

C.D. フリードリヒのロマン主義的風景と文学

仲間裕子

はじめに

2016年のドイツで話題になったのが、18世紀末から19世紀前半のドイツ・ロマン主義の画家、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ（Caspar David Friedrich, 1774-1840）の《海辺の修道士》（1808-10, 図1）と《オークの森の修道院》（1809-10, 図2）の画期的な修復である。1810年のベルリン・アカデミーで展示され、当時のプロイセン王に購入されたこの一対の作品に描かれた北方の風景とゴシック聖堂の廃墟はドイツのアイデンティティの象徴とも考えられていた。¹⁾ 2013年から3年をかけて、これまでの修復で重ねられた何層もの絵具やニスを取り除いた結果、200年ぶりに明るい色彩がよみがえり、とくに《海辺の修道士》の美しい雲の層が再現された。当時ほとんど使用されていなかった光沢のある花紺青と半透明性のある青色顔料も発見され、画家の光の演出へのこだわりが見られる。²⁾ 今回の修復でも明らかになったように、下絵に描かれていた3隻の帆船が塗りつぶされ、圧倒的な無限の空間を表現するこの風景画は、今日に至るまで崇高性、超越への志向性を表し、孤独、死や悲劇のイメージとして捉えられてきた。本稿では、フリードリヒの代表作を同時代の文学と詩の視点から考察を試みる。



図1 海辺の修道士 1808-10年 ベルリン 旧国立美術館蔵



図2 オークの森の修道院 1809-10年 ベルリン 旧国立美術館蔵

1. 《海辺の修道士》とオシアン伝説

フリードリヒの風景画が詩的なイメージを喚起させたことはよく知られており、たとえば同時代の詩人テオドル・ケルナー（Theodor Körner, 1791-1813）は、《オークの森の修道院》に感銘し、「フリードリヒの死の風景 Caspar David Friedrichs Totenlandschaft」（1815）と題する一篇の詩に、修道士たちが棺を運び出す霧に包まれた埋葬風景を謳っている。

墓の上に永遠にあり続けたいと思っているかのように
深く積もった雪は静寂のうちに大地と結びつく
陰鬱な霧が夜に暗く覆い被さり
この世を冷たい死の身震いとともに抱擁する³⁾

「精神性」の記号ともいえる修道院の廃墟であるが、ポータル上にある少年のようなキリスト像は、フリードリヒが13歳の時、スケート遊びの際に氷が割れ、溺れた彼を救おうとして目の前で亡くなった弟であると指摘されている。⁴⁾ この説が正しいとすれば、画家の深い心の痛みや感傷が込められた風景画であると言えるだろう。この作品の対として展示された《海辺の修道士》に《オークの森の修道院》の死や孤独のイメージが相乗効果として高まったのに違いない。二点の風景画の生と死、朝と夜、海と大地のコントラストは、絵画作品の間を観者が行き来することによって、弁証法的に意味を高めていくものであると考えられる。

同年のフリードリヒの自画像との類似から、画家自身と推察される修道士が大海を前にしてたたずむ風景について、劇作家ハインリヒ・フォン・クライスト（Heinrich von Kleist, 1777-1811）は次の批評を寄稿している。

広大な死の国で唯一つの生命の火花、孤独な領域で孤独な中心点、この世においてこれ以上に悲哀に満ち、不安を掻き立てる状況はありえない。この絵はあたかもヤングの夜の想いに想を得たかのように、まるで黙示録のように二、三の秘密に満ちた対象とともにそこにある。そのうえ単調ではてしない光景の前景には、額縁以外何もないので、それを眺めるものには、あたかもまぶたを切り取られたかのように思われるのである。とはいえ、画家がみずからの芸術の領域に、まったく新しい道を切り開いたことに疑いはない。彼の精神をもってすれば、一平方マイルのマルク・ブランデンブルグの砂洲を、一本のヘビノボラズ灌木と、それに羽を逆立てて留まっている群れから離れた孤独な鴉を添えることによって、描きあげることができるわたしは確信する。この絵は真にオシアンの、コーゼガルテン的效果をもたらすに違いない。

（「フリードリヒの海景画を前にした印象」、ベルリント刊、1811年10月13日、抜粋）⁵⁾

風景画の舞台となった石灰質の岸壁はクライストが想像したマルク・ブランデンブルクではなく、ドイツのほぼ北端に位置するリューゲン島で、18世紀後半に詩人や画家がこの神秘的な島を“発見”し、創作のインスピレーションを得た。フリードリヒは故郷のグライフスヴァルト

