

# ボートー・シュトラウスの絵画論 ——画家の仕事から学ぶ劇作家の眼差し——

Zu den Malerei-Essays von Botho Strauß

Betrachtungen zur Phänomenologie der Blöße anhand von Nerdrum, Richter und Flinck

---

大塚直

OTSUKA Sunao

Seit Jahren schon beschäftigt sich Botho Strauß, einer der wichtigsten gegenwärtigen Dramatiker auf deutschen Bühnen, gedanklich mit dem Thema Malerei. Darunter betrachtet er neben der Tätigkeit der Maler seine eigene Methode: die Phänomenologie der Blöße, der menschlichen Nacktheit. Für ihn bedeutet sie etwas Ewiges, Ursprüngliches. Aber in der allzu informierten Netzgesellschaft sieht man heutzutage keine Blöße mehr. Nur in Augenblicken unverhoffter Nebelrisse kann man ihr begegnen. Wie man in der Gegenwart diese Blöße ausdrücken kann, soll hier anhand der Stile von drei Malern unter dem Blick des Dramatikers behandelt werden. Die erste Betrachtung gilt dem Thema „Kitsch“ von Odd Nerdrum. Er steht begrifflich im Gegensatz zur Moderne, zur Welt der rationalen Idiotie, die im Namen des Fortschritts ihr „Anderes“ ausgeschlossen hat. Nur im Stil des Kitschs erscheint aber Strauß zufolge heute noch die schöne Nacktheit in der Ungestalt jenseits der Geschichte. Als Zweites wird über Gerhard Richter und seine „übermalten Fotos“ nachgedacht. Die Fotografie ist ein getöteter Augenblick, der maschinenmäßig produziert wird, auch nur ein Bild. Dagegen löst der Akt des handwerklichen Übermalens den Bann des Ewiggestrigen und versetzt es in die Gegenwart. In diesem Sinne kann nur der Künstler seine eigene Wirklichkeit hervorbringen und im Kunstwerk einen menschlichen Ausdruck zurückgewinnen. Zum Dritten beachtet der Dramatiker die Epiphanie der menschlichen Nacktheit in einem Augenblick bei Govaert Flinck, der sie kurz vor dem Beginn eines entscheidenden Ereignisses in der Geschichte auftauchen lässt. Denn das Gemälde muss keine Erklärung des Gegenstands, sondern ein erhöhter Ausdruck sein. So ist gegen die Täuschung bzw. die Illusion in der medialen Gesellschaft jeder unerwartete Augenblick ein Moment des Erkennens für den Maler. Zum Schluss reflektiert Botho Strauß mit seinen Essays nicht nur die Möglichkeit der Malerei, sondern auch die Möglichkeit des Ausdrucks der Kunst überhaupt heutzutage.

キーワード：モダニズムとキツチュ、写真と絵画、眼と瞬間

Modernismus und Kitsch, Fotografie und Gemälde, Auge und Augenblick

## ■はじめに

ボートー・シュトラウス (Botho Strauß, 1944-) は、現代ドイツ語圏では数十年前からもっとも重要な劇作家、小説家、エッセイストの一人に数えられる人物である。2014年12月2日に彼は古稀を迎えた。それを記念して自伝やアンソロジーや入門書・研究書などが相次いで刊行されている<sup>(1)</sup>。その該博な知識と斬新奇抜な美意識に支えられた作風は、絶えずヤヌスの如き双面的な相貌を帯びてきた<sup>(2)</sup>。彼は一方では、歴史的な意味づけを喪失した現代人の空虚な心象風景を観相学的に繊細・華麗な文体で描写する「地震計」のような年代記作家として脚光を浴びてきたわけだが、他方では、大衆社会を嫌悪して同時代に背を向ける保守的・高踏的な立場を隠さず、最近では「アウトサイダー (=単独者)」論を書くなど<sup>(3)</sup>、現代のキルケゴールの如き孤高の道を歩んでいる。政治的な次元はさておき、美学的には自らが宣言する「反動主義者 (der Reaktionär)」の系譜に連なるとみて間違いない。

今や近代社会の商業主義と露骨に結び付いた個性や独創性を偏重する向きに対して、文学や芸術表現一般の伝統の基盤をこそ探ろうとする彼の立場は、以下のオクタヴィオ・パスの引用からも明らかである。「真正の作家が行う最初の行為とは、彼自身の存在を疑うことである。私が語るとき私の中で語っている者は誰か、これを自問するとき文学は始まるのだ」<sup>(4)</sup>。真の作家の条件とは、自分の内なる声が何に由来するものであるかについて自覚的であること、また「そもそも何かについて書くのではなく、書くことそれ自体について書くのだ」、あるいは、すでに書かれてきたありとあらゆる文学作品の要請に応じて書いているという自覚は<sup>(5)</sup>、彼が繰り返しその『四つの四重奏』(1943)を引用するT・S・エリオットにも範を求めることができよう。エリオット初期の評論『伝統と個人の才能』(1919)においてすでに、当時の個性偏重のロマン主義文学や後のモダニズムの風潮に対してむしろ、個性は滅却すべきこと、独創性 (originality) よりもその起源 (origin) を探究すべきことが説かれている<sup>(6)</sup>。

しかしながら、根源的・永続的・類型的なものは、歴史的感覚の忘却を助長するメディア社会の中では常に、現代性という名のヴェールによって覆い隠されている。今日これら始源のものといかに向き合うことができるのか。こうした「恒常不変のもの (das Immerwährende) が今日いかなる様相を呈しているか」、探ることがシュトラウスの基本戦略であると言ってよい<sup>(7)</sup>。だがある瞬間に、もしもこのヴェールが唐突に消失するようなことがあれば、我われは期せずして永続のものを垣間見ることになる<sup>(8)</sup>。合理主義の浸透した近代以降の社会にあって、ステレオタイプな思考の枠組みを震撼させ、それとは異なるものの見方・考え方や、失われた宗教的・神話的な真理を瞬時に認識させるような出来事に、劇作家として彼は強い関心を抱いているのだ。この「恒常不変のもの」をシュトラウスはしばしば象徴的・寓意的に「裸体 (Blöße bzw. Nacktheit)」として形象化している<sup>(9)</sup>。それはまったくの偶然に絶対者がすべてを曝け出すような瞬間――。

本稿では、このような稀有な文学的資質を持つ現代作家シュトラウスが、近年折に触れて発表してきた絵画論を採り上げる。戯曲で描写される絵画的形象は、音楽などの使用指示と並んで、実は

