

宇佐美幸彦『ジョージ・グロツス ベルリンのダダイストの軌跡』に寄せて：ヴァイマル時代を中心に

その他のタイトル	Über Usami Yukihihikos George Grosz - die Spur eines Berliner Dadaisten - mit Schwerpunkt Weimarer Republik
著者	下程 息
雑誌名	独逸文學
巻	61
ページ	179-190
発行年	2017-03-20
URL	http://hdl.handle.net/10112/10871

宇佐美幸彦『ジョージ・グロース—
ベルリンのダダイストの軌跡』に寄せて
—ヴァイマル時代を中心に—

下程 息

序

トーマス・マンを専門領域としてきたせいでもあろう。その人生と文学のそれこそ関が原となっていた、ヴァイマル時代のマンの周辺の文学や芸術に対する関心が近年とみに高まり、この方面の文学や文献を渉猟しながら時を過ごすのが、老後の楽しみとなってきた。本田陽太郎氏と六浦英文氏との共同執筆による以下の二つの論文、「ヴァイマル時代の小説『デミアーン』と『魔の山』」（『大阪経済大学論集』（第64巻4号 2015年）、今迄取り上げなかった、マンと表現主義との関係にも言及した『非政治的人間と政治—トーマス・マンの場合—』（『大阪経済大学論集』（第66巻4号 2013年）、エッセイ「パリ時代の Rilke 考—神品芳夫『Rilke 現代の吟遊詩人』に寄せて」（『世界文学 NO.13 2016年』）は、そのささやかな成果と申したい。やがて筆者に強い刺激を与え再考を促してくれたのが、久しぶりに再読した宇佐美幸彦氏の著書『ジョージ・グロース—ベルリンのダダイストの軌跡』（関西大学出版部1988年）であった。この著作は危機と激動の時代を生きぬいたジョージ・グロースの芸術家としての歩みを詳述したものであるが、本書は政治と藝術との関連性という、文学研究上もっとも重要な問題に対するじつに貴重な寄与となっている。筆者が本書の論評の執筆を決意した動機はここにある。では本書は何を究極のメッセージとしているのだろうか？そして今日どう評価されるべきであろうか？著者がそれぞれキーポイントとしている、様々な指摘と問題点を紹介しコメントしながら、この問いの解明に資することにした。以下本書からの引用にかんしては括弧内にその頁数を示す。

1

1914年に勃発した第一次世界大戦は、「詩・思索・音楽の国ドイツ」にとっては、西欧列強の「文明」(Zivilisation)の暴力、すなわちその政治主義に抗して自国の、ひいては西欧の「文化」(Kultur)を守るための最終手段を意味していた。それは世紀の転換という運命の試練と解されており、当時の文化人は、古い世界の崩壊による新しい世界の到来という「黙示録」を大戦の雷鳴から聴きだしていた。トーマス・マン、リルケ、ハウプトマン、デーメル、あの反戦自我の作家ヘルマン・ヘッセも当時はそうであった。けれども、戦争の現実はこのような形而上的・審美的なものではなかった。これほどまでに恐ろしく残虐なものであることをはじめて知らねばならなかった。ドイツは戦いに敗れ、皇帝は退位し、国内に革命が起り、帝国は瓦解した。第一次大戦に仮託されていた高邁な飛翔の夢は無残に打ち砕かれた。帝政は終わり、西欧デモクラシーを範とする「ヴァイマル憲法」が發布された。以来ドイツは議会政治の道を歩まねばならなくなった。けれども、その支えとなるべき社会的・政治的・経済的基盤はきわめて脆弱であった。西欧デモクラシーは、文化の国であるドイツの精神風土には馴染みがたく、ヴェルサイユ条約によって課せられた巨額の賠償は、解決の見通しのつかない経済的窮境にドイツを追い込んだ。そのためドイツは、左右の諸政党間の抗争や左右両極の激突の温床となってしまい、共和国は左右両極から挟撃されて、崩壊寸前の孤塁となってしまった。けれどもシュトレゼマンの時代に入ると、ドイツはその治世によって経済力を回復し、国際連盟に加入することもできた。こうして威信を取り戻しはしたけれども、それも東の間の安定であって、1929年、ドイツ経済は世界恐慌のために崩壊し、また以前の状態に逆戻りをしてしまう。理性的共和派や中間派は左右両極から挟み撃ちにされ、左右両極の対立は激化の一路を辿り、破局への道を歩みはじめる。