で線描を学んだクヴィンシュトルプ（Johann Gottfried Quistorp, 1755-1835）を介してこの島を知り、また「岸辺の説教者」と称され、この島の旧教会の牧師であった神学者で詩人のコーゼガルテン（G.L.Th.Kosegarten, 1758-1818）の知己を得た。コーゼガルテンの依頼でフリードリヒは旧教会礼拝堂の設計図（1814-1825）を考案したとされる。⁶⁾ リューゲン島はコーゼガルテンの多くの詩作によってその存在が知られることとなったが、彼の最初の詩集『メランコリー』（1777年）の表紙は、この詩集が捧げられたクヴィンシュトルプによって描かれ、感傷的な女性像とともに「巡礼の道を行脚する君たちは、身分貴きひとよりも暗く彷徨う者たちにだけ響く、嘆きの声を聞き取る」と綴られている。

リューゲン島はフリードリヒにとっても恰好のモチーフとなり、多数の素描やセピア画、また《リューゲン島の白亜岩》（1818年、図3）を初めとする油彩画の舞台となった。島の「崇高な眺め」は、ヴィルヘルム・フォン・フンボルト（Wilhelm von Humboldt, 1767-1835）の旅行記（「1796年の北ドイツへの旅行記」）でも触れられている。なかでもセピア画で描かれたリューゲン島の風景、《月の出のアルコナの眺望》（1806年、図4）はフリードリヒの初期の傑作として知られ、たとえば書誌学・辞書編集者のモイゼル（Georg Johann Meusel）編『芸術家と芸術愛好者のためのアーカイヴ』誌は「崇高な対象をこのうえなく見事に描いた素晴らしい手法」と絶賛している。⁷⁾ このような「崇高」への想いは、当時の知識階級には周知のパークやカントの崇高論が根底にあるのは疑いようがない。フリードリヒは1830年頃に執筆した美術批評において、「霧に覆われた地域はいっそう偉大で崇高に見え構想力を高める。眼と幻想は、一般に目の前のはっきり見える対象よりも、かすみがかかった遠方に引き寄せられる」⁸⁾ とイメージとしての崇高を眼と感覚に関連させている。

コーゼガルテンとともに、クライストの批評にあるオシアンは、スコットランドローリア伝説における3世紀の英雄また詩人である。

ジェームス・マックファーソン（James Macpherson, 1736-1796）の1760年の英訳によるオシアンの詩集（*Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland*）は、ヨーロッパ各地で反響が広がった。盲目の老人オシアンがハープの音色とともに、戦いにまつわるさまざまな伝説、そしてその伝説が繰り返される舞台の、荒涼とした自然と風景の憂愁を謳う文脈である。芸術の規則や教養の束縛から自由な詩集として人々を魅了し、初期ロマン主義の感傷的特質を作り上げた。若きフリードリヒが1794年から4年間学んだコペンハーゲン王立芸術アカ

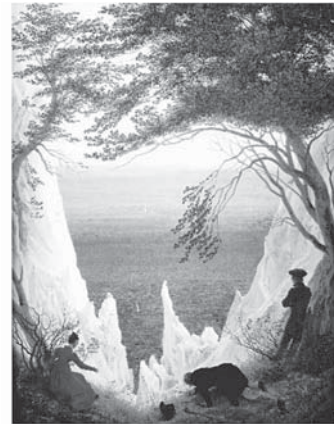


図3 リューゲン島の白亜岩 1818年
ヴィンターテュアー オスカー・
ラインハルト美術館蔵



図4 月の出のアルコナの眺望 1806年 ウィーン
ベルヴェデーレ美術館蔵

デミーは、このオシアン伝説の美術上の受容において中心的な役割を果たしたと考えられる。このアカデミー出身のデンマークの画家アビルドガード (Nicolai Abraham Abildgaard, 1743-1809) のオシアン像 (1785-87) や、フランスの画家アングル (Jean Auguste Dominique Ingre, 1780-1867) の《オシアンの夢》(1815, 図5) など当時のオシアン旋風を物語っている。

ヤング (Edward Young, 1683-1765) の『生, 死, 不死』についての愁傷と夜想 (1742-45 年) もオシアンの系譜に連なり、この本の1797年版にブレイク (William Blake, 1757-1827) が43枚のイラストを描き、画家の圧倒的表現力によって詩の幻想的なイメージは深まることになる。