重要な考察対象である。平面的な文学テキストを立体的に身体化／パフォーマンス化してゆく際に、その視覚的効果をあらかじめ劇作家がどのようにイメージしていたか、具象的・感性的に探ることができるからである。今世紀に入ってから彼は、実際に画家ネオ・ラオホ (Neo Rauch, 1960-) や写真家トーマス・デーマント (Thomas Demand, 1964-) ら、ドイツ語圏の現代美術家たちとの共同作業も経験している<sup>(10)</sup>。以下、彼が発表した三つの特異な絵画論を精読して、その考察から何を引き出して自らの劇作に還元しているか、あるいは何に同意してわざわざ取り上げたのか、それぞれの画家の仕事から受けたインスピレーションを検証してみることで、シュトラウス自身の彫塑的・造形的な眼差し・手法・視覚像を逆照射してみたい。そして絵画における表現の可能性を、シュトラウスの演劇美学の問題と絡めながらも、最終的には現代における芸術表現一般の可能性として合わせて考えてみたい。

### ■キッチュ、排泄、トルソー／オッド・ネルドルム

ノルウェーの現代画家オッド・ネルドルム (Odd Nerdrum, 1944-) は、1962年から65年までオスロ国立芸術大学に学んだスウェーデン生まれのアイスランド人である。シュタイナー学校で基礎教育を受けており、一時期、旧西ドイツのデュッセルドルフに滞在して、ヨーゼフ・ボイスの許で学んだこともある。その光と影のコントラストや、キアロスクーロの技法で「裸体」を浮かび上がらせる表現様式は、当時ノルウェー画壇では主流をなしていた20世紀モダンアートの絵画とは真っ向から対峙するものであり、むしろティツィアーノ、カラヴァッジオ、レンブラントといった近代以前の偉大なる巨匠たちの陰影に富んだ画風を髣髴とさせる。

例えば《太陽の帰還》(1986)では(図1参照)<sup>(11)</sup>、盲目の三名の少女たちが悲痛な面持ちで腕を伸ばし、待ち望んでいた朝日の出現に斉唱して呼びかけている。啓蒙の光に慣れ、技術文明に充足した現代人とは鋭い対照をなす、人間存在のネガを描いた絵画である。《負傷した男を殺害する女》(1994)では(図2参照)<sup>(12)</sup>、社会性の根であるカップルの殺伐とした原風景——右手に短剣を握った女が、頭から血を流し左肩を脱臼させた恋人を追い回して、まるで両者が空中を浮遊したかのような瞬間が、幾何学的な構図と儀式的なコリオグラフィーによって描かれている。ネルドルムの作品に登場する人びとは、人類の歴史的発展からは取り残されたかのような孤独な者たち、あるいは西洋近代とは異なる時代を力強く生き抜いている障がいを抱えた者たちなのだ。



図1：Return of the Sun



図2：Woman Killing Injured Man

ところで、アメリカ合衆国の美術評論家クレメント・グリーンバーグの著名な論文『アヴァンギャルドとキッチュ』(1939)以来、アヴァンギャルドやモダニズムは単なる美術批評の枠組みを超えた政治的意味合いをも帯びてきた<sup>(13)</sup>。すなわち、19世紀半ばの西欧ブルジョワ社会における卓越した歴史意識から生まれてきた文化現象であるアヴァンギャルド(前衛)に対して、二元論的に漫画や、低俗な読み物、ハリウッド映画といった新しい大衆的な商業芸術の方はリアガード(後衛)と見做され、キッチュと呼ばれていく。そして同論文では、執筆時の政治的事情から、モダニズムの弾圧とキッチュの奨励は、ナチス・ドイツやソ連など全体主義国家の独裁者が大衆におもねる安手の手法として厳しく断罪されるのである。このようなモダニズムをめぐる戦後美術史の風潮に背を向け、過去の巨匠ばかり礼賛するネルドルムの態度は、新保守主義者とのレッテルを貼られ、学生時代から辛辣な批判に晒され続けてきた。しかし1998年頃から彼は、挑発的に自らの立場をあえて「キッチュ」と位置づけて、現代アートのあり方そのものを問題提起するようなラディカルな著述活動をも開始するのである。

ネルドルムに従えば、20世紀末にはすでにモダニズム自体が西欧社会全体を支配する巨大な伝統と化しており、芸術家も批評も制度もすべてが新しいものに目を向けざるを得ない<sup>(14)</sup>。しかし自分の関心事は、このようなモダニズムの権威主義を批判することにあるのではなく、むしろ「モダニズムがその〈他者〉として排除してきたもの」にあるのだという<sup>(15)</sup>。かつてキリスト教徒が敵対者を排除したように、モダニズムもまたそうしてきた。そして、そのアンチテーゼこそが「キッチュ」であり、これは現在では理知的でも、当世風でもなく、時代錯誤で、感傷的で、メロドラマ的なものの総称となってしまった<sup>(16)</sup>。実際にオーストリアの作家であり哲学者でもあるヘルマン・ブロッホは、「キッチュとは反キリスト者、停滞、そして死である」と1930年代に書かれた論考の中で述べていると指摘する<sup>(17)</sup>。だが、これまでの美術史が繰り返し論じてきたように、キッチュと政治的プロパガンダとを安直に結び付けるのは誤りであって、キッチュとはむしろ「永遠の人間の諸問題、その形式が何であれ悲壯的なもの、我われが〈人間〉と呼ぶもの」に関わる芸術なのであり、「キッチュの仕事とは人生の中で真剣なものを創造することにある」という<sup>(18)</sup>。こうして彼は、西欧近代に対する批判的視座をも含め、あえて「キッチュの帝王」と自称するのである。

さて、インターネットを通じて偶然にこの画家を発見したというシュトラウスは、その作品世界のみならず、ネルドルムの反時代的姿勢にもまた、共感を覚えたに違いない。ドイツ語圏の68年世代であるシュトラウスにとって、啓蒙の進展が結果的に理性の専制という新たなる野蛮状態へと顔落してしまうアドルノ／ホルクハイマーの『啓蒙の弁証法』(1947)や、「西欧世界の歴史の出発点にある悲劇的な構造は、悲劇の拒否・忘却・静かな落下にほかならない」と断じたミシェル・フーコーの思想は<sup>(19)</sup>、その文学的営為の原点にあって大きく影を投じているからだ。シュトラウスはネルドルムをめぐるエッセイの中で、「私は自分が古いもので新しいものを破壊していると心得ている」という画家のインタビューを引用した上で、しかし自らをいっそう強烈に回帰させ、浮き上がらせるために、彼が時代の闇に消えて持ち出してくるものは、かつて誰ひとり目にしたことがない、身元の特定などできないような画の世界であると述べる<sup>(20)</sup>。また彼の絵画の考察から、銀と金、

あるいは小利口さと途轍もなさとの間で争われる永遠の闘いがあるとして、「この世界が苦悩を持たない学問や、合理主義という白痴どもの犠牲になるなどあり得ない」、とネルドルムの立場を擁護している<sup>(21)</sup>。