戦後の混迷状態を收拾する能力を持ち合わせていない、現実の共和国は人心を引きつける魅力がなく、信望も権威も失ってしまう。当時の政局は刻々変わる天秤のようなものであって、その一歩先も見えない。帰趨に迷った民心は、瞬時強力だった側に走る。そのために生じた混乱

は悪循環を繰り返す。無秩序ゆえに風紀は乱れ、とりわけ性風俗の乱れはひどかった。けれども、この混沌こそは個性的にすぐれた藝術を生み出す胎盤となっており、ドイツ史上これほど多種多様な藝術の花が入り乱れて咲いた時代はなかった。その中心舞台となっていたのが、大都会ベルリンであった。「ヴァイマル（ワイマール）の共和制によってもたらされた自由な光は、政府よりも文化の上により強く輝いたのかもしれない。その光の中で、ベルリンでは新しい才能がつつぎに生まれ、育とうとしていた。」（クラウス・コードン『ケストナー ナチスに抵抗し続けた作家』那須田淳 / 木本栄訳 1999年 102頁）

ナチス党は、閉塞状態に苦しんでいた、国民の不安と不平を巧妙に利用して勢力を拡大していった。この新興勢力は狂信的な民族主義・国粋主義を国是とし、その政治運動は、市民社会の局外者、すなわちナチス党員によって徹底的に組織化されていた。それは、頹廢と混迷の極にあったドイツに対する「浄化の嵐」（トーマス・マン『日記』1934年7月2日）として作用していた。このナチスが目論んでいたのは、「通告済みの世論弾圧とその完全な画一化、各々の批判の根絶、各々の反対運動の無効宣言」（トーマス・マン『日記』1933年3月17日）であり、それによる経済の復興と国民生活の安定化であった。当初は少数の議席しかとれなかったナチス党は、年々議員数を増やし、遂に過半数を獲得するに至った。1933年、議会はナチスによって合法的に乗っ取られてしまう。時勢は議論によってではなく、利害と狂信によって動く。「ワイマル共和国は敗戦のなかで生まれ、混沌のなかで生き、そして悲惨な死を遂げた」（ピーター・ゲイ『ワイマル共和国』亀嶋庸一訳 1987年 2頁）。このナチスの前では理性的共和派は無力であった。そのためにヴァイマル・デモクラシーは「即興のつくりもの」に終わった（Vgl. Theodor Eschenburg: Die improvisierte Demokratie, München, Piper paperback, 1964）。ナチズムは一過的なものであって、このような野蛮で下等な政治運動は長続きするはずがないと見て、搦手傍観していたがために、また、ナチズムの黙示録的魔圏にひきずりこまれ、愛国主義の立場からナチスを支援したがために、第二次世界大戦後、その不明を恥じて自己批判をしなければならなかった、文化人は数多い。この問題が「過去の克服と清算」というテーマで今も熱い議論を呼んでいることは、再言を要しまい。ジョージ・

グロスの作品は、以上のような激動の時代のなかで成立し、その折々の問題を前衛的に形姿化したものであった。

2

1893年生まれのジョージ・グロスが本格的活動を開始したのは、当時の政治と文化の中心地ベルリンであった。この新進気鋭の画家は、水を得た魚のように当時のこの大都会の風俗を手あたり次第活写していた。このドイツ最大の都会を活動の地とするか、それとも作品の舞台とした作家の数は近世以来夥しい。また他の主要な諸作家の略歴については、同著者が2008年に刊行した『ベルリン文学地図』（関西大学出版部）を参照されたい。このグロスにとって人生最初の節目となったのは、ドイツ史上世紀の転換点となっていた、1914年の第一次世界大戦勃発であった。

