせるほど巧みに描かれていた」⁷⁾と。

このほかに「オーギュスト・フォレル教授」の肖像画をめぐる逸話もよく知られている。つまり、教授の家族の依頼を受けたココシュカは仕事上の教授の姿を入念に観察した後、教授を

一気に描き上げた。しかし、完成した肖像画を見た家族は、教授の表情、とくに重ねた両手の指先に死の痙攣が見られるとして憤慨し、その肖像画を人目の届かぬ物置へ納めてしまった。その後二年ほど経って、教授は脳卒中で死去した。そのとき、教授の家族は、その肖像画に死期が遠くない教授の魂の内奥が描き出されていたことを認め、その肖像画を表現主義の芸術的手法の成功例として高く評価したという。

I-1. オスカー・ココシュカとアルベルト・エーレンシュタイン

エーレンシュタインは1908年にウィーンで開催された第1回「クンスト Schau展」でココシュカの作品を見た。その後、1911年に彼はK・クラウスを介してココシュカと知り合った。そして、ココシュカを通じて『シュトゥルム』誌とも関わるようになり、同年9月にはベルリンへ転居して、同誌の芸術家たちと交流した。共に1886年生まれで、ウィーンで育ったエーレンシュタインとココシュカは知り合って以降、急速に親交を深めていった。二人はさまざまな面で助け合う親友になった。たとえば、ココシュカは画商パウル・カッシーラから得た僅かな報酬の一部をウィーンの両親に仕送りしていたので経済的余裕はなかったが、つねに金銭に困っていたエーレンシュタインに時折、援助をしていた。こうした彼らの協力関係は互いの創作活動にも効果的に作用したが、とりわけエーレンシュタインの小説『トゥブチュ』において見事に結実したとすることができる。実際、エーレンシュタインは1911年7月14日に弟のカールへ宛て「K・クラウスを介して知り合ったココシュカがぼくの本に挿絵を描いてくれることになった」⁸⁾と、喜びを伝えていた。すでに1908年に成立していたその自伝的小説はココシュカの12枚の線描画を収録して、1911年12月にウィーンのヤーホダ&ジエゲル社から出版された。それについてウィーンの表現主義の作家O・M・フォンターナは「エーレンシュタインはココシュカと非常に親しかった。あの〈トゥブチュ〉はエーレンシュタイン自身だった。どこにも居場所がなかった彼は、早くも自分の〈果てしなき逃走〉を予見していた。…何歳になっても、彼の生は青年期の詩と表現主義的な語句で成り立ち、彼の顔は相変わらず少年の趣をとどめていた」⁹⁾と回想していた。

実際、1916年にココシュカがベルリン滞在中に描いたエーレンシュタインの肖像画は、「少年の風貌を残した」彼を灰色と青色の配色で巧みに描いていた。それゆえに、その肖像画はエーレンシュタインの作品にしばしば掲載され、広く知られるものになった。しかし、ピントゥスが『人類の薄明』に収めたのは、その肖像画ではなく、『トゥブチュ』に収録された挿絵のうちの1枚であった。つまり、ピントゥスはその挿絵にエーレンシュタインの本質のみならず、ココシュカの本質も描き出されていると解したように思われる。実際、その挿絵では死神の骸骨がトゥブチュの左肩にとりついてしたが、ココシュカが同じ1911年に制作した『迷える騎士』でも非常に類似した死神の骸骨が画面の左脇に描かれていた。エーレンシュタインは「伝記的記録」で『トゥブチュ』の成立的背景を語った際、次のように彼とココシュカに共通するアウトサイダー的存在を告白していた。つまり、「『トゥブチュ』はぼくの孤独だった青少年期の産物である。二十一歳の時、それを一週間で書き上げた。その頃、ぼくには一人、いや二人の友達がいたが、そのうちの一人はただ上辺だけの友達で、ぼくの才能を妬んでいた（ぼくと一番仲の良かった友達は、『トゥブチュ』が発行されたあと、ぼくの成功に耐えきれず、死んでしまった）。母は悪い女で、父や兄弟、級友たちを唆してぼくをいじめさせた。父は人は好^{つとめさき}かったが、気が弱く、母を恐れていた^{ひと}ので、母から逃れようと、朝早くから夜遅くまで事務所

に出ていた。ぼくの慰めは読書とスポーツ（サッカー）だった。少年の頃から本を、とくに長編小説をよく読んだ。とりわけホメロスの古い世界やシェイクスピアのやや夢想的で写実的な世界を愛読した。ぼくは問題児だった。母が、少しも勉強しないと教師に告げ口していたので、先生たちは、長時間の予習を要する授業内容をぼくがただ聴いているだけで理解できるとは信じようとしなかったし、信じることもできなかった。不当に悪い点数がつけられて、ぼくは学ぶ意欲もやる気もなくし、無意味な授業に耳を傾ける力も失った。教師から多くの苦情が寄せられたので、両親は現代語の勉強、音楽、スポーツをすることをぼくに禁じた。その結果、オーストリアのすべての中高等学校から締め出されたが、そのことはぼくが博士号を取得するのに何の支障にもならなかった。母はぼくが銀行家か侍医（歯科医）になることを夢見た。けれども、ぼくは——君主嫌いだった若き日のシーレに倣って——早くも十四歳でロートリングンの偽ハプスブルク家を嫌い、軽蔑していたので、皇帝フランツ・ヨーゼフに敬礼もしなかった。ぼくは何年間も侍医を回避し続けた。そして、算数（いわんや高等数学）は今日に至るまでちんぷんかんぷんだった。こうした有様なので、『トゥブチュ』を印象主義的に書いたのか、表現主義的に書いたのかをぼくに言わせようとしても無駄だ。門外漢のぼくが推測するに、ぼくの散文は印象主義的で、詩は表現主義的だったようだ。でも、そういうことはヨーロッパの出版社やアメリカの文学の教授のほうがよく知っているだろう。『トゥブチュ』の売れ行きは、出版後三年間は——三百人以上の人に読まれることもなく——芳しくなかった。おもな批評誌は、長閑でウィーン的な雰囲気をもつ作品を望んでいたので、『トゥブチュ』を受け入れようとしなかった。当時の有名作家だったP・アルテンベルクなどはその本を乱暴に扱ってトイレに投げ捨てた。K・クラウスはその作品に肩入れしてくれた。ウィーン、ミュンヘン、ベルリンの新聞や雑誌はそれを精神異常者の書いた作品と決めつけて、早くも1912年に、それを焼き、作者と挿絵を描いた画家を共に打ちのめす者が現れるのを待ち望んだ。連中はそうした願望を叶えるのに、1933年まで、つまりドイツ語圏の国で有名になり、広く読まれた文学作品がナチによって焚かれるまで辛抱強く待つことになった。ぼくはそうした運命を逃れるためにアメリカへ行く道を選んだ。

