

ローベルト・ムージルの美術批評 1921 - 1922

長谷川 淳 基*

Robert Musils Kunstkritik 1921-1922

Junki HASEGAWA

1. 始めに

本論の目的はローベルト・ムージルの 1921 年から 1922 年にかけての美術批評 3 本を紹介することである。ムージルのこの 2 年間の美術批評はフリゼー版のムージル作品集には 4 本が採られているが、このうちの 1 本は霊媒による催眠状態の中で描かれたスケッチの展覧会¹⁾を批評したものである。この批評については稿を改めて紹介することとする。その他 1921 年から 22 年にかけては関連するものとして美術書の批評が 1 本、そして同作品集に採られていない批評が 1 本あるが、これらについては別の稿で紹介した。

2. 「美術一印象と表現」

この批評²⁾は 1921 年 5 月 1 日付プラガー・プレッセ紙 34 号の日曜版に掲載された。早速読んでみよう。

美術一印象と表現

美術三昧。今日私は四つの美術展を見て回った。厳粛な出来事、例えば埋葬式のようなことを撮影し、これを大慌てでスクリーンに再現するかのごとくに、と言おう。私が造形芸術を厳粛に受け取っていないことなどは、断じてありえない。しかしながら私と同様に美術を真剣に考えることができると自負する方々に、時にはこれをぞんざいに扱ってみることをお勧めしたい。これにより時空を超えて鳥瞰することになる。言うなれば十年一日の如しである。偉大な画家たちの前では帽子は脱ぐものだが、この方法だとそれすらもできない。帽子は家に残し、髪乱れるままにいざ美術の殿堂へ。

ハーゲンブント。アルベルティーナと国立図書館は所蔵している版画類を展示した。体系とか発展系統図を示す展示を期待したが、そうしたものではない。さまざまな時代の見本にすぎない。しかしながらそれらの作品からは、発展原理について考えさせる力が放出されている。リーバーマンからマイトナーまで、セザンヌからバルラッハまで、至る所からハルタへ。これらの版画は堂々たる大河のほんの雫にすぎない。しかしながらそれらは、今の時代でも日々真

*人間関係学科 教授

実性への権利を拡大している何かを生き生きと感じさせる。すなわち印象主義と表現主義とは、決して両者が主張しているほどに異なっているわけではない。(彼らの偉大なる先駆者らはおそらく互いに隔たるところがあった。そのための正当性を彼らは有していた。)

私はキュンストラーハウスに突進し、そこでスピードを落とす。諺にいわく、良きことにあらざれば死者については何事も語るな。私は墓地の落ち着いた雰囲気を持つ建物に入った。私は過小評価していた。それは死ではなかった。死は—復活や最後の審判そしてその他の教義上の要請も含めて—すでに過去のものであり、現在は楽園なのである。ここではライオンが羊の横で平和に草を食んでいる。

私は子供時代に再会して、涙が出てきた。外光、つまり風景と陽光、自然と大気圏。その男は支配し、彼女を抱きしめ、もてあそび、そしてひどい目にあわせる。彼女はいなくなる。平均的画家。彼は自然主義の時代には自然を崇拜し、言わば魚卵の原生的気分で浮遊しながら光＝大気圏の交接を不断に観察した。ベルシェ Bölsche³⁾ のいささか趣味の悪い戯画を参照されたし。今、こんな絵があっちの壁、こっちの壁に掛かっている。壁にしてもこんな絵をぶら下げられるぐらいなら、かつてのようにただ墓場を囲んでいるほうが良かったに違いない。そして、今やここでは何ともひどい刀傷を負った肖像画なども見ることができる。以前ならこんなものを目にすれば心底驚いたものだ。その驚愕も、壁のあちこちを打ち抜くほどの芸術の更新が行われているおかげで、何とも弱々しいものになっている。そのため、時代の観察者としてはここの2階の「クンストシャウ」へ上がっていく必要もないのかもしれない。若手会員のグループが催している2階のゲスト展覧会を見ていると、また幾度となく下の階の展覧会を見たくなり下へ降りる。この浮遊の状態も明らかに楽園の喜びの一部をなしている。