グロスも志願兵として大戦に参加した。けれども半年後、健康上の理由により「軍務不適確」(22)となり除隊する。戦争の悲惨さやまる現実を知った、グロスは反軍国主義者に徹底し、「(…)多くの素描で戦争を告発(…）」(27)しはじめた。同時に詩作に着手するようになる。詩も、絵画と同様、グロスにとっては時代と自己自身を語る絶好のフォルムとなっていた。こういう双面の芸術家がこの作品のテーマとしたのは、社会のアウトサイダーであった。その人間嫌いと言軍隊への憎悪は凄まじく、「グロスはその後二十年代前半においては一貫して芸術と社会参加を統一して考えている」(75)。それ故、孤独という独房のなかで自己の個性を余すことなく表現することによって自己変革を敢行し、自由の国アメリカを崇拜の的としはじめた。この時期のもっとも重要な作品として、ハイネの長篇詩の題名を借用した「ドイツ冬物語」(1917-1919)が挙げられる。本作は、ドイツの支柱となっていた当時の教会、軍部、学校という権威、娼婦、キールの軍港で蜂起する水兵たちを同時に同じ画面に描き出したものであった。本作は、戦後の悲惨さやまる現実を暴露した「大きな政治的な油絵」(81)となっていた。そして、その手法の前衛性は当時としては画期的なものであった。

この二刀流の芸術家は、社会と政治の現実を攻撃の目標とする、ベルリンのダダイズムの運動に積極的に参加しはじめた。敗戦後、飢えと貧

困、労働争議、エログロの横行によって混乱の巷となっていた大都会ベルリンにおいてダダイズムはもっとも先鋭でアクチュアルな芸術活動となっていた。このベルリンのダダイズムは当時のコンミュニズムと同調しはじめたがために、グロッスもスパルタクス団、すなわちドイツ共産党に入党する。「1920年代の初頭においてはグロッスは共産党員として一貫して革命的労働者の側に立って活躍した。藝術創作の点では数多くの政治的・風刺的素描がそれを証明している（…）」(205)。彼は当時の自己の芸術上の信条を以下のように披瀝している。

今日の藝術はブルジョワ階級に依存しており、それと共に死滅する。（…）たとえ困難であろうとも諸君の書齋から外へ出たまえ。諸君の個人的閉鎖性を廃棄せよ。労働する人間の理念に理解されるようになれ。腐敗した社会に対する闘争においてかれらを援助せよ。（…）永遠の自我という仰々しさはまったく無意味である（115）。

ここに強く打ち出されているのはアンガジュマンの立場である。それはほんとうに実践されたのであろうか？じつは現実から遊離したものであった。著者はこう指摘する。「ダダイズムの運動は何人かの芸術家の集まりにすぎず、政党や大衆運動とはちがって、組織も明確な綱領や規約を持ってはいなかった。（…）したがってベルリン・ダダの声明や宣言は実践的な要求や方針を述べたものではなく、多分に心情的な見解を表明したものにすぎない」（111）。「クラブ・ダダ」には規約も責任者もなく、個性の強すぎる不満分子の芸術家の寄り合いの場にすぎなかった。そしてまた、ベルリンでのダダの展示会が国防軍侮辱の咎によって起訴され、グロッスは盟友ヘルツフェルデと共に有罪判決を受け、ダダは外側からと同時に内側から崩壊していく。けれども、「同時進行性やフォトモンタージュという新しい表現方式」（196）が同時代と後世に与えた影響はそれこそ甚大であった。

