

ヴァニタス、あるいは夢幻の風景

——ハンナ・ヘーヒ、一九二〇年代の絵画

香川 檀

はじめに

ドイツの美術家ハンナ・ヘーヒ (Hannah Höch, 1889-1978) は、美術史の上では前衛芸術運動ベルリン・ダダ (1918-1922) の一員として、とくにそのフォトモンタージュ作品によって知られている。しかし、他方で彼女は、戦前から戦後を通じて一貫して油彩画や水彩画を制作しており、ドイツ国内では画家としても一定の評価を得ている。なかでも戦間期の一九二〇年代には、カラージュ／モンタージュ原理による実験的な作画法を絵画に応用する試みを重ね、きわめて革新性に富んだ作品を生み出していた。ダダが終息した一九二二年以降には、とくに伝統的な絵画ジャンルに意欲的に取り組み、絵画における豊かな季節を迎えることとなった。この時期、ヘーヒはドイツ国外の前衛美術家たちと交流を深めて、イタリアの形而上絵画やフランスのシュルレアリスムの影響を受けつつ、同時代のドイツ

国内を席卷した新即物主義とは異なる独自の画風を展開したのである。ヘーヒをベルリン・ダダの文脈でのみ捉えようとする英語圏や日本の美術研究においてほぼ等閑視されてきた彼女の絵画を、周辺ヨーロッパ諸国との関係も視野に入れながら吟味することで、戦間期のドイツ美術界における具象絵画の新たな側面に光をあててみたい。¹⁾

1. 油彩画《階段》の幻想性

ヘーヒは一九二六年、ベルリン・フリーデナウのアトリエで一枚の油彩画を完成させた。《階段 Die Treppe》と題されたその絵には、漆黒の闇を背景に、手前から奥に向かって緩やかに上る階段が描かれている(図1)。前景には舞台の迫り出し、あるいは台座のようなものがふたつ置かれ、そのうち手前の台には黒々とした人間が横たわっている。虚ろな仮面と化した極彩色の異様に大きな頭部が、いまにも奈落に転げ落ちそうに見える。もうひとつの左隣の迫り出しには、巨大な植物の花が、すぐ隣の小さな電波塔と、ガラスの器に収まったプロペラ飛行機を威嚇するかのように、雄蕊と雌蕊をわらわらと伸ばしている。階段の中ほどには、透明なグラスに詰めこまれた高層ビル群と、台座に据えられて大西洋をこちらに見せた地球儀——どちらも、西洋文明を象徴するものであるうか。そのさらに上段には、赤ん坊がひとり、ぽつんと座っている。手前の斃れた人間のからだとは対照的に、天上からの微かな光に包まれて輝いている。とはいえ、全体の暗い色調といい、前景を大きく占める不吉な人間像といい、画面にはメランコリックな雰囲気漂っている。

これを描いた当時、つまり一九二〇年代半ばのヘーヒは、フォトモンタージュだけでなく絵画においても精力的に実験を重ね、展覧会でその成果を世に問う、きわめて充実した時期にあった。なかでもとくにこの《階段》や、それ



図1. ハンナ・ヘーヒ《階段》1926年、油彩、77×106cm、ベルリン・ナショナルギャラリー

に先立って描かれた《キューブ Kubus》(1926)の二作は、戦間期におけるヘーヒの画業の到達点として第二次大戦後の展覧会で幾度も展示される代表作となるのである。油彩画という伝統的ジャンルに拠りながらも、描法の革新性は一目瞭然である。個々のモチーフをなす植物や人体、地球儀や赤ん坊は、具象的ではあるがかなり幾何学的に抽象化されており、花の花弁や人間の頭部はあたかも機械部品のようなものである。ことに大きさがちぐはぐな人体とその頭部のグロテスクな形姿は、ダダのフォトモンタージュの名残をはつきりと留めている。ただし、それはもはや戯画のグロテスクではない。遊戯的な諷刺は影をひそめ、陰鬱なペシミズムが濃厚にたちこめているのだ。もうひとつダダの名残といえるのは、摩天楼の都市風景やプロペラ飛行機などがミニチュア化されていることで、これもヘーヒがフォトモンタージュのなかで事物や人間のスケールを自在に異化し、視覚的なショック効果を狙った手法を彷彿とさせる。だが、この絵のなかのミニチュア都市は、完全に世界から孤立して^{ひとけ}人気すらなく、リアリティのない模型と化している。モチーフは互いに親密な結びつきをもたず、それぞれ別個の台座に載せられるかガラスケースに収められ、画面全体を占める大階段という幻想的な象徴空

間にばらばらに配されている。

あくまで具象画でありながら抽象的に様式化されたモチーフの構成的な組み合わせ。黒と色彩との鮮やかなコントラストのなかに、自然物や機械がメタリックな輝きを見せる近代的で装飾的な様式。そして、非現実的な仮想の空間のなかに舞台の大道具か映画のセットのような構築物が設えられ、自然や人工のモチーフが、あたかもディスプレイされるかのように配された構図。そこには、どこかキリコやダリやマグリットにも通じる憂鬱で魔術的な世界が繰り広げられているが、キリコよりも色鮮やか、ダリよりも無機的、そしてマグリットよりも非日常的である。このような絵が一九二〇年代のドイツで描かれていたことは、通常的美術史によるマクロな視点の記述にはほとんど語られておらず、いささか意外な印象を抱く。戦間期ドイツの絵画を特徴づけるものといえば、表現主義の退潮と、新即物主義の短命な開花であり、当時、同時代の具象絵画の傾向を総括した、マンハイム市立美術館のグスタフ・F・ハルトラウプによる展覧会「新即物主義（ノイエ・ザツハリツヒカイト）——表現主義以降のドイツ絵画」²⁾にも、批評家フランチ・ローによる著作『表現主義以後——魔術的レアリスム』³⁾にも、ヘーヒのこの特徴的ジャンルは見当たらないからである。いずれも一九二五年に開催／公刊された両者は、第一次世界大戦の末期からヨーロッパの美術界で顕著な傾向として観察された具象性への回帰や、主情的な表現主義のあとに登場した客観的な事物の描写とそこからなおもたちのぼる不条理な魔術性を捉えたものである。ところが、「新即物主義」や「魔術的レアリスム」として枚挙されている作品例をみても、ヘーヒの絵画にあてはまる様式カテゴリーは見当たらないのである。さらにまた、戦後の一九六〇年代になって新即物主義の再評価を試みたヴィーラント・シュミートの大著『ドイツにおける新即物主義と魔術的レアリスム…一九一八—一九三三年』⁴⁾では、ヘーヒに関する記述が見られ、二〇年代の二点の静物画をもって彼女を新即物主義のごく周縁に位置づけている。しかし、より幻想的な大作である《階段》や《キューブ》には言及