ココシュカは1914年までは、ただウィーンとドイツの若者だけに知られ好まれていたが、その後フランツ・フェルディナントに、また数年後にはムッソリーニやナチスに憎まれることになった。ココシュカは『トゥブチュ』に20枚の挿絵を収めるつもりで準備していた。でも、ぼくたち二人は哀れな人間で、それほど多くの読者に知られていなかった。だから、それ以外では思い切った決断をしていたヤーホダ&ジーゲル社もそのうちの12枚を収録するにとどめた。ココシュカの挿絵には、愚鈍で反動的な新聞・雑誌がたいは大騒ぎした。非常に明確なのは、ココシュカは以前も現在もヨーロッパの才能ある、頑固一徹な画家であることだ。彼の師は——専門家や美術の教授たちは知らないか、または想像だにできないだろうが——ブリューゲル、アングル、もしかしたらファン・ゴッホだったかもしれない。とにかく、彼は早い時分から苦勞の連続だった。彼が1907年にウィーンの「クンスト Schau展」で見せたものを目敏い自惚れ者は模倣し、ひどく粗雑に再現し、何枚ものココシュカ画をもってドイツの金銭首都ベルリンへ行き、そこでまさに（「現金出納係」を意味する）カッシーラと称する画商の力を借りて、現代の巨匠、元祖ココシュカとして地歩を固めた。…だが、方々の金銭首都の画商たちは今日なおココシュカを受け入れようとしない。なぜなら、この不運な画家はパリで生まれたのでも、当地の画商に人気のセーヌ河畔で修業したのでもなかったから。彼は1886年にド

ナウ川沿いのペヒラーンに生まれた（ぼくが同年にウィーン郊外に生まれたのと違わなかった）。パリで修業した画家だけが商業的に天才画家となることができたので、ココシュカは有り難いことに今日なお——ウィーン、ベルリン、ロンドン、ニューヨークでの成功にもかかわらず——広告業界、パリかぶれの美術投資界では輝かしいアウトサイダーである」¹⁰⁾。

なお、エーレンシュタインの作品には、『トゥブチュ』のほかに、『人間は叫ぶ』（ライプツィヒ、1915年刊）や『わが詩歌—1900年から1931年までに書かれた詩』（ベルリン、1931年刊）にもココシュカの石版画が収録されていた。

I-2. オスカー・ココシュカとゲオルク・トラークル

『人類の薄明』のペーパーバック版に収められたココシュカのトラークルの肖像画は、ピントゥスがニューヨーク在住のアニ・クニーツェ夫人の所で見つけたという。つまり、ピントゥスはそれまで、トラークルを描いた肖像画は存在しないと聞いていた。しかし、ココシュカがかつてウィーンで利用していた紳士服仕立屋のクニーツェ氏が高級紳士服仕立屋となってニューヨークに住んでおり、その彼の所に肖像画があったのである。（前述のように、経済的に楽ではなかった）若い頃のココシュカは仕立代を絵で支払っていた。その結果、何年か経つ間にクニーツェ夫妻のもとにはココシュカの絵が何枚も集まった。それらの絵のなかにクニーツェ夫人がトラークルの肖像画を見つけたのである。

トラークルの1909年以降の生活については、住所がザルツブルク、ウィーン、インスブルックの間でしばしば変わっていた。そうした状況で、トラークルがココシュカと出会ったのは、1912年7月以降のウィーンであったと思われる。その際、トラークルは決して自ら進んで人と交わる性格ではなかったので、ココシュカを初めとするウィーンの芸術家たちとの出会いは、トラークルの親友エアハルト・ブシュベックの仲介に負っていたようである。つまり、トラークルより二歳年下のブシュベックは1909年にウィーン大学に入学して以降、当地の「文学・音楽の学術協会」と関わり、1911年からはその会長を務め、若い芸術家の朗読会、音楽会、展覧会などを精力的に開催していた。それゆえに、ブシュベックの周囲にはA・ロース、ココシュカ、シーレ、K・クラウスなどがいつも集まっていたのである。

1913年にインスブルックからふたたびウィーンへ出て来たトラークルは、かつてウィーンで交際した友達とふたたび交流する一方、ロース夫妻を通じてエーレンシュタイン、エルンスト・ドイチュ、P・アルテンベルクなどとも知り合った。その後、ふたたびインスブルックへ帰り、二ヶ月ほど同地のルートヴィヒ・フォン・フィッカーのもとで過ごした。しかし、同年11月2日、ザルツブルクを経由してふたたびウィーンにやって来た。彼は短期間の働き口を求めたが、結局、不首尾に終わった。このときトラークルは、以前から交際があった友達、おもにA・ロース、K・クラウス、ココシュカとさらに親交を深めた。

その時期、トラークルはプラター近くのアトリエに住んでいたココシュカの所をしばしば訪れた。そのときの様子をココシュカは次のように語っていた。「我々はそのアトリエで（現在パーゼル美術館にある）あの『嵐の花嫁』を一緒に描いた。私はまたそれ以前に彼が描いた肖像画を1枚見たことがある¹¹⁾。だが、私が『嵐の花嫁』を描いていた間、彼は毎日、私の所に来ていた。私のアトリエは実に質素で（椅子代わりの）ビール樽があるだけだった。その樽に彼は黙って座っていた。その後、彼はよく通る声で独り言のように休みなく詩を呟いた。そしてまた、彼は何時間も黙り込んでいた。我々は当時、ブルジョア的な生活に反抗していた。

