

C.D. フリードリヒ：《難破した希望号》 とその周辺

千足伸行

サルヴァートル・ローザを極地に近い氷海に連れてゆき給え。彼の天才はこれを美しい絵に仕上げるであろう……ディドロ¹⁾

- I 2点の《難破した希望号》
 - II その絵画的、文学的源泉
 - III フリードリヒと難破船のモチーフ
 - IV 同時代評
 - V 他の極地の図との比較
 - VI ヘルダーリン、コールリッジ、ドレ
 - VII 作品解釈
 - VIII 画面構成、これと“崇高”の理論との関連、結語
- 注

序

かつて、G. Eimer がその著書のあと書きの中で、「近代のフリードリヒ研究はようやく緒についたばかりであり、それが十分可能なほどに時が熟しているか、については私は全く否定的である²⁾」と悲観的な意見をのべてからすでに10余年の歳月が流れている。今日、こうした見解は幸いにも多かれ少なかれ訂正すべきである。W. Sumowski の精緻を極めたモノグラフィーは³⁾、フリードリヒのデッサンおよび初期の作品に重点をおいたもので、彼の芸術の全体にわたるものではないが、しかし多くの新説を含み、フリードリヒ研究に一時期を画した功績は大きい。しかしそれ以上に記念すべきは、いうまでもなく、待たれ

“Die gescheiterte Hoffnung” von C.D. Friedrich: Ein romantischer Pessimismus? von Nobuyuki SENZOKU

て久しかった H. Börsch-Supan, K. W. Jähnig 共編のフリードリヒの絵画作品総目録⁴⁾の完成(1974年)である。本書は単に catalogue raisonnée としてだけでなく、現在では研究者でもほとんど見る機会を持たない主にフリードリヒの同時代の文献、資料の主要部分を再録している点も特筆に値する。また S. Hinz の研究を基礎として編まれたフリードリヒの版画、デッサンの総目録(1974年)⁵⁾も基本文献のひとつであるが、これら両者はいわばセザンヌにおける Venturi, Chappuis に相当するものとして、今後の研究に欠かせない大きな指針となることはいうまでもない。またフリードリヒ生誕200年(1974年)を記念してハンブルクおよびドレスデンで開かれた大展示会とそのカタログもフリードリヒ研究に一時期を画するものであろう。その他、この記念の年に歩調を合せて出版された多かれ少なかれ一般向けのモノグラフィーもかなりの数にのぼっている。

ドイツ国外では1972年にロンドンのテート・ギャラリーでフリードリヒとその周辺の画家たちのすぐれた展覧会が開かれ大きな反響を呼んだが、イギリスにおける彼への関心は、同展カタログで N. Reid が述べているように、1959年のロンドンでの記念碑的なロマン主義美術展(The Romantic Movement)以来すでに十分な高まりを見せていた。そしてこの時出品された14点のフリードリヒの中でも、他を圧して人々の注目を集め、「ドイツ国外におけるフリードリヒのイメージを決定づけた」⁶⁾のが他ならぬ《難破した希望号》で(図1)あった。



1 C.D. フリードリヒ：《氷海》（《難破した希望号》）
1824年、油彩、カンヴァス、96.7×126.9cm、ハンブルク、クンストハレ
C.D. Friedrich: 《Das Eismeer》（《Die gescheiterte Hoffnung》）1824, Hamburg, Kunsthalle



2 C.D. フリードリヒ：《氷海にとざされた船》, 1798年、油彩、カンヴァス、31.4×23.6cm、ハンブルク、クンストハレ
C.D. Friedrich: 《Wrack im Eismeer》, 1798, Hamburg, Kunsthalle.

I

フリードリヒの全作品の中でも、また近代の風景画史においても、ほとんど類例を見ない、いわば“Unikum”ともいべきこの作品については、その重要性にもかかわらず、1965年に W. Stechow の研究⁷⁾が発表されるまでは、またその後も往々にして、常に二種類の誤解ないし混乱がつきまとっていた。ひとつはこの作品の identification についての混乱であり、もうひとつはこの混乱にもとずく題名（《難破した希望号》）についての誤解である。

第一の点についてまず銘記すべきは、これと同様の極地を扱った作品がフリードリヒには少なくとも3点あったことである。

(1) 1798年の年記の入った「氷海にとざされた船」⁸⁾ (Schiff im Eismeer) (ハンブルク、クントスハレ) (図2)

(2) 1822年にドレスデンのアカデミーの展覧会に出品された「月下のグリーンランドの岸に難破した船」(Ein gescheitertes Schiff

auf Grönlands Küste im Wonnemond) (Börsch-Supan Nr. 295, 伝わらず)

(3) 1824年にまずブラハで、ついで同年ドレスデンの展覧会に出品された「氷海」(Das Eismeer) (ハンブルク、クンストハレ, Börsch-Supan Nr. 311)

これらのうち、時代的にも後の2点とかなり隔たり、また比較的近年(1955年以後)になって一般に知られるようになった(1)はともかくとして、(2)と(3)とは常に混同されてきたが、作品の寸法(前者は Sumowski および Stechow の計算によれば101×147cm、後者は 96.7×126.9cm)、および当時の展覧会カタログその他の文献の記述から見て、ここで問題とし、また一般に「難破した希望号」の名で呼びならわされている作品は、Stechow の指摘するように(2)ではなく(3)に対応している。W. Wolfradt⁹⁾, K. K. Eberlein¹⁰⁾ H. von Einem¹¹⁾, I. Emmrich¹²⁾, S. Hinz¹³⁾. 前出のロンドンのロマン主義美術展のカタログ¹⁴⁾, また近くは W. Geismeyer¹⁵⁾ らの研究者がいず

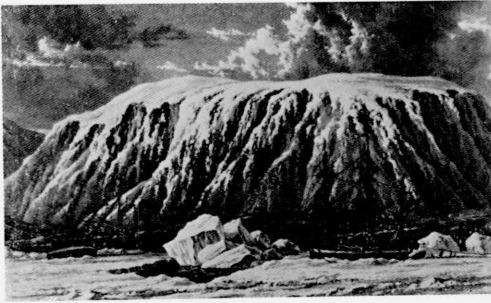
れも、この作品の制作年代を 1824 年ではなく 1822 年(または 21 年)としているのは、上記のような identification の混乱に原因がある。

次に題名については、一般にこの作品(3)は《難破した希望号》(Die gescheiterte (または verunglückte) Hoffnung)と呼ばれているが、これもまた上記のような取り違えに原因する誤解である。すなわち(3)の作品は、フリードリヒ自身によっても、また他の同時代人によってもこう呼ばれたことはなく、また伝わらない(2)については、この絵の発表当時の展覧会評¹⁶⁾がすでに画中に見える“Hoffnung”の船名に注目しており、1868年の、この絵の注文主 J. G. Quandt のコレクションの売立目録にもこの絵が《Die zertrümmerte Hoffnung》の名のもとにエントリーされ、また翌年の“Kunstchronik”も、画中の難破船の船体に“Hoffnung”の名が見えることに注意を喚起しており、(2)が伝わらないこともあって、これが似て非なる(3)に転用され、現在のような“俗称”が生じるに至った。しかしながら、この作品を《難破した希望号》と呼ぶことが歴史的には正しくないとしても、(2)が実質的には“希望号”の難破を描いたものであり、その僅か 2 年後に発表され、しかも同様のテーマを扱ったこの作品をも上のように呼び、またこうした観点からこの作品を論ずることは、必ずしもフリードリヒの意図をそこなうことにはならないであろう。たしかに、この作品における難破船の船体には、船名らしきものは一切見えない。それは「希望号」¹⁷⁾であったかも知れず、「信仰号」であったかも知れず、また「平和号」であったか

も知れない。すでに述べたように、これまで多くのすぐれたフリードリヒ研究家がこの作品を《難破した希望号》と呼んだのが、ひとつの誤解にもとづくのは事実としても、この“俗称”が彼らに抵抗なく受け容れられ、またこの題名のもとにその作品が論じられてきたことも事実である。この作品が《Die gescheiterte Hoffnung》から単なる《Eismeer》(氷海)または《Wrack im Eis》(氷の中の難破船)に改められたとしても、これら諸家の作品解釈がこの一事をもってその重みと妥当性を失うわけではない。「伝統的な、しかし正確を欠くこの絵の題名にもかかわらず、その詩的真實性はそのまま生きている」¹⁸⁾のである。

II

この《氷海》すなわち《難破した希望号》は、極地の難破船という主題もさることながら、その極めて大胆で斬新な表現により、すでに同時代人を大いに驚かせているが、それだけにこの作品の絵画的、文学的な source については大いに関心もたれる。ここでその可能性を探る前に、まず注意すべきは、たとえば W. Hodges (1744~97) や E. Church (1826~1900) のようないわゆる“topographical artist”と違い、フリードリヒは直接極地に行き、氷山や氷の海を観察したわけではないこと、つまりこれは実景でもなく、また(彼の他の多くの作品に見られるような)そのヴァリエーションでもないことである。(ただし、後に述べるように、ディテールにおいては実景に即した部分もあるが、これとても極地のそれではない)。したがって、この作品の制