印象主義者は物と光の関係を描いていた。しかし印象主義者は同時に自然主義者でもあったので、彼は物を描いていると思っていた。さてその後、表現主義者はもはや関係ではなく、物を独立した立方体空間として描こうと考えたときに、なにしろ芸術論議の概念は常に近く存在に対する反対から生じるものなので、物自体を描くという要求は自然であった。真実性の尺度で測るなら、両者は単に同じ目盛りの量だけ逸脱しているのである。よく知られた天空の総合的な空間は—あらゆる誤解を除去するなら—要するに現実の仮想平面に対し、絵画平面をわずかばかり垣間見せてくれただけのことである。すなわち絵に描かれた、ということである。思うに、それ以上は何もない。これ以上の主張は概念上の疝痛とも言うべきものであった。偉大な絵画とは聾啞に他ならない。すなわち「抽象的」、「総合的」そして「精神的」絵画と思い込んだものは、忘我の状態の途方もない有利さが理解できず、これを利用しようとしもない聾啞者の発話の苦しみに他ならない。

こうした間にミュンヘン分離派—ウィーン分離派のゲスト展示—に赴くならば、こうした思念はどこかへ行ってしまう。ミュンヘン分離派の画家たちの名前はすでに青春時代に偉大さと結びついていただが、当時すでに多くの可能性を開き、それ以来あつという間に過ぎ去った多くの時間を自身のためにつなぎ止めた。そうではあるが—すでに述べたように帽子は家に打ち捨ててきたので—そうではあっても、思念は時速 200 キロメートル。彼らについては色彩の草原の中で灰色と緑色、そして茶色の大地の滑るような走行が目映るだけだった。羊ライオンの楽園に立ち返ると、ついでながらこのライオンはもとを正せばバリ由来のものと思われるが、印象主義から離れるにつれて色彩は塊と化し、力強くなっていった。囁きは大声の会話へと変化する。輪郭線はかつて奇異なものであったにせよ、なかったにせよ、ここでははっきりと存在している。そしてここの壁から発せられる力強く、よく通る言葉を聞きたくない場合は、

相当の努力をしなければならない。ついでながら言うと、話されている内容についても何ら関心が湧かない。

これに対して、展示されている前印象表現主義に私は息が詰まるほどの緊張を覚えた。空気も、光も、空間も、時も無い画家たちの絵が掛けられている。グリユッツネルレ、クナウスの絵である。キュンストラーハウスの老いた親衛隊が青春との比較に「耐え抜く」態度は、実に堂々としている。20年間粘り強く生き延びたこと、これすなわち非常に元気があるということではないのか？墓に埋葬されて20年が経過した今、永遠の輝きを要求する声を上げていけない訳があるのか？私は言わねばならない。老いた親衛隊たちには正当性があった。または少なくとも同じ程度の不当性もあった。

モンテスキューは当時パリにあったいくつもの小さな精神病院を以下のように定義した—「フランス人は数人の阿呆を建物に閉じ込めた。目的は、外にいる者は阿呆ではないと自らに言い聞かせるためである。」芸術の方向性の障壁もまた、二つの精神病院の世界を隔てるそうした壁なのである。彼岸と此岸に一種の結論、一種の自己完結した宇宙。より多く騒動があること、もちろんそこに健康人がいる。すべての芸術はその内部に、表現価値ならびに概念象徴について同一の等級付けを有する。人間は一頭のブルドッグと全く同じに一人の天使を愛することを私は思い出しておきたい。全く同じに、である。これが起きるのは、じっとした姿勢で動かない顔に長時間向かい合うときである。美術の世界における新たな試みの不遜とうぬぼれが破綻し、この制御をなくした流れを歴史の海が飲み込む前に干渴を形成するやいなや、このことが生ずる。芸術における価値の区別を根拠付ける可能性について私が否定しているかのよう受けとられるならば、それは違う。その可能性を私はこれまでずっと支持してきた。私がまるで表現主義を軽視するかのごとくであるということも違う。表現主義に対して叔父でもあり父でもあるような、言うなれば人間に対するオランウータンの感情を抱くことを、私は周囲から認められてきた。思うに、この泉が大きな川になるには、すでに十分すぎる水が注ぎ込まれた。事実またその通りに大きな川になった。しかしながらすでにラグーナの強い風が吹きまわっている。

