

反キッチュとしてのロマン的イロニー —— 戦後ドイツ美術の一考察 ——

仲 間 裕 子

現代においてキッチュは注目すべき芸術カテゴリーのひとつである。審美的判断に基づかない、オリジナリティーに欠けた安っぽいイミテーションという否定的意味合いをもつにもかかわらず、キッチュは芸術の大衆化とともに市民権を得た。アメリカ美術ではキッチュ系譜を、ポスト・モダン、たとえばジェフ・クーンの規格品的で「可愛らしさ」を特徴とする作品が継承していると言えるだろう。

クレメント・グリーンバーグが「アヴァンギャルドとキッチュ」を論じたのは1939年であった。「アヴァンギャルドの登場と同時に、新しい第二の文化現象が西側工業国に出現している。ドイツ人たちはそれにキッチュというすばらしい言葉をあたえた。キッチュ：大衆・商業芸術、着色版印刷の文学、雑誌の表紙、イラスト、広告、大衆雑誌、漫画、歌謡曲、タップ・ダンス、ハリウッド映画など」¹⁾と。

しかしドイツ美術の戦後は、現代的現象とも言えるキッチュとは相入れない方向を選択した。ドイツの戦後はシュトゥンデ・ヌル (Stunde Null) とよばれるナチの暴虐後のゼロ時点の始まりから、「ドイツ的なもの」への苦悩に満ちた模索の道である。このようなドイツ美術の状況を示しているのが、初期ロマン主義から今日のドイツ絵画を紹介した「真面目な戯れ—ドイツ美術におけるロマン主義の精神」展 (ミュンヘン、1995) である。この展覧会の主旨は19世紀初頭のロマン主義が現在も現実性をもっているということの表明であり、キーファー、バゼリッツ、ボルケ、リヒターなど今日ドイツでもっとも活躍し、国際的評価を受けている作家の参加が展覧会のコンセプトにとって重要な意味をもっている²⁾。この展覧会のタイトルからも理解されるように、今日ロマン主義のなかでも、とくにイロニーの側面が注目されている。展覧会カタログの序文によれば、「ロマン的イロニーが重要な源泉になっているのは、現代芸術家がナチズムに結びつくロマン派の神秘主義への不信感、あるいは感情や直感を強調することへの危険性を感じているからであり、そこでかえって、ロマン主義の構成的、合理的、学識的な側面が支持されるのである」³⁾。

本論は昨今のドイツ現代美術論にしばしば登場するこのイロニーについての考察である。このイロニーこそキツチュの対極にあり、ドイツの戦後美術の独自性として考えられるからである。

1. ロマン的イロニー

ロマン的イロニーは、フリードリヒ・シュレーゲルの芸術論における中心概念であった⁴⁾。イロニーに関して頻繁に参照されるのは、1797年の雑誌『芸術のリュツェウム』の「批評的断片」であり、そこでは「イロニーの神的息吹を呼吸している文学作品」に触れられている。引用すれば「そこに息づいているのは真に超越論的喜歌劇である。内には、あらゆるものを高みから見渡す気分、あらゆる制約されたものを、それがたとえ自分自身の芸術、徳、独創性であろうとも、無限を超えて高まる気分が存在する」。さらに『リュツェウム』や『アテネウム』においてシュレーゲルはイロニーを「逆説の形式」あるいは「自己創造と自己破壊のたえまない交替」であるとしている。また「詩的反省の翼によって描写された対象と描写するものとの中間に漂い、この反省を次々と累乗して、合わせ鏡のなかに並ぶ無限の像のように、重ねてゆく」のがロマン的詩なのである。ロマン的イロニーは哲学的な自己反省に起源をもち、芸術家が静かな精神の高みから作品を見下ろし、作品を反省でもって対峙するという創造態度を表していると言っていいただろう。