しておらず、表現の試行錯誤のなかで通過した、即物主義やリアリズムから離れた傾向の作品として、視野の外に置いておられるように見える。そして最後にようやく、一九七七年ベルリンで開催された大規模な美術展「二〇年代の諸傾向」⁵⁾で、第四部「新しい現実性…シュルレアリスムと新即物主義」の部門にヘーヒのこの《階段》と《キューブ》が取り上げられるが、その特異な絵画言語についての分析はヴィーラント・シュミットによるカタログのテキストに皆目、見当たらない。

ではいったい、この暗い夢幻の風景という画想や、架空の建築空間にモチーフをばらばらに配置する独特の画面構成のスタイルは、どこに由来するのであるのか。ヘーヒの絵画作品についてエレン・マウラーが著した『ハンナ・ヘーヒ―確たる境界の彼方』では、図像学的に作品のモチーフを分類した章があり、そのなかで「組み合わせられた構成^{コンポジション}におけるヴァニタス(虚栄)の隠喩」と題された節のなかに、ほんのひとことではあるが《階段》への言及がみられる。⁶⁾マウラーは、ヘーヒの絵画のなかに、美術史の過去の遺産である「ヴァニタス(虚栄)」の寓意を借りて現代の文明ペシミズムを表現した作品群があると指摘し、《階段》もそのひとつとして挙げているのである。本稿は、この記述を手掛かりに、ヘーヒの二〇年代の絵画を当時の「新即物主義」や「魔術的リアリスム」そして「シュルレアリスム」といった諸傾向のなかに位置づけ直すものである。それによって、戦間期ドイツにおける幻想絵画の一面をあきらかにしてみたい。

2. 「十一月グループ」と大ベルリン美術展

ヘーヒの絵画表現を読解するうえできわめて重要な意味をもつ二〇年代の幻想絵画は、彼女がオランダのデン・ハー

グに転居した一九二六年秋まで、もっぱらベルリンのアトリエで制作されていた。制作に向かうときの彼女が、どこに向けて描いていたのか、誰に向かって表現しようとしていたのか、という発表の場の問題は、ここで一考しておくべきであろう。一九二〇年代のドイツ美術界においては、いまだコラージュやフォトモンタージュといった新技法の作品は発表の場をほとんどたず、主要な美術展はあくまで絵画と彫刻という伝統的なジャンルに限定されていた。前衛芸術の洗礼を受けたヘーヒではあるが、ダダ宣言のようにタブロー絵画を否定してしまったわけではなく、むしろ絵画芸術を拡張するようなみずからの表現を革命後の新しい世に問おうとしていた。その主たる場となったのが、芸術家団体「十一月グループ」であり、さらにこの団体が参加していた大ベルリン美術展である。「十一月グループ」は、第一次世界大戦の停戦直後、一九一八年十二月に、その前月に勃発したドイツ国内の革命に賛同して革新的芸術をめざす建築家や美術家、音楽家などが結成したもので、旗揚げ後まもないベルリン・ダダのメンバーも、ヘーヒの他にラウール・ハウスマンやオットー・ディックスらが会員として名を連ねていた。また、建築部門で指導的な役割をはたしたミース・ファン・デル・ローエは、ダダの運動のシンパ的な立場をとり、一九二〇年にはヘーヒを国際的ネットワーク形成と展覧会への出品招致のためにイタリアに派遣したり、ハウスマンに一九二一年の展覧会ガイドのテキストを依頼したりしている。その結果、ヘーヒはダダの終息後も「十一月グループ」と緊密な関係を保っていたのである。

一方、大ベルリン美術展は、十九世紀末の帝政時代から続く毎年恒例の美術展であり、もともとは王立芸術アカデミーとベルリン美術家協会が合同で開催していた。第一次大戦後になるとワイマール共和国政府がこれを引き継ぎ、その名も「ベルリン美術展」と改め、ベルリン美術家協会、ベルリン分離派、自由分離派、そして「十一月グループ」が傘下団体としてそれぞれ独自の審査会と展示室を設けて展覧した。しかし、一九二二年にはまたもとの「大ベルリ

ン美術展」に名称が戻され、さらに伝統主義の他団体に配慮して急進的な作品を出品拒否した「十一月グループ」に、ジョージ・グロスやハウスマンらダダイストが「十一月グループへの公開質問状」を突きつける一幕もあり、このときはヘーヒも署名者に名を連ねている。そうした軋轢はあったものの、基本的にこの団体の芸術的指針にヘーヒは共鳴していた。来場者用に作られた「十一月グループ・ガイド」の出品リストを見ると、たしかにこの部門には表現主義やプリミティヴ絵画や構成主義など二十世紀に入ってからの新しい様式の作品が目立つ。イタリアからエンリコ・ブランボリーニ、オランダからテオ・ファン・ドゥースブルク、バウハウス教師のヴァシリー・カンディンスキーやパウル・クレーなどの名も見え、国際的なモダニズム美術の動向を紹介しようとする場でもあったことが確認できる。こうした事情から、ヘーヒは一九二〇年から一九三一年にかけて、オランダ滞在の中断をはさんで、ほぼ毎年、出品していたのである。⁽⁷⁾

では、このような発表の場を前提として、ヘーヒがどのような絵画を制作していたのかを、具体的に見ていきたい。二〇年代前半に彼女がドイツ内外のさまざまな前衛美術の動向を吸収し、一九二〇年のイタリア旅行や一九二四年と翌年のパリ滞在などを重ねて交流のネットワークを作っていたことは前にも書いた。とりわけパリでは、ピエト・モンドリアンら構成主義者と交流し、二五年にはシュルレアリスム絵画展(ピエール画廊)と「現代装飾美術・産業美術国際展」(いわゆる「アール・デコ」展)を訪れている。これらの体験から得た新しい芸術思想や形態処理の新感覚は、アトリエでの絵画実験のプロセスに多様なかたちで反映、展開されている。ヘーヒの戦間期の絵画については、画面構成やモチーフの処理といった形態上の分析がこれまでほとんどなされていないが、ここで大ベルリン美術展に出品された作例に沿ってその展開を概観しておくことは必要な手続きであろう。