3 W. ウェストール：《氷海のヘクラ号とグライバー号》、1821年、アクワチント
W. Westall: 《Hecla und Griper im Eismeer》、1821, Aquatint.

作動機あるいは source としては、画家の直接的な観察体験はほとんど問題にならず、これ以外の所にそれを求めなければならないが、現在までに考えられる可能性としては次のようなものがある。

(1) イギリスの探検家 William E. Parry (1790~1855) の 1819~20 年にかけての極地探検の記録 (1821 年刊)。Parry はこの時 “Hecla” と “Griper” 二隻の探検船をひきいていったが、この内後者がメルヴィル (Melville) 島で流氷に閉された時の模様がこの記録の中にあり W. Stechow (前出) はフリードリヒがこの記録を読んでいた、と想定する。

(2) 江戸末期に日本にも来たことのあるアメリカ提督 Matthew C. Perry (1794~1858) の航海記録。1868 年の J. G. Quandt のコレクション目録 (前出) の Nr. 64 に “Die zertrümmelte Hoffnung” のエントリーがあり、その注記によるとこの主題は “Captain Perrys 《Narrative》 90~100” よりとられたとあり、E. Gigismund (1943 年) もこの説を踏襲している。しかしこの Perry が 1852~54 年にかけて中国、日本に到来し、その航海記を出版 (1856 年) したのは事実としても、極地探検をした事実はなく、従って 1868 年の目録執筆者

のいう Perry の 《Narrative》 は、おそらく名前の上でまぎらわしい Parry の 《Narrative of the Attempt to reach the North Pole.....》ととり違えたものであろうが、ただそれにしては本書の刊行は 1827 年であるから、これも問題外である。(Stechow が (1) でとりあげた同じ Parry の記録 《Journal of the Voyage for.....》はこれとは別のもので、すでに述べたように 1821 年刊行で、しかも翌年にはハンブルクでその部分訳が出ているのでこの点は問題ないが、ただ Stechow はここで、フリードリヒに刺激を与えたと思われる箇所を具体的に引用、紹介しているわけではない)。

(3) Parry の上記の 《Journal.....》の挿絵としてつけられた W. Westall (1781~1850) のアクワチント (図 3)。これ自体、Parry に同行した F. W. Beechey の記録をもとにしたもので、実景に即したものではないが、Stechow によればフリードリヒはこの版画をいわば換骨奪胎し、その結果、「(Westall における) 危険は破滅に生れ変わり、報告は詩に生れ変っている」¹⁹⁾とする。しかし Börsch-Supan は Sumowski と共に、両者の間には「およそ何の関係も見られない」²⁰⁾とこれを否定している。たしかに構図的には両者の間に直接的な照応関係は何ら認められないし、いわゆる topographical artist としての Westall の散文的、事実的な描写と、フリードリヒの詩的絵画性とは比ぶべくもないとしても、たとえば氷山の実際のスケールの大きさなどについて、フリードリヒがここで何らかの示唆をえた、程度のことは想定できよう。

(3) 1823 年にブラハで公開されたイタリ

アの画家 Antonio Sacchetti (1790~1870) の《北極探険》(Die Nordpolexpedition) (Sumowski)。但しこの作品の所在は現在不明で、フリードリヒとの直接の比較は不可能である。

(4) 1822年にドレスデンで公開された J. Carl Enslin (1792~1866) の《北極探険の冬期滞在》(Winteraufenthalt der Nordpol-Expedition)。(Börsch-Supan)²²⁾。ただしこれも(3)と同様、当時の新聞の簡単な記事だけが頼りで、作品そのものとの比較は不可能である。

(5) イギリスの詩人 James Thomson (1700~48) の長詩《四季》(Seasons) (1726~30)。この内の《夏》はターナーの《奴隸船》(R. A. 1840年, ボストン, 美術館)にインスピレーションを与えたとも言われているが²³⁾、ここで問題となるのはいうまでもなく《四季》の最後を飾る、しかし実際には最初に書かれた《冬》である。すでに1825年, C. A. Böttiger は《氷海》の批評文の中で、「トムスンの詩を思わせる冬の氷の宮殿」²⁴⁾について語っているが、フリードリヒがこの(《冬》の部だけでも)1,000行をこえる、しかし当時非常に人気があった長詩を読んだか否かについては知る由もない。しかしながら、前出のバリーがひきいたのと同名の“*Hecla*”号の乗組員が極地で見た様々なイメージが時としてフリードリヒのそれを髣髴させることは事実である。

「ここ、青氷の宮殿に君臨して、冬はその楽しからざる宮廷を営む……
太古の昔より消えることなく、雪また雪は
うず高く天を摩して積もり、氷の山は重畳

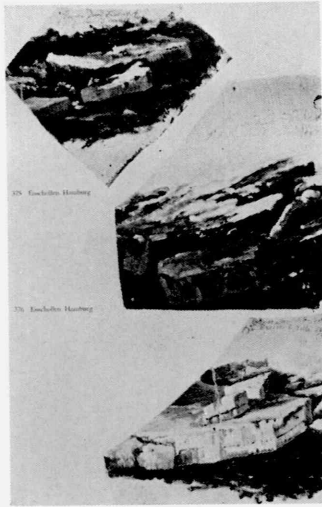
としてそびえ立ち、その様は遙かな彼方からもうかがわれた。曇り空は白く形なく、巨大な氷山は荒波にその恐ろしい影を映す」。

こうした身も心も凍りつく、圧倒的な自然力を前にして、詩人は人間の卑小さを、生の空しさを詠嘆せざるを得ない。

「あの大いなる夢はどこに去ったのか？ あのはかない幸せの希望は？ あの名声への憧れは？ あの小止みない必労は？ あのせわしく騒々しい日々は？ すべては消え失せ、ただ後に残るは美德のみ」。

ここに見える「空の空なり、すべて空なり」(Vanitas Vanitatum……) 的なヴァニタスの思想は、フリードリヒのとりわけ廃墟を主題とする一連の作品にも色濃く出ているが、この《氷海》における流氷の山もまた、ある意味では自然の廃墟、崩れ落ちた“氷の宮殿”とも見え、トムス的なヴァニタスの余韻を感じとることも不可能ではない。いずれにしても、前出の Parry の影響を云々しうとすれば、トムスンについても同様に可能性が指摘されていいはずである。

(6) フリードリヒと親しく、互いに啓発する所大であった医師、自然科学者兼画家の Carl Gustav Carus (1789~1869) の「風景画についての書簡」(初版 1831年)の中に「付録」として加えられた「ドレスデン近郊のエルベ河の流氷の模様」²⁵⁾。これは 1821年1月14日早朝、カールスが数日前からエルベ河をおそっていた流氷の模様を目撃した時の記録



- 4 C.D. フリードリヒ：《氷海》のための油彩習作，1821年，ハンブルク，クンストハレ
C.D. Friedrich: Drei Ölstudien für 《Das Eismeer》，1821, Hamburg, Kunsthalle.

で、4ページ足らずの短かいものであるが、中にいくつか注目すべき記述が見られる。

「……そこから流れてきた氷塊は、とまっている氷のふちに鋭く歯を立て、互いにぶつかり合っては高くもり上った。……間もなく氷塊は、新しくできた流れが再び氷の下に隠れると、あちこちにまた塔のようにそそり立った。……氷塊の厚みは0.5～1フィートあり、その色はある部分は黄色、ある部分は半透明の緑っぽい青であった。またその幅は4、6ないし8フィートあった。」(傍点筆者)。

特に傍点の部分はそのまま、フリードリヒの《氷海》のdescriptionとしても生かせるほどであり、色彩についても、右前方に立つ三角形の大型の氷片をはじめ、概して前景の氷塊には黄色のニュアンスが濃く、中景から後景にかけては緑を含んだ青が主調をなしており、カールスの記述の影響をうかがわせる²⁶⁾。

カールスのこの記録が前出の「書簡」にそえられて書籍として刊行されたのは1831年であるが、この記録そのものは1821年のことであり、当時カールスとフリードリヒとは共に瀨繁に行き来しており、フリードリヒがこ

の記録の肉筆を読んだ可能性は十分にある。(ちょうどこのころ(1824年)、フリードリヒはカールスの提供したデッサンをもとに、自らは行ったことのないアルプス風景²⁷⁾を描いていることもこの際想起すべきであろう)。

Börsch-Supanはこの点でのカールスの影響を認めたがらないようであるが、ここでは、「カールスのこの見事な描写は、フリードリヒの1824年の絵(《難破した希望号》)に、これ以前のいかなる絵画作品よりも比較にならない程近似している²⁸⁾」というStechowの説を正論とすべきであろう。

