

『ファウスト』と3人の挿絵画家

糟谷 恵次*

“Faust” und drei Illustratoren

Keiji KASUYA*

ゲーテが生涯をかけてその完成に挑んだ『ファウスト』は、1775年頃までに『初稿ファウスト』の形で整えられ、その後いくつかの場面が書き足され、まず1790年に『ファウスト断篇』として発表された。しかし現在「第1部」として知られる『ファウスト 悲劇』の執筆終了は1806年であり、「第2部」に至っては1831年にその草稿に封印したものの、翌年世を去る数ヶ月前に再度若干の手直しが加えられたといわれている。

ゲーテのこのライフワークには、当然のことながら数多くの挿絵画家たちの関心を惹き、多数の挿絵や芸術作品がこの戯曲を彩ることになるのだが、その最初は『ゲーテ著作集』第7巻(1790年刊)に収められた『ファウスト断篇』の1葉の挿絵であった。書斎のファウストを描いたこの銅版画はリップス(J. H. Lips 1758-1817)の原画によるものであり、当時「ファウスト」のタイトルで知られていたレンブラントのあるエッチングの翻案に他ならない(図1)。書見台を前にした老学者が斜め横の窓から差し込む光を見つめている。画面全体から細部に至る基本的構図はいうに及ばず、書斎の中に配置された小物のどれもがそっくりそのまま模写されている。大きく異なる点を挙げるなら、両者はすべてが左右逆転して描かれていること、ま



図1

たりリップスの絵の人物には立派なあご髭が認められる程度であろう。1751年に販売促進を理由として「ファウスト」と命名されて売り出されたレンブラントのエッチングの本来のタイトル

*人文学部 国際文化学科

は「錬金術師」であった。この世のありとあらゆる学問を修めたはずのファウストが、それでもまだ自分は何も知らないと嘆くそのイメージが、レンブラントによって描かれた「錬金術師」のそれと重なりあったのは自然なことであったのかもしれない。

この挿絵を皮切りに、『ファウスト』には数多くの挿絵が描かれることになる。本稿で主として焦点を当てるレッチュ、コルネーリウス、ドラクロアといった芸術家たちは、そのほんの一例に過ぎない。

ところでゲーテ自身は、この作品に挿絵を付すことに関してきわめて消極的であったようだ。彼は1805年11月25日付の出版者コッタ宛書簡の中で「できれば『ファウスト』は木版画や絵を入れずに出版したいと思う」と述べ、その理由として、挿絵が作品の意図する意味や調子を原作に合わせることはなかなか困難である点を指摘している。

ここには文学作品と挿絵との関係性をめぐるきわめて本質的な問題が潜在している。挿絵がもつ〈詩作品を語る機能〉の境界線が問われている。多くの作家にとって、挿絵は自己の作品を説明し図解する装飾的かつ補助的手段に過ぎない。その際、挿絵画家は作品を作者の意図に即して、また時には作者の要求通りに、本文を絵として正確に表現することが使命となる。しかし、書物の歴史とはほぼ同じほどの古さをもつ挿絵の歴史の中で、この〈作家と挿絵画家との関係〉から生ずる問題は多くの波紋をもたらしてきた。ここでも「木版画や絵を入れずに出版したい」と考えるゲーテの思いの背景には、挿絵画家による誤った解釈と不適切な表現への不安と危惧が見え隠れする。だが、そのようなゲーテの思いとは別の次元で、『ファウスト』というこの魅力的な大作が挿絵画家たちの美的関心を惹かずにはいなかったのも事実である。

画家として一般にはそれほどの高い評価を得なかったレッチュの挿絵がゲーテには好まれ、ロマン主義絵画の代表的な大画家となったコルネーリウスのそれが後になぜ批判の対象となったのか。ドラクロアの絵の何がゲーテの理解を得たのか。そうした『ファウスト』の挿絵をめぐる様相を検証しながら、〈物語る絵〉としての挿絵と作品との関係性の問題を考察してみたい。