文化のボルシェヴィスト、グロッスは五ヶ月間ソヴィエトに滞在するが、そこで目にしたのは、その「（…）官僚的側面」と「貧困な現実」であった（205）。そのため、「（…）グロッスの二十年代は、一步一步、共産主義運動から離れ、当初自らがあれほど批判した『ブルジョアの芸

術家』へと変節していく過程でもあった。グROSSは二十年代を通じてプロレタリア陣営との間で二足わらじを履き、両陣営にそれに対応する二つの顔を、二重人格的な藝術活動を続けたのである」(212-213)。シュトレゼマンの治下、ヴァイマル共和国が相対的安定期に入ると共に、その作品は現実肯定的なものに変貌していく。「グROSSが第一次大戦直後の時期の風刺性、批判性を次第に後退させていった(…)」(224)。グROSSは物自体へ関心をもち、静物画を描きはじめるのであるが、それは、「当時のノイエ・ザッハリヒカイト」(新即物性)の「新しい風潮と符号したものであった」(221)。とはいうものの、「労働力を売ることを強要されている人々の苦しみと苦勞への同情」(209)を終始胸に秘めていた。それは、19世紀の中葉のアンガジュマンの文士ビューヒナー文学のキーワードとなっていた「共苦感」(Mitleid)と共鳴するものであったと思うのだが。

グROSSは、最後のところでは民主主義の芸術家としての節操を堅持していた。1922年、ドイツの国際的地位を回復するために国際協調を推進していた、時の外相ヴァルター・ラーテナウが右翼国粹主義者の凶弾に倒れたときには、この暗殺に抗議し、「一九二五年には帝国主義的収奪に対して闘う中国人民への連帯声明を行った」(210)。ラーテナウ暗殺は、人道に対する凶悪狂暴きわまる犯罪であった。以来ナチスが暗躍し、やがて時のドイツを制覇しはじめると、1932年という「(…)」時点でグROSSはもはや積極的に政治活動に加担しようとせず、醒めた態度で不安な政情を見ていたのであるが、いずれにしてもドイツではこれ以上自らの藝術活動を続けられないという判断に達していた」(232)。だから1933年、ナチス政権獲得の年には夫人と共にニューヨークに移住する。それは「(…)」過去の自らの仕事を否定的に清算して、過去とはまったく正反対の新しい人生を築くため(…)」(234)であった。けれども、自分の絵はアメリカ向きでなかったと判断したが故に、「アメリカ移住後のグROSSの新しい藝術上の路線は、風刺藝術とか傾向藝術とかいうものを不純なもの、芸術的に価値の低いものと見なして、『純粹な藝術』の質の高さを追求する藝術至上主義の方向であった」(241)。従前の彼の絵はアメリカ向きでなかったからである。そのためにルーベンスを範とし、ルノアール、ゴッホ、ドラクロア、ドガに感嘆しはじめ、ドイツ

時代本領としていた、その社会批判のパトスは鈍磨してしまう。「自由」という市場原理、すなわち「競争原理」(248)というアメリカの疎外現象を批判しようとはせず、この大国にむしろ迎合しようとしていた。だが異国での生活は苦しかった。そのせいであろう、アルコールに溺れるようになった。アメリカでの不成功はグロースの破滅の発端となっていた。

世界情勢は第二次世界大戦へ向かい始める。ドイツのこの新たな危機状況は芸術家グロースを孤独と絶望の淵に突き落とした。ナチスによって「頹廢藝術」と烙印された以前の画風を取り戻し、「黙示録的」な絵画を多数制作するようになった(250)。彼本来の風刺的、批判的な精神(256)を復活させて、終末論的、黙示録的な世界を象徴的に表現していた。

グロースは、ドイツの敗戦によってナチズムが一掃されたことを知り、ドイツに帰った方が今後有利と判断し帰国する。以後、ベルリン美術大学の正教授の話があったけれども、グロースはあまりにも虚無的になっており、「そしてそれよりも増してドイツを去った時の骨の髄までしみこんだドイツに対する極度の憎しみは、こうした招聘に簡単に便乗するにはあまりにも複雑に屈折したものであった」(274)。相変わらずアルコールを痛飲していた。1958年西ベルリンで死去する。