(7) フリードリヒ自身の視覚体験。現在ハンブルクのクンストハレに、1824年の《氷海》のための油彩の習作断片が3点²⁹⁾あるが(図4)、この内少なくとも2点は(多少形を変えて)完成作の中に生かされている。当時フリードリヒはドレスデンにあり、しかもエルベ河畔にアトリエ兼住居を構えていたから、彼もまたエルベの流水を目撃した可能性は十分にある。この3点の習作をその証拠としてあげることが容易であるが、その前に注意すべきは、フリードリヒ独特の制作態度ないしプロセスである。カールスの回想によればフリードリヒは「その油彩画のためのスケッチ、下絵、着色した習作などを作ることは決してなかった。というのも彼によると(たしかにこれも一理あるが)、こうした補助的手段を用いることによって、画家のファンタジーは常に多かれ少なかれ冷えてしまうからである」³⁰⁾。

事実、これら3点の習作はフリードリヒの油彩習作としては、現存する「唯一の」³¹⁾も

のであり、その他はすべて鉛筆、セピア、水彩等によるデッサンである。したがって、これら3点はフリードリヒにあっては例外的な存在といえるが、ただこれが実景によったものか、あるいはカールスの記述に依りながら描いたものかにはわかには決め難い。おそらくは、カールスと同様に、フリードリヒもこの異様な光景に打たれてこれを（言葉ではなく絵筆によって）描いたのであろうが³²⁾、いずれにしても、彼が問題の流水を見、その時の記憶を何らかの形で完成作の中に生かしていることは確かであろう。しかもこの《氷海》に、こうした油彩習作がありながら、鉛筆あるいはセピアによる習作が欠落していることは、フリードリヒの場合極めて異例といわねばならない。無論、カールスも述べているように、これらのデッサンは厳密な意味での、つまり特定の完成作を意識した上での《習作》ではなく、むしろ当初は完成作とは関係なしに、独立的に描かれており、これをフリードリヒは折にふれて——時には3年、5年の間隔をおいて——とりあげ、ある時はそのままの形で、ある時は（EldenaやMeissenのゴシック寺院の場合のように）自由なヴァリエーションを加えて、あるいはいくつかのデッサン習作を合成して、完成作に仕上げている。彼の油彩画が、内容的にも形式的にもいくつかのグループないし類型に分けられるのはそのためであり、その基礎となる彼のデッサンは、それ自体を目的とした完全に独立したデッサンでもなく、また単なる習作でもなく、いわば、「ゴシックの芸術家におけるパターン・ブック（Musterbuch）に近いもの」³³⁾で

あった。

現在伝わらない《希望号》（Börsch-Supan Nr. 295）にも、ハンブルクの《希望号》（Börsch-Supan Nr. 311）にも、全体的にも部分的にもこれに相当するデッサンが欠落していることは、ある意味では画家が実際に筆をとる際に画家の想像力、フリードリヒ自身の言葉にしたがえば“ファンタジー”に逆により強力なパネを与えたことにもなる。

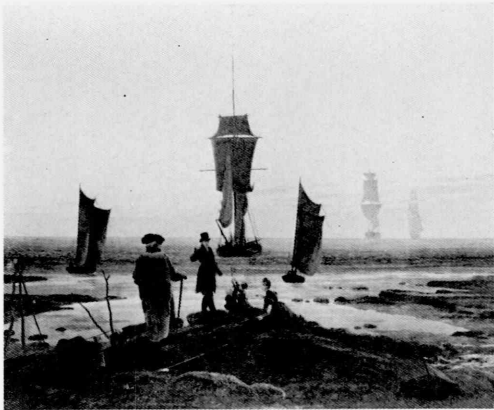
フリードリヒの芸術をいち早く理解し、彼をロシアに紹介する上で大きな功績のあったロシアの詩人ジュコフスキー W. A. Joukowski (1783~1852) は、現在伝わらない《難破した希望号》の制作を引き受けたフリードリヒについて次のように語っている。

「（引き受けはしたものの）彼は何を描くべきか知らない。彼は（彼自身の言葉によると）時に夢の中に現われるというインスピレーションの到来を持っている」³⁴⁾。

ハンブルクの《氷海》が、今まで見たように自らの視覚体験の他、他者の絵画的、文学的イメージのいわば“残像”に多かれ少なかれ従っているのは事実としても、彼の代表作の中でもとりわけ“夢の図”に近く、「画家の自由な想像力」の所産であることは強調すべきであろう³⁵⁾。

III

“難破船”というモチーフがロマン主義絵画におけるいわゆる“topos”（頗出するモチーフ）のひとつに数えられることはすでにしばしば指摘されている通りで、ここで改めてその詳細を論ずるまでもないが、ただフリー



5 C.D. フリードリヒ：《生の諸段階》，1835年頃，
ライプチヒ，美術館
C.D. Friedrich: 《Die Lebensstufe》，um 1835，
Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

ドリヒの《氷海》の形式、内容両面にわたる独自性を、新しさを、またある面における伝統とのつながりを探るには、彼の同時代の作品と同時に、過去の絵画的伝統に若干遡って見る必要はあろう。

フリードリヒが船に、海洋に、あるいは港にししばしば寓意的、象徴的な意味を含ませていることは、たとえば1816～18年頃の連作《朝》、《昼》、《夕》、《夜》(Börsch-Supan Nr. 234～37)、1822年の有名な「海辺の月の出」(Börsch-Supan Nr. 299)、1828年頃の《夕べの港内の船》(Börsch-Supan Nr. 358)から晩年の《生の諸段階》(Börsch-Supan Nr. 411)(図5)など多くの作品に見ることが出来る³⁶⁾。おそらくこの点でフリードリヒは、同じくしばしば海洋を、船を、難破船を描いたターナーやドラクロワよりも一層過去のイコノグラフィックな伝統に、とりわけキリスト教美術におけるアレゴリー、あるいは象徴体系に多くを負っているようである。

すでにアウグスティヌス(354～430)は、「ペテロの小舟」(マタイ伝14章24～33節)に

ついて次のように語っている。

「こうして私は舟の中にある。この広大な海洋を渡るのに、私は木(=舟、またはマスト)で支えられている。しかしながら、我ら弱者たちを支えるその木は主の十字架であり、我々はその印をつけ、それによってこの世での溺死から救われるのである。……ところで使徒たちを運ぶ小舟、それは教会という名の小舟である。……我らはすべて舟の中にある。そこではある者は仕え、ある者は仕えられるが、やがてすべては嵐にその身を危うくし、港で救われるのである」³⁷⁾。

いうまでもなく、アウグスティヌスのこの一節がフリードリヒに直接影響を与えたとは考えられないが、しかし教会としての船、十字架としてのマスト、希望の象徴としての錨、舵とる人すなわちキリスト等、いわゆる“*navigatio vitae*”の伝統は、フリードリヒの芸術にも、しばしば多かれ少なかれ主観的な解釈を経て、なお生き続けている。たとえば、1816—18年頃の《夕べ》(前出)はその最も顕著な例のひとつであり、上に引用したアウグスティヌスの最後の一節に見事に対応している。

「ある人よき良心を棄て、信仰の破船にあえり」(テモテ前書1章19節)聖書における“信仰号”の難破から、フリードリヒの《氷海》における“希望号”の難破への道程は、一般に考えられている以上に近いはずである。キリスト教における七つの美徳のひとつとしての“希望”(Spes)は周知のようにしばしば船や錨をもって表わされるが、これはフリードリヒのたとえば、十字架のかたわらに錨を

おいた《バルト海の十字架》(Börsch-Supan Nr. 215)のような作品に典型的に見ることができる。特に Cesare Ripa の「Iconologia」(初版1593年)をはじめ、17, 18世紀の“Emblemata”の伝統がフリードリヒの芸術にも影を落していることは、かつて H. von Einem が示唆した通りである³⁸⁾。

フリードリヒの《氷海》をはじめとする多くの作品の背後に、これらキリスト教美術の、あるいはその世界観の伝統が生きていることをここで再確認することは、以後の作品解釈のために必要なことであろう。彼の芸術は「その本質において、キリスト教芸術として理解されねばならない」。ただしそうはいても、それが「一切のキリスト教的なドグマからは遠い」³⁹⁾ものであり、これ以前のカトリック教を中心とする「(宗教的共同体の)共通の言語ではもはやなく、孤独な告白である⁴⁰⁾」ことも同時に念頭におく必要はあるが。