1. レッチュの『ファウスト』輪郭画

フリードリヒ・アウグスト・レッチュ (Friedrich August Retzsch) は1779年12月9日にドレスデンに生まれた。19歳でドレスデン芸術アカデミーに入学し、トスカーニとグラッシの弟子となった。グラッシがレッチュに新古典主義への道を示し、フーケーやゲスナーの文学作品が彼をロマン主義にいざなったといわれる。1824年、アカデミー教授となった後、1848年の革命の混乱後はレスニッツの田舎家に居を構え、当地で1857年6月11日に他界した。古典的題材と肖像画の分野で油彩の作品を描いたが、レッチュの名を一躍有名にしたのはゲーテの『ファウスト』に寄せた挿絵(26葉)であった。他に主要な挿絵作品として、シラーの『鐘の歌』(43葉)、『シェイクスピア・ギャラリー』(80葉)、『ビュルガーのバラード』(15葉)がある。1808年に刊行された『ファウスト』に対するレッチュの最初の素描をゲーテがドレスデンで目にしたのは1810年のことであった。ゲーテはその後、生涯にわたってそれらを他のどの挿絵画家のものより好み、印刷されたレッチュの版画を折にふれて贈ったといわれる。

『ファウスト』には挿絵を付さずに出版したいと考えていたゲーテではあったが、レッチュのファウスト連作スケッチの発表に際して、その刊行を出版者コッタに促したのもゲーテ本人

であったことは興味深い。かくしてコッタ社から1816年に11点のシリーズがエッチング輪郭版画集として刊行され、すぐに更なる版が続いた。その中には、1834年の「作者自身の修正による数葉の増補版」もあり、それは1836年に『ファウスト第2部』の挿絵を含む11葉によって拡大された。早くも1820年にはロンドンで英語版が発表され、1825年には第2版が続いた。またパリでも1823年以降、2種類のフランス語版が刊行された。

本来の意に反してそれほどまでにゲーテがレッツェルを好んだ理由は何であったのか。その理由はしかし容易に説明がつくように思われる。それは、当時のゲーテが信奉した擬古典主義的芸術観とレッツェルの輪郭画の特質が一致していた点に尽きる。レッツェルの輪郭画は無駄のない明快な線描を本質としている。それはイギリスのジョン・フラクスマンが創始した輪郭画の手法を手本としていた。フラクスマンの力強い端正な線描による輪郭画は19世紀初頭のドイツで多くの芸術家の支持を獲得し、まさにレッツェルもその代表的な一人であった。レッツェルはファウスト第2部について何も知らなかったにもかかわらず、彼はゲーテの理想を完全に認識し、グレートヒェンを優美で繊細な小都市の乙女として描いただけでなく、その愛らしさとヘレナの古典的かつ厳格な美を融合した。それは横顔や髪型においてだけでなく、たとえば衣装の襷にも表現されている。

フラクスマンほどの強烈な力強さと迫力には欠けるものの、レッツェルの輪郭線画には当時のゲーテが目指していた擬古典主義的な無駄のない明快さが示されていたのは事実である。選択されたどの場面をとっても余計な解釈による描き足しが見当たらず、きわめて簡素な印象を受ける。

2. コルネーリウスに対するゲーテの評価

レッツェルの輪郭線画がゲーテに受け入れられたのとはほぼ同じ頃、後にドイツ・ロマン主義芸術の代表者の一人ともなる若きペーター・コルネーリウス (Carl August Peter Cornelius 1783-1867) も『ファウスト』の素描を試みていた。『ファウスト 悲劇』が1808年に刊行された直後からこの作品の挿絵を描いていた若きコルネーリウスは、その6葉をズルピッツ・ボアスレーを介してゲーテに送った。知人に宛てた手紙の中でゲーテはコルネーリウスのそれらの素描について次のように述べている。

「ある若い男のペン画6点をボアスレーが私のもとに持参してきた。コルネーリウスという名で、以前はデュッセルドルフにいたが、今はフランクフルトに逗留している。……それらのペン画は私のファウストの場面を模写したものであった。ところでこの若い男は古いドイツの様式に心酔していて、それがファウストの状況によく合っているので、じつに才知豊かで熟慮された、ときにすばらしく見事な着想を生み出すことになった。彼が自分の頭上の段階に気づくことができるなら、必ずや彼はもっと成功することだろう。」(1811年5月8日付フリードリヒ・フォン・ラインハルト宛ゲーテ書簡)

ゲーテが『ファウスト』素描におけるコルネーリウスの芸術性について高く評価していたことは、ゲーテがコルネーリウスに宛てた次の書簡からも容易に読み取ることができる。

「ボアスレー氏から私のもとに届けられた線描画は、コルネーリウス君、私があなたの仕事を拝見しなくなってから、あなたがどれほどの進歩を遂げられたかを如実に示してくれました。場面の選択も的確で、表現も見事に考慮されています。また、全体的にも個々においても才気に富んだ取り扱いには驚嘆するばかりです。」(1811年5月8日付コルネーリウス宛書簡)