またシュトラウスは異形や醜悪の美、嫌悪や不快の魅惑といった観点から、ネルドルム作品の中で「排泄」を描いた絵画や、人体の断片性、裸体の「トルソー」といった表現様式にも着目している。例えば《トワイライト》(1981)では(図3参照)<sup>(22)</sup>、森の小径でしゃがみ込み排便する女の後ろ姿が予期せぬ「裸体」の顕現として扱われている。また《放尿する女》(1997/98)では(図4参照)<sup>(23)</sup>、水たまりに向けて排泄する女の小水が輝かしく神聖な対象のように描かれているが、彼女には腕も脚もないのである。ただ眼差しは、鋭く鑑賞者の方を見据え、対照的に後ろの方で不審者を発見したかのように左腕のない、犬を連れた男が右腕を高く振り上げて何かを叫んでいる。我が国でも、全身を赤い原色のオーラで包み込んだ村山槐多の異様な絵画『尿する裸僧』(1915)は有名だし、寺山修司と羽仁進の映画『初恋・地獄篇』(1968)でも、大きな天狗の仮面を付けた少年が仁王立ちして放尿する場面が印象的に描かれている。現代ドイツ戯曲では、実はW・シュヴァーブの『女主人たち』(1990)や、R・シンメルプフェニヒの『アムプロシア』(2005)のように、「排泄」を主要なテーマとして書かれた演劇テキストも存在する。これら軽やかな放出の描写は、逆に地球が「排泄」できないこと、原発問題のようにゴミの最終処理場を確保できないまま、過剰なエネルギーばかりを摂取し続けている現代社会の中で、外部へと突き抜けることへの生理的欲求・憧れなのだろうか。シュトラウスは、義肢や補聴器など人工補装具の歴史に他ならない技術文明の中で、その使用を断念して自らの障がいと向き合う人間本来の美しさ、ネルドルム作品に描かれた人びとの肉体の輝き、存在感に驚嘆している<sup>(24)</sup>。



図3：Twilight



図4：Pissing Woman

もっとも、合理的理性の抑圧から否応なく生み出される狂気、人間性の負傷や障がいといった問題系は、活動の最初期からシュトラウスにはおなじみのものであり、ネルドルムの「反動主義的なキッチュ (Reaktionärer Kitsch)」を語りながら<sup>(25)</sup>、そこに絶えざる非難に晒されてきた自らの知的右派・伝統保持者としての側面をも重ねて読み込んでいるようにも見える。表層的な流行

よりも原理主義的な底流を求めるシュトラウスの志向は、同時に演劇というメディアが潜在的に持っているアナクロニズムとも関わっており、この「トルソー」という人体描写は、2001年9月のニューヨーク同時多発テロを受けて、現代社会における「文明の衝突」論を考察するモデルとして翻案された、シェイクスピア『タイタス・アンドロニカス』の改作劇『凌辱』(2005)の、強姦されて両腕を切断されるラヴィニア像の造形にも影響を及ぼしているかもしれない。

さて、シュトラウスは、技術的世界が生み出したシニシズムのヴェールの中で、我われが「裸体」、人間の本源的な姿をふたたび目撃する可能性について、次のように結論づけている。すなわち、あらゆる時代のイデオロギーと同様に、現代社会を覆い尽くすヴェールなど実は表層的で薄い皮膜に過ぎず、いつしか裂開に曝される日がやって来るのだという。「人間の裸体はそれぞれの時代から新たに定義されねばならない。というのも、常に裸体は、思いがけず霧のヴェールに亀裂が入った瞬間においてのみ、立ち現れてきたからだ。人類の破局と潜在的可能性との間で今日なお、人間を待つことが意味しているのは、震撼させる裂開のわずか数秒に居合わせるために、ほんの少しだけ長く霧の中で辛抱強く待ち続けることである。それぞれの時代で人間の裸体は、その都度別な手段でもって発見されねばならない。常に実存主義が存在しているのだ」<sup>(26)</sup>。

以上、ネルドルム論の考察から、改めてシュトラウス自身の立場が透けて見えてくる。それは、過度の情報に曝されて、新しいものばかりを追いか求め、結果的にはますます本源的なものを忘却して根なし草状態に陥ってゆく現代人に対して、むしろ表層の背後で今なお我われの実存を呪縛し続けている恒常不変の現象をこそ読み解くこと。またその際に、異質だと感じられる世界の〈他者性〉と積極的に向き合うことで、初めて認知される人間の実存の様態をひとつの芸術体験として、今日の視座から発見・継承・更新していく可能性を絶えず模索することである。

## ■写真と絵画、あるいは技術と手仕事／ゲルハルト・リヒター

ドイツ画壇の大御所ゲルハルト・リヒター (Gerhard Richter, 1932-) にとって絵画とは、自分にとっての〈現実〉を模索するための媒体、一種の認識論であると言えるだろう。各創作時期の代表的インタビューを参照する限り彼は、我われが日常の経験から見慣れた現実、眼というレンズ装置が偶然に捉えて脳内で補正された映像に過ぎず、本当の〈現実〉は実は別の姿をしているのではないか、という問題意識に貫かれている<sup>(27)</sup>。その意味では、シュトラウスと同様に、ステレオタイプなイメージばかりを提供する情報メディア社会の中で、謎に満ちた人間という存在や事物の真実の姿をどのように捉えて提示できるか、考察してきた画家だと言えよう。

リヒターは1932年、旧東ドイツのドレスデンで生まれる。1961年にベルリンの壁が構築されるほぼ半年前に旧西ドイツへ移住、フルクサスやポップアートに強い刺激を受ける。デュッセルドルフ芸術大学に学び、やがて〈ドイツ最高峰〉と称される独自のスタイルを展開していく。その作風は多岐にわたるが、「写真と絵画」というテーマを首尾一貫して追求しており、写真を緻密にカンヴァスに描き写して画面全体をぼかす「フォト・ペインティング」は特に有名である。

このような写真に基づいた絵画制作について、リヒターはドイツ赤軍〈バーダー・マインホーフ・

グループ〉の死者たちを主題にした連作《1977年10月18日》(1988)を引き合いに出して、次のように語っている。「写真は恐怖をひきおこすが、同じモチーフの絵はむしろ哀悼をひきおこす」と<sup>(28)</sup>。すでにロラン・バルトが写真論『明るい部屋』(1980)で指摘していたように、写真は「事物がかつてそこにあつた」という確実な事実と結び付いている<sup>(29)</sup>。もし死者を映し出した写真があれば、かつてカメラの前で確実に死者が横たわっていたのであり、その瞬間が永遠に凝固しているわけだ。そこでは何物も悲しみを喪に変えることはできない。凍結した死を見つめることで内面化して、心の中でわだかまりを解消する余地など残されていない。死者の写真は画面全体を強引に死が満たしてしまうからである<sup>(30)</sup>。つまりは写真に未来はない<sup>(31)</sup>。写真は生を保存しようとしながら、実際には死を生み出す装置なのであり、写真とともに人類は「平板な死」の時代に入ったと言えるのだ<sup>(32)</sup>。それに対して手仕事であり、ただ一つの情報の伝達を超えた多義性を付与する絵画には、写真の世界像を人間的な尺度に奪還する可能性が残されているのではないか。