私は両親の家から出ていた。ウィーンでは私の作品や個展に嵐が吹き荒れていた。ちなみに、トラークルは彼の詩の一篇に「嵐の花嫁」(Windsbraut) という語ことばを採り入れていた。しかし、その語ことばがどうして彼の詩に現れたのかは、我々のそうした交際を知らない人にはほとんど分からないだろう。実際、その後期に書かれた「夜」と題する詩では次のように詠われている。「諸民族の火があたりで／金色の炎を上げて燃え上がる／黒い大岩をこえて／赤熱に輝く嵐の花嫁が／氷河の／青い大波が／死に酔って突っ走る…」¹²⁾。ちなみに、ココシュカとアルマの破綻の予兆を秘めた愛を描いたその『嵐の花嫁』は、1914年6月にミュンヘンの分離派展に出品された。

トラークルはウィーンでしばらくココシュカたちと交際した後、1913年11月30日にインスブルックへ帰り、(病気の妹を見舞うために一時、ベルリンへ行った以外) 1914年8月に戦場に赴くまでインスブルックで暮らした。インスブルックでは、1912年以降、親交を結んでいた『ブレンナー』誌の同人で画家のマックス・フォン・エステルレのアトリエで自画像を描くなどして日々を送ったという。

I-3. オスカー・ココシュカとヴァルター・ハーゼンクレーヴァー

ココシュカがハーゼンクレーヴァーと初めて会ったのは、1913年にライプツィヒのクルト・ヴォルフ社においてであった。すなわち、ココシュカはその出版社で彼の『戯曲と絵画』を出版する準備をしながら、同社から発行される他の作家たちの本に挿絵を描いていたのである。

しかし、彼らが親しく交わり、互いの創作活動で協力し合うようになったのは、以下に述べるように1916年の秋からであった。つまり、1916年10月初旬、ココシュカはドレスデンの芸術大学の教授に就く可能性があったので、同地に短期間、滞在していた。ちょうど同じ頃ハーゼンクレーヴァーは、10月8日にドレスデンで非公開上演されることになった彼の戯曲『息子』を観るために、軍隊から特別休暇を得てドレスデンにやって来た。その上演が終わった後、ハーゼンクレーヴァーはドレスデン郊外のヴァイサーヒルシュの宿屋「フェルゼンブルク」に部屋を借り、二度とバルカンの戦地へ戻らぬ決心をした。その決心を支えたのはココシュカの助言であり、1916年10月のハーゼンクレーヴァーの手紙に次のように記されている。「ぼくの戯曲の初演は本当にうまくいった。ぼくはそれ以後の兵役を免れる方法を見出そうとした。だが、妙案は浮かばなかった。ある日、絶望的な思いでドレスデンに住んでいたココシュカの所へ行き、自分の悩みを訴えた。ココシュカは座ったまま、ぼくを見つめていた。ぼくは次第に苛立ってきた。すると、ぼくの顔に痙攣が起き、右腕に断続的な震えが生じた。ぼくは突然、立ち上がり、部屋じゅうを歩き回った。彼は〈その痙攣はよく起こるのかね?〉と訊いた。ぼくは痙攣が治まったあと、〈あれより激しいことも穏やかなこともあるのだが、だいたいそうした具合なのだ。いずれにせよ、二年間の兵役はもうたくさんだ!〉と答えた。それに対して、彼は〈私の知り合いの医者のの所へ行ったらいい。その痙攣を見せたら、すぐに良い方法が見つかるよ。とにかく、きみのことを話しておくから〉と言った」¹³⁾。その数日後の手紙でハーゼンクレーヴァーは次のように報告した。「ぼくはココシュカの知り合いの医者のの所へ行った。ちょうどそのとき痙攣が起き、そのおかげで、以後、兵隊生活を続けるのは困難と診断された。実に幸運だった!」と。

ハーゼンクレーヴァーは神経病の専門医 H・M・Ch・トイシャーの診察を受けた後、ドレスデンの陸軍病院へ行った。ピントゥスによると、このとき彼は(『息子』の主人公役を演じ

たE・ドイチュから）精神病が^{もと}因で父親を殺す息子の演技を習い、医師たちの目を欺こうと考えたという。ともかく診察の結果、兵役免除の手続きが進められることになった。こうしたわけで、ハーゼンクレーヴァーは短期間、陸軍病院に入った後、1916年11月初旬、ドレスデン郊外の丘陵地ロシュヴィッツにあるトイシャーのサナトリウムで療養生活を送ることになった。

他方、ココシュカは1916年夏にガリシア戦線で負った重傷のために、それ以後の兵役を免除され、怪我の治療に努めていた。彼は1916年11月26日に母親に宛て「12月1日にドレスデンのサナトリウムへ行く予定です。そこには医者をしている友人トイシャーがいますから」と書き送っていた。

こうした事情から、ヴァイサーヒルシュでココシュカとハーゼンクレーヴァーの交際が深まり、次に述べるような二人の創造的な協力関係も生じるようになった。

1917年の早春、ハーゼンクレーヴァーはココシュカの戯曲が上演されるように各方面に働きかけ、それによって以前に彼から受けた恩を返そうとした。つまり、1917年3月初旬、ハーゼンクレーヴァーの評論「戯曲、上演、観客」がベルリン新聞に掲載されたとき、彼はココシュカに対するベルリン演劇界の関心が低いことを嘆いた。その評論によってココシュカの戯曲に対するドイツ演劇界の関心がいくらか高まり、それまでほとんど注目されなかったココシュカの三作：『殺人者、女たちの希望』（1907年刊）、『ヨブ』（『スフィンクスとでくの坊』の題名で1907年刊）、『燃える茨の茂み』（1911年刊）が同年6月3日に、非公開のマチネーで連続上演されることになった。その初演はココシュカ自身が演出に当たるという力の入れようだったが、観客からはさほど好い評価が得られなかった。その上演を機に、ココシュカの戯曲が広く関心を集めることになればというハーゼンクレーヴァーの願いは空しく潰えた。しかし、ココシュカはハーゼンクレーヴァーの支援に深く感謝した。それゆえに、『燃える茨の茂み』と『殺人者・女たちの希望』が1917年にクルト・ヴォルフ社の有名な文学叢書『最新の日』の第41巻として発行されたとき、そこに次のような手書きの献辞を付けた。「1917年6月3日、アルベルト劇場。我々が運命に導かれ、未だ見ぬ将来の明るい展望を思い描いていたロシュヴィッツでの日々。その美しい日々の思い出に。オスカー・ココシュカより」。ココシュカはまたハーゼンクレーヴァーに次のような謝辞を捧げてもいた。「ハーゼンクレーヴァーを忘れるはしない、彼のおかげで私の作品は上演されることになった。彼は詩人の中の詩人だ。オスカー・ココシュカより。1917年6月19日」。