以上が、筆者の理解した本著作の要諦である。著者は、作品と人生の統一的解読という正統派ゲルマニストの立場から、激動する時代に密着しながらラディカルな時代批判を行うと同時にまた歴史の歯車に巻きこまれた、アンガジュマンの芸術家ジョージ・グロースの紆余曲折した人生とその悲喜劇をその作品や詩を引例しながら具体的かつ客観的に詳述詳論している。その軌跡の追尋は追体験的に把握されているので、叙述に説得力がある。権力と反動が根強く強固であるが故に、ヒューマニズムへの道程は長く、アンガジュマンは絶えざる忍耐と努力を必要とするということが、ここに自ずと教示されてくる。この入魂の仕事から窺われてくるのは、著者の粘り強さと誠実さである。本書は、今日においても色褪せない名著となっている。

けれども、わが国におけるドイツ文学研究史に照らしてみるならば、

同時にまた本書の時代的限界も看過できない。残されていた仕事もあったことも否めない。この事態に呼応するかのように、寺川鉦子は、青地伯水編著『エーリヒ・ケストナー こわれた時代のゆがんだ鏡』（2012年）に寄稿した紹介文『大人のためのケストナー——爛熟の街ベルリンのモラリストたち』のなかで、グロッセのヴァイマル時代の絵画とケストナーのヴァイマル時代の小説『ファービアン』との間の平行な状況とメッセージの同一性を指摘している。この問題に入るに先立ち、『ファービアン』とはどういう作品なのか、その概要を先ず把握しておかねばならない。

3

ケストナーと言えば、誰しも、無垢で率直、正義感溢れる子供たちを描いた童話作家を思い浮かべるだろう。その作品の多くは、戦時はナチス文学の礼賛者、大政翼賛会の指導者として軍国主義の旗を振り、戦後は反戦作家ヘッセとこのケストナーの紹介者として著名になり、最後には日本ペンクラブの会長という栄光の座を獲得した、高橋健二という文学の幹旋業者の翻訳によってわが国にも馴染み深い。その諸々の童話のポピュラリティは抜群である。このヒューマンな作家エーリヒ・ケストナー（Erich Kästner）が、同時にまたどぎつい風俗小説『ファービアン あるモラリストの物語』（*Fabian Die Geschichte eines Moralisten*）の作家であったことを忘れてはならない。池田浩士はこういう。ケストナーの児童文学は「現実回避」の道であって、『ファービアン』の作家ケストナーこそ言葉の真の意味でのモラリストなのであった。この小説はヴァイマル時代末期を代表する失業小説である、と（作家コーナー参照）。主人公ファービアンは、会社を首になり職探しをしてまわっていたという事実を重視するならば、この作品を「ヴァイマル時代末期を代表する失業小説」といえる。けれども、それは本小説の部分的把握であって即断のきらいはあるにせよ、『ファービアン』の作家ケストナーを「現実回避をしないモラリスト」であるとする、池田の指摘は正しい。ケストナーは当時の現実を「歪んだ鏡」として風俗的・風刺的に、言い換えるならば、より説得力をもって活写したからこそ、「言葉の真の意味での

モラリスト」となることができた。1931年、ナチスの前夜に発表されたこの長篇小説においてケストナーは、頹廢と恐怖の大都会ベルリンを舞台にして政治とセックスの問題を相互関連的に取り上げ、その赤裸々な現実を痛烈に批判している。本作はベストセラーになり、欧米、東欧で翻訳され、わが国においては1932年に小松太郎の手によって邦訳された。その内実はおよそ以下のとおりである。