まず注目すべきは、一九二二年、それまで恋愛関係にあったラウール・ハウスマンとの別離から時を経ずして描か



図2. ハンナ・ヘーヒ《女とサトウルヌ》1922年、油彩、87×67cm、個人蔵



図3. ハンナ・ヘーヒ《ふたつの頭部（想像の橋）》1923/26年、油彩、65.5×72.5cm、個人蔵

れた油彩画《女とサトゥルヌ Frau und Saturn》(1922年、図2)である。画面分割をベースにした立体未来派的な技法で描かれ、ロベール・ドローネーのレイヨニスムを思わせる鮮やかな色彩とともに、アール・デコの挿画やマネキン人形を先取りしたかのような抽象化された断髪の女性が描かれている。彼女は腕に赤ん坊を抱いている。背後には、「サトゥルヌ」とされる男性の顔が黒々と描かれ、画面左上には土星を暗示する星が輝いている。古代ローマ神話のサトゥルヌ神は、時間を司る神であると同時に、時の経過が人間の生命を削り取るという意味から、赤子を貪り喰らう恐ろしい神としても表わされてきた。ここでは、ヘーヒが二度の中絶によって失った幼い命を愛おしむ自己像と、そうした状況を引き起こした「子殺し」の元凶ハウスマンとの、ダブルポートレートとして見なすことができる。(実際、背後のサトゥルヌ神の顔にハウスマンの面影を指摘する研究者もいる。)ヘーヒはこの自己語的な作品を、同年夏の大ベルリン芸術展に出品している。また、翌一九二三年には、同様に断髪のモダンな女性像を男性像と組み合わせた《ふたつの頭部 Zwei Köpfe》(一九二三/二六年、図3)を描いており、男女の関係をテーマにしていることは一目瞭然であり、やはり多分に自伝的な作品といえる。当初は《想像の橋 Imaginierte Brücke》と題され、一九二六年の大ベルリン美術展に出品されている。

こうした自伝的な物語性と象徴表現による絵画と並んで、ヘーヒは、当時ロシアからもたらされた構成主義を採用していて、自然のモチーフを幾何学的に抽象化した風景画を試みてもいる。しかし、もっとも大胆な実験は、ダダのフォトモンタージュ技法を、あたかも個々の写真断片を模写したかのように油絵のなかに再現する試みである。社会批評的な《ローマ Roma》(図4)と《ジャーナリスト Journalisten》(いずれも一九二五年制作)は、同年の大ベルリン芸術展に出品したところ、その革新的な表現を高く評価したミース・ファン・デル・ローエが、芸術アカデミーに購入を斡旋したほどであった。《ローマ》は、彼女がイタリア旅行をしたときの思い出と、台頭するファシストのムッ



図4. ハンナ・ヘーヒ《ローマ》1925年、油彩、90×106cm、ベルリニツ
シェガレリー

ソリーニの報道写真などを、油絵で再現しつつ、フォトモンター
ジュの原理で再構成したものである。画面にイメージ断片を貼
りつけたかのような「だまし絵」的な方法を試みているのであ
る。だが、この実験は、他の二作品を含めて四点限りで止めて
しまった。のちにヘーヒは未発表の覚書のなかで、「この、フォ
トモンタージュに固有の様式の模造は、あまり気持ちのよいも
のではない」と記しており、「許されないものだ」とさえ述べ
ている⁸⁾。絵画へのフォトモンタージュの応用、ないしは絵画に
よるフォトモンタージュの模倣は、この技法を生涯にわたり追
求することになるヘーヒにとって、容認できない「邪道」なの
であった。この実験の放棄は、革新への尻込みといったものでは
なく、むしろフォトモンタージュがもつ写真的特質に対する
彼女の「芸術上の倫理観」がそうさせたのだと見なすべきだろ
う。

こうした試行錯誤のなかで、フォトモンタージュの絵画への
応用を完全に放棄せず、仮想空間のなかに部分的にフォトモン
タージュの効果を導入したのが、一九二六年初頭に制作した
《キューブ》(図5)である。画面中央の大きな立方体(キューブ)



図5. ハンナ・ヘーヒ《キューブ》1926年、油彩、65×72cm、ベルリニッシェガレリー

の三つの面に、それぞれ目と鼻と、そして特徴的な口とが描かれている。画面左には歯車やプロペラや排気パイプのような機械が配され、遠景には煙をたなびかせる工場の煙突が見える。対する画面右手には幾何学的に抽象化された植物が花をつけ、機械と植物に挟まれた画面手前には、一匹の猫が——人間に飼い馴らされた生き物である印に、首輪をつけて——描かれている。前年に彼女がパリで見た、シュルレアリスム展とアール・デコ展の影響を伺わせる絵画的、装飾的な画面である。これら文明と自然の諸現象に囲まれた中央に、モノクロの骰子のような立方体が描かれているわけであるが、この目や鼻や口は、ヘーヒが雑誌などに掲載された人物写真から写しとったもので、例えば両目は、数年前にノーベル賞をとった科学者アインシュタインの顔写真から模写しているという⁹⁾。宗教画において世界をまなざす神の両眼だけが描かれるのに似て、この目は画面を支配しているかにみえる。このようにキューブが色彩をもたないのは、この部分がモノクロ写真の再構成のように見える効果を狙っていたからではないか。人間が特定の顔をもたない匿名の存在となつて合理的

なキューブのなかに収まっている。そして、すべてを繋ぐものとして天空には虹がかかっている。このように、仮構した統一空間のなかに断片的モチーフを配する様式をとった幻想的な寓意画は、引き続き同年に制作された《階段》へ展開されていくのである。

これら幻想性のひとつの源として、人間の深層心理に新たなイメージ源をもとめて夢や無意識に光をあてたフロイト理論と、とくにその影響をつよく受けたシュルレアリスムが考えられるが、これらにヘーヒがどの程度まで直接に触発されたのかは不明である。しかし、少なくとも二〇年代前半すでに一般に広く知られるようになったフロイト理論によって、表現主義的な主観の表出ではなく、闕域下にある心的現実を「対象に忠実に」描こうとする態度が即物主義と呼ばれる新傾向のなかに萌していた¹⁰⁾。しかし彼女は、シュルレアリスムのように無意識を呼び寄せる受動的な偶然のちからは依拠せず、あくまで計算された構成による作画をつらぬいている。夢というよりは、象徴的な世界の図、といったほうが相応しいであろう。この作品は現在《キューブ》と呼ばれているが、このタイトルはのちに改題されたもので、当初ヘーヒはこれを《人間から… Von Menschen aus》と題して、一九二六年の大ベルリン展に《想像の橋（ふたつの頭部）》とともに出品している。

この展覧会のあと、ヘーヒはオランダに転居することになるのだが、その後の一九二八年に、美術史家ハンス・ヒルデブランドが、当代の女性の芸術活動について『美術家としての女性』という興味深い本を著している。このなかに、数行ではあるがヘーヒについての記述が見られる。そこでの彼女は「寓意めいた魔術的なないし超現実的な夢幻世界」の画家として記され、参考図版として後述する《夢幻のイメージ》が掲載されている¹¹⁾。つまり主流の美術界にとつてのヘーヒは、今日知られるタダの攪乱や構成主義的抽象の作家としてではなく、もっぱら「魔術的」で「超現実的」な心象風景の画家として知られていたのである。

3. ヘーヒのヴァニタス画

ふたたび、冒頭の《階段》に戻ろう。この作品に横溢する都市と機械文明に対するペシミスティックな主題と、階段という幻想的な空間構成はどこから着想したものか、という問いにたち戻って考えてみたい。