また別なインタビューでリヒターは、「写真とは映像そのもの、映像自体です。写真には、なんの現実性もありません。[…] それにたいして絵画には、つねに現実性があります。絵の具に触れることができますし、それは現前しています。でも写真はつねに一つの映像をあたえるだけです」と写真と絵画の関係性について論じていた<sup>(33)</sup>。今度は哲学者ハイデガーの『芸術作品の起源』(1935/36)を参照してみたい。例えば有名なゴッホの《百姓靴》(1888)の絵で問われているのは、「その都度目の前にある個々の有るものの再現ではなくて、おそらくはその反対に物の普遍的な本質の再現である」と考察される<sup>(34)</sup>。すなわち、普段はあまりに自明で透明な存在であるために、かえって我われの眼には浮かび上がってこない事物の本質が、芸術作品として表現される中で初めてヴェールを取り去られ、自らを明るみに出し、存在することの真理を開示するのだという<sup>(35)</sup>。ここで、写真も今日では一種の芸術作品ではないか、という問いに対しては、ハイデガーが芸術作品の本質を「引き出すこと (Hervorbringen)」であると考え、「作品創造は手仕事の行為を自ら要求する。偉大な芸術家は手仕事の能力を最も高く評価する」と述べていることに着目して<sup>(36)</sup>、本稿では絵画に対立するものと捉えたい。リヒターもまた絵画には、写真とは違って固有の現実性があると述べていた。ハイデガーからの影響が色濃いシュトラウスが、画家の仕事を手がかりに考察する「裸体」、顕わになった事物の普遍的な本質を初めて開示するのは、手仕事としての絵画なのである。

写真を下敷きにして絵の具を上塗りするリヒターの技法について、シュトラウスは次のように論じている。「すべての写真は殺害された瞬間である。突き刺して標本にされた、時間の昆虫採集なのだ」<sup>(37)</sup>。シュトラウスに拠れば、プルーストの長編小説の中で語り手が、紅茶に浸したマドレーヌ菓子の代わりに、古い写真をきっかけにして幼少期のコンプレーの町全体を「想起 (Erinnerung)」するなどあり得ない。なぜなら「無意志的記憶」であり、匂いや音楽に媒介されて直接浮かび上がってくる「想起」に対し、写真はむしろ思い出の品として「追想 (Andenken)」を働かせるものだからだ。ところで我われは、過ぎ去ったはずの人生のある場面が、フレームの中で永遠に固定されていることに耐えられない。写真は、実は鑑賞者に囚われの身となった時間を解放するように、孤立した複

写の恐るべきこわばりを解き放つようにと、迫っているのかもしれない。というわけで、「人生から掴みとられたものを人生の流れに送り返してやること。それをもっとも上手にできるのが、つねに流れ続けている絵画である」ということになる<sup>(38)</sup>。

シュトラウスは述べる。「映像の原画に上塗りすることは、アナーキーな身振り、反撃行為かもしれない。しかしながら同時に、複写への原初的な恐れから突き動かされた呪術的行為かもしれない。[...] 写真は魂を奪う。上塗りは逆に、写真に魂を送り返してやるのだ」<sup>(39)</sup>。写真の原画に油絵の具が介入することで、映像は凍結という呪縛から解き放たれる。形なき風や、炎や、波が上塗りされ、原画の被写体の画面半分を脅かすことで、逆に死せる現実と化していた写真があたかも蘇ったように見えてくるのだ。リヒターにとって写真と絵画、具象性と抽象性は、そこでモンタージュの技法の如く、新たに生まれ変わって渾然一体となっている。例えば、《05年4月3日》という作品では(図5参照)<sup>(40)</sup>、高層マンションの上空から、黄色と赤と白を基調とした油絵の具の原色が大胆にも噴煙や溶岩の如く降り注ぐことによって、今まさに街が炎に包まれたかのように見える。《03年3月4日》では(図6参照)<sup>(41)</sup>、海水浴場を訪れた平穏無事な家族の許に突如、鉛色の高波が襲いかかることによって、凍結していた写真の時間が危険を孕みながら今まさに動き出したかに見える。画家の絵筆が永遠の眠りから被写体を呼び覚まし、写真を芸術作品として今ここに現出させる。複製可能だった無機質な写真が、改めて生という一回性に曝される。しかしながら隔離され、安全であり、静止していた日常が、自然の猛威さながらに唐突の原色の侵攻を受けて、今まさに脅かされている。それがリヒターの芸術なのだろうか――。



図5：3. April 05



図6：4. März 03

「上塗りされた写真」を例に引きながらシュトラウスは、技術メディアによる無機的な表現に対して、作品をふたたび人間的な尺度に添った手触り・ぬくもりのある芸術表現に取り戻すことを主張している。写真に対する絵画の関係性は、ちょうど映画に対する演劇の関係性にも妥当するので、リヒターの技法を分析しながら、実はシュトラウス自身が長年に亘って、CGなど映像メディアの先端的な手法を戯曲の中に取り込みながら、舞台上演に際してはベタな身体表現に固執することによって、最先端とアナクロニズムという両者の錬金術から芸術の生命力を奪還してきたことを重ね



て物語っている。上塗り、彩色補筆というテーマはまた、古典戯曲を今日的視座から改作する手法とも通底してくるだろう。

初期シュトラウスを代表する戯曲のひとつ『再会の三部作』(1977)は、「1975年の夏」にある都市（おそらくはデュッセルドルフ）で、一般公開前の絵画展「資本主義リアリズム」を下見に訪れた芸術協会会員と美術愛好家15名の様子を描いた群像劇である。その意味では、当時デュッセルドルフで活躍していたゲルハルト・リヒターやジグマール・ポルケに寄せるシュトラウスの関心は相当に古いと言えよう。実際にこの戯曲では、数々の絵画論も披瀝される。例えば「絵画が飾ってある場所は、現実には穴となっている。記号が支配する場所で指示された事物が、まだ場所を占めていないのだ」<sup>(42)</sup>。リヒターの「写真と絵画」というテーマは、最先端のテクノロジー条件を既成の芸術表現に還流させる試みとして、当時テクノ・ポップを生み出して一世を風靡していたクラフトワークによるシンセサイザーの使用や、映像美学のシークエンスやカット・バックの技法を演劇テキストに導入することで注目を浴びた初期シュトラウスの活動と平行に考察することができよう。実際シュトラウスは（日本の安部公房と並んで）、文学作品の執筆にいち早くワープロやコンピュータ機器を導入した一人でもある。当時のメディア環境の刷新とそれに伴う〈知覚の変容〉を時代に即して可視化していった彼らの活動は、1970年代当時の西ドイツのアート・シーンを考える上で、興味深い。