しかし、若い芸術家の試作に対する一見手放しとも思われるこの賛美の調子は、続く次の文面から微妙な変化を示す。

「あなたは、自分の目で見たのではなく古の時代の模造によってしか知りえないある世界に身を置いて考えたのですから、衣装やその他の外面的なものだけでなく、考え方の点でも、あなたがどれだけしっかりと進んでいるかを見て、たいへん注目しています。ですから、この方法で進めば進むほど、あなたがこのエレメントの中でなら、もっと自由に動くことになるであろうことは疑う余地がありません。

ただし、短所には用心をなささい。もうひとつの自然界としてあなたの作品の基礎になっている16世紀のドイツ芸術世界は、それ自体完璧なものとは見なされてはいないのです。それは、アルプスの向こうの芸術界が成功したような展開には決して到達しませんでした。それゆえあなたは、真理に対する自分の感覚にたえず気づくことによって、同時に古代と近代の芸術のもっとも完全な事物にふれながら偉大と美に対する感覚を養いなさい。その感覚のすぐれた素質はすでにあなたの今の素描にはっきりと示されているのですから。まず最初に忠告するとしたら、すでにあなたをご存知の、ミュンヘンにあるあの敬虔な書物の石版画をできるだけ熱心に研究することです。なぜなら、私の確信するところによれば、アルブレヒト・デューラーは、いわば即興的ともいえるその作品における以上に、かくも自由に、才知に富み、壮大で、美しく、自らを表したことがないからです¹。」

この書簡の記述からも明らかなおおり、芸術に対するゲーテの姿勢には微妙なニュアンスが読みとれる。すなわち、シュトルム・ウント・ドラング時代には古ドイツの芸術と文化の価値を認めることに積極的であったゲーテは、コル

ネーリウスへのこの手紙を送った時期にはすでに、ヴァイマル擬古典主義の立場からキリスト教的・愛国主義的な芸術を目指すロマン主義芸術の方向性には断固として拒否的な反応を示すのである。かくしてコルネーリウスに宛てたゲーテの手紙には、若き芸術家に対する外交的配慮と教育的指導が随所に述べられている。すなわち、ゲーテはこの若く才能豊かな画家の芸術上の業績に少なからぬ賞賛は示すものの、そこに感じとられた古ドイツ芸術への過度な傾倒に対してはきびしく警告を発し、この時点での自己の擬古典主義の理念に基づいた忠告を述べるのである。

このゲーテの指摘を考慮に入れてか、コルネーリウスが詩人の指示どおりに描いたと思われる1葉がある。それは後の『ファウスト』連作の冒頭を飾るタイトルページに描かれた縁飾り風の図案である(図2)。そのエッチングは、「舞台での前戯」の最後で語られる次の詩句をアラベスク模様で描き出す。

「このせまい板小屋を世界にして、森羅万象を股にかけて歩いてください。さてゆっくりと足早に、天からこの世へ、この世から地獄へと経廻っていただきましょう²。」



図2

ここでコルネーリウスの手本となったのは、明らかにゲーテが唆したデューラーの縁飾り絵の技法であった。

1512年、皇帝マクシミリアン I 世から依頼を受けたデューラーは、巨大な木版画『凱旋門』の制作に精力を傾注するかたわら、一冊の祈祷書に縁飾りの装飾を施す仕事にも取りかかっていた。皇帝は、トルコ軍との戦いにのぞむ聖ゲオルク騎士団を鼓舞すべく、祈祷書の制作を計画した。これにはデューラーのほか、クラナハやアルトドルファーといった当代の名だたる画家たちも参画した。このいわゆる『マクシミリアンの祈祷書』に色インクで描かれたデューラーの素描53点には、いずれも驚くほど自由かつ軽妙な筆致が見てとれる。だが残念なことに『祈祷書』は当初の計画どおり木版画に仕立て上げられることもないままお蔵入りとなった。