以上がムージルの批評「美術—印象と表現」の全文である。キュンストラーハウスすなわちウィーン芸術家協会派の画家たちに対するムージルの批判の強さが際立っている。

3. 「ウィーンの補遺」

批評「ウィーンの補遺」⁴⁾は1921年10月21日付ブラガー・プレッセ紙朝刊に掲載された。以下はその批評の全文である。

ウィーンの補遺

フォルクス・テアターの改作されたダントン、これについては「モイッシーの客演」で報告済みだが、このダントンの後にライムント・ハウスでのヴォイツェク新版が続いている。人が亡くなる場合に、そのこと自体が良い結果を生むことは稀である。このことから、断章を残すことは危険以外の何ものでもないことが理解される。耳がしっかりしている人なら、これらのシーンがものすごい「若造」の湧き出るような勢いで書かれたことを聞き分けられよう。もっとも、そうしたシーンによってビュヒナーがどこへ向かって行こうとしたかを言うことは難

しい。私の考えでは、奇怪で空想に富み、苦痛と苦渋に満ちた世界だ。ヴォイツェクが友人とイグサ⁵⁾を刈っているシーンはこの世界ならではの純音を秘めている。この度の上演は片やE.T.A. ホフマンであり、片やインテリに責めさいなまれる哀れな男ヴォイツェクであった。作品自体として首尾一貫しており、驚くほど真剣な改作が行われていた。一部の批評はこの上演を表現主義的だと判定しているが、これについては私には理解できない。そうした考え方をするならば、熟慮を重ねた芝居作りはすべて表現主義とみなされることになる。私としては、逆だと思う。

このことに関連して思い出したのだが、ブルク劇場でもニュースがある。まだほんの駆け出しの作家フリードリヒ・シラーの「ヴィルヘルム・テル」のことである。どうやら表現主義者らしい。少なくとも特注の舞台装置から判断する限り、そうである。もちろんテキストはビーマイヤーの世界に重きを置いているのだが、私は舞台装置のほうが主をなしていると思う。劇場の精神を改革しようとするならば、神が行ったようにすべきである。周知のように神は最初に風景を作った。その後初めて人間を作るのである。そして神はシラーに消耗性疾患を付きまとわせた。彼が近代の物語を古代石炭紀において演じさせなかったことは、彼がやはり真の詩人ではないことの帰結であるに過ぎない。

同じように絵が描かれ、そして数週間展示された。ハーゲンブント、キュンストラーハウス、そしてキアーロ・ディ・ルーナ（月の光）と称するイタリア人画家たちの展示。義務ゆえの鑑賞の結論の総括は、ひとつの概念。この概念の名称は文士ならぬ絵描き。ご存知の絵描き。文士とは、誰もが知るように何かにつけ抜群の特質を発揮することができるのだが、詩人ではない。その差はただひとつであって、絵描きは壁に掛け、より広範な世間の人々の怒りを招くのである。—先ず何を言おうか、しばしの間ためらってしまう。例えばイタリア人の中には洗練され、まさに抜群の仕事が存在している。歓待の意を込めて名前を挙げよう。ゼナテッロ、サケーリ、パヴァン、サルヴィアーティ、グロンドーナ、バルッフィ、ロッシーニ、ザネッティ、ヴィアネッロ、レスカルロ、ピアンティーニ、ガルトレルリ、そして同水準の他の面々。これらの人たちは未来派への抵抗グループを形成した。我々のもとで言うならば、「ヴェスターマンの月刊誌」から「ノイエ・ルントシャウ」までの執筆者が「最も若い抒情詩」の傍若無人に一致団結したとでも譬えることができようか。さて、この後はキュンストラーハウスにも長い時間をかけて留まらねばならない。ここは多くの可能性と絵描きの文化を所蔵している。そしてハーゲンブントでは赤、黄、すみれ、青、緑、そしてオレンジについて重要なことを言わねばならない。数々のひらめきに、ああ！真のひらめきにも目を留めねばならない。というのも周囲一面りっぱな絵画ばかりなのだから。しかし絵画とは何か？いつかはこう見える？いつかはこう合成できる？題材に対する支配？可能性？為されていることに関して非常に多くのことを語ることができるだろう。しかしながら私は自動車がどのようにして作られるのかを話しているわけではない。私は自動車を小道具と考えている。仮に現在の我々の生活が安定しており、より多くの華美や誇示が必要というならば、これらに関係する手仕事に関心の的になろう。しかしながらそれは解体、蟻塚の生活、個人の枠での自由、最高記録であり、なるほど勇ましい合奏音楽と言えようが、決して勝利の入城の行進になりはしない。良い絵とは何か？我々是我々の存在の視覚部分の定着を欲する。私たちは世界を見ていない。しかしながら世界を眺めるときには、私たちは絵のように静かになる。こうした機会に遭遇するときには、どのように世界を見るべきかについて考えを巡らすことは、なすべき甲斐のあることだ。無数の文士の中にいまだ詩人は現れない。芸術家が出ないことも同じ事情である。