IV

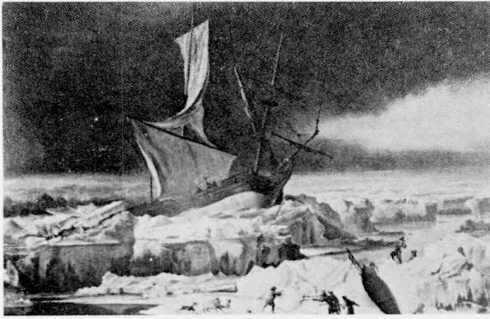
フリードリヒの一部の作品が当時の人々にいかに斬新に、時には異様に映り、それがためどれ程の物議をかもしたかは、初期の《山中の十字架》(Börsch-Supan Nr. 167)をめぐるいわゆるラムドール論争、続いて発表された《海辺の僧侶》(Börsch-Supan Nr. 168)をめぐる作家のクライスト、詩人のブレンターノを中心とする盛んな論議、ドレスデンの自然科学者 G. H. Schubert がフリードリヒのある風景を前にして、その余りのつかみどころのなさに、これは“風景”(Landschaft)ではなく、“空景”(Luftschaft)⁴¹⁾であると評した

話、あるいは後にターナーにも起り、カンディンスキーにも起り、バルザックの「知られざる傑作」の主人公の画家にも起った、作品を上下逆さにかけて他人が(あるいは画家自身が)気づかなかった話などに端的にうかがえる。

この《氷海》もまた当時の人々を大いに驚かせたが、その第一は主題の新しさ、珍らしさであり、第二はその大胆な表現形式であった。つまり、難破船という旧来のテーマを極地の氷の中にもってきたことであり、それをかつてないような、文字通り einmalig なヴィジョンに結晶させたことであった。この作品に寄せられた当時の批評の多くが、理解や賞讃よりも無理解、戸惑い、苛立ちを表明しているのも特に驚くに当たらない。

「死が美術のテーマとして適当でないように、この種の全く生氣なく、単調で荒涼たる自然の光景を画家にすすめるわけにはいかない。この種のテーマには判断の基準がないため、その真実性については何ともいえない。しかし我々の経験から推測する限り、これらの氷塊は十分透明とはいえず、その間にある泡のような白さも明瞭性に欠ける。また遠方に見える氷山の遠近法も正しくないようである。ただし雪空の描写は秀技である。我々はこの絵を、後に別の形に改作すべき習作と見る。習作としてはこれはすぐれた作品である」(1824年のブラハでの展覧会における無名氏評)

またプロイセン国王フリードリヒ・ウィルヘルム三世がこの《氷海》を見た時にもらした「極地の大きな氷はもっと別な様子をして



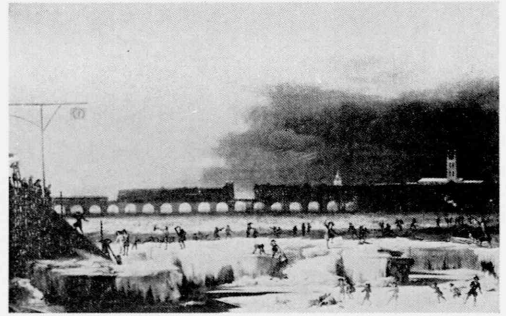
6 A. ホンディウス：《氷海に閉じ込められた船》，ケンブリッジ，フィッツウィリアム美術館
A. Hondius: 《Im Eismeer gestrandetes Schiff》，um 1675, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

いるのではないか」という素朴な疑問にしても、国王一人のものではなかったはずである。自然主義的な観点からフリードリヒの芸術に対する批判、より悪しくは黙殺が目立ち始めるのは、フリードリヒの死後のことであるが、その予兆はすでにこうした言葉の中にも見えている。

「この数年間というもの、芸術はこれといった進歩を一向に見せていないように思われる。たとえば、最も令名ある大家の一人（＝フリードリヒ）は、病的なまでの斬新さと稀少性を求める余り、北海の凍てついた氷塊にまで手を広げているのである。その間にはさまれた船の残骸は、美と生命を探し求める我々の眼をそむけさせるだけである。」（1824年のベルリン・アカデミー展における無名氏評）。

この作品が2年後にハンブルクで公開された時、C. Töpfer はそもそも氷塊を作品の主題とすることに異議を呈し、また現在伝わらない1822年の《希望号》についても、その効果は「芸術的に美しいというより異様」と評し、別の批評家はこの作品に「とってつけたようなわざとらしさ」を感じとっている。

ブッサン、クロード・ロラン、ガスバール・



7 A. ホンディウス：《凍りついたテムズ河》，1677年，ロンドン，ロンドン美術館
A. Hondius: 《Die zugefrorene Themse in London》，1677, London, The London Museum.

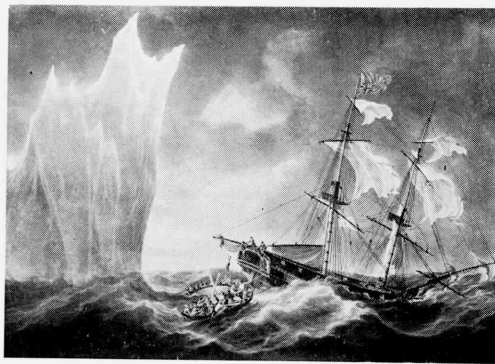
デュゲラの英雄的、理想的風景、あるいはロイスダール、ホッペマらオランダ派の写実主義的な風景になれてきた人々にとって、このフリードリヒの《氷海》がいかに“異様に”（wunderlich），“わざとらしく”（gesucht）映ったかは想像に難くない。

V

すでにダンテ（「神曲」，地獄篇32歌）は「氷に閉じ込められた悩める魂」について語り、またボッシュの地獄図（《快樂の園》の右側パネル）でも、地獄は火炎と氷の支配する所であり、シェイクスピアの「以尺報尺」（Measure for Measure）でも、死後の魂の落ちゆく先は「火の海」と、「体中が凍えわたる氷の地獄」（第3幕第1場）とされ、氷でおおわれた世界が地獄、死、劫罰、破滅などのイメージと分ちがたく結びついていたことをうかがわせるが、ただ極地あるいは氷の世界が絵画的なイメージとして見るべき形をとり始めるのはようやく17世紀のオランダにおいてである。その背景には、16世紀末から17世紀にかけて、インド、中国との交易上の必要から、オランダ人が極地の航路の開発に積極的に乗り



8 A. アヘンバッハ：《ノルウェーの海岸での嵐》、1837年、油彩、カンヴァス、179×272cm、フランクフルト・アム・マイン、シュテーデル美術研究所
A. Achenbach: 《Ein Seesturm an der norwegischen Küste》, 1837, Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut.



9 N. ボコック：《レディー・ホバート号の難破》、1803年、ロンドン、国立海洋博物館
N. Pocock: 《Post Office Packet Lady Hobart sinking after striking iceberg》, 1803, London, National Maritime Museum.

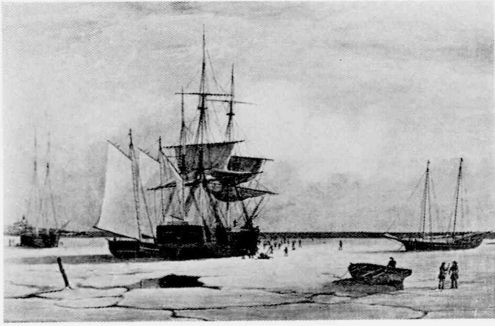
出したこともあろうが、ただ当時のおびただしい数の海景画（この中には嵐の海にもまれる船、あるいは難破船の図も多数含まれている）に比べればその数は極めて少ない。A. Hondius (c. 1625~1695) の《氷海に閉じ込められた船》(ケンブリッジ, Fitzwilliam Museum, 図6) はその貴重な一例であり、単なるモチーフという観点からすれば、フリードリヒの先駆的な作品（特に1798年のそれ-図2）とも見られるが、前景に人物や犬などを挿入して画面に動きをつけるなど、オランダ絵画特有の narrative な性格が強く、ハンブルクの《氷海》とは比較を絶している。ただし、A. Hentzen⁴²⁾の推測するように、ホンディウスがこの図を、彼がかつて目撃した凍りついたテムズ河の光景(図7)に刺激されて描いたのだとすれば、エルベ河の流氷がおそらく作品成立のひとつの契機となったフリードリヒの場合と似ることになる。

フリードリヒにおける（特に当時ドレスデン絵画館にあった）17世紀のオランダ風景画の影響ないし伝統については、別に論ずべき問題であるが、彼の3点⁴³⁾の極地の図の内、

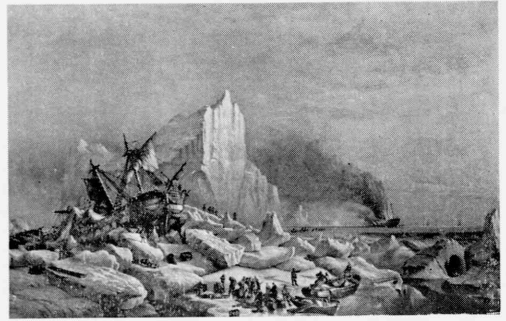
最初のもは、上でもふれたように、初期のフリードリヒにおけるオランダ派の影響を示唆すると同時に、同様のテーマを扱いながら、後年のフリードリヒがそこからいかに飛躍しているかを明示している、という意味でも注目される作品である⁴⁴⁾。