しかしながら、日々変貌を遂げる新しいメディア機器とその可能性に着目しながらも、彼らは永続的・根源的なものから目を逸らすことがなかった。これら両者の予期せぬ出会い——歴史のアーカイヴと現在との結び付き、伝統的な芸術作品の上塗りや上書き、不明瞭性の中での認識が常に問題なのだろう。リヒターが「伝統的な、いわゆる古い芸術作品は、古いのではなく、つねに新しい。[...] 芸術は、いつも本質的に困窮、絶望、無力に関わっている」などと述べる時<sup>(43)</sup>、ジャンルを超えて現代社会における芸術表現の可能性そのものを問い直しているようで、やはり立場的にシュトラウスと近いものを感じさせる。

## ■啓示的瞬間における裸体の現象学／ホーファールト・フリック

絵画とは、ある意味で「瞬間」の問題であると言えよう。決定的瞬間、「裸体」のエピファニーはいつどのようにして生じるのか——。この問題を考える上でシュトラウスは、17世紀オランダの画家ホーファールト・フリック(Govaert Flinck, 1615-1660)の絵画《スザンナと長老たち》(1640)を取り上げる。彼は現在のドイツ・クレーヴェ生まれであり、1633年から三年間、アムステルダムに出かけて巨匠レンブラント・ファン・レイン(Rembrandt van Rijn, 1606-1669)の工房で学んでいる<sup>(44)</sup>。やがて独立した後は、洗練されたフランドル様式の影響も受けて、次第に明るい色彩を強めていった。活動の初期は聖書を題材にした物語画で成功を収め、風景画も描いたが、40年代以降は何よりも肖像画家として活躍した。存命中はレンブラントを凌ぐほどの名声を得て、裕福なアムステルダム市民やヨーロッパの王侯貴族からこぞって作品の依頼を受けた。レンブラント工房出身の弟子の中でも（厳密には弟子ではなく、助手であったという）、そのスタイルに最も強く

影響を受けたと言われ、特に 1640 年前後のフリंकは、その作風が際立ってレンブラントに酷似しているとされる。

さて、旧約外典『ダニエル書補遺』には、「スザンナ」と呼ばれる短編物語が収められている。バビロンに住む裕福なヨアキムの人妻スザンナが、非常に暑い日に人払いをして夫の庭園で水浴びしている。そこへ美しく敬虔な彼女に前から欲情を抱いていた、民の裁判官を兼務する二人の長老が走り寄ってきて、自分たちに身を任せるか、さもないと若い男と一緒にいたと偽証して、不貞の罪で彼女を告発すると脅す。スザンナは、主の前で罪を犯すよりは彼らの罠にかかる方がましだと考え、大声で叫び立てて彼ら二人を拒絶する。彼女は陰謀によって死罪を宣告されるが、結局は神に選ばれた若者ダニエルによって真実が明らかにされ、救われる。このスザンナの水浴の場面は、「見る／見られる」という絵画に典型的な構図が自己言及的に表されており、また「パテシバ」とともに女性の裸体像を描く格好の主題として、ルネサンスを迎えた 1500 年頃から、ティントレットを始めとする数多くの画家によって頻繁に取り上げられてきた。

レンブラントとフリंकは、ほぼ同時期に、このテーマで作品を描いている。二人の作品を並べると、画面中央で白い布に腰かけて左向きに鑑賞者を見つめるスザンナと、その背後右上から彼女の裸体を覗き見る二人の長老たちの立ち位置など、師弟の構図には強い関連性が伺われる。左側のレンブラントの絵画（図 7 参照）が成立したのが 1636 年<sup>(45)</sup>、右側のフリंकの絵画（図 8 参照）の成立年が 1640 年頃なので<sup>(46)</sup>、明らかにフリंकは師の作品を実際に見てインスパイアされ、この絵を制作したのだろう。



図 7 : Susanna und die zwei Ältesten (Rembrandt)



図 8 : Susanna und die beiden Alten (Govaert Flinck)

しかしながら、レンブラントの作品では、スザンナに純潔で貞淑な女性という明確な輪郭づけが施されているため、他の同主題の絵画に見られるような、誘惑するような魅惑的な美しさは感じら

れない。ここでは彼女が長老たちの視線に気付き、背中を丸めて縮こまり怯えた表情を浮かべながら、腕と布でかろうじて「裸体」を隠した、物語の経過において決定的な瞬間が描かれている。レンブラントの制作意図は、ほぼ十年後の1647年に改めて同じ主題で絵画を描いた際さらに明瞭になっており、今度は無骨な長老二人が荒々しく画面中央まで闖入してきて、一方の長老が物色するような面持ちでスザンナの白い布に手をかけることで、同じ構図ながら彼女はいつそう弱々しく、か細く、小さくなって描かれている。すなわちレンブラントは、事件が起きたまさにその瞬間を描くことで、緊張感を持たせながら物語の状況説明をすると同時に、困惑して、訴えかけるようなスザンナの眼差しを鑑賞者の方に向けさせることで、恐怖に怯えた主人公の内面をも浮き上がらせるような心理的効果を上げている。女性の裸体を描きながらも、それは顕現しているなどとは言えず、主眼は、情欲を抱いて裸体を眼差そうとする男性たちへの道義的訓戒にあると考えられるのである。

その一方で、フリントの絵画では、何が起きているだろうか。シュトラウスの見解に耳を傾けてみたい。画家フリント25歳頃の手になるこの裸体画は、当然ながら単なる欲望の対象を示そうとしたものではない。また画家が目の前にいるモデルの姿を映しとったものでもなかろう。西洋美術史の中で「スザンナ」という主題が再三浮かび上がってくるのは、作中の長老たちも、描いている画家本人も、そして絵の前に立つ鑑賞者さえも、当初は性的衝動に駆られて「裸体」を眼差そうとしながら、その視線が計略的に道徳的非難へと向けられることに成功してきたからである。ところがフリントは、同様にこの作品を単なる官能的表現から倫理的弾劾へと視線を方向転換させるにあたって、何か特別なことに成功したのではないかとシュトラウスは考える。つまりフリントは繊細な物語の網の目を、危険が差し迫ったスザンナのある特権的な「瞬間 (Augenblick)」に絡めたというのである<sup>(47)</sup>。

それはいかなる「瞬間」だろうか――。「あらゆるスザンナを主題とする絵画で秘かに働きかけているのは、神の顕現による驚愕 (der theophane Schrecken) であり、これは神々の裸体、水浴するディアナを、思いがけず目撃することと結び付いている。それは由々しき事態を招来する、間違っただけで眼差した瞬間であり、目撃されて顕わになり、姿を現した女神と、その死すべき目撃者とがひとつになるような、荒々しく、相互に予期し得なかった驚愕の瞬間なのである」<sup>(48)</sup>。シュトラウスに拠れば、これは同時に様々な可能性を秘めた瞬間なのであって、その次の瞬間にはなされるだろう両者の生理的反応を前にして、不安や、攻撃や、欲望や、恥じらいなど、極めて矛盾に満ちたものが、この「瞬間」には未決定のままに転がっているのだという。すでにレンブラントが物語の決定的瞬間に着目して絵画《スザンナと長老たち》を完成させたことを確認したが、フリントは、おそらくは師の作品を鑑賞した後で、これとまったく同じ構図を用いながら、異なる「瞬間」に視点をズラし、彼女の輝く「裸体」の方をクローズアップすることで、彼独自の劇的効果を狙ったのだと考えられる。