ところが1808年、デューラーのこれらの作品が表舞台に忽然と姿を現すことになる。ヨーハン・ネーボムク・シュトリクスナーによる『アルブレヒト・デューラー画、皇帝マクシミリアンの祈祷書のためのキリスト教的・神話的素描』(*Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen* 43葉) がそれである。リトグラフのインキュナビュラとしても価値あるこの画集は、その後ドイツ・ロマン主義の挿絵の様式に多大な影響を及ぼすことになる。というのも、デューラーのこの作品群から多くを学び、それを自己の作品制作の養分とした画家たちが少なくなかったからである。『ゲーテのパラード』をこの手法で描いたノイロイターをはじめ、S.H. ヤルヴァルト、フリードリヒ・ウンガー、アードルフ・シュレーター、さらにあのアードルフ・メンツェルさえもが、シュトリクスナーのこの石版模写絵から多大な影響を受けたといわれる³。

歴史上のファウスト博士の時代に活躍した芸

術家でもデューラーの芸術世界はいまだキリスト教的救済思想の枠内にあり、彼は皇帝マクシミリアン I 世のために制作した祈祷書の縁飾り挿絵「マリアへのお告げ」において、まさに天国・現世・地獄の関係を描いたのである。「天からこの世へ、この世から地獄へと経廻る」様子を描こうとしたコルネーリウスは、かくしてこの1枚のタイトルページのエッチングを通じてゲーテの教育的指導を忠実に受け入れたことになる。

その後コルネーリウスは、1811年に赴いたローマで『ファウスト』の連作を完成した。ゲーテへの献辞がそえられ、フェルディナント・ルシェヴァイによって彫版されたエッチングは「ゲーテの『ファウスト』の絵」という標題で、フランクフルトのフリードリヒ・ヴェンナー社から刊行された。刊行は1816年に2分冊各4葉で開始され、1817年末に「アウエルバッハの酒場」、「哀しみの聖母の前で跪くグレートヒェン」、「地下牢のグレートヒェンとファウスト」の3葉が追加され、1826年によく12葉目の「市門前を散策するファウストとヴァーグナー」(ユーリウス・ペーター彫版) が発表された。ヴェンナーの死後、ベルリンのゲオルク・ライマーが版板を獲得し、1845年に新版を出した。彼はその際、表紙のページに「ベルリン、ゲオルク・ライマー社」の表示を添えた。1916年、後継者ディートリヒ・ライマーが、再発見された版板によって祝祭版を刊行した⁴。

3. コルネーリウスに対するゲーテの批判

挿絵制作の素描をゲーテに評価され、タイトルページの制作に際しては作者ゲーテの意向を踏まえつつ苦心を施したコルネーリウスではあったが、当のゲーテはこの若い画家の作品から徐々に距離を置くことになる。その理由のひとつは、すでに最初からゲーテが感じ取ってい

たように、この連作挿絵があまりにも中世的・キリスト教的な印象を与えたことによる。ゲーテがそこに見たのは、ロマン主義的・キリスト教的・愛国主義的な芸術であり、それは彼の古典主義的理想にはそぐわないものであった。たしかに最初にゲーテはコルネーリウスの芸術的才能を認めはしたものの、他方では友人に宛ててきわめて厳しい批評も吐露している。

「自分はコルネーリウスのファウストを好んではない、とゲーテは断言した。また、それはあまりにも古ドイツ的すぎると。そしてゲーテはさらに付け加えて言った。この詩を皆がたびたび表現しようと試みてきたが、詩的すぎるがゆえにこの作品は造形芸術には不向きなのだと自分には思われる。レッチュは誰よりも現実に描写されるべきものを理解していたのだ、と。」(画家ヨーゼフ・カール・シュティイーラーの書簡)

たしかにレッチュの線描画は、ヴァイマル時代のゲーテが提唱した擬古典主義的芸術観と近似し、その無駄のない明解な線描を本質として、『ファウスト』における「現実に描写されるべきもの」のみを作者の意図に忠実に表現したといえるのかもしれない。しかしそれでは、レッチュに対してコルネーリウスがゲーテに「古ドイツ的」と批判され、嫌悪された原因は何であったのか。一例として、レッチュとコルネーリウスが共通に描いている〈哀しみの聖母像の前で跪くグレートヒェン〉を挙げて検証してみよう。

場面は「市壁の内側に沿った小路」、ト書には「市壁にえぐられた龕(がん)に聖母受苦像。その前に花瓶。」とある。「新しい花をその瓶に挿し」たグレートヒェンは聖母マリアに向かって胸の内の苦しみを訴え祈る。