このようにドイツ・ロマン主義美術全盛の19世紀前半以前からヨーロッパ全域にオシアン人気が広まり、『オシアン』の最初のドイツ語版の全訳が1768年に出版された。ヘルダー (Johann Gottfried Herder, 1744-1803) は「オシアンについての書簡と古代民族の歌からの抜粋」(1773)で、詩歌は「踊りのようであり、イメージの生命的な現在化」、「メロディーの歩調」であり、森の木々や藪、岩や洞窟の寂寥な風景に自然の精神が連なると提唱した。⁹⁾

ドイツでのオシアン人気をもっとも押し上げたのは、ヘルダーに影響を受けたゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) の『若きヴェルテルの悩み』(1774)である。ゲーテは『詩と真実—わが生涯』で、オシアンの哀愁がこの作品の成立に相応しいものであったと告白している。「このような哀愁のすべてに完全にふさわしい場所を提供しようとして、オシアンは私たちを地の果てのトゥーレまでおびき出していった。私たちはそこに、果てしもなく広がるうすぼんやりとした荒野の苔むした墓石がそびえた立つあたりをさすらいながら、ぞっとするような風にゆれる草をあたりに眺め、雲が重くたれこめる空を頭上に仰いだ。」¹⁰⁾

ヴェルテルは次のようにオシアンへの憧憬を語る。

オシアンがぼくの心のなかでホメロスを追いやった。この卓越した詩人がぼくを導き入れるのは、何という世界だろう！荒れ果てた野をさすらえば、疾風が両耳に激しく鳴り、けぶる霧のなかを月の鈍い光に照らされて、先祖たちの亡霊が嵐にどよめき流れる (...) そしてぼくは彼を、この白髪の吟遊詩人を見る。詩人は、果てしなく広がる荒地に祖先たちの足跡を求め、そして、ああ、見出すものはその墓碑なのだ。¹¹⁾

ラインハート (Johann Christian Reinhart, 1761-1847) など時代に影響力のあったドイツの画家たちも次々とオシアンに感化され、競ってオシアン像やその戦いの風景を描いた。フリードリヒとともにドイツ・ロマン主義美術の中軸を担った画家ルンゲは (Philipp Otto Runge, 1777-1810), 1806年のシュウトルベルク訳の『オシアン』の挿絵 (図6) を依頼されながらも、結局翻訳者に気に入られず実現しなかったが、オシアン伝説の基底にある「生と死」、「死と再生」は、



図5 アングル オシアンの夢 1815年
モントーバン アングル美術館蔵

ルンゲ特有の思考である「時の循環」へ発展したと考えられている。

このように、クライストの《海辺の修道士》の批評は、時代の文化的な特質が顕著に表れている。一方で、「あたかもまぶたを切り取られたように思われる」という衝撃的なフレーズは、フリードリヒの空間構成への当惑に他ならない。ヴェルナー・ホフマンは、砂丘の手前が欠けているため、「われわれの視線は何の仲介もなく絵のなかに落ち込むが、同時にいきなり視線を拒否する障害にぶつかる」¹²⁾ という意味に解釈し、前方の欠如と垂直に重なる層による平面性が奥行きを形成しないと指摘する。

クライストの批評と同時に発表されたクレメンス・ブレンターノ（Clemens Brentano, 1778-1824）の文章には、クライストにみるオシアン的な従来の遠近法とは異質な構成は、すでに近代的なパースペクティブを示している。要素がなく、むしろ主に鑑賞者の戸惑いが記されている。無限性への憧憬が視線を遠方に向かわせるが、中断されてしまうと嘆く。



図6 ルンゲ オシアン 1804, 1805年 ハンブルク美術館蔵

無限の孤独の中で曇った大空の下、海辺に立ち、荒涼とした果てしない海原を見渡すのはすばらしいことだ。しかしそれにはたとえ彼方へ行ったとしても、戻って来なければならないということ、越えてみたいと思っても、それはできないということが含まれている。この状況にふくまれるのは心から生まれる要求であり、言ってみれば、自然がひとに課す中断である。（...）つまり私の心が絵に向けた要求と絵が私に課した中断である。¹³⁾

このブレンターノの解釈を肯定するかのように、フリードリヒの1809年の書簡には、次のような言葉が記されている。「たとえ朝から夕暮れ、夕暮れから真夜中まで思いに耽ってみても、その思いは探求しえない彼岸を考え出すことも、解明することもできないのです」。¹⁴⁾

つまり、《海辺の修道士》は、初期ロマン主義のメランコリー、感傷的な雰囲気から生まれ、文学的要素も強いが、フリードリヒの世界観はそれを越え、反省の反復を伴う、近代的な批判性を帯びた作品となっている点は注目に値するだろう。