フリントの絵画では、暗いカンヴァスとは対照的に若い娘の輝かしい背中、スザンナの真っ白い「裸体」が静かに浮かび上がっている。レンブラント作品とは異なり、彼女は訴えかけるような眼差しで鑑賞者を鋭く見据えることもなければ、そもそも誰かに見られていることに気付いてさえい

ない。スザンナは水際に腰かけて、両膝を腕に抱き、表情は虚ろ、リラックスした様子である。しかし右上には、すでに満足そうな恍惚とした表情を浮かべ、好色な長老たちが彼女の裸体を見つめている。おそらく次の「瞬間」にはもう、覗き見ていた長老たちは我慢できなくなって、彼女の許へと駆け込んでくるだろう。すぐに裸体は包み隠され、その表情は醜く曇ることだろう。嵐の前の静けさ、と言うのだろうか。師レンブラントとは描くべき瞬間を少しズラし、決定的な事件が生じる一瞬前の平和な静けさに照明を当てて、フリックはこの作品を描いたのだ。ちょうどハリウッドの恐怖映画などで、事件直前の穏やかなシーンが続く大惨事を予告し、暗示させ、繊細な物語の網の目が対照的な様々な場面を包含しているのに似ているだろう。この作品でフリックは、真っ白い「裸体」だけを静かに顕現させることに成功している。しかしこの静謐の描写こそは、逆にその直後に起こるだろうスザンナの絶叫、生々しい状況の転調をあらかじめ重ねて物語ってしまっている。劇作家らしくシュトラウスはこの鋭い対照に着目して、「この作品でも依然として裸体 (Blöße) は愕然とさせ、非理解を伴うあらゆるエピソードと同様に、驚愕させる。[...] 裸体とは行為や、落雷であり、剥き出しにすることだ。またそのようなものとして人間の思考力には、受け入れがたいものである」と述べている<sup>(49)</sup>。

以上、「裸体」をめぐるシュトラウスの考察を見ていると、額面通りの絵画の主題を超えて、例えばボルヘスの〈無限〉の時間論のように、その啓示的・特権的瞬間に全宇宙が包含されるような、一種の神秘主義をも孕んでいるのではないかと想像させられる。しかし、そのような瞬間をどこに設定して効果を上げるかは、芸術表現における重要な問題として考察できるだろう。実際、ソポクレスの『オイディプス王』(紀元前 427 年頃)では、真実を知って半狂乱となり主人公が自らの目を潰す場面があるが、当然ながら舞台裏で行われ、事後的に報告されることで緊張感を高めている。A・シュニツラーの『輪舞』(1920)でも、ウィーンの様々な社会階層からピックアップされた男女二人の情事が扱われながら、巧みな会話でその前後の様子を暴き出すのみで、事そのものは決して描かれることはない。劇作家の眼差しからすれば、決定的な場面それ自体を描くのではなく、切断的・点描的に行われるその前後の描写から、かえって作品の劇的效果を高めるということは考えられる。そのような視点から彼は、巨匠レンブラントの影に隠れた画家フリックによる模倣と逸脱という極めて現代的な美学、続く嵐の到来を告げ知らせるかのように一瞬不気味に眩しく光る「裸体」の顕現の意味するところを再発見したのではないか――。

最後に着目したいのは、優れたオリジナル作品には必ず模倣やフェイクを促すような魅力、いわば後続の芸術家たちにそこを乗り越えていくことを要請するような何かがあるということである。すなわち自らを呪縛する芸術作品の構造を研究し尽くして、そこになお残された間隙や余白に気付いた者のみが、原典を模倣しながら大胆に逸脱して、新しい芸術作品を生み出すことができるのだ。そして原典からフェイクやパロディが生まれることで芸術世界の可能性は広がり、原典はオリジナルとしていよいよ聳え立つのである。しかし天才がその独創性をもってして初めて樹立した世界像には、弟子だからと言ってそう簡単に近づけるものではあるまい。おそらくはレンブラントの絵筆に魅了され、その卓越した範例・原典から絶えずインスピレーションを受けていたであろうフリック

クは、数えきれないほど師の作品を模写し続ける中で、あるとき巨匠に匹敵する水準を満たし、しかもようやくそこから一步踏み越えることのできた、唯一無比の作品を生み出した。美術史家たちによる客観的な評価や判定はさておき、シュトラウスはフリנקの《スザンナと長老たち》をそのように見ている。そこから判断できるのは、やはり進歩史観を前提にした現代社会の開放性や、民主主義が生み出す水平化などよりも、シュトラウスは偉大な先達者を個人的に深く信奉・崇拜しながら、その呪縛に耐えて傑出した古典作品から繰り返し学び続けることで人間は成長するという、多数派よりも少数派によるエリート主義的な精神態度を重んじていることである。

## ■まとめとして

現代ドイツ語圏の演劇と言えば、変革者ブレヒトによる多大なる影響のためか、前世紀末から注目を浴びる H・ミュラーや E・イエリネクのポストドラマ路線に至るまで、今なお政治性に関わる作品や新しい演劇様式の構築が好んで評価される傾向にある。裏を返せば、劇作家や演出家の個性や独創性が過度にもてはやされるため、過去の偉大なる様式に学び、過去から現代へと続く伝統を継承していくタイプの表現者は顧みられることがない。だが、夥しい情報量が人間の知覚を襲い、今現在の関心だけが全神経を占めるような現代メディア社会の中では、モダニズムの起爆力すらもすでに消費の対象となっており、現実には過去の記憶の希薄化や歴史的な生の空洞化を生み出している。実験的な作風も一部の好事家の対象となるだけで、広く現代社会全般を映し出すような社会的機能を喪失しているのではないか。

ドイツの演劇誌「テアター・ホイテ」の批評家として文学活動をスタートさせたシュトラウスは、現代分析に秀でた「学匠詩人 (Poeta doctus)」であり、現代美術の領域にも極めて造詣が深い。現代社会を描出する際に、露骨な政治性よりも現代人の錯綜した意識の方に照準を合わせ、浮遊する様々な言説を拾い集め、忘却や喪失といった重要なテーマを首尾一貫して追求してきた彼は、主流をなしている進歩的・左派的な演劇人よりも、立場的には描くことでまず自らの世界の在り様を認識しようとする造形美術家たちの眼差しや手法に近いのかもしれない。ここで取り上げた「裸体の現象学」は、この地球上を隈なく覆い尽くすメディア社会の中でお本源的なものを探ろうとする彼が、いつしか好んで追求してきたテーマである。