批評「ウィーンの補遺」は以上である。この批評は我々ムージルに関心を持つ者に興味深い事実を教えてくれる。プラガー・プレッセ紙にムージルは主に演劇批評を書いた。演劇批評の他にも彼は書評、社会批評、そして本論で紹介している展覧会やその他の展示会についての批評も書いている。しかしムージルはそれらを必ずしも一本ずつ区別して書いていたわけではないことがこの批評で分かる。

演劇批評家としてのムージルを初めて紹介したのはマリー・ルイーゼ・ロートである。その功績の大きさについては疑う点などあろうはとも無いが、ロートはこの批評の前半だけを「演劇批評集」⁶⁾に採った。このことについて注などが施されるべきであったろう。

この批評の前半部分すなわち演劇批評の部分で、ムージルはライムント劇場の「ヴォイツェク」を取り上げている。彼はこの芝居の演出が表現主義的と評されている点に反論しているわけだが、その趣旨の批評で最も目に付く批評はノイエ・フライエ・プレッセのそれである⁷⁾。

4. 「ウィーンの春の展覧会」

この批評「ウィーンの春の展覧会」⁸⁾は1922年6月8日付プラガー・プレッセ紙朝刊第5ページに掲載された。以下その全文である。

ウィーンの春の展覧会

アスファルトは太陽を浴びてすでに最も熟した桃のように溶け、壁には未だ春の展覧会の絵が掛かっている。我々は足を使って未来へと運ばれていく。死者のごとくに。時間—時間は前へ、後ろへ流れていくように思われた。春の展覧会は？—たった一度だけ、そして一度の秋の展覧会があったように思われた。

昔々のこと、その絵の中には順に先祖、おばあさん、お母さん、そして子供がいたとさ。そしてキュンストラーハウスからゼツェシオンへと歩いてみると、そのたったの一日で百年間を過ごすことができたとき。今日ではこうしたものの一切が一つである。ハーゲンブントでは重心をより多く足のつま先に置き、キュンストラーハウスではより多くかかとに置く。これが違いのすべてである。例えばゼツェシオンではツェルラッハーが90年代の最も優れた作品とみなしても良いような肖像画を出品している。ハルフィンガーは印象と靈感の間にある色彩の非常に美しい風景画を出品している。そしてキュンストラーハウスだが、たった一枚きりの絵が幾つもの展示室に掛けられている。カラーの風景画はその例である。この絵は砂の穴、木々、水、そして道路から構成されている。コピーのようで、そうした意図もあり、間違いなくそうであるらしいのだが、目が正確に機能するうちに、羽根のような空想は視線の背後へと飛び去っていく。G. シュットはゼツェシオンで豊かな表現主義的風景画を出品し、それに対してエックは同じゼツェシオンで山の湖を題材に、オイル印画からいかに質的に豊かな表現主義的絵画を作ることができるかを示す。最も広範な混合はもちろんキュンストラーハウスで見ることができる。前印象主義から印象主義を経由して表現主義へ。暗やみから光を経由して元の暗やみと色彩の飽和へ。ここにはこうしたもののすべてが揃っている。さらにここには、言わば後方を遅れて走る数人の有名画家も混ざっている。彼らは裕福なブルジョワジーの肖像画を、少しばかり変形を加えたイギリスのロココ様式で描き続けている。当然、こうした絵については他のグループは何ら口を挟むことなどできない。しかしながら現代で最も過激なグループのハーゲンブントでもすべては混交である。新しい色彩とフォルムの原理に関する