彼の周囲の人々、彼の愛する人々を納得のゆくまで描いたココシュカは親友のハーゼンクレーヴァーを何度も描いた。1918年3月、ココシュカはハーゼンクレーヴァーを（パウル・カッシーラの依頼を受けて）描いた。ココシュカ自身も満足した出来映えのその素描画は、のちに石版画に制作された。さらに1918年夏、ココシュカはハーゼンクレーヴァー自身の依頼を受けて彼を描いた。それ以外にも、ココシュカが描いたハーゼンクレーヴァーの肖像画は、『美術・文学の新雑誌』（1918年）や『若きドイツ』（1918年）に掲載されたものなど数多く存在する。たとえば、ヴァイサーヒルシュ滞在中に制作されたハーゼンクレーヴァーの肖像画は、（彼が死去する数年前によく見せたポーズである）重ねた両手の上に顔を乗せた姿で描かれており、それはA・ゼルゲル著『現代文学論』¹⁴⁾などにも掲載されて、広く知られるものになった。

そうしたハーゼンクレーヴァーの数多い肖像画から、ピントゥスは「燃え輝くような青年」の彼が描かれた1枚を『人類の薄明』に収めた。実際、その肖像画は、ピントゥスが1909年

にライブツィヒで初めてハーゼンクレーヴァーに会った時の印象を見事に映しており、「すらりと伸びた体は活力に満ち、身のこなしは敏捷だった。（まさにココシュカが線描画や石版画で描いたように）燃えるような目をした、褐色の骨張った顔は、前方へやや突き出た下唇と丸味を帯びた太い鼻と縮れた黒い髪によって、多くの人に（彼自身にも）黒人の風貌を感じさせた」¹⁵⁾ 作品であった。

II-1. ヴィルヘルム・レームブルックとテオドア・ドイプラー

レームブルックは1881年にマイデリヒ（現在のデュースブルク）で炭鉱夫の家庭の8人の子供の真ん中に生まれた。小学生のときに早くも彫像制作の才能をあらわし、マイデリヒ市の奨学金を得て、デュッセルドルフ工芸学校に入学した。工芸学校を卒業後しばらくの間、彫刻工房の制作助手をしたが、二十歳の時、プロイセン王立デュッセルドルフ芸術大学に入学し、本格的に彫刻を学んだ。そして、最初の女性彫像「浴する女」をケルン市の「ドイツ美術展」に出品し、美術界にデビューした。

1907年に初めてパリを訪れ、当地で開催された「国民美術協会展」に4点出品し、同協会の会員になった。それ以降、同協会展に毎年、出品する一方、ドイツ国内の数多くの展覧会に精力的に出品した。

1910年にパリに移ったが、モンパルナスの芸術家村に住んでフランスの代表的な画家たちと親交を結んだ。パリでは、新しい技法を見出して彫像制作に活用し、独仏の数多くの美術展に出品した作品は好評を博した。また、パリでは、Th・ドイプラーやFr・プエムファートとも知り合った。

第一次大戦が勃発したために、1914年8月にパリを去ってドイツへ帰り、同年12月以降ベルリンに住んだ。ベルリンでは、当地の画家たちと交流したが、とりわけ近くに住んでいたL・マイトナーと親しくなり、共同で彫像制作に取り組んだ（しかし、間もなくレームブルックが召集されたために、それらの彫像は完成しないままになった）。

1915年、「第1回ミュンヘン新分離派春季展」に16点出品した。また、ベルリン陸軍病院で衛生兵を務めたあと、1月中旬から4月中旬まで従軍画家としてシュトラースブルクに派遣された。この間、ベルリンではドイプラーと再会し、L・マイトナーともさらに親交を深めた。

1916年、難聴を理由に兵役を忌避し、衛生隊の待機要員になった。これを機に彫像制作を再開し、「第2回ベルリン自由分離派春季展」へ出品した。『人類の薄明』に収められた2枚の肖像画が制作されたのもこの時期である。そのうちのドイプラーの石版画の制作に際しては、レームブルックは下絵としてドイプラーをチョーク画で7枚も描いた。それに対して、ドイプラーは1916年に出版した『新たな視座——現代芸術論』でレームブルックの彫像「跪く女」、「歩く男」などを紹介し、表現主義の彫刻の形式的特徴を解説した。さらにドイプラーは、1916年11月12日から12月6日までマンハイムのクンストハレで開催されたレームブルック展のカタログに序文を書き、その開会式で講演も行った。そしてレームブルックは、同じくマンハイムで開催された『新青年』誌主催の第6回「作家の夕べ」に出席し、ドイプラーなど表現主義の詩人の自作朗読に耳を傾けた。このようにして、レームブルックとドイプラーの間には表現主義の画家と作家の創造的な協力関係が発展していった。

1916年の年末、レームブルックはベルリンの画家マックス・リーバーマンの勧めに従ってチューリヒへ移った。チューリヒでは、ポーランド生まれの女優エリーザベト・ベルクナーへ

の恋情に苦悩しながらも当地で活躍していた画家や作家と交流した。チューリヒにいた間もしばしばベルリンを訪れて、さまざまな芸術活動に参加し、ドイツの主要都市で開かれる美術展に出品を続けた。しかし、1919年3月、ベルリンへ帰って間もなく——その数日前に、ロシア芸術アカデミーの会員に選出されたことを知らないまま——自ら命を絶った。