フリードリヒの同時代およびその前後のドイツ絵画は、彼の3点の極地の図に匹敵しあるいは比較しうるような作品をもたない。ドイツに伝統的に海景画が少ないのは、地理的、歴史的理由もあるだろうが、フリードリヒに極めて近いカールスでさえその例は僅かである。極地の図ではないが、デュッセルドルフ派の A. Achenbach (1815~1910) がしばしば描いた嵐の海にもまれる船あるいは難破船の図(図8)にしても、Simon de Vlioger, Willem van de Velde 父子に代表されるオランダ絵画の影響をまともに受けたもので、フリードリヒからは程遠い。そして言うまでもなく、当時世評の高かったのは、これらアヘンバッハ流の作品であった。

オランダのあとを受けて海運国として隆盛を極めたイギリスに海景画が多いのは驚くに



10 F. H. レイン：《テン・パウンド島沖の氷海にとざされた船》，1850年代，油彩，カンヴァス，30.5×50cm，ボストン，美術館
F.H. Lane: 《Ships in ice off Ten Pound Island》, 1850's. Boston, Museum of Fine Arts



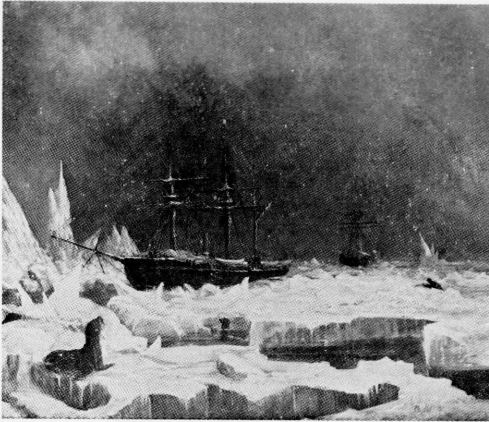
11 W. ブラッドフォード：《氷山での難破》，1868年頃，着色リトグラフ，ニューポート・ニューズ（ニュージャージー），海洋博物館
W. Bradford: 《Crushed by Icebergs》, c. 1868 colored lithograph, Newport News (Virginia), The Mariner's Museum.

当らない。しかしまた反面，航海に伴う諸種の危険もにわかに増大し，特に難破は当時「人間が経験しうる最大の不幸」に数えられ，その犠牲者は19世紀初頭で年間5,000人をこえるほどであったから，これに対する人々の恐怖と関心とは，おそらく今日の我々の想像をこえるものがあつた。オランダ風の，あるいはクロード・ロラン風の海景画とならんで，その中でも特殊な難破船のテーマが当時にいかに広汎に描かれたかは，R. Boase⁴⁵⁾がすでに十分な作例をもって示しているが，しかしここでも極地の難破船となるとその例は極めて稀である。彼の論文にあげられている唯一の例であるN. Pocockの「レディ・ホバート（Lady Hobart）号の難破」（1803年，図9）は，極地に近い大西洋での氷山との衝突を描いたものであるが，主題的な珍らしさはあるとしても，芸術的にはプリミティブという他はない。

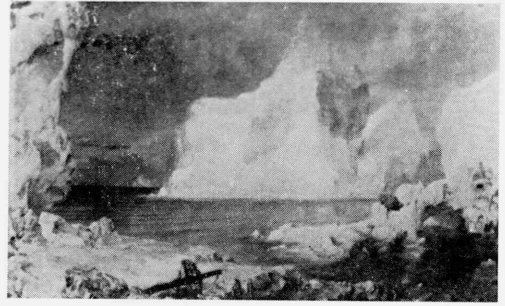
実際にはほとんど見る機会をえず，また白一色の氷りついた世界が，画家の想像力をもいわば凍結し，またそれがアフリカやアジアのようなエグゾティスムの対象となりえな

ったことが，この種の作品の少ない大きな理由であることはいうまでもない。18世紀後半から19世紀にかけてこの種の作品がその数をましてくるのは事実としても，その多くは画家の絵画的想像力の所産というより，実際に航海や探険に同行した画家による“記録”であり，今日の報道写真的な性格の方が強かったといえる。前出のW. Westallの版画はBeecheyの探険報告にもとづくものであるし，タヒチその他の異国風景を多く手がけたW. Hodges (1744~1797)の極地の図も，彼がJ. Cookの率いる“Resolution”号に乗り組んで実際に極地に行った時の“記録”であり⁴⁶⁾，18世紀の啓蒙主義の影響による極めて“科学的”なアプローチ⁴⁷⁾によつた作品である。

19世紀前半のアメリカのいわゆる“luminist”の代表の一人F. H. Lane (1804~65)の大西洋の氷海に閉ざされた船（図10）は，オランダ的な平明で克明な写実性の中に，19世紀的な光の効果を加味したものであり，W. ブラッドフォードによる石版画《氷山での難破》（1868年頃）（図11）は，当時のリアリスティックな傾向にドラマティックな物語



12 H.M. スループ：《スミス・サウンドの氷海にとざされたアラート号とディスカヴァリー号》，1875-



76年、油彩、カンヴァス、ロンドン、パーカー・ギャラリー

H.M. Sloop: 《The Alert and The Discovery in Smith Sound》, 1875-76, London, The Parker Gallery.

13 F.E. チャーチ：《冰山》，1863年、着彩リトグラフ
F.E. Church: 《Iceberg》, 1863, colored Lithograph.

的要素を加味している。これと同様の状況下におかれた“Alert”号と“Discovery”号を描いた H. M. Sloop の作品 (図12) にしても、モチーフの点ではフリードリヒに極めて近いとしても、そのアプローチの点ではむしろ前出の Hondius に近い。

ハドソン・リヴァー派を代表するアメリカの風景画家 E. Church (1826~1900) の一連の極地の光景 (図13)⁴⁸⁾ は、これらとはやや趣を異にして、よりパノラミックな視点から、極地のコスミックなヴィジョンを追求したものであり、叙事詩的な壮大さと、「広大な自然を前にした時の、超感覚主義者の畏敬の念⁴⁹⁾」を感じさせるが、その成立の背景にはやはり、前出のバリー、あるいはジョン・フランクリン (1786~1847) から 19 世紀前半に始まる極地探険に対する当時のアメリカ人の多大の関心があった。それと同時に彼の場合、ドイツの偉大な人文地理学者アレクサンダー・フォン・フンボルトの唱える、風景画家の努めのひとつは、世界各地、特にアフリカや極地など未開発ないし未探険の知られざる地域の特徴、性格を、いわばその“肖像”を客観的に、し

かも芸術的に“記録”することである、という説が大きく影響しており、彼が極地やカリブ海に自らおもむいたのもこのフンボルトの著作の刺激によるものであった。その意味では彼は、イギリスを中心とするいわゆる geographical artist の伝統をつぐものといえるが、しかし彼の最大の関心はあくまで極地の光 (Aurora Borealis) の描出にあり、絵画における“光の世紀”、印象派 (あるいはアメリカにおけるその影響をここでは云々できないとすれば)、いわゆる luminist の時代のさ中に生きた彼の、これまでとは違ったアプローチを見せている。

ヴィクトリア朝の動物画家として多大の名声を博した E. Landseer (1802~73) の《事を計るは人、裁くは神》(1864年、図14) はこれらの極地の図よりはるそのアプローチの点でよりフリードリヒ的であり、また彼に限らずロマン派絵画全体の余韻を強く感じさせる作品である。これまで見たように、極地あるいは氷の世界を扱った作品の大半が多かれ少なかれ描写的、説明的な性格を示しているのに対し、ここでは難破船のマストの残骸が前



14 E. ランドシーア：《事を計るは人、裁くは神》，1864年，油彩，カンヴァス，91.4×243.8cm，ロンドン，ロイヤル・ホロウェイ・カレッジ
E. Landseer: 《Man proposes, God disposes》，1864, London, Royal Holloway College.