ヘーヒは、ダダの運動圏内に身をおいてフォトモンタージュを盛んに制作していた一九一九年頃から、すでに油彩画や水彩画において、機械と人間と自然との関係を作品の主題として扱っている。ハウスマンをつうじてダダの運動に関与してはいたものの、ヘーヒの創作意図は絵画という表現手段をけつして手放すことはなく、またダダのグループにおいて多かれ少なかれ共有された直接的な社会批判や政治諷刺のトーン一色に染められたわけでもなかった。そうしたものは異なるアプローチとして、ヘーヒはむしろ、ダダのシニシズムと文明批判の警句をこめたアレゴリー画の方法を採用したのである。水彩画《彼とその環境 *Er und sein Milieu*》（一九一九年、図6）は、ガス管に吊り下げられた操り人形（＝「彼」）の背後に、ガラスケースに封じ込めた鉄塔や高層ビルやピラミッドなど文明を象徴する建造物のミニチュアが描かれ、その隣には円筒の上に、これもガラスに覆われた植物が小さな温室のように置かれ、天空には地球とも月ともつかない天球が浮かんでいる。前述の《階段》に見られたミニチュア模型としての都市表象は、すでにこの時期、ヘーヒの絵画言語のなかに存在していたのである。画面右の前景に配されたピラミッドの頂上には、ガラスの球体が見える。ガラス球は、バロック期のオランダ静物画において、世界を映し出して先を見透す「叡智」の象徴でありながらシャボン玉にも似た「儂さ」も同時に象徴するものとして、両義性をもったヴァニタス・シンボルであった¹⁰。そして操り人形とは、いうまでもなく、宿命的な糸によって操られ、自身の意志では動く

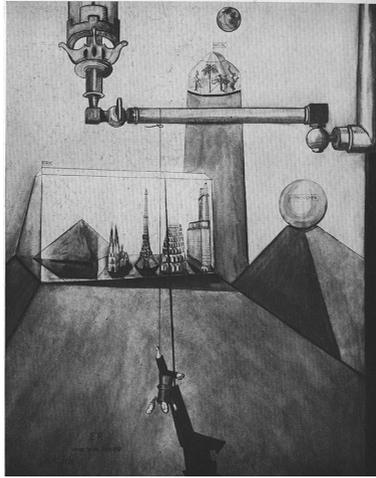


図6. ハンナ・ヘーヒ《彼とその環境》1919年、水彩、ca.60×50cm、個人蔵

こともままならない不自由な存在のメタファーであり、ダダイストたちが諷刺的に好んで使った自動人形にも通じる人間の物象化の記号であった。

さらに三年後に制作された《合一 Vereinigung》(1922年、図7)という水彩画も、遠回しながら、「文明」対「自然」の主題に連なる作品と考えられる。機械と性愛といういかにもダダの関心事であるテーマを扱ったこの絵画では、機械部品でつくられた雄と雌の花が、昆虫による受粉のように交尾を合体している。大地に頼れた大きな花はひだ状の金属の花弁をもち、先の《階段》に描かれた花とよく似た相貌をもつ。遠景では、「BERLIN」の標識をつけた玩具の街が台車に載って引かれていき、ふたつの家に分かれて住む男と女が、窓から手を差し伸べあっている。機械植物の壮大な性の営みに比して、人間のそれはなんとも卑小で滑稽ですらあるように見える。

同じ年に描かれた《蚊は死んだ Der Mücke ist tot》(1922年、図8)は、水彩と油彩の二点が残されており、いずれも構成主義の影響を受けた幾何学的で脱透視図法的な画面構成



図7. ハンナ・ヘーヒ《合一》1922年、水彩、68×55cm、個人蔵



図8. ハンナ・ヘーヒ《蚊は死んだ》1922年、油彩、78×68cm、ベルリン・ナショナルギャラリー

が際立ち、そこに砂時計や蚊や樹木、そしてメガホンを手にしたような人間のモチーフ（人型のコンパスであるという）が大胆に抽象化され配置されている。砂時計や死んだ昆虫は、先のガラス球と同様、十七世紀初めにオランダで成立したヴァニタス静物画において儂さの寓意をなすものであり、美術史における図像学的な伝統のモチーフがここでは近代的な抽象空間のなかに現実の大きさを無視して並置されているのである。注目すべきことに、中央の人型コンパスの部分には、はつきりと台座が描かれている。台座という装置は、モチーフをそれが置かれていた通常の文脈から引き離し、孤立させ、事物としての外貌を展示品のように即物的に晒すと同時に、ある種の記号として、それが文化的に担っている図像学的な意味を読み取るよう観者に促すのである。ここで姿を表わした台座のモチーフは、続いて描かれた《夢幻のイメージ「Traumbild」》（1923年頃、図9）において、さらに強調されることになる。この絵では、漆黒の闇の空間に方形のテーブルがひとつ、円筒形の台座がふたつ置かれている。テーブルの上には、尖頭をもつ教会をはじめ建物群を市壁が囲んだミニチュアの都市が、あたかも中世のキリスト教絵画において聖母マリアや聖人の持物として小模型のように描かれる都市のように置かれ、円筒の上では植物が花を咲かせている。テーブルの端には、都市から逃れて植物世界のほうへ歩み寄ろうとする人間がふたりいる。よく見ると、突端の板から奈落にいままさに足を踏み出そうとしているのは男で、すでに落下しているほうは女であることが分かる（楽園から追放されたアダムとイヴであろうか）。都市と自然とが乖離してしまったその深淵に、真つ逆さまに転落する人間を、アンリ・ルソーを想わせる素朴な筆致で描いた作品である。¹³

このように、ダダ期からポスト・ダダ期にかけてのヘーヒがもつばら絵画において追究したテーマは、「都市と機械文明」に対する「自然と人間」という問題であった。この壮大な主題を寓意的に表現するために彼女が試みた寓意画の絵画言語を、もう少し詳しく見ていきたい。ここでは、画面の空間構成と、そこに配置される複数のそれぞれ別