当時のヴァイマル時代、理性的・良識的人間は政権を取れないし、表舞台に出られない。世を動かしているのは権勢欲と金銭欲であり、ジャーナリズムは、体制が欺瞞であることを知りながら、否、知っているからこそ、体制のメガフォンとなって利権に汲々としている。その世論操作によって世論はじつは「世論の無さ」となる。主人公ファービアンのような若い世代のインテリは社会改革のために立ち上がっても、理想を掲げるだけで行動できないし職にも就けない。同僚間の意見はまとまらず、内部抗争を繰返す。左右両極の対立は激化する一方で、街頭でデモをしても権力によって即座に弾圧されてしまう。あきらめて現状と妥協すると、投げやりになってしまい退屈する。そのために人は自殺しかねない。この虚無感をまぎらわすために性の享楽に明け暮れてしまう人々が多い。その具体例を挙げるならば、主人公ファービアンの下宿の主人である弁護士の妻は、若い水兵を自宅に連れ込み同食している。彼の下宿は売春宿にも等しい。アトリエはレズビアン達の巣窟になっている。ホモも横行している。ここで主人公ファービアン達の激白を引用するならば、

(…) とにかく、まあこの巨人のような石の都がつづく限り世の中は変化しませんね。住んでる人間を見ると、まるで昔のままの気狂い病院ですよ。東は犯罪の住家だし、中央は詐欺の巣窟だし、北は貧困、西は淫乱、どっちをみても没落が住んでいます (小松太郎訳 Erich Kästner: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, dtv, München, 2014, S. 99)。

このファービアンと性の快楽を共にした愛人コルネリアは、有力な興行主に肉体を委ね、失業中の主人公を捨てて映画スターになる。その出

自は教養市民であり、思想は啓蒙主義者であった、親友ラプーデはすぐれた教授資格論文を書きながらも、主任教授の助手の嫉妬と中傷によって、丹精を込めて書き上げたこの仕事が不適確と判定されたと思ひこみ、絶望して自殺する。失業、失恋、親友の死、不運と失意の主人公ファービアンはベルリンを去って故郷に帰り、再出発しようとするが、川に溺れている少年を助けようとして橋から飛び降りて水死してしまう。

もしも主人公が故郷の地に魂の安息を見出し、永住を決意するところで物語が終わっていたならば、本作は、都会文明を否定して郷土の素朴な自然と人間性を生の基盤とする、エーミル・シュトラウスの『十字路』(*Die Kreuzungen*, 1904) (邦訳『いのちの十字路』相良守峯・大和邦太郎訳 岩波文庫 1940年)の類の感傷的な「ドイツの郷土文学」の系列に思想的には位置づけられ、非政治的なドイツ民族の生理に適合した作品となったであろう。ここで見逃してはならないのは、「文化の国」ドイツが深部に伏在させていた致命的な病原菌である。というのも、こういう郷土愛は、政治的にも経済的にも出口のない袋小路に追い込まれたときには、「血と土」というナチズムの神話に足を取られてしまい、その国威発揚のプロパガンダに利用されてしまったからである。内面的・抒情的なドイツ魂の致命的な陥穽は、その担い手が無意識的に、それとも陰陽様々に「ナチス化」のペダルを踏む結果となっていたところにあった。この過去の過失について終戦以来自己弁解をしたり自己批判をしている、旧世代の文化人は数多い。ケストナーの場合は彼らとはおよそ対照的であった。『ファービアン』はナチスによって頹廢文学の烙印を押され、焚書の憂き目に会ったけれども、彼の児童文学はナチスの被害を受けなかった。それは、その絶大なポピュラリティを考慮して、この作家にこれ以上加害するのは国策上まずいと、大衆のための政治を最大目標とするナチス当局が判断したからであった。ここでケストナーは当時の諸々の事態を冷静に観察し、国内亡命者としてナチス時代を凶たく生きぬき、戦後、1951年にドイツ・ペンクラブ初代会長に就任、そのナチス体験を『独裁者の学校』(*Die Schule der Diktatoren*, 1956)という喜劇でもって作品化していた。時代とは作品でもって対決するべきであるという、作家にとってもっとも本質的な姿勢をケストナーはつねに堅持していた。このケ