ドイプラーはレームブルックを追悼して次のように述べた。「彼は自分の芸術をいつも非常に真剣に考えていた。そして、ヨーロッパの創造の中心に身を置くことを望んでいた。彼は優れた作品によって…そうした目標へ向かって、ためらいながら、手探りで進んで行った。…彼の柔和な心は女性彫像の制作のなかで生まれた。彼の正直な生はしばしばマネキンのように直立し、人体に備わった柔軟性をほとんど知らず、ただ無邪気さだけに満ちていた。彼が近年に制作した立像の一つは、実際、病気から回復しつつある女性を表していたように思われる。なぜなら、その作品では、新しい芸術形成が一步踏み出そうとする事象が重要視されていたから。レームブルックの作品には、細い形姿にしばしば胎児のような趣をもった少女彫像、篤い心で跪く女性彫像、初めて歩み出そうとする愛らしい幼児の彫像があった。それらの彫像はいずれもゆっくりと回復に向かう者の姿を表していた。しかし、レームブルックの作品でも、胸像はそうではなかった。胸像の女性はいくらか哀しそうにあたりを眺めていた。周囲に早くも灰色の翳りが立ち上るのを見ていた。その胸像は観る者すべてに頷いた。その上、何かを囁こうとしているようでもあった。しかし、囁くことを自ら思いとどまっていた。その胸像には沈黙の言葉が秘められていた。何と見事なこと！レームブルックの魂は彫像の魂を知っていた。彼はその秘密を愛おしみ、それを打ち明けることができない事情を告げていた。それは、彼にその能力がなかったからではなく、侵されていないものを汚れさせまいとする優しい感情からであった。しかしながら、彼が我々に遺した作品は、そうした事情を知らなくても、深く我々に語りかけてくる。…それこそが彼の彫刻の魂の偉大な魅力であると思われる」¹⁶⁾。

II-2. ヴィルヘルム・レームブルックとルートヴィヒ・ルビーナー

ルビーナーは詩人、文芸評論家、平和主義者として1910年から1914年までパリで活動していたが、第一次大戦が勃発したために、1914年の年末、ベルリンへ帰って来た。しかし、行動主義的な反戦運動家だった彼は、間もなく妻と共にチューリヒへ亡命することになった。そして、チューリヒでルビーナーは、1917年に同地に転居してきたレームブルックと知り合った。すなわち、第一次大戦中のチューリヒには、おもにドイツからの亡命者で構成されていた「亡命者居住区」(Emigrantenkolonie)¹⁷⁾があったが、そこにレームブルックも加わったのである。レームブルックはとくに精神的な環境を求めていたので、その居住区でレーオンハルト・フランク、ルビーナー、Fr・フォン・ウンルーなどの作家と親しく交際した¹⁸⁾。そして、その親交のなかで1917年、ルビーナーの肖像を素描した。その際、ルビーナーの素描は何度も行われた。それゆえに、彼がルビーナーの肖像彫刻を計画していたことが推測された。『人類の薄明』に収められたルビーナーの肖像画は、それらの素描のうちの1枚であり、これは『アクツィオン』誌の「ルビーナー特集号」(1917年16/17号)および「1920年9/10号」に掲載された。

ルビーナーは元来、匿名で活動することを望み、「自分の履歴を語るのを好まない。…現在と未来に重要なことは、各々の人間が自分の名前を表さずに共同体に創造的に加わることだと信じている」¹⁹⁾と語っていた。それゆえに、ルビーナーの肖像画は、筆者の知る限り、ハンス・

リヒター制作のもの、レームブルック制作のものしか存在しない。しかしながら、ルビーナーがレームブルックを敬愛していたことは、1919年に彼がキーペンホイヤー出版社の企画顧問となって発行した彼の評論集『共同体—世界の精神的転換期の記録』に、ファイニンガー、シャガール、ココシュカ、マーゼレール、ロルフスなどの作品と共にレームブルックの代表作「母と子」を掲載していたことから分かる。

Ⅲ. アードルフ・デ・ヘルとクルト・ハイニッケ

アードルフ・デ・ヘルとハイニッケの生涯と作品を紹介する文献はほとんど見当たらず、ただ次のような簡単な履歴しか分かっていない。つまり、1892年にデュッセルドルフで生まれ、短期間、同地の美術工芸学校で学んだ後、1917年に数ヶ月、シュトゥットガルトで抽象画家アードルフ・ヘルツェルと共に創作活動をした。それ以後、独学で美術を勉強する一方、芸術家団体「若きラインラント」の設立メンバーになった。一時、オランダに住んだこともあった。初期には風景や花をテーマにした表現豊かな油彩画を、また後期にはおもに比喩的な油彩画や木版画を制作した。

『人類の薄明』に収められたハイニッケの肖像画は、ハイニッケ自身が所有していたものであるが、アードルフ・デ・ヘルが彼をいつ、どのような状況で素描したかはよく分かっていない。表現主義の文芸誌『赤い大地』第1巻（1919/1920年刊）²⁰には、ハイニッケの詩や散文と共にデ・ヘルの木版画が2枚掲載されていたので、その文芸誌が二人の出会いの場になったのかもしれない。

ちなみに、ハイニッケは数々の表現主義の雑誌に作品を発表していたが、とくに『シュトゥルム』誌を彼の創作活動の拠点にしていた。それゆえに、処女詩集『あたりに星が降る』も1917年にシュトゥルム出版社から発行された。しかし、彼は1921年の手書きの履歴書で『シュトゥルム』誌との関係について「戦争が終結する頃、『シュトゥルム』誌と私の関係はなくなった。私は『シュトゥルム』誌から独立した。私はグループやサークルというものに反対である。グループやサークルは拘束であり、教条である。才能のない者だけがそうしたものに所属して快い安心感を覚える。私は最近の文学と関わりがない。私の創作法はそれらの文学とは異なるのだから」²¹と述べていた。

それゆえに、独学で美術を学び、独自の道を拓いたデ・ヘルとハイニッケを結びつけていたのは、集団や流派に敢えて所属しようとしなかった両者の孤高の姿勢だったのかもしれない。

Ⅳ. マックス・オッペンハイマーとアルフレート・リヒテンシュタイン

マックス・オッペンハイマー（略して「モップ」〈Mopp〉と呼ばれた）は、作家ルートヴィヒ・オッペンハイマーの息子として1885年にウィーンで生まれた。そして、1900年から1906年までウィーンとプラハの美術大学で学んだ。その後、1910年にミュンヘンへ行ったが、1911年から1915年まではベルリンで暮らした²²。ベルリンでは表現主義の詩人や画家と親しく交わり、彼らの肖像画を多数、制作した。たとえば、表現主義の作家（理論家、出版人）については、リヒテンシュタインのほか、カール・アインシュタイン、ハインリヒ・マン、ルネ・シッケレ、ハルデコプフ、ザーロモ・フリートレンダー、Fr・プェムファート、Fr・ヴェルフェル、Fr・プライなどを描き、それらの肖像画のほとんどが1912年から1918年までの『アク