景に大きく描かれ、自然の暴威を暗示すると同時に、自然の聖域の守護神でもあるかのような白熊が二頭、人為の空しさをあざむくかのようにその野性的な力をほしいままにしている。ここには人影らしきものは一切見えず、ただ左前景にころがっている望遠鏡が、ここに散った生命の形見でもあるかのように、悲劇の余韻をとどめているだけである。フリードリヒの《氷海》がある意味においてそうであるように、この作品もまた荒涼たる自然の中に移しかえられた“Vanitas”に他ならず、画家の意図が「ターナー的なペシミズムをまじえながら、自然の混沌たるドラマと、これに対する人間の勝ち目のない戦い」を描くことにあった、という W. Gaunt の説⁵⁰⁾は当を得たものといえよう。

VI

氷の極地を私はおとずれた。そこでは氷山が渾沌として入り組んでころがりまた聳え立ってもの凄かった。

雪にとざされて枯渇して、生命が眠り込んでいた。そして氷の眠りは、いつまでも日の眼を見られなかった……

ヘルダーリン「遍歴者」(Der Wanderer) (片山敏彦訳)

フリードリヒが時代的にはハンブルクの

《氷海》に先行するこの詩を読んでいたか否かは知る由もないが、しかし詩人の奔放な想像力が、フリードリヒのそれと密接にオーバーラップしていることは疑う余地がないであろう。

極地にはばたく詩人の想像力を云々する時、無論忘れてはならないのがコールリッジの「老水夫行」The Rime of The Ancient Mariner である。次に引用するこの詩の一節がフリードリヒの《氷海》の literary source として示唆されたことはこれまでなかったが、もし彼が前にあげたトムソンの詩を読んでいたとしたら、この詩を読んでいた可能性もあるとしなければならない。(「老水夫行」の初版は1798年)

やがて霧捲き、雪が降り出し、おどろくほど寒くなって、

マストのように高く、エメラルドのように青い、氷の山が流れてきた。

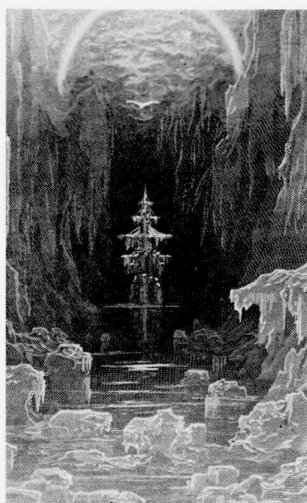
浮氷の間に氷の山は、もの凄いの光を放った。

人のすがたも獣も見えず――

やまあい
山間はただ氷だった。

ここにも氷　そこにも氷
どちらを向いてもみな氷……

(傍点筆者)



15 G. ドレ：コールリッジ《老水夫行》のための挿絵，1875年，エングレーヴィング

G. Doré: Illustration for Coleridge's "The Rime of The Ancient Mariner", 1875, Engraving.

16 G. ドレ：コールリッジ《老水夫行》のための挿絵，1875年，エングレーヴィング

G. Doré: Illustration for Coleridge's "The Rime of The Ancient Mariner", 1875, Engraving.

無論，コールリッジにおける極地の空間は、フリードリヒのそのような無人の氷原ではなく、語り手としての「私」、つまり老水夫とその一行の介在を許し、やがてそこに不吉な信天翁をめぐる恐ろしいエピソードが展開するが、しかしここに示されたコールリッジのイメージは、先のヘルダーリンのそれと共に、フリードリヒの《氷海》のそれに極めて近い。K. クラークはコールリッジの別の詩をひき合いに出して（後出）そのゲルマン的な自然観を強調し、特にフリードリヒのそれとの親近性にふれ「コールリッジはこの大画家（フリードリヒ）のことを知らなかったのだろうか、とよく思ったが、それほど二人のもの見方は共通するものがある⁵¹⁾」と語っている。

時代はずれるが、この「老水夫行」に寄せたギュスターヴ・ドレ（1832—1883）の銅版挿絵（1875年）もこの際注目すべきであろう（図15, 16, 17）。この詩が色々な意味で「あらゆる詩の中でも最も挿絵としくいもの」（M. ローズ⁵²⁾）というのはおそらく正しい。ドレが早くからこの詩に目をつけながら、晩

年まで機の熟するのを待ち続けた理由のひとつもそこにあったと思われるが、ただ幸いに彼は「コールリッジと同様、常識的なもの、日常的なものからよこんで自己を解放するすべを心得ていた」。(同)中でも、上に引用した部分に相当する挿絵は、このあとの、運命のさいころを振る場面と共に、ドレのこうした特性のよく生かされた集中の白眉ともいべきものであろう。不吉な運命を暗示する底知れぬ森のような氷海にすいこまれてゆく船影（図16）は、フリードリヒにおける“難破”を予告するかのようであり、無数の墓標のように果しなく広がる氷原（図17）もまたすべての生命が眠りこけているフリードリヒの《氷海》のイメージにつながっている。ここでは、程度の差こそあれ、ドレもフリードリヒも、月光と狭霧のオシアンの世界をさまよう visionaire であり、ときに、カサスロフィーの象徴としての自然、いわゆる“natura naturans”に対する破壊的な自然、より正確には底知れぬ破壊力を秘めた、しかし一見静まりかえった何ごともないかのような自然の描写において他の追従を許さない。(M. プリ



- 17 G. ドレ：コールリッジ《老水夫行》のための挿絵、1875年、エングレーヴィング
G. Doré: Illustration for Coleridge's "The Rime of The Ancient Mariner", 1875, Engraving.

ヨンは、コールリッジの「老水夫行」に「ヒントを得た作品であろうか⁵³⁾」として、ストラズブルにあるドレのデッサン《2つの氷山にかこまれた船》をあげ、これとフリードリヒの《難破した希望号》——ブリオンでは1821年作——との関連を指摘しているが「老水夫行」の挿絵そのものについてはふれていない。(なお、エドガー・アラン・ポーの「ゴードン・ピムの冒険譚」(1838年刊)にも極地の短かい描写(第16章)があるが、特に比較の対象とするに足るものではない。これに対しメルヴィルの「白鯨」(第42章)における極地の雪原の描写は秀抜で、ある面ではフリードリヒを髣髴させる。

VII

フリードリヒの《氷海》がロマン主義絵画全体の中でも「第一級の象徴的作品」(W. ホフマン⁵⁴⁾)であることは今日疑う余地がないし、またこの“象徴”をめぐる解釈もほぼ出つくした感がある。その第一は、これを「人間の努力の空しさ⁵⁵⁾」「かなえられない願望や希望の苛酷な総決算⁵⁶⁾」、「敵意ある自然

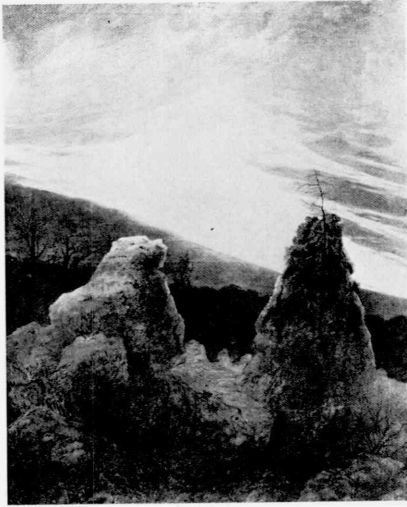
の圧倒的な力を前にしての人間の挫折⁵⁷⁾」「果しない世界、最も人気のない世界における絶対的な死⁵⁸⁾」の、「神なき世界に打ちすてられた人間⁵⁹⁾」の象徴的表現と、いかえればフリードリヒの“極めてベシミスティックな”⁶⁰⁾世界観の表現と見る。たしかに、彼の多数の廃墟の図と共に本図もまたある意味ではかつての“Vanitas”, “Memento Mori”の伝統につながるものではあるが、ただ、S. Holstenも注意しているように、それが「もってまわった、抽象的な“ヴァニタス”のアレゴリーではなく、見る者の感情に訴える象徴的なカラストロフィーの表現⁶¹⁾」であることに注意すべきである。しかもここにある“死”は、H. Beenkenも指摘しているように、かつての“Memento Mori”におけるような、やがては万人に等しく訪れる客観的必然的な運命としての死ではなく、画家みずから選んだ悲劇的な状況下での、あるいは避けえたかも知れない主観的な死の形式である。見方を変えれば、犯すべからざる“Terra Incognita”としての自然の聖域に踏み込んだ人間の不遜に対する自然の(あるいは神の)懲罰であり、理性をもって自然を征服しようという人間の野望に対する自然の制肘である。フリードリヒにあっては、かつてのブッサン、ロランと違って、人間は自然と“共に”あるのではなく、自然に“対して”ある。フリードリヒにおけるこの人間対自然の二元的関係は、時に平和的、調和的であり、時に敵対的、破壊的である。この《氷海》におけるそれは、いうまでもなく後者の最もモニュメンタルな表現であり、「自分のすべては音もなく測り知れぬものの

中で消滅してゆくのだ⁶²⁾」とう、パスカル的ともいうべき意識の象徴的表現でもある。

第2の解釈は、当時のドイツの政治的状况に照らし、これをフリードリヒの政治的ベシミズムの表明と見る。すなわちそれは、反動的、反自由主義的なウィーン体制下の祖国に対する絶望あるいは諦念の象徴的表現である。フリードリヒの愛国主義的精神は、1813~14年にかけての対ナポレオン解放戦争を頂点として、この前後の少なからぬ作品、たとえば「古代の英雄の墓」(Börsch-Supan Nr. 205)、「森の中の竜騎兵」(Börsch-Supan Nr. 207)、「フッテンの墓」(Börsch-Supan Nr. 316)、などにかなり具体的に表明されており、さらにこの《氷海》(希望号の難破)の描かれた1824年ころの彼は、戦死者のためのものと思われる記念碑のデザイン(Hinz Nr. 809, 810, 827, 834, 839)をしており、この作品がいわば“政治的鎮魂歌”として意図された可能性は十分ありうる。ただし、W. Geismeyer⁶³⁾もことわっているように、この解釈は第一のそれと対立するものではなく、むしろこれを補足し、あるいはこれに含まれるといてもよい。第3の解釈は、特に Börsch-Supan によって出されたもので、これまで支配的だった第一の(従ってまた第二の)それとある面で鋭く対立している。