「誰が察してくれましょう。

骨身をえぐる、

この痛みを。

わたしのあわれな心が何におびえ、

何におののき、何をねがっておりますか。

それをご存じなのは、あなたばかりでございます。

(中略)

お助けください。恥と死から逃れさしてくださいまし。

痛み多いマリアさま。

どうぞお恵み深く、わたくしの苦しみに

お顔をお向けくださいまし⁵。」

レッチュとコルネーリウスの描いた絵の基本的構図はとてもよく似ている(図3、図4)。画面左に市壁にえぐられた龕内の聖母像を配し、その前に跪くグレートヒェン、奥には教会の建物の一部が描き込まれている。ただし、その全体的な印象は異なり、レッチュはあくまでも簡素な線描によって表現し、それに比較してコルネーリウスの描写には写実的な豊穡さが認められる。ゲーテの言う「描写されるべきもの」がテキストの忠実な再現を意味するなら、たしかにレッチュには本文に述べられた以上の余計なものは一切入り込んでいない。本文の中で話題にならないものといったら、グレートヒェンの



図3



図4

膝もと近くに無造作に横たわる籐籠らしきものくらいであろうが、それも「新しい花」を運んできた入れ物であり、打ち捨てられたようにも見えるその様子からグレートヒェンの心乱れた様子が感じとれるばかりである。

レッツェルンに比べて、コルネーリウスの絵は写実的である。生けられた花々、井戸のまわりの植物、市壁からのぞく木々の描写など、細部にいたるまで丹念に描き込まれ、聖母マリアの苦しみの表情、花を供えるグレートヒェンの悲痛な横顔は、この場面で描かれる彼女の苦しみの深さをたしかに重厚に表現している印象を与える。しかしレッツェルンと比較すれば、余計なものが描き込まれているのも事実である。井戸の縁で両翼をひろげ、方脚を手桶にかけて水を飲む仕草の鳥は何だろう。聖母とグレートヒェンとこの鳥は、画面上、左上の視点から右下への構図として配され、同じ強度の筆致で描かれている。コルネーリウスがここで意図したのは、グ

レートヒェンの苦しみの原因の説明であつたろう。すなわち身籠ったグレートヒェンの絵画的説明がコウノトリであつたことは容易に想像がつくのである。また、コルネーリウスのこの絵には、牢に捕われたグレートヒェンをファウストが救いに出かける場面と同様に、その膝もとに聖書とロザリオが描き込まれている。なお付言するなら、背景奥の教会の回廊に意味ありげに描き込まれた僧侶の後ろ姿も、当然のことながらテキストとは無縁である⁶。

手本としての詩作品を純粋な輪郭の透明さで捉え、あくまでも即物的な特性描写によって人物・背景・精神的な空間を表現しようとするレッツェルンに対し、テキストとは直接関係することのないこうした説明的・象徴的表現はゲーテの意向とはほど遠かった。ゲーテは、この種の象徴を孕んだ月並みな表現を好まず、ナザレ派に属したコルネーリウスの過度な宗教趣味、古ドイツ的なものへの偏重を忌避したのであろう。

4. ドラクロアのメフィストーフェレス

自己の文学ならびに芸術における擬古典主義的志向から、レッツェルンの『ファウスト』輪郭画を認め、古ドイツ的・キリスト教的なコルネーリウスのロマン主義的要素を嫌悪したゲーテであつたが、後年、フランス・ロマン主義を代表するドラクロアの『ファウスト』挿絵に対してはきわめて好意的に受けとめ、高い賛辞をおくっている。1827年、ゲーテはエッカーマンに向かってこの芸術家の「才気あふれた構図」を褒めつつ、「この偉大な才能」が『ファウスト』に「本物の滋養分」を見出した、と次のように絶賛した。