宇佐美幸彦『ジョージ・グロッスーベルリンのダダイストの軌跡』に寄せて

ストナーの人生はグロッスの場合とは全く違う。そのしたたかさ、老獪さは格別であった。それによって芸術家の運命はかくも異なったものとなっていた。

結語

では『ファービアン』に戻ろう。本作において作者はこの善意の主人公に同情しながらも、その非力さと未熟さ故にこの若者を冷たく突き放し滑稽化している。作者の辛辣な主人公批判は、その透徹した時代批評と相俟って時代と人間性の内臓を抉り出しており、それは同時にまた作者の冷徹な自己批判ともなっていた。

ここで著者ケストナーの本書の序言に従うならば、この長篇小説は、ドイツ、およびヨーロッパに近づきつつあった深淵に対する警告として書かれたものであった。著者はこう述べる。

当時の大都会の状態を描いたこの本は、詩や写真のアルバムではなくて、一つの風刺である。これはありのままに描かないで、誇張している。モラリストは彼の時代の鏡ではなしに、ゆがんだ鏡をつきつけるのが常である（小松太郎訳 Ebd., S.10）。

『ファービアン』はこういう「ヴァイマル時代の都会小説」であった。では寺川鉦子が、青地伯水編著『エーリヒ・ケストナー こわれた時代のゆがんだ鏡』（2012年）に寄稿した紹介文『大人のためのケストナー—爛熟の街ベルリンのモラリストたち』のなかで以下のように述べて、ダダイスト・グロッスの絵画とケストナーの風俗小説『ファービアン』双方のヴァイマル時代の作品が共有していた、メッセージの質的同一性を指摘しているのを聴こう。

『ファービアン』が猥褻とか破廉恥であると非難されたのと同様、グロスの作品もまた、「道徳的な」という言葉は当てはまりません。彼の作品のモチーフは常に、『ファービアン』で扱われえたような、暴力や淫乱、殺人や怠惰といった反道徳的なものばかりです。彼の

絵を観るひとの中には、ぞっとして「まったくもって非道徳な絵だ」と思うひともあるでしょう。えもいわれぬ嫌悪感を抱く場合もあるかもしれません。しかし、ケストナーのいう「モラリスト」をグロスに当てはめて考えれば、『ファービアン』とグロスの作品には共通する点があります。それは、それらがともに、現実の諸問題を克明に描き出す風刺、戯画であるということです。現状に疑念を抱き、さまざまな角度から「ゆがんだ鏡」を創りつづけた画家—グロスもまた、ひとりのモラリストでした。彼らは決して、直接的な物言いはしません。皮肉な調子で風刺をきかせ、醜いものは醜く、グロテスクなものはよりグロテスクに、軽蔑すべきものはそのように対象を扱ったのです。ケストナーやグロスはアンガージュマンを突き進めました（同書50-51頁）。

宇佐美幸彦はその著作においてグロスの絵画からは『ドイツ冬物語』と『KV』の複写を活用して上掲の内容を明快に叙述しているけれども、寺川鉦子はそれに加え、『街路』、『美よ、我は汝を愛す』、『恋わずらいの女』、『けりを突けてやる』、『ドイツの男たち』、『求婚』、『夜景』、『フリードリヒ・シュトラッセ』、『メトロポリス』、『騒音』の複写を掲載しながらより具象的に記述している。けれども、寺川鉦子は、宇佐美の文献をその刊行後およそ24年後のこの紹介文の注で挙げていない。何故だろう？ おそらくこの著作が目に入っていなかったからであろう。けれども、宇佐美幸彦のこの著書の当該内容を追補し補完している結果となっている。この偶然の幸運に祝意を表したい。