氷塊の間にはさまれた難破船の残骸を、人の世の移ろい易さ(空しさ)と、「神の本質を究めるという不可能事⁶⁴⁾」の象徴と見る点は、これまでと変わらないが、巨大な氷塊をアルプスの万年雪と同じく、「永遠の氷」と見、これを「何か絶対的なもの(=神)の譬喩」と見

る点で、これまでの説と大きく異なる。Börsch-Supan はさらに、このピラミッド形に積み上げられた氷の山を「宗教的な意味での高まり、つまりいうなれば神殿の階段」と見、また画面中央の空の青さは、「一日の朝、昼、夜といった交代ないリズムのない極地においては、超越的なもの、永遠なるものの譬喩」であるとする。彼はまた現在伝わらないもう一点の《希望号》における極地のエレメントについても同様のポジティブな解釈を加えているが、これらの作品に限らず、Börsch-Supan の解釈は、フリードリヒの芸術そのものがそうであるように、極めて主観的である。この主観性が独創性につながるか、独断性につながるかは微妙な所であるが、ただ彼の場合、たとえば1822年の有名な《窓辺に立つ女》(Börsch-Supan Nr. 293)の解釈に典型的に見られるように、作品のディテールを余りにも、もなみなすべて何かを意味するという“象徴の森”としてとらえすぎるきらいはある⁶⁵⁾。しかしながら、この《氷海》およびその系統の作品(Börsch-Supan Nr. 295, 309, 310, 315, また間接的に 317, 330, 409)における極めて北方的な要素、(極地、氷原、高山、万年雪等)をポジティブなものとの表現とする見方は注目に値する。Carus がフリードリヒを“徹底してドイツ的”(deutsch durch und durch)と評する時、彼のいう“ドイツ的”とはおそらく“北方的”と言いかえられるものであった。北ドイツの港町に生まれ郷里とドレスデンの他は、リーゼンゲビルゲやリュージュン島など、もっぱら北ドイツの自然の中に生き、当時の多くの芸



18 C.D. フリードリヒ：《極光》，1843年頃，油彩，カンヴァス，143×108.5cm，ベルリン，ナショナル・ギャラリー旧蔵

C.D. Friedrich: 《Das Nordlicht》, um 1843 (unvollendet), ehemals Berlin, Nationalgalerie (1945 zerstört)

術家が望んだようなローマ留学はかたくなに拒んだ反面、雪と氷の国アイスランドは一目見たいと望んでいたフリードリヒの人と芸術における徹底した北方性は疑うべくもない。フリードリヒにおける北方的なものを特に強調した K. K. Eberlein は「フリードリヒを導いているのはロマンティックなものではなく、北方的なものである⁶⁶⁾」、とまで言い切っているが、フリードリヒの同時代人の一人はすでに1807年、すなわちフリードリヒがまだセビアによるデッサンをもっぱら手がけていた頃に、彼のこうした特質を看破している。

「彼(フリードリヒ)の活発な、燃えるようなファンタジーは、南方の晴朗な暖かい空や、草木の繁茂する豊かな、陽気な風土によってではなく、芸術家および詩人の魂をいくばくか暗い思いに、メランコリックな暗い思いに導く北方的な崇高性と偉大性によってかきたてられるのである⁶⁷⁾」。

1824年の《氷海》にたれ込めているのも、メランコリックな暗い思いであり、しかもそれはまた同時に“北方的な崇高性と偉大性”(nordische Erhabenheit und Größe)にも通じ

ている。自然における elementar なもの(空、海、山、岩石、森林、大地等)を愛し、また嵐の海辺を好んで一人さまよい、あるいは落雷が巨大な樫の木を裂くのを見て感嘆の声をあげたと伝えられるフリードリヒが、この氷海を、同じく実際には見たことのないアルプスの高山や氷河を描いた時と同様の思いで、つまり自然の elementar な力に対する讃嘆の思いを込めて描いたことは考えられないことではない。Börsch-Supan は、すでに述べたように、18世紀後半から19世紀にかけて、北海やバルト海では“希望号”という船名は極めて一般的なもので、ほとんど船そのものと同義語に近かったことに注意を促し、“希望号”という一見象徴的、アレゴリックな船名にとらわれすぎることを戒めているが、たしかにここで自然を単に人間の“希望”を打ちくだく破壊者として、人間を審判する者として、いわば終末論的見地からとらえることは、フリードリヒの根底にある自然観と必ずしもそぐわないかも知れない。

Börsch-Supan は、最晩年の、未完成に終わった《極光》(Börsch-Supan Nr. 409) (図18)について、これを「死の瞬間における神的なるものの啓示の象徴」と見、かつここでは「北極は氷海におけると同様に神の象徴⁶⁸⁾」であるとしている。すでに述べたように彼のフリードリヒ解釈は極めて主観的であり、時に強引とさえ思える。いずれにしてもそれはキリスト教的な死生観、あるいは神ないし救済の観念を軸として回転しており、ここでもそれは言えるが、その解釈の細部はとも角として、

これら北方的な要素を、従来とは違って少なくともポジティブな方向に評価している点は注目に値する。

なぜ、と人はしばしば私に問う
私は絵の主題にかくもしばしば
死を、空しさを、墓標を選ぶのか、と。
いつの日か永遠に生きるためには、
人はしばしば死に身をゆだねるべきなのだ。
フリードリヒ

《氷海》は、単に“希望号”の難破を、その乗組員の死を招いた恐るべき自然であるだけでなく、同時にそこにある自然そのものが、雪と氷にとぎされ、一切の生命の凍りついた永遠の冬の世界であり、自然そのものの死の世界である。しかしながら、この作品における人間と自然の死、人間の営為の“空しさ”、氷塊の形をとった“墓標”はまた、フリードリヒのいうように“永遠の生”への、彼岸への憧れの象徴でもあったろう。後にモネが“自然の疫病”として嫌った雪の世界も、フリードリヒにとっては、「至高の清らかさの体現」であり、「その下で自然は新しい生命を準備している」のである。シュライエルマッハーはその「宗教論」（1799年刊）の中で、すでに引用したように、無限なもの、神的なものに至るための前提ともいうべき「自分の姿や形はすべて偶然であり、自分のすべては音もなくはかり知れぬものの中で消滅してゆくのだ」という意識⁶⁹⁾、について語っているが、おそらくこれはフリードリヒが《氷海》およびその系列の作品でいわんとしたことでもあった。

この《氷海》はしばしばジェリコーの《メデューズ号の筏》（1819年）と比較されるが⁶⁹⁾、上のような観点からすれば、ジェリコーにあっては難破という悲劇そのものもさることながら、その後にくる希望が、“Argus”号による）救済が約束されているのに対し、フリードリヒにはそれが無い、といった単純な対比はもはや許されないであろう。あるいはターナーの数々の難破船の図に表明されたロマンティックな“ベシミズム”を、フリードリヒのそれにそのままオーバーラップさせることもまた不可能であろう。フリードリヒ（1774年生れ）はターナー（1775年生れ）に比べ、その内面生活においては、北方の神秘主義、敬虔主義により深く根ざし、その人も芸術もはるかにキリスト教的である。有限と無限、生と死、此岸と彼岸、人間と自然、破滅と救済といった対概念は、フリードリヒの作品はもとより、彼のわずかな詩作や書簡、ノートなどの著作物などにもライトモチーフのように現われており、その意味で彼はターナーの“一元性”（Monismus, R. Zeitler⁷⁰⁾）とは次元を異にするし、またこの《氷海》を単に救済のない死あるいは破壊の象徴的風景と見ることは、フリードリヒの楯の一面を、しかもネガティブな一面をしか見ないことになる。

VIII

フリードリヒの風景画にあってはしばしば遠景と近景、明部と暗部とが鋭く対立しているが、これらは単に遠近法的な空間構成のための要請から生れたのではなく、上に見たような内容的な二元性に対応するものでもあっ

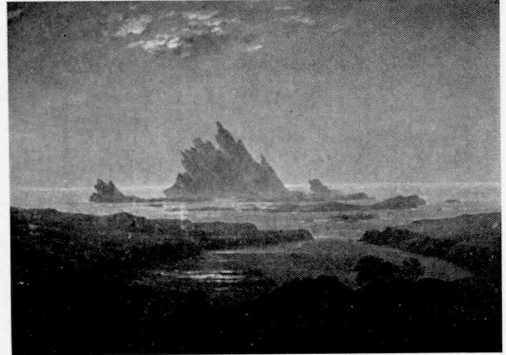


19 H. ド・シュベルヴィル：《ムーズ河の流水》，1809年，チョーク，39.2×48cm，ライデン大学版画室
H. de Superville: «Ice Floes on the Meuse», 1809, Chalk-and-brush drawing, Prentenkabinet, Universitij of Leiden.