初期ロマン派の画家カスパー・ダーヴィト・フリードリヒは、このロマン的イロニーを、ノヴァーリスやシェリングの思想とともに、当時親交のあったシェリングの弟子たちから学んだと考えられている。シェリングはイロニーをまた「無制約なものと制約されたもの、あるいは完全なる伝達不可能性と必然性との解決不可能な相克の感情を含んでおり、またそのような感情をかきたてる」としたが、このような相克をもっとも端的に表したのが、果てしない無限の世界と向き合う僧の姿をフリードリヒが描いた《海辺の僧》である。強調された近景つまり岸辺と、深い遠景つまり海原の相互関係は、限られたものと限りないものの対立の象徴的言明となっている。一方ロマン的イロニーはこうした無限者への態度から、同時に有限な現実へと向かう批判でもあった。フリードリヒの風景画は神への憧ればかりでなく現実の人間存在への問いも投げかけている。《氷海（希望号の難破）》が象徴していると思われるウィーン体制下の祖国への憂慮は、こうした現実的視点にもとづいている。

フリードリヒが活躍した時代はなによりも、シュレーゲルが言及するような「批評

の時代」であった。絵画を含めて、歴史に対する批評的イロニーが彼等の独自性であると考えられるのではないだろうか。

2. 現代美術とロマン的イロニー—シュヴィッタースの作品から

ではロマン的イロニーは現代美術にも生きた手法となっているのだろうか。現代美術にいかにかロマン的イロニーはその影を落としているのだろうか。前述の展覧会でもイロニーの作家としてあげられているダダのクルト・シュヴィッタースに触れたい。シュヴィッタースのメルツビルトはくず紙、切符、釘、金属の網といったおもに日常の廃棄物で構成されるコラージュ作品である。シュヴィッタースは第1次大戦後に主として制作されたメルツビルトについて以下のように語っている。「すべてのものが崩壊した後、がれきから新しいものを創造することが重要だ。それこそメルツだ。私は描き、釘を打ち、糊付けをし、多層化することによって、ベルリンを体験した」³⁾。実際、作者の身の回りの素材によって構成されているメルツビルトが社会的観点をもった芸術であることを否定できない。

しかし一方で、メルツはロマン的な特質を帯びている。包括的なシュヴィッタース論を著したヴェルナー・シュマーレンバッハは、シュヴィッタースが詩人でもあることに鑑み、メルツという名称そのものがヘルツ（心）と韻を踏んでいるとして、メルツ芸術のロマン的要素を指摘する⁴⁾。とくにメルツバウを作者の「精神の写像」とみなしている。メルツバウはシュヴィッタースの自宅に立てられたコラージュの組立てのようなものであり、シュヴィッタースは10年の歳月を費やし、それは3階にまで達したという。このメルツバウには「エロティックな不幸のカテドラル」という名が与えられており、作品名自体がすでにイローニッシュである。メルツバウはきわめてダダ的な呪物のオブジェからなるが、一方でこのバウを形成するくぼみ（シュヴィッタースはこれを洞窟と呼ぶ）には「ニーベルンゲンの財宝の洞窟」、「ゲーテの洞窟」など神話やドイツ精神の支柱的な作家の名称、あるいは「キフホイザーの洞窟」（神聖ローマ帝国のフリードリヒ一世が眠ると信じられた）といったロマン主義の時代には、統一国家への精神的支柱となった神聖な山岳の名が与えられることは、何より、芸術家、シュヴィッタースのロマン的憧憬を物語っている。だが、このシュヴィッタースのロマン的憧憬と、異化的側面との不可解な落差！ こうして、このような逆説の形式であるイロニーの美学は戦前のモダニズム芸術においてはシュヴィッタースの作品に指摘することができるだろう。では、このイロニーの美学は戦後のドイツ美

術にどのように継承されたのであろうか。ここでは今日のドイツ絵画を代表するゲルハルト・リヒターとアンゼラム・キーファーの作品を考えたい。

3. 戦後ドイツ美術におけるロマン的イロニー

ゲルハルト・リヒターは1932年ドレスデンに生まれ、ドレスデン芸術大学で美術を学ぶが、旧東ドイツの社会主義リアリズムの芸術政策に反発して、1961年にデュッセルドルフに移住した。