2. 《虹のある風景》と「羊飼いの嘆きの歌」

リューゲン島の内陸部を羊飼いが見下ろす光景を描いた《虹のある風景》（1810, 図7）は、ゲーテの詩、「羊飼いの嘆きの歌」（1802）を風景画として表現したものと解釈されてきた。この作品はゲーテの仲介によって、ヴァイマルのカール・アウグスト公爵が購入したこともあり、すでに1863年にゲーテの詩との関連性が指摘されている。¹⁵⁾ フリードリヒの1805年制作の《日没の巡礼》と《枯れたオークがある夏の風景》が同年のゲーテ主催のヴァイマル芸術コンクールにおいて受賞し、ゲーテから賞賛の言葉を受けた。また《虹のある風景》制作年の1810年

にはゲーテがフリードリヒのアトリエの来客となり、その翌年、フリードリヒもイエナにゲーテを表敬のため訪れている。後年、意見の相違から両者は疎遠になるが、この時期の親密度も詩と風景画の関連性の根拠となった。一方で、具体的な比較考察は先行文献でも行われていないため、ここで再検討したいと思う。



図7 虹のある風景 1810年 元ヴァイマル美術館蔵（消失）

向こうのあの山に ぼくは何回となく立ち
杖で身を支えながら 谷底を見下ろす
(省略)

雨やあらしや雷光は木陰で凌ぐ あの扉は閉じたまま
すべては悲しいけれど 夢なのだ
虹がかかった あの家の屋根の上に！
だがあの子が行ってしまった 遠い国へ
遠い遠い国へ 海を越えて行ったかもしれない
おしまいだ羊たちよおしまいだ！ 羊飼いのぼくはこんなにも悲しい
(ゲーテ「羊飼いの嘆きの歌」)¹⁶⁾

ゲーテの詩とフリードリヒのモチーフ（羊の群れ、杖をついている羊飼い、恋人の家の上にかかる虹、恋人が去っていった海など）に共通点は見られるものの、風景画とこの切ない恋の詩には本質的な違いがあるように思われる。

フリードリヒの羊飼いは眼の前に広がるリューゲン島の内陸を凝視しており、ゲーテの詩のように悲しみとともにいわば自然の大海に沈み、自然の一部と化す存在ではなく、むしろ、見る行為によって積極的な主体性を得ているように思われる。宗教的救済である虹、近景に描かれた死を象徴する枯れ木、つまり未来と過去のシンボルが、見るという行為で生起される主体的な時間性、つまり、断片的なく今>という現実であって、フリードリヒの絵画の特徴である時間の複合的・交差的特質がみられる。習作《羊飼いのいるリューゲン島の風景》(1809-10, 図8)のセピア画では、むしろ農家が主体となって、羊飼いの孤独感をいっそう募らせおり、ゲーテの詩と似たイメージと言えるだろう。習作から油彩画への移行に作品解釈の鍵があるように思われる。



図8 羊飼いのいるリューゲン島の風景 1809-10年 個人蔵

フリードリヒ研究者のハンス・ヨアヒム・ナイトハルトは、ロマン主義風景と称されるフリードリヒと同時代の画家、ルートヴィヒ・リヒター(Ludwig Richter, 1803-1884)の作品(図9)をあげ、ロマン的 *romantisch* を定義することの難しさを指摘している。どこか危機感 *Gefährdung* を孕むフリードリヒの風景と、鑑賞者に安全さ *Geborgenheit* を提供するリヒターの風景を対照的に位置づける。フリードリヒの絵画が彼の死後、その神秘性や難解さによって忘れられていくのに対し、リヒターのビーダーマイアー的つまり小市民的な性格は長く好まれることとなる。ナイトハルトはこの小市民的特質の典型として、次のゲーテの素描(図10)と詩を挙げているが、それはなによりも守られた「安全で田園的、理想的な」風景であるからである。¹⁷⁾