ツィオン』誌に掲載された。オープンハイマーは『アクツィオン』誌と1911年の創刊時から深く関わっていた。つまり彼は、『アクツィオン』誌の前身で、プェムファートが編集者を務めていた『デモクラート』誌の同人だったが、プェムファートが（発行者とのトラブルから）『デモクラート』誌と決別し、新しい文芸誌を発行する決意をしたとき、彼と行動を共にした。それゆえに、オープンハイマーも『アクツィオン』誌の創刊に直接、関わった。1911年2月初旬の深夜の2時頃、プェムファートと仲間たちは彼らの溜まり場だった「西区カフェ」で創刊する文芸誌の名前を^{タイトル}考えていた。そこにはC・アインシュタイン、ヤーコプ・v・ホディス、アンゼラム・リュスト、L・ルビーナーと並んでオープンハイマーがいた。その際、オープンハイマーはその文芸誌の表紙図案をすぐにも作成することを申し出た。こうした事情から、『アクツィオン』誌は次第に彼の創作活動の主要な場になった。彼は制作した芸術家たちの肖像画を同誌に掲載したのみならず、1913年と1914年には、同誌が主催した「アクツィオンの夕べ」でしばしば講演も行った。

他方、ベルリンの裕福な工場主の息子だったリヒテンシュタインは、法律を学ぶかたわら詩を書き、1910年から1911年までの初期には『シュトゥルム』誌や『ジンプリツィシムス』誌に発表していた。しかし、1913年春に「アクツィオンの夕べ」で自作朗読を行って以後、おもに『アクツィオン』誌に作品を発表した。実際、1913年10月4日には、『アクツィオン』誌の「リヒテンシュタイン特集号」（1913年40号）が発行されたが、『人類の薄明』に収められたオープンハイマーの肖像画もその特集号の表紙を飾った作品であった。

V. マルク・シャガールとゴルフ夫妻

シャガールがドイツ表現主義、とりわけH・ヴァルデンの『シュトゥルム』誌と関わりをもつようになったのは、1913年に彼がアポリネールによってヴァルデンに紹介された時に遡る。そして、1913年4月には（ヴァルデンが開設した）「シュトゥルム画廊」でアルフレート・クービンとの二人展が開催された。また、1913年9月の「第1回ドイツ秋季サロン展」には、ココシュカ、クレー、マルク、マッケ、カンディンスキーなど当時の代表的な画家と共にシャガールの絵が3点展示され、シャガールはその展覧会の開会式にも出席した。

その後、1914年に「シュトゥルム画廊」で初めてシャガールの個展が開かれ、それを機会に彼の絵に対する世間の理解が深まった。その時も彼は開会式に出席するために、ベルリンを訪れた。ちょうどその時、『シュトゥルム』誌（1914/1915年）6月号の表紙はシャガールの線描画で飾られた。それ以降1922年頃まで、『シュトゥルム』誌にはしばしばシャガールの（たいていは「無題」の）線描画が掲載された。しかし、その後シャガールは、ヴァルデンが戦争中に行ったシャガールの絵の売却をめぐる彼と不和になり、ついに『シュトゥルム』誌と決別することになった。

イーヴァーンとクレールのゴルフ夫妻がシャガールと出会ったのは、1920年代のパリであったと思われる。なぜなら、1923年にパリに住居を構えたシャガールは、翌年1924年にゴーゴリの小説『死せる魂』への挿絵の制作を依頼されたが、1919年にクレールと共にパリへ来たゴルは、その制作に励むシャガールの姿を詳細に記録していたからである。その後、ゴルフ夫妻とシャガールは、ゴルフ夫妻が1939年に、シャガールが1941年にそれぞれアメリカへ行くまでの約二十年間、パリで親しく交際し、互いに芸術家として協力し合った²³⁾。ちなみに、イー

ヴァーンとクレール共作の詩集『愛の詩集』（パリ、1930年刊）には、シャガールの7枚の線描画が収録された。そして、ゴルの代表作『土地なきジャン』第1巻（パリ、1936年刊）の表紙はシャガールの絵で飾られた。

シャガールとゴル夫妻の親交は、双方がニューヨークへ渡って以後もそれ以前のパリでと同様に続いた。それゆえに、ゴル夫妻の後年の共作『一万の夜明け』（パリ、1951年刊）にはシャガールの挿絵が付され、また『愛の二重奏』（パリ、1959年刊）にもシャガールの14枚の線描画が収録されたのである。ちなみに、『人類の薄明』に収められたイーヴァーンとクレールの二重肖像は、『愛の詩集』（Poemes D'Amour）に収録された7枚の線描画の一番目の作品だったが、注目すべきことに、それは1924年にシャガールが自分と妻ベラを描いた有名な「二重肖像」ときわめて類似していた。つまり、その当時、ゴル夫妻と深い親交があったシャガールは、彼ら両夫婦の間の長年にわたる尊い交際を、それぞれの夫婦の「二重肖像」を制作することによって、いわば記念碑のように後世に伝えようとしたと思われる。実際、その二枚の『二重肖像』は、双方の夫婦が互いに向き合い、見つめ合い、挨拶を交わすように、ゴルフ夫妻は左向きに、シャガール夫妻は右向きに描かれていた。

VI. エルンスト・モーリッツ・エンゲルトとゲオルク・ハイム

E・M・エンゲルトは1892年に横浜で生まれ、1904年以降ドイツで育った。そして、1909年から1910年までミュンヘンで美術を勉強した。この頃から、エンゲルトは住所を定めぬ放浪生活を始め、おもにベルリン、ボン、ライプツィヒに滞在した。ライプツィヒでは、E・ローヴォルトを中心に表現主義の作家たちが集まったヴィルヘルム・ワイン酒場をしばしば訪れ、その集団の芸術家たちを素描し続けた。