リヒター自身がロマン的風景画と呼ぶ作品群は60年代から90年代へと一貫して描かれているが、これらの風景画はどれも写真から引用した油彩画である。たとえば《コーブレンツ近郊の風景》や《フベルラート近郊の風景》だが、前者のライン川沿いの緑なす丘陵、後者の夕暮れの空は美しい自然の姿を表し、自然のなかに超越者の存在を主張したドイツ・ロマン派の世界を思わせる。《夕べの雰囲気》はまさにシュレーゲルの言う「無限を超えて高まる気分」であろう。

しかし、フリードリヒの風景画と異なり、決定的な意味をもつのはモデルとしての写真の使用である。ヴァルター・ベンヤミンは、「複製技術時代の芸術」において、写真や映画などの複製技術の発展に起因する、アウラの喪失を説き、市民社会における作品と受容者の関係をアウラ概念から把握しようとした。アウラの喪失は大衆の「事物を空間的にも、人間的にも近くに引き寄せようとする切実な要望」、「全て既存の物の複製を受け入れることによって、その一回かぎりの性格を克服する傾向」と特徴づけられるものとした⁷⁾。アウラとは一回性、「ほんもの」、儀式といったカテゴリーに依拠するものである。しかし、ベンヤミンのこの論文からほぼ60年も経った今日の社会において、複製技術の発展と社会の複製技術の受容の変化は明らかと言えよう。いまや写真は機械的な過程、千偏一律な繰り返しとしての連続性によって、技術的に発展した社会が生活に及ぼす強力な支配を象徴するものである。それどころか現代人の眼は、写真の視点に取り込まれてしまったといえるかもしれない。

リヒターはこのようなわれわれに圧倒的な支配を及ぼしている写真の映像というきわめて現代的イメージに、絵筆によって手を加え、こうしてマス・カルチャー化された風景を、逆説的に「一回性のほんもの」へと変貌させる。アウラの喪失から再びアウラ化への変容を企てようとするのである。

さらにリヒターはロマン的な風景画にとどまらず、神や死の伝統的な象徴であろうそくや頭蓋骨の作品群を描き、現代においてなおも崇高の問題に挑戦している。画

家のアトリエという即物的な現実空間のなかに、あらゆる装飾性をいっさい拒否した対象としてろうそくや頭蓋骨が描かれる。リヒター作品の特徴であるほかしによって、この作品は写真の現実性を超え、メメント・モリの辞を暗示するに至っている。ほかしはろうそくの光に照らし出された静謐な宗教画に似た雰囲気をかもしだしているのである。

しかしながら、リヒターの作品解釈、とくにイロニーについての考察は、むしろ、彼の原点である初期の「資本主義的リアリズム」を検討しなければならないだろう。

アマチュア写真をもとに日常生活の光景や人物を描いたこの作品群は、写真を意識したモノクロームであるが、やはりピンボケ写真のようにぼかされている。海水浴、ろば乗り、舟遊びに興じる親子や恋人の姿。ソファでくつろぐ家族。だが、資本主義社会におけるこうした市民的な光景にもかかわらず、これらの作品はわれわれの慣れ親しんだ視点ではなく、まったく異質の視点を提供しているかのようだ。機械的に操作された明瞭な像をあえてぼかすという逆説的な手法によって、リヒターはかえって現実そのものへの接近を試みているのである。《シュミット一家》は中産階級の家族のアルバムから取り出された一枚の平凡な写真にすぎない。しかし、絵画に変貌し、不明瞭で不安定な像として呈示されることによって、われわれを市民（＝資本主義）社会の現実へと向かわせる。この作品が強いのは、あのピーターマイヤー時代に代表される小市民的文化、社会の現実背を向けた、あの閉鎖性へのイロニーッシュな視点なのである。