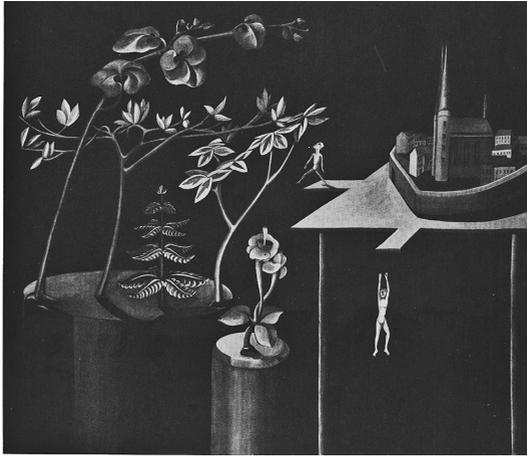


図9. ハンナ・ヘーヒ《夢幻のイメージ》1923年頃、水彩、ca.50×60cm、個人蔵

個のモチーフの選択、という二点について、ドイツの隣国における絵画動向との関連が指摘できる。

まず空間の構図についてであるが、ヘーヒはもともとダダの時代から、フォトモンタージュなどの実験的作品においても画面構成の点でほぼ一貫した自己のスタイルをもっている。それは、個々のモチーフを散乱した断片としてランダムに浮遊させるのではなく、ひとつのまとまりをもつ複合的構成体として提示することである。一見、ばらばらな継ぎ接ぎ細工のように見える形象も、よく見ると「足場」や「台座」のようなものをもっており、絵画においては透視図法が無視され攪乱されているながらも、近景と遠景、さらには地平線をもつ「奥行き空間」が仮構されていることも多い。すなわち、画中に舞台や風景のような虚構空間がたちあげられているのである。それはけっして現実の空間の再現描写ではなく、夢のイメージ、心象風景といったものに近い。おそらくそこにまず影響をあたえたのは、キリコやカッラなどイタリア形而上絵画であると考えられる。キリコがベルリンの美術界に本格的に紹介されるのは、大戦が終結してのちの一九二〇年後半のことで、これを契機にベルリン・

ダダのなかでも「木偶」(マニキーン)を模した人形のモチーフや人気のない街路などの背景が作品にさかんに援用されるようになる。しかし、その前年から、キリコラの雑誌『ヴァローリ・プラステイカ(造形的価値)』をつうじて、部分的ながら作風と芸術理念を知ってはいたと思われる。ヘーヒの絵画にも、操り人形が地面に落とす影、交合する機械植物の遠景にみえる都市や汽車、そして台座の上でポーズをとるコンパス人間としての木偶人形などに、イタリア形而上絵画の影響を見てとることができる。現実の日常空間がありえない仕方ではよそよそしい異様な姿に変貌する、そんな禍々しい出来事が生起する場としての統一空間を絵画面に仮構する方法を、ヘーヒは自身の表現世界につうじあうものとして参照したと思われる。

しかし、寓意表現としては、それだけでは十分でなかった。オランダ絵画のヴァニタス・シンボルは、寓意を生成させるための絵画言語における、いわば単語であった。ガラス球、死んだ昆虫、砂時計といったモチーフは、美術史の伝統的な図像学を画面に導き入れることによって、個々に意味を担うものとなる。ダダは言語において合理的意味を否定してそれを解体したが、ヘーヒの絵画実験は、単語に伝統的意味を担わせ続けつつ空間構成によってそれらの合理的連関を断つという方向に向かったのである。それは、たんなる伝統的イコノグラフィへの回帰ということではなく、むしろそれを用いて二十世紀における新たな象徴表現を生み出す企てであったと見るべきである。

ロシアから発して国際的に広まっていた構成主義の考え方がそこに重なり、「構成」が空間造形とモチーフ選択とを規定する重要な概念となる。そして、このとき参照先として浮上してくるのが、ドイツの西の隣国オランダである。そこでは、前衛美術運動「デ・ステイル」の主唱者テオ・ファン・ドゥースブルフをはじめとして、モンドリアンなど抽象芸術を主導する画家たちが輩出している一方で、十七から十八世紀バロック絵画の寓意表現が再発見されていたのである。

4. 第一次大戦後のオランダ静物画——グロスベルクとヒンクス

《階段》が描かれた翌年の一九二七年、つまりヘーヒがオランダに移住した直後のこと、西部ドイツのラインラント地方に住む画家カール・グロスベルク (Carl Grossberg) の描いた一枚の油彩画が、ヘーヒの《階段》と注目すべき類似性を見せている。《夢幻のイメージ、風筒 (ロイター) (……) のようなノアの方舟) Traumbild Rotor (Arche Noah als……)》(図10)と題したその絵には、世界のどこにもない虚構の都市空間が描かれている。画面中央に当時就航したばかりの大型客船を思わせる階段状の構築物が配され——これは、船体上に立つ大きな二本の「風筒」が、回転して起こした風力で航行する、ドイツで発明されたローター船(風行船)である——左手には近代的な産業施設とおぼしき建物が立っている。それだけであれば幾何学的な近代都市の風景画といつてしまってもよいのだが、奇妙なことに画面右手には崩れ落ちる柱が、その上には「R」や「C」などの活字が舞い、さらに画面上部を占める黒々とした闇夜には白く輝く輪をもった土星が描かれているのである。そして画面のいたるところには、鳥や猿など自然界の生き物が、まるで崩壊する都市の断末魔を見届けようとするかのように、黙示録的な場面に立ち会っている。抽象的な虚構の空間、階段状の幾何学的な構築物、都市文明やテクノロジーの世界と自然界との対比、そして闇を背景にした赤・黄・青など極彩色の事物と、画面を覆うメランコリックな気分。ヘーヒの《階段》とのあいだに見られるこれら一連の類似には、徴候的なものがある。グロスベルクは一九二〇年代半ばから産業イラストレーターとして、当時最新鋭の工場機械を、冷たく美しい輝きを放つ精密な絵画として描いていたが、まもなくテクノロジーの世界に懐疑的となり、機械装置のなかに動物や彫像などを闖入させた超現実的な絵画を制作するようになる。機械賛美のよ

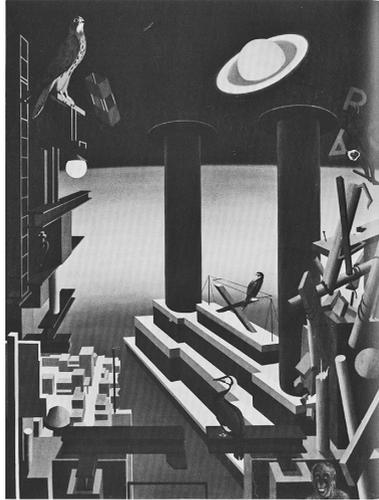


図10. カール・グロスベルク《夢幻のイメージ、風筒(…のようなノアの方舟)》
1927年、油彩、90.5×70.5cm、個人蔵

うに見えていた彼の絵画がにわかに反転するのであり、やがてこの《夢幻のイメージ》のような都市像に行き着くのである。(奇しくもこのタイトルは、前節で挙げたヘーヒの一九二三年の寓意画〔図9〕と同名である。)ダダの時期に機械イメージを、イロニーを込めて作品に多用していたヘーヒと、通じ合うものがある。ヘーヒとグロスベルクいずれの作家に関する資料にも、両者の接触をうかがわせる事実は見当たらないが、ふたりが共通の文化的背景をもっていることは疑いない。グロスベルクは、ライントト地方のヴェルツブルクに拠点を置きながらベルリンの美術界と繋がりをもちつづけ、さらに西部ドイツという地の利を活かして一九二〇年代半ばにはオランダにも足を運んでいた。ヘーヒがシユヴィッタースをつうじて一九二六年からオランダの美術界と交流を深めていたことといわば同時進行で、彼もオランダの画家たちと相互に刺激を与えあっていたのである。