この地にぼくたちはひっそりと引き籠っている

どの家もみな愛らしくて

いのち
生命と生命が親しげに触れあっている

芸術家がそっと静かにみつめる眺め

そうだぼくたちが外国を旅してきたように

やってくるもの帰ってゆくものがある

ならば世界がどんなに素晴らしいものであろうとこの片隅を

ぼくたちは出ることがない

ここに幸せがあるのだから

(ゲーテ, 「家の庭」)¹⁸⁾



図9 リヒター 春の花嫁の行列 1847年 ドレスデン ノイエ・マイスター絵画館



図10 リーバー (Carl Wilhelm Lieber) 家の庭 1821年(ゲーテの素描をもとにしたエッチング) ヴァイマル ゲーテ国立博物館

ナイトハルトの指摘は、フリードリヒ独自のロマン主義を検証する必要性を示唆している。2006年から翌年にかけてエッセンとハンブルクで開催されたフリードリヒの大回顧展は、この意味において画期的な内容であった。これまでのフリードリヒの風景画への視点を修正し、「旅人、後ろ姿、廃墟、墓地、ゴシック聖堂、山、岩、峡谷や洞窟、松やオークの木、船と海など18世紀のセンチメンタルなモチーフを引用しながらも、特徴的な形成と配列による総合的な関係性は、まったく新しい意味を生む」、「厳格に構成されたイメージと思考力豊かなシンボルの語りは、これまで考えられてきたロマン主義—文明に疲れ、世界から逃避したいとの願望、情緒溢れた感傷的な表現、抑圧的な現代の選択肢としての理想郷—と決定的に矛盾する」¹⁹⁾と指

摘している。フリードリヒの風景画は影響を受けた文学の領域として、おおむねゲーテの作品が研究対象となってきたが、このように新たな視座も求められている。

3. シリーズ「音楽のアレゴリー」と『青い花』

初期ロマン主義の綱領的著作とみなされている『フランツ・シュテレンバルトの遍歴』(1798年)の作者であるルートヴィヒ・ティーク(Ludwig Tieck, 1773-1853)は「ドレスデンのフリードリヒの卓越した風景画の詩的心情のなかに、ノヴァーリスの見解の多くが実現した」と記し、フリードリヒと親交のあったノヴァーリス(Novalis, 1772-1801)の關係に言及している。しかしながらこの見解は、これまで重視されることはなかった。

ノヴァーリスは失われた「世界の意味」を見出すために「世界はロマン化されなければならない」と主張し、哲学、宗教、道徳、歴史、数学、物理学、医学など、あらゆる学をひとつに融合し、それを純化して実現させるのが詩の精神とした。そのポエジーの規範になるのがメルヒェンであり、「ありふれたものに神秘的な外面を与える」という「表現」行為こそノヴァーリスの世界観の根本にある。²⁰⁾

メルヒェンの世界は、真の世界(歴史)にまっこうから対立する世界であり—まさにそれゆえに真の世界に酷似している—カオスが、完成した創造に告示しているように。(省略) 真のメルヒェンは、同時に予言的表現—理想的表現—絶対的に必然的な表現でなければならない。真のメルヒェン作家は未来の予見者である。²¹⁾
(ノヴァーリス, 「一般草稿」1798-1799)

フリードリヒの絵画は、自然と宇宙の構造の解析にとくに幾何学を重視したノヴァーリスの思想に、限らない親近性を認めることができる。実際、ノヴァーリスのフラグメント形式の提言には、「アナロジー」「パラレリズム」、「さかさまの類似としてのシンメトリー」、「双極性」など、フリードリヒの画面構成を示唆するようなカテゴリーが含まれている。たとえばフリードリヒの《大狩獵場》(1832, 図11)の双曲線の構成においては、ノヴァーリスが「断章」で指摘している「理想的自然はおそらく、数学者の理想量のように、アナロジーの方法を通して、大変な困難のもと、引き出さなければならない。自然の双極的な理想。自然の微分と積分。」(「フライベルク自然科学研究：一般自然学—または代数的自然学」)との共通意識がある。ノヴァーリスのいわば基本的思想である「幾何学は超越的な製図法」という言葉は、自然の根本的認識が同時に神的理念への通路でもあると信じる時代思想を表し、フリードリヒの絵画はそれに照応する芸術行為であったといえるだろう。²²⁾



図11 大狩獵場 1832年 ドレスデン ノイエ・マイスター絵画館

このような観点からフリードリヒの風景と文学との関連で重視すべきはノヴァーリスのメルヒェン『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン（青い花）』（1802）だと思われる。主人公の詩人ハインリヒが「青い花」をめぐって内面への旅を続ける未完の物語だが、ノヴァーリス研究者がこれまでに指摘してきたように、光に導かれ、青い花を発見するという、光と詩人が直接的、また本質的な関係にある。あるいは光が主要な役割を果たし、視覚的・象徴的な現象として天上と地上の二つの世界を結ぶ。つまり、物理的な光に精神的な質が付与されていると考えられるのである。