このようにリヒターの作品は写真のもつ現実性にあくまで執着しながらも、あえてほかしという手法によって、その現実〔性〕に批判的に対峙しようとする社会批判をはらんでいる。世俗的で平凡な観光用パンフレットのロマン主義が、ほかしという異化によって批判されるのである。しかしながら始めに指摘したように、そのような写真という有限の現実から、無限の神秘を捉えようとするリヒターの姿勢も忘れてはならない。リヒターのほかしは異化のイロニーであるとともに、再アウラ化でもあったのである。超越的存在への志向性と有限な現実批判がフリードリヒの作品の2つの契機であったが、写真を利用するリヒターの作品にも、ロマン的イロニーの逆説的論理が現代の複雑な現実在即し、働いていると結論できるのではないだろうか。すなわち、ロマン主義批判を内に含んだロマン主義と理解できるのである。

画家のアンゼラム・キーファーは1945年生まれであり、1970年代から90年代の作品に、ドイツの失われたアイデンティティーを求めて、19世紀ロマン派のモチーフで

ある海、大地、森、屋根裏部屋を描き、ドイツ精神を再び取り上げた。

《ドイツ精神の英雄》は1980年のヴェネツィア・ビエンナーレに出品され、キーファーの名を世界的に広めた作品である。静まり返ったその木造建築に唯一かすかに揺らめくのは各々の柱に掲げられたたいまつ⁸⁾の炎である。奥行きを強調したパースペクティヴ、細密に描かれた木目。そして不器用な筆体で書き込まれた《ドイツ精神の英雄》の13人の名。ところがありきたりの粗末な屋根裏部屋やが今や崇高の場とアウラ化するこの作品にイロニーが介在しているのは明らかである。キーファーの言葉を借りれば「観者に冷水をあびさせる」ことが目的であって、イロニーは観者の思考を促す。キーファーの作品が思考絵画と言われる所以である。

ヴァルター・グラスカンプは、キーファーにおける場のイメージを取り上げ、屋根裏部屋を社会の縁辺にある画家や作家の存在の象徴としている⁹⁾。その典型的な作品は後期ロマン派のカール・シュピッツヴェークの貧しい詩人であろう。しかし、このビーダーマイヤー時代の貧しいながらもほのほのとした屋根裏部屋はナチズムの登場とともに一転して新たな意味を帯び、ユダヤ人や社会主義者の隠れ家を意味するようになった。グラスカンプは、キーファーの屋根裏部屋も禁じられた追想、追放された伝統（ロマン主義的伝統であるのだろうか）の場として捉える。屋根裏部屋同様、キーファーがかつての第三帝国の建物を無名の画家に引用するのも、こうした禁じられた場であり、禁じられた追想である。かつて崇高と結び付いていた建物に、画家を象徴するパレットが置かれ、この作品はナチスによって追放された画家たちへの密かなオマージュといえようか。ところで歴史的な観点に立って、母国のアイデンティティを模索するキーファーの手法は、ナポレオン解放戦争を通して母国の統一を願ったロマン主義の画家たちに手本を見ることができるだろう。フリードリヒの《ウルリヒ・フォン・フッテンの墓》は、《希望号の難破》とともにナショナリズム運動に対しての締めつけの厳しい当時のウィーン体制下の祖国を憂慮したものであるといわれている。古ドイツ風の黒い衣装をまとったロマン主義者の愛国的、民主的結社であるリュツォ義勇軍の青年が、16世紀に帝国の統一を成し遂げようとした人文主義者フッテンの墓を見守っている、この作品には、キーファーの《無名の画家に》と構成上も類似点があげられる。ともに、過去の建物のおくまった一角、高くそびえる柱、中央の死の象徴としてのパレットと石棺、全体的にシンメトリカルな構造となっている。

さらにキーファーの《至高なる存在へ》をみてみよう。暗闇に包まれたひっそりした室内はレオナルド・ダ・ヴィンチの《最後の晚餐》を想起させるものと指摘されている。正面の3枚の窓、格子上の天井や側面の壁、そしてわれわれの視点を奥へと導