本稿の分析から、劇作家シュトラウスが画家の仕事から学んだ、あるいは同意しているのは、過去の繋がりや否定して新しい芸術様式を生み出す態度よりも、伝承を尊び巨匠の仕事に学ぶこと。機械的な技術生産と、人間が引き出す表現とは違うこと。また単なる物語的文脈を示すことよりも、何を自らの〈現実〉として中心に描きたいか、ということ。そして優れた芸術表現は、その描き込まれた「瞬間」に圧倒的な出来事性を秘めている、ということになるだろうか。その考察の鍵としてシュトラウスは、絶えず「裸体」の顕現を導きの糸としている。彼は暴走する技術メディアの躍進の中で、人間の尺度に沿った芸術表現を奪還することを試み、地に足のついた自らの真の〈現実〉の姿を再発見し、そして永続的・本源的なものの多種多様な形象の流れの中に自らも連なりたいと願うのである。

もっとも、シュトラウスの美術批評は、異色なものであるかもしれない。慣例に従うならば、巨匠の登場や、モダニズムの展開など、常に時代性を反映させながら絶えざる進展の歴史として語られる西洋美術史の流れの中で、彼はあえて反動的なキッチュや、特異なモンタージュの技法や、二流と見做された画家の模倣と逸脱の美学に取り組んで、通例ならば光があたることのない彼らの技法にあえて照明を浴びせている。そしてそこに自らの立場を重ねて読み込んでいるのだ。最後に、2013年に公刊されたエッセイ集『愚者の灯』<sup>ともしび</sup>から、次の一文を引用することで本稿の結びとしたい。「偉大な絵画が教えてくれるのは、単なる人と人との関係性とは違う、さらにどこか他の場所から、人間は照らされているということである」<sup>(50)</sup>。

---

## 註

- (1) Botho Strauß: Herkunft. München: Carl Hanser, 2014. Botho Strauß: Der zurück in sein Haus gestopfte Jäger. Hrsg. von Heinz Strunk. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2014. Botho Strauß: Allein mit allen: Gedankenbuch. Hrsg. von Sebastian Kleinschmidt. München: Carl Hanser, 2014. Helga Arend: Botho Strauß. Literatur Kompakt. Hrsg. von Gunter E. Grimm. Marburg: Tectum, 2014. Thomas Assheuer: Tragik der Freiheit. Von Remscheid nach Ithaka. Radikalisierte Sprachkritik bei Botho Strauß. Bielefeld: transcript, 2014.
- (2) シュトラウスは自らの反時代的考察をまとめたエッセイ集『愚者の灯——白痴とその時代』(2013)の中で、大衆迎合型のインテリが蔓延している現代社会では、反動的な白痴は戦略的に「ヤヌスの相貌 (Januskopf)」を備えると述べ、情報ボケした輩のバロディが前方を、何事にも動かない者の朗らかさが後方を見据える、としている。Vgl. Botho Strauß: Lichter des Toren. Der Idiot und seine Zeit. München: Diederichs, 2013, S. 7.
- (3) 註2の著作『愚者の灯』からの抜粋が、同書の宣伝も兼ねて『多数派の要素——アウトサイダーに関する註解』と題して、ドイツの週刊誌「シュピーゲル」に掲載された。ここでシュトラウスは改めて自らの立場を「白痴」や「反動主義者」として自虐的に規定している。「孤立した者こそは古代からの語義において白痴 (*idiotes*) なのだ。白痴は、目標に向かう人間たち——合意形成した人びとの河の渦の中で、ちぎりと取られた一枚のバラの花のように回転している」。Botho Strauß: Der Plurimi-Faktor. Anmerkungen zum Außenseiter. In: Der Spiegel. Nr. 31, 2013, S. 108-112, hier: S. 108. Auch vgl. Botho Strauß: Lichter des Toren, a.a.O., S. 11.
- (4) Botho Strauß: Paare, Passanten. München/Wien: Carl Hanser, 1981, S. 103.
- (5) Vgl. Ebd., S. 102f.
- (6) T・S・エリオット「伝統と個人の才能」、『文芸批評論』所収、矢本貞幹訳、岩波文庫、1962年、7～20頁。「芸術家の進歩というのは絶えず自己を犠牲にしてゆくこと、絶えず個性を滅却してゆくことである」(13頁)、「詩は情緒の解放ではなくて情緒からの逃避であり、個性の表現ではなくて個性からの逃避である」(19頁)。
- (7) Vgl. Botho Strauß: Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie. München/Wien: Carl Hanser, 1992, S. 109.
- (8) 例えばシュトラウスはベルリンの壁崩壊、ドイツ再統一という歴史的瞬間を描いた戯曲『終合唱』(1991)について「眼と、期待することも、〈見る〉こともできない瞬間について」扱った作品であると述べている。Vgl. Botho Strauß: Auge und Augenblick. In: Die Zeit vom 2. August 1991, Nr. 32, S. 16.
- (9) 註8の戯曲『終合唱』第2幕は、偶然にも水浴中の女神ディアナの「裸体」を目撃してしまったがゆえに、彼女の猟犬によって虐殺されてしまう狩人アクタイオンの神話をモチーフにしている。ある意味では、キルケゴールの「神」やハイデガーの「存在」のように、シュトラウスにおける「裸体」を捉えることができるのではないか。