個々人の短周期変動は、例えばライニッツとグラーフがこの例だが（ただし原理的色彩も多く残している）、これらは女性と小鳥を描いたティッシュラーの奇妙に曲がった色彩面が示すような全く独自のフォルムと衝突する。レヴィーの狩と自然を描いた絵における落ち着いた色彩の躍動する動植物の存在の無意味さとも衝突する。フォルムによって風景を一山と湖のチューリップないし花のうてなを、つまり吸い込むものを一眺めることとも衝突する。結果的に印象主義と相容れないことになるファン・ゴッホもどきの作品とも衝突するし、あるいは一人の画家がある都市の郊外の高級住宅地における数人の生活の一回性に気づいた聖なる一瞬一瞬の、なお判読可能な印章とも衝突する。しかし、ゼツェシオンとキュンストラーハウスで感じ取れないものは何もない！漫然と見て回るだけでは恩知らずというものである。色、形、体験からできた星が並んでいるのである。どこも同じ星ばかりで、ピンでボタン穴に留めておくこともできる。どれも見事な絵ばかりで時流に適っている。本来ならば名前を順に挙げて、絵筆と魂のニュアンスについて記すべきであろう。どうやら時は熟し、今や指の節々にまで訓練が行き届き、鍛え上げられ、受け継がれてきた衝撃がその効果を十全に発揮しているように思われる。しかし新たなものは何も形成されていない。

以前のことになるが、キュンストラーハウスはある記念展示を催した。ペッテンコーフェンの展示である。彼は1821年5月から1889年3月まで生きた。ピロティー、カウルバッハからライプルの時代である。彼は印象主義のドイツ・オーストリアの前触れと言われる。革新的な性格の持ち主ではなかった。集められた多くの作品からは、彼の青春時代に流行していたオランダ趣味から外光へ通じる道が見て取れる。その道は、メンツェルの道と同じに、絵画一筋に貫かれていた。強い光の下でぎらぎらと輝く色彩の二つないし三つの調子が同時に響き合う初期の色絵からは自然が、カボチャの黄色、木の葉模様の衝立の青緑、仕事着の赤が生じてくる。これらの具象的な色彩で着色されている事物は、もはや配色上の必要性から配置されているのではなく、つまりアトリエでの作り事ではなく世界を自己規定する事物なのである。輪郭線は未だ印象主義の真っ只中のように空気によって柔らかにされていない。が、それらは空気の中に存在している。事物が戸外にあるからである。先入見のない目がそれらを見るがまに見ている。先入見がないという理由だけではなく、存在に対する愛がそれらを見ているからである。深い次元の、沈鬱で、空気のメランコリーに酔った存在への愛である。

ペッテンコーフェンはオーストリアの将校だった。軍隊生活の場面を描いている彼の古い絵があるが、別の人の場合には奇談として書き付けられるのかもしれないが、それらの絵がすでに彼の変転に満ちた、馬の背で揺られる人生のメモなのである。それらのメモが彼の奇談になった時でも、なおそれらは男の魂が鞍に跨っていたときに自らに語った歴史物語であることに変わらない。そして若いときに彼が感傷的になるような場合に一同じく彼の絵について言うのであるが—この感傷趣味は一人の若者の魂の裏側を示している。その男は自分を取り巻く大気の広がりの中にあって、そのガラス球に対する未開人の単純素朴な驚きからどうしても逃れられなかったわけである。