ノヴァーリスの光へのこだわりは、「断章II」で「光の論考」を所収しているだけでなく、友人の思想家フリードリヒ・シュレーゲル（Friedrich Schlegel, 1772-1829）に「光が中心になります。そこから私は多くの方向へと散らばるように向かいます」²³⁾と書き送っていることから理解される。また「夜への讃歌」では「光はこの世の自然の王者、かぎりない変容をあらゆる力にうながし、無数の契りをむすんではとき、その天上の象^{かたどり}を世にあるすべてのものに着せかける。光があればこそ、この世の王国は不思議にみちた栄光を開示する」²⁴⁾と謳っている。

一方フリードリヒも光の表現を生涯追求し続けてきた。その究極が、「透かし絵」だと言えるだろう。光の主題化はすでに《夕暮れ》（1824）に見られるが、1830年代の晩年の作品になると光の描写は一層透明度を深めている。透かし絵は、透明紙に水彩絵具とテンペラの混合技法によって描かれるもので、照らし出すランプの光源の位置によってイメージをさまざまに変容させる。ドイツにおいては「月光の風景」によって1800年頃にジャンルとして確立し、1820年代に入るとジオラマやパノラマが流行するなかで人気を博したと言われている。しかし、月光の風景を得意とする画家たちの間でこの新しい技術に関心を持ったのは、知られているかぎりでは、シンケル（Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841）に過ぎない。

現存するフリードリヒの「透かし絵」は、《峡谷の風景》（1830-35頃、図12）の一点で、表と裏の両面にそれぞれ朝と夕暮れのエルベ川の風景が描かれている。夕暮れの光景に、突如として遠方に現れるゴシック聖堂と円蓋の建物のある都市が、精神性の場所を提供し、一組の男女を乗せた小舟が静寂に包まれ、この彼方の理想郷に向かって川面を進んでいく。しかし、すべては圧倒的な光に融合して、結局、ただ光の内に還元されるかのようなのである。《峡谷の風景》はフリードリヒの作品のなかでも大画面（76 x 130cm）に属し、追い求めた光の画面全体への拡散が新たな表現と技術を得たといえる。



図12 峡谷の風景, 朝



峡谷の風景, 夕暮れ 1830-31年

カッセル国立美術館蔵

フリードリヒの「透かし絵」、《世俗的音楽のアレゴリー》、《宗教的音楽のアレゴリー》、《天空的音楽のアレゴリー》ともう1点で構成される「音楽のアレゴリー」(1830, 図13-15)は、その素描しか現存しないが、ノヴァーリスのメルヒェンを直接的に想起させる。森の神秘的な命である木の幹に宿る精霊を目覚めさせる詩人たち、波は響き、太陽と星々が空に現れる歌人たちの世界は、《世俗的音楽のアレゴリー》を、そして王女と森に住む若者の恋物語は《天空的音楽のアレゴリー》とイメージを共有している。フリードリヒは「音楽のアレゴリー」の演出について次のように説明している。



図13 世俗的音楽のアレゴリー 1830年 ルーブル美術館蔵



図14 宗教的アレゴリー 1830年 ケムニッツ美術館蔵



図15 天空的音楽のアレゴリー 1830年 ハンブルク美術館蔵

この絵画はただランプの光でのみ見ることができ、二、三の装置が必要となります（...）まずゴシック式のアーチ窓にハーブが立て掛けてあります。その両横で二人の少女が、ハーブの奏者を待ちわびているかのように、マンドリンとギターを奏で歌っています。窓から外を眺めると、遠くに森で覆われた丘が見え、その上に満月が輝いています。—しかし待てども来ない少女の友は第二の絵で戸外に広がるバルコニーに座っています。そして月光に照らさ

れた近くの教会からオルガンの音が響き渡って来て、少女はその音に合わせてハーブを奏でています。月はいっそう高く天に昇り、遠くでまどろんでいる町に青白い光りを注いでいます。—第三の絵では背丈の高い花々（ぜにあおい）の下に若い音楽家が座ったまま、眠りに陥り、夢を見ています。マンドリンが彼の手から離れ、落ちています。雲の上では三人の天使が音楽を奏で、歌いながらこの眠っている若者の方に舞い降りてきます。輝くばかりの光りが高みから地上へ注がれます。—第四の絵はまったく性質が異なります。それは森のなかの場面で、その森では魔法の力によって、大地から宝が奪われ、そのために天上のものがこの世のもののために捧げられるのです。（1830年2月9日の書簡）²⁵⁾