第一次大戦後のオランダは、ドイツの美術家たちにとって特別な意味をもっていた。大戦の敵国であったフランス

との関係にはいまだ多くの感情的しこりが残っているなかで、オランダは近世以降のネーデルランド絵画の伝統をもち、ドイツからはイタリア、フランスと並ぶ「絵画の国」としてある種の畏敬の念をもたれていた。そればかりでなく、オランダはモンドリアンやドゥースブルクの活動に見られるように、いまだナショナルな伝統を墨守しようとする敗戦国ドイツ以上に、革新的な芸術を寛容にうけいれる土壌があった（少なくとも、ドイツの美術家たちの目には、そのように映った）。こうした事情から、一九二〇年代のオランダでは、アムステルダム、ロッテルダム、デン・ハーグ、グントなどの諸都市にドイツ人アーティストが頻繁に訪れ、とりわけスケベニンゲン近郊のケイクドインという避暑地にはドイツ人の芸術家コロニーが形成されるほどであった¹⁵。一方、二〇年代に開催されたドイツでの主要な美術展にはオランダ画家の出品がめざましく、例えば一九二六年の大ベルリン美術展では、約八十名ほどの出品作家のうち一割をオランダの画家が占めている。他の外国人が三名ほどであったことを考慮すると、いかにドイツの美術界に占めていたオランダ勢の影響力や比重が大きかったかが窺える¹⁶。ヘーヒとグロスベルクのオランダ訪問も、そうした盛んな交流関係が生んだ趨勢の一端であった。

このような人的交流という実際の事情に加え、オランダには、やがてドイツが共有することになる絵画思想上の重要な契機があったことも見逃すことができない。ドイツの文化哲学者オズヴァルト・シュペンングラーが著した『西洋の没落』（一九一九年¹⁷）は、近代以降、国力が衰退の一端を辿ったオランダの芸術界にとりわけ大きな衝撃を与え、ドイツ以上にこの地で、第一次大戦後の厭世的な気分を助長した¹⁸。西洋文明の進歩と近代化の恩恵を素朴に寿ぐ世界観は、敗戦国ドイツ以上に、オランダでは否定的に見られていたのである。こうした精神的態度に芸術面で共振したのが、十七世紀バロック期のオランダ絵画における静物画と、その「ヴァニタス」表現である。かつての北部ネーデルランドでは、周知のように宗教改革の結果としてキリスト教美術に見るような歴史物語や聖人像を主題とする絵

画が衰退し、風俗画や静物画のジャンルが発展した。とりわけ静物画は、眼前の事物を冷静なまなざしで客観的に観察し描写する透徹したリアリズムに貫かれ、しかも卓上に配するモチーフの選択と構成によって「モノに語らせる」独特の意味付与の語法をみだした。このとき、世俗的絵画のなかに教訓的な寓意をこめ、あわせて艶やかな奢侈品の取り合わせによる眼の愉しみを鑑賞者に供すべく、この世の富や栄耀栄華のむなしさを意味する「ヴァニタス（虚栄）」の画題が前景化してくる。死を想起させるための罽毬、砂時計、蠟燭、花、楽器、シャボン玉やガラス器のような儂く壊れやすい物などが、寓意をになう記号として画中に描きこまれた。オランダ絵画のこのアレゴリーの伝統が、二十世紀になって徐々にペシミズムの文明観が蔓延するなかで、再発見されたのである。

美術史家アンドレアス・フォーヴィンケルが一九二〇年代から三〇年代にかけてのオランダにおける具象絵画の動向をさぐった論考「オランダ絵画におけるレアリスムとシュルレアリスム」は、この点で非常に示唆的である。そこでは、現実の批判的分析のための絵画言語として、画家が意識的に静物画を選んだ事例が挙げられているからである。例えば、ベルギーのブリュッセルに生まれ、ドイツ軍のベルギー侵攻をうけてオランダに逃げてきたラウール・ヒンクス (Raoul Hynckes)¹⁹⁾ という画家の場合、風景画から静物画へと作風を劇的に転換し、そこに現代文明への批判をこめていく。

ラウール・ヒンクスは深刻なアイデンティティの危機に陥った結果、一九二四年にそれまで制作した作品（印象派的な風景画）を破り捨ててしまい、その後は絵画のただひとつのジャンルへのラディカルな回帰へと向かい、それを自らの思考と、現実の批判的分析のための唯一の言語手段となしたのだった。すなわち、静物画である。²⁰⁾



図 11. ラウール・ヒンクス《鎖》1934年、油彩、サイズ・所蔵元不明

卓上の事物を描くことが、いかにして現実の批判的分析へと繋が
りうるのか。フォーヴィンケルによれば、ヒンクスはまず立体派に
ちかい抽象的な静物の配置の乱れや不調和から孤立やばらばら感を
表現する。だが、一九三〇年代に入ると、精密描写によるだまし絵
的なイリュージョニズムのリアリティを追求するとともに、髑髏や
鎖といった人間を寄せ付けない凄惨で冷徹なモチーフを、「ヴァニ
タス・シンボル」として用い、過去の象徴言語によって現代の暴力
と人間の驕りを想起させる絵画に転じてゆくのである。(図11)

彼の静物画の中心には髑髏がある。明確なイメージ類型、死
のアレゴリー、ヴァニタス・シンボルの参照は、ラウール・ヒ
ンクスの場合、ひとつの新しい意味をもっている。彼は、時代
の終末、メント・モリ（死を想え）の文化的な象徴性を、
付随するモチーフによって、同時代の、現代に関連した意味に
おいて解釈するのである。⁽²¹⁾

このようにして同時代的な意味を獲得したオランダ静物画の寓意
性は、声高に主情の迸りや政治メッセージを訴えることをやめた戦

間期の絵画芸術のなかで、静かな批判や警告をふくんだ表現に結びついていく。それは、もっとも政治性から疎遠とされてきたはずの静物の描写をアレゴリーへと変換することで、同時代の政治的な暴力や抑圧への告発をこめたバロック期の寓意表現とバラレルな性格をもつことでもあった。