彼（ゲーテ）は、私（エッカーマン）の前へ一枚の石版画を置いた。その絵（図5）は、ファウストとメフィストーフェレスが、グレート



図5

ヒエンを牢屋から救出しようと、夜陰に乗じて二頭の馬にまたがり、絞首台のそばをふっとばしていく光景を描いたものだ。ファウストは黒馬を駆っているが、その馬はものすごいギャロップで大股に走り、絞首台の下の亡霊どもを見て、乗り手同様におじけづいている様子だ。フルスピードでとばしているのだから、ファウストのほうは馬にしがみつくの一生懸命である。激しい向かい風のためにファウストの帽子は吹きとぶが、あごひもでクビにひっかかったまま、ずっと後ろでひるがえっている。彼は恐ろしさのあまり、物問いたげな顔をメフィストフェレスの方へ向けて、その言葉に耳をすましている。こいつは、落ちつきはらって平然と乗っており、まるでより高い次元の存在のような顔をしている。彼の乗っている馬は、生きている馬ではない。生き物がきらいなのだ。また、彼にはその必要もない。彼が望めばすでにそのまま望みどおりのスピードで動いているからだ。彼が馬に乗っているのも、ただ、馬に乗っていると思われる必要があるからにすぎない。だから、彼としては皮だけがかるうじてついている骸骨をその辺の皮剥場からかっぱらってきさえすれば、それで十分なのだ。それは、明るい色の馬で、夜の闇の中で燐光を放っているようだ。鞍もつけず、手綱もかけない。そんなものはなくもがな。超地上的な騎士は、軽がると無頓着に

またがって、話をするためファウストの方を向いている。向かい風というような現象は、彼には存在しない。彼も馬も何も感じない。毛一筋すら動いていない。

私たちは、この才気あふれた構図をたいへん愉快地眺めた。「白状しないわけにいかないが」とゲーテはいった、「自分自身ですら、これほど完全に考えてはいなかったよ。ここに、もう一枚(図6)あるが、どう思うかね?」

アUELバッハの地下酒場のあらあらしい酒盛の場が描かれていた。しかも、絵全体の核心として、一番こぼれ出た酒が炎となって燃えあがり、酒を飲んでいる連中の獣性がじつにさまざまに現れている最も重要なあの瞬間が描かれていた。すべては激情と衝動そのものであり、ひとりメフィストフェレスだけが、いつもながら晴ればれしく落ち着いている。あらあらしい呪いと叫びや、すぐ隣に立っている男のさつと抜いたナイフも、彼にはいっこう苦にならない。テーブルの隅こにすわって、足をぶらぶらさせている。彼が指を一本ちょっとあげるだ



図6

けで、炎と激情は消えてしまうのだ。

この見事な絵を見れば見るほど、芸術家の偉大な知性がわかってきた。どの人物をも、他の人物とはちがった姿に描き、一人ひとりの動きを、別々の段階に表現していた。

「ドラクロア氏は、」とゲーテはいった、「偉大な才能であり、まさに『ファウスト』に本物の滋養分を見出したのだ。フランス人たちは、彼はあらあらしいといって非難する。しかし、ここではそれが役に立っている。彼は、期待どおりに『ファウスト』全篇を描き終わるだろうが、私は、ことに魔女の廚とブロッケン山の場面を楽しみにしている。彼は、人生を正しく経験してきたことがわかるが、きっとバリのような都会が、その最高の機会を与えたにちがいない。」

私は、このような絵は、詩を一層よく理解するのに大いに貢献する、といった。「それは、まちがいない、」とゲーテは言った、「つまりこういう芸術家の完全な想像力は、彼自身が考えている通りに、いろんな状況をわれわれに考えさせてくれるからだ。そして私は、ドラクロア氏が、私自身のつくり出した場面において、私自身の表象を凌駕していることを白状せざるをえないね。したがって読者はなおのこと、すべてが生きいきと、自分たちの想像をこえていることに気がつくだろう⁷。」(1826年11月29日)

ここで話題になっているドラクロア (Eugène Delacroix 1798-1863) の挿絵は、時期的に考慮すると、1828年に刊行されたフランス版『ファウスト』の試し刷りの石版画であったろうと推察される。いずれにせよ、1葉は「黒馬にまたがって疾駆するファウストとメフィストーフェレス」、もう1葉は「ライプチヒのアウエルバッハの酒場」で繰り広げられる「にぎやかな連中の酒宴」であったことは上記の対話から推して

確かであろう。

ドラクロアのこの挿絵制作の原点は、1825年にロンドンで体験した『ファウスト』の観劇であったようだ。ただし、この劇はゲーテの『ファウスト』の改作であり、メフィストーフェレスがデモーニッシュな知性を備えた主役として演じられた。ドラクロアの一連の『ファウスト』シリーズの挿絵においてメフィストーフェレスが効果的な役割を演じ、タイトルページ、ゲーテのポートレートに次いで登場するあの有名な「空を飛ぶメフィスト」が強烈な個性を放っているのもそうした事情が背景にあったのかもしれない。