く、遠近法を駆使した空間描写は《最後の晚餐》に類似する。しかし、題名の《至高なる存在へ》に反し、至高の存在は欠如している。つまり、《最後の晚餐》がキリストを中心とした世界観にもとづいたきわめて神聖な空間を表しているのに対して、神の不在を印象づけるキーファーの無の空間は、あきらかにニヒリズム以降の中心喪失の世界観を漂わせているといえよう。古典的構図でありながらその安定感を内側から覆すような表面の粗雑さ、厚く塗られた絵の具。無造作に木版画を画面に貼り付ける方法はまさにこうした中心喪失の世界観に対応しているのである。もはやフリードリヒの風景が示すような神に守られた世界観であるロマン主義ではない。キーファーはリヒターのように現代に即した非ロマン的ロマン主義者なのである。

キーファーは多くの作品に画家の象徴としてパレットを描き、創造者としての画家の自負や使命感を強調する。ここにも実は、常にイロニーがつきまといっているのであり、たとえば《星のきらめく天》がこのイロニーを明確に示している。星のきらめく夜空を背景に、キーファーの胸にはパレットが輝き、足元には知恵を象徴する蛇が見守り、カントの実践理性批判からの引用、「われわれの頭上の星のきらめく天、わが内にある道徳律」が書きそえられている。雑然としたアトリエでガウン姿が写されたキーファーの写真の上に、アクリル絵具で大ざっぱに描かれたこの作品には、観者はどこまでも崇高性とイロニーとの錯綜した融合を感じざるをえない。

結び

フリードリヒは同じく初期ロマン派の仲間の画家であるフィリップ・オットー・ルンゲにあてた手紙に次のように記している。「芸術は戯れかもしれないが、しかし真面目な戯れである」と。真面目さと戯れという相反する考えは、シュレーゲルのロマン的イロニーの影響下にあると思われる。「芸術家は超越し、一方で熱中する。また芸術に対して非常に真面目で、一方でそれを単なる戯れとして捉えることが可能である。自己のもっとも深い衝動を信じる一方で、批判的、目覚めた意識をももつ」⁹¹。これはハンス・アイヒナーのシュレーゲル論からの引用である。

「真面目な戯れ」展は、戦後美術のロマン主義的な精神のなかでも、とくにロマン的イロニーが重視されることの一つの表明であり、重要な指摘であると思われる。ロマン的イロニーはとりわけ戦前のシュヴィッターズを経由して、リヒターやキーファーに受け継がれた。ドイツの戦後美術がもつこの批判精神は、キッチュ系譜に一線を画した「ドイツ的なもの」の特徴であろう。

註

1. C. Greenberg, *Art and Culture* (Boston, 1961), p9.
2. *Ernste Spiele: Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990* (Stuttgart, 1995), p14.
3. *ibid.*, p19.
4. シュレーゲルのイロニーの概念については主に以下を参照。
Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (München/Paderborn/Wien, 1963).
K. Feilchenfeldt, Romantische Ironie, in: *Ernste Spiele*.
西村清和著「イロニーの精神・精神のイロニー」『芸術の射程』, ミネルヴァ書房,
1993。
小川伸子著「初期フリードリヒ・シュレーゲルの芸術論ーイロニーの概念を中心としてー」『美学』179, 1994。
5. W. Schmalenbach, *Kurt Schwitters* (München, 1984), p99.
6. *ibid.*, p96.
7. ヴァルター・ベンヤミン, 高木久雄・高原宏平訳『複製技術の時代の芸術』, 晶文社,
1979年。
8. W. Grasskamp, Raumbilder, in: *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert-Malerei und Plastik 1905-1985* (Stuttgart, 1986), pp125-133.
9. W. Vaughan, Landschaftmalerei und die Ironie der Natur, in: *Ernste Spiele.*, p563.