5. 即物的（ザッハリッヒ）と超現実的（シュルレアール）のはざま

ドイツのグロスベルクが一九二〇年代に、そしてベルギーのヒンクスが一九三〇年代初頭に見出したオランダ静物の現代性は、これまで知られているよりはるかに大きな影響力をもって戦間期ドイツの具象絵画に影響をあたえていた。ドイツでは、第一次大戦前夜に絶頂にたつた表現主義の昂揚した陶酔的気分が、開戦後の戦闘の過酷な現実を目の当たりにして一挙に醒めてしまったあと、大戦終結から数年のうちに、醒めたリアリズムの即物的な具象絵画が際立った傾向として観測されるようになった。眼前の事物を描写する静物画や室内画の方法で、モノに即して、激動の世における己の存在を確かめるような客観的、かつ不安をたたえた画面が登場する。これが、戦間期ドイツで美術の一大傾向として喧伝されることになる「新即物主義」（「魔術的リアリズム」の呼称のほうは定着しなかった）であり、そこに寓意としての「ヴァニタス」が新たな相貌をおびて登場してくるのである。前述したオランダとの人的交流がそれを加速した。オランダは唯一、ドイツのこの新傾向をともに担う国であり、一九二五年にドイツのマンハイム市立美術館で開催された「新即物主義」展に数名のオランダ人画家が参加しているほか、一九二九年にはオランダのアムステルダム市立美術館でも前衛芸術団体「独立」が催した年次展覧会が「新即物主義」をテーマに掲げている。前述のカール・グロスベルクもこれに出品していたことは、特筆しておいてよいだろう。世界大戦のあとの醒め

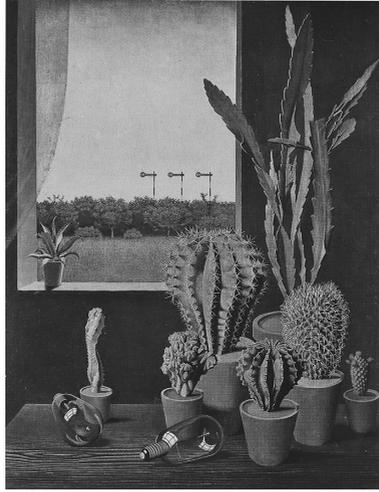


図 12. ゲオルク・ショルツ《サボテンと腕木信号》1923年、硬質繊維板に油彩、69×52.3cm、ウェストファーレン州立美術・文化史美術館（ミュンスター）

た客観主義、即物主義と、オランダのリアリズムの静物
寓意画の伝統とが、ここで出会ったのである。ただし、
ドイツにおける即物主義の絵画は、ヒンクスのような対
象を写真のように精緻に描く細密描写ではなく、ざりと
てかつての表現主義のように荒々しい筆跡を残す描法で
もない。明瞭な輪郭線と構図をもちつつ、抽象化された
簡潔なフォルムをもつ金属容器やガラスコップや鉢植え
のサボテンなどが、静かに、まるで真空の空間に閉じ込
められたように孤立して描かれている（図12）。眼前の事
物との息詰まるような対峙から生み出された、モノに即
しての主体の確認をはかる即物主義である。

ところで、ここで問題となっているのが、卓上に事物
を並べたいわゆる伝統的な静物画であるばかりでなく、
むしろ選び出したモチーフを空間に配置し、それらに何
かを語らせるといふ構想であるとするならば、その空間
は必ずしもテーブルの上に限られたものではないことに
なる。自由にとりあつめた自然や人工物のモチーフを配
置する室内風景（例えばマグリットなどシュルレアリス

ム絵画)や、はるか遠景に地平線や水平線をのぞむ屋外空間や都市風景(例えばキリコの形而上絵画)は、すべてタブローという画面の上に個物がコラーージュ／モンタージュされた心象風景という意味で、「静物画的な風景画」だといえる。²²⁾それは、個々のモチーフにヴァニタス(虚栄)の図像学的意味を担わせる伝統的ヴァニタス画とは別の、異なるもの同士の併置や衝突から生み出される、より近代的な意味生成に基づいた現代のヴァニタスである。それはまさにヘーヒの《階段》やグロスベルクの《夢幻のイメージ》のような幻想的な都市像となるのである。そして、こうした意味生成の原理は、やがて一九三〇年代になって知られるようになるシュルレアリスムの絵画、とくにその「デイズマン」の技法による驚異のイメージ、無意識に棹差すイメージとも繋がってくるのである。その意味で、ヴィーラント・シュミットが、一九二〇年代ドイツの魔術的レアリズムや新即物主義の絵画がもつ「視覚」^{オプティック}には、のちのシュルレアリスム絵画のイメージ論理を先取りしたところがある、と指摘しているのは、正鵠を射ているといえよう。²³⁾シュルレアリスムと即物主義は(アドルノやベンヤミンがそのシュルレアリスム論で対置させたこととは裏腹に)、少なくとも印象派や表現主義などよりはるかに共通性をもっているのである。²⁴⁾もつとも、ヘーヒやグロスベルクの空間は、マグリットやキリコの描く日常的な室内や見慣れた街路とは異なり、SFアニメ映画に登場しそうな未来都市の大舞台さながらの、黙示録的な光景を繰り広げている。それは、ふたりの画家がいずれも機械主義の時代の洗礼を受けていたことと関係があるように思われる。

ヘーヒの《階段》にたち戻るならば、この絵画に見られる独特の幻想性は、つまるところオランダの即物的な静物画の流れを汲みつつ、空間にモチーフを孤立させて配置するダダ以来のモンタージュ原理を絵画に応用したことに依拠している。彼女はこの作品を制作する前年、フランスのパリに滞在してシュルレアリスム絵画展を観ているため、その影響を受けたのではないかと考えることも可能だが、この時点でのシュルレアリスム絵画にはまだルネ・マグリッ

ともイヴ・タンギーもダリも出品しておらず、シュルレアリスム絵画に一貫した絵画思想や典型的技法というものが明示されていたわけではない。ヘーヒの場合、その関心事は「無意識」のイメージを受動的に招喚することではなく、むしろ「夢」というキーワードを口実にして現実を超えた幻想的イメージを作為的に構成し、オランダ静物画のヴァニタスを現代の文明批判の寓意画としたのであるといえる。ヘーヒのオランダ移住後、この作品は一九二八年にアムステルダムで開かれた「独立」展に出品されているが、オランダの批評家の目にどう映ったのか、詳しい資料は残念ながら残っていない。

〔本稿は、科研費基盤研究（C）「戦後ドイツにおける〈歴史的アヴァンギャルド〉の受容」（課題番号：16K02335）研究代表者 香川檀〕の成果の一部である。〕

- (1) 本稿の一部は、拙論「写真スクラップのイメージ思考——ハンナ・ヘーヒ《アルバム》をめぐって」（『武蔵大学人文学会雑誌』第45巻第3・4号、2014年）の抜粋と合わせ、批評雑誌『ユリイカ』（特集：ダダ・シュルレアリスムの21世紀）に「即物的アルバムと魔術的ヴァニタス——ハンナ・ヘーヒ、〈ポスト・ダダ〉のイメージ思考」として発表した。（『ユリイカ』臨時増刊号、青土社、2016年8月、280-293頁）
- (2) Gustav Friedrich Hartlaub 展覧会「Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus」, Städtische Kunsthalle Mannheim, 1925, 6. 14 ~ 9. 13.
- (3) Franz Roh, *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus – Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, 1925.
- (4) Wieland Schmied, *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933*, Hannover:Fackelträger-Verlag, 1969. 本書で取り上げられたヘーヒの絵画は、『ラベルたちが小競り合います』（1922）と『カップのある静物』（1927）の二点で、顕著に新即物主義的傾向を示す作品として選ばれた。