《世俗的音楽のアレゴリー》では、月光に照らされるゴシック聖堂の廃墟が舞台である。森の木々や植物など豊かな自然が＜生命＞の風景を作り出し、過去を暗示する廃墟を取り囲んでいる。一本の木が天井から下方に向かって生えていて、この木はハーブを飾る天使の頭部を指し、天上との関わりを示唆していると考えられる。その同じハーブと待たれていた少女もハーブの弾き手として次の《宗教的音楽のアレゴリー》に登場している。したがって第一から第二の場面、つまり世俗的なものから宗教的なものへの移行は少女とハーブを媒介にして展開し、両場面はともに部分として神的全体性を暗示する。

さて《宗教的音楽のアレゴリー》ではオルガンが鳴り響き、これが第三作の《天空的音楽のアレゴリー》へと続く。夢見る青年は豊かに茂る緑に囲まれ、落としたマンドリンが“世俗的”な場（少女がマンドリンを奏でる場）への帰還を予想させ、物語は循環する。天から降り注ぐ光と繁茂する生命という、ふたつの世界は、互いに反転した同形の三角形として向き合い、対角線の構造を形成して、互いの画面全体への浸透を生み出し、こうして両者は融合する。この場面は、ノヴァーリスの『青い花』の最終クライマックスを想起させる。若者が王の前で音楽を奏で、歌う場面で、この歌う若者の美しい姿は「みな天上の住人が自分たちの間に降り立ったのだと思いました」と形容され、音楽をめぐる天上と地上の物語として共通性が見られる。

第四作に関してはフリードリヒの作品説明しか想像の手がかりはないが、混沌とした世界が表現されている。このような魔術的世界において「この世のもののために捧げられる」もの、および「天上のもの」とは第三作の天上の音楽と推測され、物語は新たな連続性の局面を迎える。

フリードリヒはイメージに付随させる音楽の実演にも重要な意味を与え、それぞれの場面に相応する楽器を指定し、《世俗的音楽のアレゴリー》では「歌」と「ギター」、《宗教的音楽のアレゴリー》は「歌」と「ハーブ」、《天上的音楽のアレゴリー》は「ガラス・ハーモニカ」とし、続く魔法の第四場面は前場面とは対照的に、「遠くから聞こえる、ざわめく音楽」を求めている。フリードリヒは音楽の演奏のみならず、「透かし絵」を挿入する展示装置の設計、ランプの炎の大きさ、月の光を演出するため、光を通す水とぶどう酒を入れたガラス球を小窓にかけける位置、鑑賞者の数、作品への鑑賞者の距離などに至るまで、実に事細かな実演方法を指示しているのである。このような上演法を望んだ「透かし絵」には、それまでの絵画ジャンルに飽き足らない画家の志向にかなうものがあつたはずである。まず、真正な光源によって彼の求める「非物質化」を推し進めることができ、フリードリヒは「透かし絵」を「色彩の物質性を排除」²⁶⁾するものと認識した。その上演は、光の純化ばかりでなく、その広がりやの有限性をさらに無限性

へと高めたのである。

このようにフリードリヒの作品には、18世紀後半から19世紀初頭にかけてのドイツの文学や詩と共有するテーマがあり、テキストのイメージ化、イメージのテキスト化の相乗効果が時代の風潮を推し進めたと考えられる。本稿では触れなかったが、ナポレオン戦争時の愛国的な思潮においてクライストは彼の戯曲『ヘルマンの戦い』(1808)をドレスデン滞在中に書き上げ、フリードリヒのアトリエで朗読したと伝えられている。²⁷⁾フリードリヒの《解放戦争戦没者の墓(古代英雄の墓)》(1812, 図16)もこのトイトブルクの森でローマ軍を破ったゲルマンの英雄ヘルマンに捧げられており、このように政治的な暗示がみられる作品群と文学との関連性も今後検討できる可能性を残している。