その間、エンゲルトはベルリンで、1910年に創設された「新クラブ」（Der Neue Club）の拡大集会に出席し、その集会でハイムと知り合った。

「新クラブ」の結成時からエンゲルトとハイムを共に知っていた詩人のエルヴィーン・レーヴェンゾーンは、その当時の二人の交際を次のように回想していた。「ハイムは1910年頃、両親の家を出て、しばらくの間ベルリンのエンゲルトの、まだ何の設備もない（がらんだもの）アトリエに寝泊まりしていた。そのとき、ハイムとエンゲルトは床の上に寝ていた。そこはまだ居住許可が下りていない所だったので、鍵のかかっていないアトリエには、早朝、見回りに来た警察官たちの足音が建物や階段に響いていた」²⁴⁾と。

切り絵（=影絵）、腐食銅版画、石版画の作家として活躍していたエンゲルトは、1911年11月と12月に（「新クラブ」から発展した）「新パトス・キャバレー」で影絵芝居が上演されたとき、登場人物の切り絵をすべて制作した。また（実現はしなかったが）1912年にエルンスト・ローヴォルト社から出版される予定だったハイムの詩集『死体公示所』への挿絵を制作することにもなっていた。

『人類の薄明』に収められたハイムの切り絵は、1911年秋に制作された。それについて、後年レーヴェンゾーンは「ハイムのよく撮れた写真は、残念ながら存在しない。しかし、私はエンゲルトが見事に制作したハイムの切り絵の二枚目をもっている（ちなみに、エンゲルトは一度に五、六枚の切り絵を制作するのが常だった）。私の保存しているその切り絵は、出版社のパンフレットやA・ゼルゲルの『現代文学論』に掲載されたものよりはるかに良くできて

いる」と語った。

エンゲルトは、ハイムを切り絵のほかにはパステルでも描いていた。そのパステル画は、エンゲルトの説明によると、1912年にハイムの死の直前に描かれたものであり、ハイムの肖像画を制作するための下絵であったという。しかしながら、エンゲルトが計画していたハイムの肖像画はついに成立しなかった。

Ⅶ. エーゴン・シーレとカール・オッテン

シーレは数多くの線描画を描いた。そして、それらの線描画はおもに1913年から1917年までの『アクツィオン』誌に掲載された。しかし、そのなかで肖像画は数少なく、自画像のほかにはシャルル・ペギー、画家F・A・ハルト、K・オッテンの肖像画が掲載された程度であった。

その際、シーレが描いたオッテンの肖像画は、共に1914年に描いた2枚が存在した。つまり、シーレが「Carl Otten」と自ら記したフォガラシ氏所蔵のものと、その記載がないウィーン歴史博物館所蔵のものとの二種類である。ほぼ同じ姿勢を描いたその二枚の肖像画には、しかし上記以外にも一見して分かる次のような相違があった。つまり、前者では頭部が画面の左に位置し、左腕が直角に折り曲げられている。後者では頭部が画面の右に位置し、右腕が直角に折り曲げられている。『人類の薄明』に収められた肖像画は前者のものであるが、この肖像画はその後、『アクツィオン』誌の「カール・オッテン特集号」（1917年11月発行）や、彼の代表作『心の即位』（1918年刊）、さらに彼が編集した表現主義の詞華集『表現主義——グロテスク』（1962年刊）など、オッテンの主要な作品に掲載され、広く知られるものになった。

このオッテンの肖像画について、表現主義の研究家ベルンハルト・ツェラーは「まっすぐに起こした顔、直角に折り曲げて強い意志を表した硬い腕、垂直に伸びた細い指。これらの身体部分が肖像画の構図を重点的に規定しているが、線のはっきりした顔立ち、固く結んだ口、眼鏡の奥に光る批判的な眼差しは、彼の深い知性と鋭い感受性をよく表している。そのみならず、その肖像画には、詩人オッテンと、ほぼ同年齢の画家シーレの間に培われていた信頼と友情も見事に反映されている」²⁵⁾と語った。

実際、その肖像画には、描かれたオッテンのみならず、描いたシーレの個性も表れていた。ちなみに、ウィーンの作家O・M・フォンターナはシーレについて「表現主義の時代に活躍した画家のなかでも、シーレは特異だった。彼は当時の若い詩人や画家にとって、彼らの意欲と発展を約束し実現する存在だった。シーレには少年のような面影が見られなかった。骨張った硬い顔、厳しい刺すような眼差しには、勇敢で死を覚悟した青年の表情が感じられた」²⁶⁾と回想していた。実際、シーレは一切の虚飾を削いだ赤裸々な人間の現実を直視することによって、実存の本質を抉り出そうとした。二十八歳で夭折したシーレは存在の不条理のなかであっても、生に対して燃えるようなパトスの衝動を覚える自己を対象化して見るという、もう一つの冷静な視点をもっていた。しかしながら、その視点は同様にK・オッテンにも認めることができた。

以上で、『人類の薄明』に収められた詩人の肖像画10枚について、それぞれの肖像画が成立した背景、描いた画家と描かれた詩人の親交などを紹介した。ちなみに、その詞華集に肖像画が収められなかった詩人は次の4名である：ゴットフリート・ベン、エルンスト・シュタード

ラー、ルードルフ・レーオンハルト、アウグスト・シュトラム。しかし、ベンにはマイトナーやラスカー＝シューラーが描いた肖像画が、シュタードラーにはアルザスの画家ハインリヒ・ベーケが描いた肖像画が存在する。だが、残念ながらレーオンハルトとシュトラムについては（その作品にはつねに写真のみが掲載されていたが）果たして肖像画が存在するのか否か、現在のところ筆者に不明である。