- (5) Ausst.-Kat., *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, 15/Euroäische Kunstausstellung, Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 1977. 4. Die neue Wirklichkeit—Surrealismus und Neue Sachlichkeit.
- (6) Ellen Maurer, *Hannah Höch : jenseits fester Grenzen—Das Malerische Werk bis 1945*, Berlin: Gebr.Mann Verlag, S.133.
- (7) Helga Klemann, *Die Nonnenberggruppe*, Berlin: Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst, 1969, S.51.ただし、オランダ転居の直前もしくは直後に完成したと思われる《階段》は、大ヘルリン芸術展には出品されず、転居の翌々年、アムステルダムの前衛美術団体展「独立」に初出品されている。ドイツ国内での公開は戦後になってからであった。
- (8) Karoline Hille, *Hannah Höch : Die Zwanziger Jahre—Kunst, Liebe, Freundschaft*, Berlin: Edition Braus, 2015, S.68.
- (9) Ralf Burnmeister (Hg.), *Hannah Höch : Aller Anfang ist DADA!*, Berlinische Galerie, Hatje Cantz, 2007, S.112. (Janina Nentwigによる作品解説)
- (10) Wieland Schmied, 'Die neue Wirklichkeit—Surrealismus und Sachlichkeit', in: *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, (注5) S4 / 21
- (11) Hans Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*, Berlin, 1928, S.127. ヘルリニン・エ・ガレリーに48467の遺品目録には「このビルネ・ブランドの本も記載されており、彼女が本書を所蔵していたことが確認できる」。Künstlerarchiv der Berlinische Galerie (Hg.), *Hannah Höch : Eine Lebenscollage*, Bd2 (1921-1945), 1995, 2. Abteilung (Dokumente), S.346. (資料番号: 28.69)
- (12) 種村季弘『魔術的レアリスム—メラニコリーの芸術』PARCO出版, 1988年, 95頁。また別の説では「この時代にネーデルランドに伝えられたイエズス会の宗教的寓意において、ガラス球が世界を映し出す球体であることから信仰心と同一のもの、人間の心の無限性を表すものとされたともいわれる。
- (13) ルソンの《夢》(1910) にみる素朴な画風は、パリにおいてアンドレ・ブルトンやトリスタン・ツァラによって称賛され、ドイツでもタダや新即物主義の絵画に大きな影響をあたえた。前述のブランド・ローによる絵画論「表現主義以後——魔術的レアリスム」でもこの作品が口絵として掲げられている。
- (14) Carl Grossberg, 1894-1940. ドイツ西部ラインラント地方のヴッパータール出身。一九一九年から二一年にかけて、ヴァイマールの美術アカデミーとパウハウスのライオネル・ファイニンガーのもとで絵画を学んだ。そのほかインテリアの設計者としても活動し、建築家メンデルゾーンの依頼でベルリンのウニヴェルスム映画館の内装を手がけている。本稿では主に以下の展覧会カタログに拠った。Von der Heydt Museum (Hg.), *Carl Grossberg : Retrospektiv zum 100. Geburtstag*, 1994. また、種村季弘『魔術的レアリスム』(前掲書)にも、第7章「カール・グロスベルク—黒いメラニコリー」を通じて彼の表現世界が紹介されている。(123-134頁)
- (15) Heinz Ohff, „Holland“, in: *Künstlerarchiv der Berlinische Galerie (Hg.), Hannah Höch: Eine Lebenscollage*, Bd2 (1921-1945), 1. Abteilung, S.257-282.

- (16) 一九二六年「大ニルリン美術展」カタログでは出品作家リストに国籍が明示されており、これをもとに筆者が統計をとった。
- (17) Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Band 1: Wien 1918, Band 2: München 1922.
- (18) 種村、前掲書、184頁。
- (19) ビンクスについては、種村季弘『魔術的レアリズム』（前掲書）にも簡単な紹介がある。189-192頁。
- (20) Andreas Vovnickel "Realismus und Surrealismus in der holländischen Malerei". Günther Wirth (Hg.) In: *Van Gogh bis Cobra; holländische Malerei 1880-1950*, Stuttgart, 1980, S.187-211, (hier S.193)
- (21) Vovnickel, ebd. S.194.
- (22) エレン・マウラーは、静物画が本来モチーフの構成にまよって成り立つものであることから、画面の構造のなかにモンターシユ原理が潜んでいると指摘している。モンターシユによる読解可能性の措定が作動することによって、静物画は読解されるという。(Maurer, ebd. S.133-134)
- (23) Schmied, ebd., S.4/2.
- (24) ebd. 4/29.

図版出典

- 図1 ハンナ・ヘービ 《階段》, Ralf Burmeister (Hg.), *Hannah Höch : Aller Anfang ist DADA!*, Berlinische Galerie, Hatje Cantz, 2007, S. 110.
- 図2 ハンナ・ヘービ 《女とサトルヌ》, Götz Adriani (Hg.), *Hannah Höch : Fotomontagen-Gentile-Aquarelle*, DuMont, 1980, S.83.
- 図3 ハンナ・ヘービ 《ふたつの頭部》, Götz Adriani (Hg.), *Hannah Höch*, S.63.
- 図4 ハンナ・ヘービ 《ロープ》, Heinz Ohff, *Hannah Höch*, Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst e.V., Gebr. Mann Verlag, 1968, Nr.16.
- 図5 ハンナ・ヘービ 《キューン》, Ralf Burmeister (Hg.), *Hannah Höch : Aller Anfang ist DADA!*, S.113.
- 図6 ハンナ・ヘービ 《彼彼女の環遊》, Heinz Ohff, *Hannah Höch*, Nr.14.
- 図7 ハンナ・ヘービ 《合》, Heinz Ohff, *Hannah Höch*, Nr.7.
- 図8 ハンナ・ヘービ 《蚊は死んだ》, Ralf Burmeister (Hg.), *Hannah Höch : Aller Anfang ist DADA!*, S.109.
- 図9 ハンナ・ヘービ 《夢幻のイメーシ》, Heinz Ohff, *Hannah Höch*, Nr.18.
- 図10 カール・グロスヘルク 《夢幻のイメーシ》, 風筒 (Hg.), *Carl Grossberg : Retrospektiv zum 100.*

Geburtsdag, 1994.

図 11. ラウール・ビンクス《鎖》*Von Gogh bis Co Bru : holländische Malerei 1880-1950*, Stuttgart, 1980, S.194.

図 12. ゲオルク・シヨルツ《サボテンと腕木信号》*Segiusz Michalski, Neue Sachlichkeit : Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933*, Taschen, 1994, S.162.