図16 解放戦争戦没者の墓(古代英雄の墓) 1812年
ハンブルク美術館蔵

註

- * 本稿は、仲間裕子『C.D. フリードリヒー《画家のアトリエからの眺め》—視覚と思考の近代』(三元社, 2007年)からの抜粋を含む。
- 1) 1806年のドイツの敗北に始まるナポレオン軍下の占領時代にあつては特別な意味を持っていたと思われる。ゴシック建築がドイツ文化のアイデンティティとして捉えた歴史については、次のベルティンクの研究が詳しい。Hans Belting, *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln, 1995.
- 2) Kristina Mösel und Philipp Demandt, ed., *Der Mönch ist zurück, Die Restaurierung von Caspar David Friedrichs Mönch am Meer und Abtei im Eichwald*, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2016.
- 3) 「フリードリヒの死の風景」第二連。仲間裕子『C.D. フリードリヒー《画家のアトリエからの眺め》—視覚と思考の近代』, 三元社, 2007年, 119ページ。(Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, München, 1990, p.85)
- 4) Ingo Timm, Zur Maltechnik Caspar Friedrich, in: Birgit Verwiebe, ed., *Caspar David Friedrich, Der Watzmann*, Berlin, Köln, 2004, p.101.
- 5) 神林恒道, 仲間裕子『ドイツ・ロマン派風景画論—新しい風景画への模索』, 2006年, 179-180ページ。
- 6) Johannes Grave, Caspar David Friedrich als Architekt für eine Kapelle zu Vitt? in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 65, 2002.
- 7) *Archiv für Künstler und Kunstfreunde von Johann Georg Meusel II*, 1806, 1 St p.96.
- 8) Caspar David Friedrich, “Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern”, in: Sigrid Hinz, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin, 1984, p.133
- 9) Johann Gottfried von Herder, “Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker”, in: *Herders Werke*, Zweiter Band, Berlin und Weimar, 1969. とくに p.198, 228.
- 10) 『ゲーテ全集』第10巻, 河原忠彦, 山崎章甫訳, 潮出版社, 1980年, 136ページ。
- 11) ゲーテ『若きヴェルテルの悩み』(集英社ギャラリー, 世界の文学10巻, ドイツI, 集英社, 1991年,

82 ページ。

- 12) Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich, Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München, 2000, p.57.
- 13) Hinz, *op.cit.*, p.222. 本来この「フリードリヒの海景画を前にした印象」はブレンターノとアヒム・フォン・アルニムの創作から生まれたものであって、バリのサロン批評に似せた諷刺的な男女の対話形式を含む長文であった。対話のくだけた調子がクライストには気に入らず、最終的に主要部が削除され、新たにクライストの文章が加えられた。
- 14) Hermann Zschoche, *Caspar David Friedrich, Die Briefe*, Hamburg, 2006, p.64.
- 15) Börsch-Supan, *op.cit.*, p.88.
- 16) Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Erste Abteilung, Bd.2*, Frankfurt am Main, 1998, p.56f.
- 17) Hans Joachim Neidhardt, *Caspar David Friedrich und die Malerei der Dresdner Romantik*, Leipzig, 2005, pp.43-53.
- 18) ヴォルフガング・ヘヒト『素描家としてゲーテ：ゲーテ素描作品集』, 相良憲一, 高橋義人, 前田富士男訳, 国際文化出版社, 1983 年, 226 ページ
- 19) *Caspar David Friedrich, Die Erfindung der Romantik*, exh.cat., Museum Folkwang, Essen, Hamburger Kunsthalle, 2006-2007, p.12.
- 20) 中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想』, 創文社, 1998 年, 参照。
- 21) Richard Samuel, ed., *Novalis Schriften*, Bd.3, Stuttgart, 1968, p.281.
- 22) cf. Werner Busch, "Trennendes und Verbindendes in der Zeichnungsauffassung von Caspar David Friedrich und Julius Schnorr von Carolsfeld", *Jahrbuch Staatlicher Kunstsammlungen Dresden*, 2001, p.101.
- 23) Samuel, *op.cit.*, Bd.4, p.242
- 24) 川村二郎編『ドイツ・ロマン派詩集』, 国書刊行会, 1992 年, 89 ページ。
- 25) Hinz, *op.cit.*, p.58f.
- 26) Werner Sumowski, *Caspar David Friedrich*, Wiesbaden, 1970, S.223.
- 27) Andreas Aubert, *Caspar David Friedrich, 'Gott, Freiheit, Vaterland'*, Berlin, 1915, p.5f.

引用図版出典

図 1-4, 7, 11, 16

Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich, Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München, 2000

図 5-6

Ossian und die Kunst um 1800, exh.cat., Hamburger Kunsthalle, 1974.

図 8

Caspar David Friedrich, Das gesatte graphische Werk, Herrsching, 1980

図 9

Hans Joachim Neidhardt, *Caspar David Friedrich und die Malerei der Dresdner Romantik*, 2005

図 10

ヴォルフガング・ヘヒト『素描家としてゲーテ：ゲーテ素描作品集』, 相良憲一, 高橋義人, 前田富士男訳, 国際文化出版社, 1983 年

図 12-15

Caspar David Friedrich, Die Erfindung der Romantik, exh.cat., Museum Folkwang, Essen, Hamburger Kunsthalle, 2006-2007.