ひょっとして私は彼のことが大好きなのかもしれない。彼は洗練されかつ偏見にとらわれない。時折人の心を揺さぶるような力を発揮する。ぞっとするような刃傷沙汰を描いた絵のための下絵や、そして橋の建設だか取り壊しだかに立ち会うさる大公を公務として描き留めた絵の個々の部分—この絵は絵画による大気圏の最初の征服のひとつと言える—がその例である。しかしながら通常、彼は謙虚であり、まるで自分に自信がないと感じているかのように小さなキャンバスで身体を支えている。発展は彼ではなく、筋骨たくましいライプルの結びつけられて

きた。しかしながら、まさにこのように人付き合いの悪く、画家以外の何者でもない男。「方向」が無く常に真実だけを追究し、ほとんど無意識に、いずれにせよ草分けの一人としての自意識を持つことなく新しい発展を築き、—この発展は一見すると別の人たちと共に始まり、彼には好意から優しい叔父さんの地位が与えられているのだが—このような全く独自の、全く非文学的、全く純粋で、それゆえに生前だけでなく死後に贈られた賛辞のときもお見過ごされたままの芸術家の存在は大きなショックである。この原因は、世に彼を理解するための能力ではなく意志がないことである。

こうした画家の人生を一年ずつ順に見たときに、ショックを受けることは、そして我々の展覧会のように何百もの画家人生から任意に一日間だけ他の画家たちの横に絵を掛けることに腹立たしさを覚えることは不当だろうか？あるいはこの人物はいかに愛し、成長し、死に、そして感動を与えるか、ということであろうか？しかしながら、もしも統計学の悪魔が美術館の壁を透明にして、何百万の人物を同じ接吻、同じ量のグラスビール、同じ短い時間でその人々を紹介するならば、そうしてその人間存在が恐ろしいグロテスクに変化してしまうならば？

以上が批評「ウィーンの春の展覧会」である。この批評でムージルはキュンストラーハウスの他、ハーゲンブントとゼツェンションについても時流に乗った「混交」の状況を批判している。

批評後半でペッテンコーフェンについて詳述されている部分が特に興味深い。「特性の無い男」ウルリヒの姿に重なる点を指摘することも可能であろう。軍人であったこと、世間から正当な評価を受けなかったこと、人との交際が活発でなかったことなどの点でもムージルはペッテンコーフェンに共感を抱いている。

5. 結び

ムージルは演劇批評を書く際に、自身の文学のあり方を不断に模索した。小説作法について考えを巡らせるばかりではなく、この時代には演劇作品も書いた。ムージルの場合に、小説そして劇作品を書くことと演劇批評を書くことには密接な関係を指摘することができる。

本論でとりあげた美術批評についても、同じく文学作品執筆への関連ないしは影響を明らかに認めることができる。すなわちムージルが抱く新しさ、革新性への意識と言う点である。ウィーンのキュンストラーハウスを鋭く批判するとき、ムージルは自身の文学の新しさについて、繰り返し自己を戒めた。

注

ムージルのテキストは以下のものを使用した。

Robert Musil: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978 (P. と略記し、その後にページ数を記す)

- 1) *Mediale Zeichnungen*. P. 1596
- 2) *Kunst-Ein- und Ausdrücke*, P. 1481ff.
- 3) Bölsche, Wilhelm (1861-1939) この人物の他、本論で訳出した「批評」で名前が挙がっている人物については以下の「その他の参考文献」に記した Arntzen が明らかにしている。
- 4) *Wiener Nachträge*, P. 1521ff.
- 5) ここのムージルの文は die Szene, da Woyzeck mit seinem Freunde Binsen schneidet となっている。Vgl. P.

1521

- 6) *Robert Musil: Theater. Kritisches und Theoretisches*. Hrsg. v. Marie-Louise Roth. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1965
- 7) Vgl. Paul Wertheimer: *Ein Vorläufer des Expressionismus*. (Georg Büchners „Woyzeck“ im Raimund-Theater.) In: Neue Freie Presse, 11. Okt. 1921, Nr. 20517, S. 1-3
- 8) *Wiener Frühjahrsausstellungen*. P. 1585-1587

その他の参考文献

Helmut Arntzen: *Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*. München (Winkler) 1980