- (10) 2006年にシュトラウスが41の暦物語を集めて散文集『ミカド』を発表した際、その中の5つの物語にラオホが8つのパステル画を添えて、同時に180部のみの特別限定版『仲介者』として刊行している。また2009年にデーメントがベルリンの新国立美術館で1945年以降のドイツ史の写真について展覧会を行った際、シュトラウスは請われて未公開のテキストを提供し、それらはデーメントの写真に添えて展示された。このような体験が、現代美術に対するシュトラウスの関心をいっそう強めたと思われる。またシュトラウスの入門書を著したヘルガ・アーレントは、「ゲーテにとっては音楽が、より高次の領域へと導く芸術として名指しされる一方で、シュトラウスにおいては絵画が、存在のより深遠なる次元を垣間見せている。造形芸術が、さながら赤い糸のように、シュトラウスの全作品を貫いている」、と述べている。Vgl. Helga Arend: Botho Strauß, a.a.O., S. 56.
- (11) シュトラウスのネルドルムに関するエッセイは、2002年にドイツの「シュピーゲル」誌に掲載されると同時に、同年リュック・ボンディ演出でベルリナー・アンサンブルにて初演された戯曲『予期せぬ帰還』の上演パンフレットにも図版付きで掲載された。これら二つのテキストは多少の異同を含んでいる。なお、この戯曲のタイトルは、ソ連におけるキッチュの指導者イリヤ・レーピン(1844-1930)の同名の絵画から採られている。以下、ネルドルムの図版の引用は、この上演パンフレットに拠る。Botho Strauß: Paare im Paniklauf. In: Der Spiegel. Nr. 10, 2002, S. 190-194. Botho Strauß: Odd Nerdrum. In: Ders. Unerwartete Rückkehr. Programmheft Nr. 34. Berliner Ensemble, 2002, S. 47-60, hier: S. 48f.
- (12) Ebd., S. 55.
- (13) クレメント・グリーンバーグ「アヴァンギャルドとキッチュ」、『グリーンバーグ批評選集』所収、藤枝兎雄編訳、勁草書房、2005年、2～25頁。
- (14) Odd Nerdrum et.al.: On Kitsch. Oslo: Kagge, 2001, S. 10f.
- (15) Ebd., S. 10.
- (16) Ebd., S. 10f.
- (17) Ebd., S. 11. ネルドルムが参照したのは、次のような箇所であろうか。「キッチュな作品を生み出す者は、粗悪な芸術を生み出す者ではない。彼は、無能な者でも、能力に乏しい者でもない。彼を美の基準に照らして評価することは絶対にできない。彼は〔…〕手短かに言ってしまうと悪人なのだ。倫理的に見て忌まわしい輩であり、ラディカルな悪を欲する犯罪者である。あるいは少し気持ちを静めて言うにしても、この人物は豚である。なぜならキッチュとは芸術内にある悪そのものなのだから」。Hermann Broch: Das Weltbild des Romans. Ein Vortrag. In: Ders.: Schriften zur Literatur 2. Theorie. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Kommentierte Werkausgabe. Band 9/2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, S. 89-118, hier: S. 95.
- (18) Odd Nerdrum et.al.: On Kitsch, a.a.O., S. 11.
- (19) ミシェル・フーコー『狂気の歴史——古典主義時代における』、田村俣訳、新潮社、1975年、9頁。
- (20) Paare im Paniklauf, a.a.O., S. 190.
- (21) Ebd., S. 192.
- (22) Unerwartete Rückkehr. Programmheft Nr. 34, a.a.O., S. 50.
- (23) Ebd., S. 55.
- (24) Paare im Paniklauf, a.a.O., S. 193f.
- (25) Ebd., S. 194.
- (26) Ebd. Auch vgl. Botho Strauß: Die Fehler des Kopisten. München/Wien: Carl Hanser, 1997, S. 59, 115 und 122.
- (27) ゲルハルト・リヒターほか『増補版 ゲルハルト・リヒター 写真論／絵画論』、清水穰訳、淡交社、2005年、28、84頁参照。なお劇作家トーマス・オーバエンダーは、リヒターとシュトラウスの方法論上の類似点を、以下の文献で指摘している。Thomas Oberender: Das Sehen sehen. Über Botho Strauß und Gerhard Richter. In: Ders. (Hrsg.): Unüberwindliche Nähe. Texte über Botho Strauß. Berlin: Theater der Zeit, 2004, S. 166-177. オーバエンダーに従えば、両者ともに、芸術作品の過去のアーカイブと現在との二重写し、曖昧さの中での認識、そもそも何を見てどう知覚するか、という共通の問題意識に貫かれているという。またリヒターとシュトラウスはともに、生活様式・思考様式・知覚様式の紋切り型に対抗して、偶然性や曖昧さ、挑発的な瞬間を持ち出してくると指摘している。
- (28) 同書、87頁。
- (29) ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』、花輪光訳、みすず書房、1997年、93頁参照。
- (30) 同書、113頁参照。
- (31) 同書、110～111頁参照。
- (32) 同書、115頁参照。
- (33) 前掲『増補版 ゲルハルト・リヒター 写真論／絵画論』、115頁。
- (34) Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Ders.: Holzwege. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frank-

- furt am Main: Vittorio Klostermann, 1994, S. 1-74, hier: S. 22.
- (35) Vgl. Ebd., S. 23ff.
- (36) Vgl. Ebd., S. 45f.
- (37) Botho Strauß: Der Maler löst den Bann. In: Der Spiegel. Nr. 30, 2008, S. 144f., hier: S. 144. なお、同一のテキストが以下の書籍にも収録されているが、本稿での引用は「シュピーゲル」版の当該箇所に限る。Botho Strauß: Gerhard Richter. Übermalte Fotos. In: Ders.: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Aufsätze. Hrsg. von Michael Krüger. München: Carl Hanser, 2012, S. 157-162. Botho Strauß: Der Maler löst den Bann. In: Gerhard Richter: Übermalte Fotografien. Hrsg. von Markus Heinzmann. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, S. 203-207.
- (38) Ebd.
- (39) Ebd.
- (40) Gerhard Richter: Übermalte Fotografien, a.a.O., S. 275.
- (41) Ebd., S. 245.
- (42) Botho Strauß: Trilogie des Wiedersehens. In: Ders.: Theaterstücke I. München/Wien: Carl Hanser, 1991, S. 311-402, hier: S. 339.
- (43) 前掲『増補版 ゲルハルト・リヒター 写真論／絵画論』、247頁。
- (44) Vgl. J. W. von Moltke: Govaert Flinck. In: The Dictionary of Art, edited by Jane Turner, New York: Grove, 1996, Bd. 11. S. 169f.
- (45) 国立西洋美術館『レンブラントとレンブラント派——聖書、神話、物語』、NHK プロモーション、2003年、75頁。
- (46) 同書、147頁。
- (47) Botho Strauß: Kritik der Zweitrangigkeit. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 19. März 2013, Nr. 66, S. 25.
- (48) Ebd. なお、シュトラウスのエッセイ『人類の最後の世紀』(1999)では、このテーマを考える上で決定的な事柄が語られている。「ボイスの『停留所』のような作品が語っているのは、どの随意の時点においても根底 (Grund)、裸体 (Blöße)、原像 (Urbild) との接続は可能であるということだ。この接続を不可欠なものとして捉えることだけが重要なのである。というのも、僕が眼差しや夢とともに、人びとや芸術と接するたびに探し求めているのは、裸体 (Blöße) のエピファニーであり、何度だって理屈抜きに《経験不可能な現実》(マックス・シェラー) なのだから。裸体は依然として驚愕させる、露出した肌が恥じらいの輝きを失っただけになおさらそうである」。Vgl. Botho Strauß: Das letzte Jahrhundert des Menschen. Was aber kommen wird, ist Netzwerk. Bemerkungen zu Sein und Zeit. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 2. Januar 1999, Nr. 1, S. 2.
- (49) Botho Strauß: Kritik der Zweitrangigkeit, a.a.O. シュトラウスにおける「裸体」の分析を、E・レヴィナスの他者の「顔」をめぐる議論と比較考察してみると、興味深い。レヴィナスは、「顔は、内容となることを拒絶することでお現前している。その意味で顔は、理解されえない、言い換えれば包括されることが不可能なものである」、また「顔において〈他者〉が、絶対的に他なるものが現前する」、などと論じている。レヴィナス『全体性と無限 (下)』、熊野純彦訳、岩波文庫、2006年、29、51頁。
- (50) Botho Strauß: Lichter des Toren, a.a.O., S. 77.