いずれにせよ、ここで関心を惹くのは「詩の理解」とその絵画的表現の可能性の問題であろう。ゲーテの考えによれば、画家は人生の経験に裏打ちされた「完全な知性」をもとに「芸術家の完全な想像力」によって詩作品を表現しなければならない。そしてその表現は、時として作者自身の表象をさえ凌駕し、読者に無類の想像を付与するべきなのである。アロイス・ゼネフェルダーによって開発された19世紀の新技術であるリトグラフは、古来の木版画や金属版画とは異なり、画家自身の筆致が直接版面に描かれることで、表現者の意図と技法はダイレクトに映し出される。その意味でもドラクロアの『ファウスト』の秘める高い芸術性はゲーテの関心に深く訴えかけたであろう。いみじくもゲーテが感じとったように、それも、バリの異国趣味を芳醇に漂わせながら。

ゲーテの『ファウスト』を素材の一例として作者と挿絵画家との関係性の考察を試みたが、〈物語る絵〉としての挿絵の「本文の内容を語る機能」には潜在的にきわめて複雑な問題が前提となっている。作家の主義・意向によっては、レッチュのように作家自身から賛辞を受け、逆

にコルネーリウスのように疎んじられる可能性も生じる。コルネーリウスの「哀しみの聖母像の前のグレートヒェン」も「地下牢の中のグレートヒェン」も、ロマン主義的見地からすれば、それぞれが実に見事な、ナザレ派を代表する芸術表現であったことは否めない。拙稿では、考察の途中であえて挿絵本としての形態についての言及を差し控えたが、レッチュにせよ、コルネーリウスにせよ、19世紀初頭以降に流行した「画集」形式の刊行物で発表された「挿絵」であり、輪郭画全盛の他の多くの挿絵本と同様に、本文テキストを完全な形では伴っていない。多くの場合「読者」は、ページ下部に添えられた数行のテキストを「見ながら」、レッチュとコルネーリウスの「挿絵」そのみを鑑賞したのである。

注

- (1) David Koch, *Die Faustbilder*. 1810-1815. In : *Peter Cornelius. Ein deutscher Maler*, Stuttgart 1905, S. 32.
- (2) ゲーテ「ファウスト 悲劇」(手塚富雄訳)、中央公論社、昭和46年、12ページ。
- (3) 拙論「デューラーとロマン主義の挿絵本」(日本アイヒェンドルフ協会『あうろ〜ら』第18号、2000年6月、4-8ページ)を参照。
- (4) Vgl. Stephan Seeliger, *Zur Editions-geschichte der Faust-Bilder von Peter Cornelius*. In : In : Aus dem Antiquariat, 7-1988, S. 277-283.
- (5) 「ファウスト 悲劇」122-123ページ。
- (6) Vgl. Klaus J. Lemmer, *Moritz Retzsch und seine Illustrationen zu Goethes <Faust>*. In : Aus dem Antiquariat, 8-1988, S. 322-325.
- (7) エッカーマン「ゲーテとの対話(上)」(山下肇訳)、岩波書店、昭和43年、234-236ページ。

参考文献

- *Ernst Förster : *Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken*. 2 Tle. Berlin 1874.
- *Alexander Tille, *Goethe und die deutschen Bilder zu seinem Faust*. In : Velhagen und Klasings Monatshefte, Jg. 15, Bd. 2, H. 10, S. 393-412, Bielefeld 1900.
- *David Koch, *Peter Cornelius. Ein deutscher Maler*, Stuttgart 1905.
- **Goethes Faust. Der Tragödie erster Teil mit Zeichnungen von Peter Cornelius*. Eingeleitet von Alfred Kuhn. Berlin 1920.
- *Stephan Seeliger, *Zur Editions-geschichte der Faust-Bilder von Peter Cornelius*, 1988.
- *Klaus J. Lemmer, *Moritz Retzsch und seine Illustrationen zu Goethes <Faust>*, 1988.
- *図録 日本大学文理学部特別企画「ファウスト展—「魔術師」の変身—」(フランクフルト・ゲーテ博物館所蔵品) 2005年11月。
- *なお、本文中に掲載した図2、図4は、上記 A. Kuhn の *Goethes Faust. Der Tragödie erster Teil mit Zeichnungen von Peter Cornelius*. から、またそれ以外の4点については上記図録から借用した。