註

- 1) Otten, Karl: 1914—Sommer ohne Herbst. In: Raabe, Paul (Hrsg.): Expressionismus—Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten und Freiburg im Br. 1965, S. 151.
- 2) Pinthus, Kurt: Die Geschichte der „Menschheitsdämmerung“. In: Denkler, Horst (Hrsg.): Gedichte der „Menschheitsdämmerung“. München 1971, S. XVII.
- 3) 拙論『ルートヴィヒ・マイトナーと表現主義の詩人たち—友情の肖像素描』三重大学人文学部研究紀要『人文論叢』21号(2004年)、141頁～156頁。
- 4) Scher, Peter: Als Kokoschka mich malte. In: Raabe, Paul (Hrsg.): op. cit. S. 335.
- 5) この絵の題名は一般に「つむじ風」、「嵐」、「風の花嫁」と訳されているが、筆者はおもに次のような理由から「嵐の花嫁」とした。
a) たしかに原語 Windsbraut は「嵐・強風 (heftiger Wind)」、「つむじ風 (Wirbelwind)」の意味をもっているが、ココシュカが「その語がどうして彼の詩に現れたのかは、我々のそうした交際を知らない人には、ほとんど分からないだろう」と述べているように、その語はココシュカの絵と密接に関連した固有の意味を持っていると考えられる。b) トラークルの詩における Windsbraut の使用は、『コンコーダンス』に拠ると、唯一、詩「夜」でのみ使われている。ちなみに、「強風、突風」を意味する語としては Windgebraus, Windstoß もトラークルの他の詩で一、二回使用されている。それに対して、Wind は実に 76 ヶ所で使われており、一緒に使われる副詞や動詞と関連して、通常の「風」から「嵐」までを意味している。実際、Wind が stoßen, stürzen と一緒に使われた場合——たとえば「durch schwarze Gassen stürzt der Wind」(黒い街路を風が駆け抜けて行く)のように——「突風」、「強風」を意味している。ちなみに、Sturm の語は 11 ヶ所で使われているが、たいてい「im Sturm」の形で副詞的な使われ方である。こうした a) と b) の事情から Windsbraut を Wind と Braut の固有な合成語と考えることができる。この場合、Braut は(突風やつむじ風が民間信仰で女性的存在と捉えられていたことを考えるまでもなく)アルマを指していると思われる。これによれば、トラークルの詩「夜」は、ココシュカのその絵のオートリーディングに基づいて成立したと解釈することができる。ちなみに、その詩の全文は次のようである。
「ぼくは歌うおまえを、すさまじい亀裂を／夜の嵐のなかで／切り立った山脈を。／その灰色の塔は／地獄のような洪面／火のように赤い虫けら／茂った羊歯、唐檜／水晶のような花に満ちている。／果てしない苦悩／それは穏やかな精神の／おまえが瀑布のなか／波のようにうねる松林のなかで息をつきながら／神を追いかけ、捕らえること。／諸民族の火があたりで／金色の炎を上げて燃え上がる。／赤熱に輝く嵐の花嫁が／氷河の／青い大波が／黒い大岩をこえて／死に酔って／突っ走る／そして、鐘は激しく／谷間に鳴り響く。／火炎、罵り／欲情の／暗い戯れ／石となった頭が一つ／空へ突き進む」
- 6) Walden, Nell: Kokoschka und der Sturm-Kreis. In: Raabe, Paul (Hrsg.): op. cit. S. 130.
- 7) Scher, Peter: op. cit. S. 335.
- 8) Mittelman, Hanni (Hrsg.): Albert Ehrenstein—Werke Bd. 1. München 1989, S. 65.
- 9) Fontana, Oskar Maurus: Expressionismus in Wien—Erinnerungen. In: Raabe, Paul (Hrsg.): op. cit. S. 187.
- 10) Mittelman, Hanni (Hrsg.): Albert Ehrenstein—Werke Bd. 5. München 2004, S. 488f.
- 11) Basil, Otto: Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1965, S. 139 にも 1 枚が掲載されている。
- 12) ibid. S. 105.

- 13) Kasties, Bert: Walter Hasenclever—Eine Biographie der deutschen Moderne, Tübingen 1994, S. 157.
- 14) Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit—Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1925.
- 15) Pinthus, Kurt (Hrsg.): Walter Hasenclever. Gedichte, Dramen, Prosa. Rowohlt-Verlag 1963.
- 16) Däubler, Theodor: Lehbruck. In: „Das junge Deutschland“ 1920, H. 3, S. 43.
- 17) ここにはゴル夫妻、トルストイ研究家のL・ベルンドル、G・ランダウアー、ハルデコップフ、Fr・ヴェルフェル、ルネ・シッケレ、A・エーレンシュタイン、作曲家のブゾーニ、画家ハンス・リヒターなどもいた。
- 18) レームブルックはロダンの「接吻」から得た感動を長行詩に詠うなど、詩才もあった。
- 19) Pinthus, Kurt (Hrsg.): „Menschheitsdämmerung—Ein Dokument des Expressionismus“. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 359.
- 20) 1916年6月創刊の「芸術・文化の月刊誌」であり、文学作品と美術作品を掲載した後期表現主義の特色ある雑誌。
- 21) Katalog der Ausstellung „Expressionismus—Literatur und Kunst 1910-1923“. Marbach a. N. 1960, S. 157.
- 22) ちなみに1911年、オッペンハイマーはウィーンで彼の絵に対して次のような疑惑を被った。つまり、彼が油彩画『血を流す男』を個展のポスターに掲載したところ、ココシュカから彼の『シュトゥルム』誌のポスター画を模倣したとする非難が寄せられた。その後、非難は激しくなり、盗作の嫌疑はオッペンハイマーの全作品にまで及んだ。（かつてオッペンハイマーの友人だった）A・ロース、K・クラウス、H・ヴァルデンなどもジャーナリズムと一緒にオッペンハイマーへの攻撃に加わった。実際は、胸から血を流す男という対象がオッペンハイマーとココシュカの両作品に共通していたに過ぎないが、嫌疑は収まらなかった。その背景には、ウィーン美術界でライバル関係にあった彼ら二人に過剰な競争心があったことが指摘される。実際、ココシュカはヴァルデンに「オッペンハイマーは自分より早く美術界の寵児となり、自分は番手になる」と、不安を打ち明けていた。こうした事情からも、オッペンハイマーは1911年以降ベルリンに住んだと思われる。Vgl. Schulze, Sabine (Hrsg.): Sehnsucht nach Glück—Wiens Aufbruch in die Moderne. S. 260.
- 23) たとえば、1924年の年末にパリで開催されたシャガールの展覧会についてゴルは批評を書き、当時フランスでロシアやドイツほどに高く評価されなかったシャガールに対する理解を呼びかけた。
- 24) Loewenson, Erwin: Persönliches von Georg Heym. In: Schneider, Karl Ludwig und Burckhard, Gerhard (Hrsg.): Georg Heym—Dokumente zu seinem Leben und Werk. 1968, S. 95.
- 25) Zeller, Bernhard und Otten, Ellen (Hrsg.): Karl Otten—Werk und Leben. Mainz 1982, S. 95.
- 26) Fontana, Oskar Maurus: op. cit S. 187.