た。これを見すごしたがために、彼の同時代人の多くは、その一見唐突な、非科学的な遠近法を難じ、あるいはその明暗の型破りのコントラストに憤りすらおぼえたが⁷¹⁾、この《氷海》に関しては、H. J. Neidhardt も指摘しているように⁷²⁾、こうしたフリードリヒ的な二元的な画面構成は放棄されている。

この鋭角的にそそり立つピラミッド型のモニュメンタルな流水の山は、ほとんど画面の3分の2を占め、その圧倒的な規模と重量感、かたわらに小さく描かれた船体の一部との対比からも想像しうる。

すでに見たように、フリードリヒ以外に、同様のモチーフを扱った作品で構図的にこれと比較しうる作品はない。フリードリヒの同時代人のオランダの画家 H. de Superville (1770～1849) の《ムーズ河の流水》(1809年、図19)は、制作の動機はフリードリヒのそれに近く、また形式的にも、重畳する氷塊の描写は一見フリードリヒに似るが、しかし鋭角的に屹立する、フリードリヒの構築性とは本質的に異なる。ゴシック建築における尖頭のようにそそり立つこの氷塊の特異なシルエット

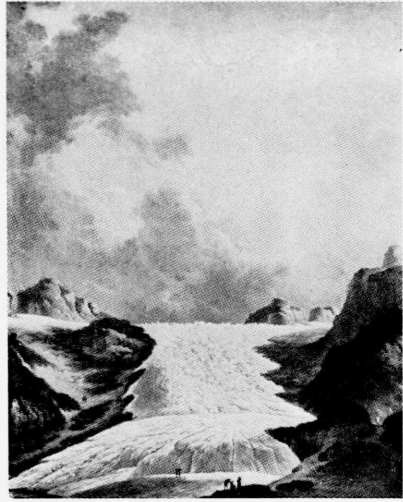


20 C.D. フリードリヒ：《海辺の岩礁》，1824年頃，油彩，カンヴァス，22×31cm，カールスルーエ，国立美術館
C.D. Friedrich: «Felsenriff am Meeresstrand», um 1824, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

ト⁷³⁾ (画面左後方にもくり返されている)は、フリードリヒ自身の作品のひとつに、同じくこのころのものとするカールスルーエの《海辺の岩礁》(Börsch-Supan 315, 図20)に酷似する。またヴァッツマンその他一連の高山風景 (特にBörsch-Supan 317, 330, 図23)も、モチーフとしてはとも角、形態的な観点からは十分比較の対象となり得るし、また内容的にも、Börsch-Supan に従って、これら高山の氷河(“永遠の氷”)を「神の永遠性の象徴」とするなら《氷海》における象徴性とも結びついてくる。

フリードリヒの最もすぐれたモノグラフィーのひとつ(1924年刊)を書いた W. Wolfradt はその中で、この《氷海》の色彩面については高くいながら、形態的な面については、その「断片を積み重ねたような氷山の構成は、画家の意図した象徴的内容に必ずしもそぐわず、また抽象的でなすぎ⁷⁴⁾」としているが、むしろ逆であろう。これまで見てきた個々の画家たちによる多かれ少なかれ説明的、描写的あるいは自然主義的な極地ないし氷塊の図に比べれば、この作品の造型的性格はむ

- 21 J.H. ヴュエスト：《ローヌの氷河》，1795年頃，油彩，
カンヴァス，126×100cm，チューリヒ，美術館
J.H. Wüest：《Der Rhonegletscher》，um 1795，
Zürich，Kunsthhaus.



しろ極めて構成的であり，抽象的である。フリードリヒは若いころ，ルンゲらと共に，当時北方におけるネオ・クラシシズムの牙城であったコペンハーゲンのアカデミーに学んでいるが，ここに見える個々の氷塊（氷片というべきか）の切子面のような鋭く直線的な輪郭と，一見偶然に積み重ねられたようで，しかも全体としては二等辺三角形を思わせる極めて緻密な幾何学的構成は，その蒼白く冷たい光の効果と相まって，むしろダヴィド的な，ネオ・クラシックな抽象性を示している。

R. Rosenblum はこれを“ネオ・クラシック”とは呼ばず，むしろ“キュビズム的”と呼び，特に（この作品に限らない）フリードリヒと今世紀のマルク，ファイニンガーとの関連性を指摘しているが⁷⁴⁾，この《氷海》（および初期の《海辺の僧侶》）に関する限り，その抽象性はマルクよりファイニンガーに近い。いわゆる“ノート”（“Notizen”，すなわち習作）を積み重ねることによって画面を構成してゆくというファイニンガーの制作方法そのもの⁷⁵⁾からしてすでに極めてフリードリヒ的である。それは描くというよりむしろ，“建築用の石材”を積み重ねて，建築物を組み立てる過程を思わせる。H. Menz⁷⁶⁾ がフリードリヒの中でも特にこの《氷海》をとり出して，これを一個の建築画⁷⁷⁾のようにみなしながら，これとファイニンガーの抽象的，構成的な造型性との親近性を指摘しているのは，その意味で当をえている。

いわば自然における“クリスタル・パレス水晶宮”のような，こうした幾何学的，抽象的構成は，W. Wolf-rad⁷⁸⁾の先の見解とはむしろ逆に，この作品の

象徴的内容に一層ふさわしいものといわなければならない。

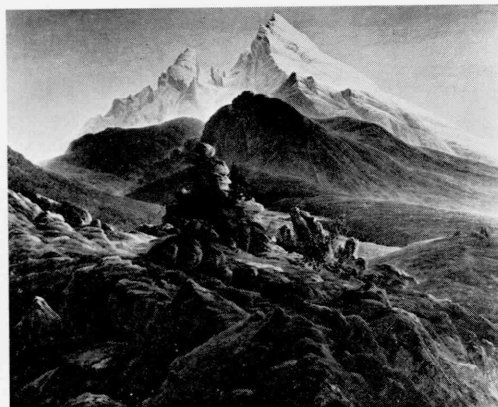
樹木や岩石など自然の形態の中に建築の起源を見，ブーレ，ルドゥーラの“革命的”建築を生んだ新古典主義的な幾何学的な造型原理の余韻がこの氷海にも感じられるとすれば，こうした造型性はまた当時の美的理念のひとつにも通じるものをもっている。すなわち“崇高”の理念がそれである。“美的”（beautiful），“絵画的”（picturesque）とならぶ“崇高”（sublime, erhaben）についての立ち入った考察は独立のテーマとして別箇に扱うべきものであり，ここでは“崇高”についての代表的理論家の一人エドモンド・バークの言説の一部を引用し，これとフリードリヒとの関連性を示唆するにとどめるべきであろう。「苦痛や危険という観念を喚起するに適したもならずべて，すなわちいかなる種類にせよ恐るべきもの（terrible）に通じるもの，あるいは恐るべきものに近い形で作用するものならずべて，“崇高”の起源となりうる」。

バークによれば“空虚”（vacuity），“暗さ”，



22 C.G. Carus:《シャモニー近辺の氷河》, 1825-27年頃, 油彩, カンヴァス, 93.5×119cm オブパッハ, G. シェーファー・コレクション
C.G. Carus:《Gletscher bei Chamounix》, um 1825-27, Obbach, Sammlung Georg Schäfer.

“孤独(孤立)”, “沈黙”等はこうした“崇高”の条件をみたしうるものであるが, これらはまさに, 時に応じ様々にニュアンスを変えながらも, フリードリヒの芸術のいわばライトモチーフであり, それはこの《氷海》にもいえることである。“巨大な規模”, その延長としての“無限”も“崇高”の条件をみたとすれば, フリードリヒの画面を圧する氷塊の山とその後方に果しなく広がる氷原はその意味でもまた“崇高”の名に値する。フリードリヒをはじめ, 当時の一部の画家や詩人(カスパー・ヴォルフ, C.G. カールス, J. ハイブリヒ・ヴェエスト, ハラー, ヘルダーリン等)におけるアルプスへの関心の高さは, 明らかにこうした“崇高”の理念とも結びついている。巨大な氷河や急峻な岩壁でかためられたアルプスの高山は, 当時の人々に, “美しい”というよりは, 危険や近寄り難さ, 畏怖の念を喚起したであろう(図21, 22)。氷山についても同様のことがいえたであろう。極地に飛来したフリードリヒのファンタジーはこれを現実とはいささか異なるピラミッド



23 C.D. フリードリヒ:《ヴァッツマン》, 1824-25年, 油彩, カンヴァス, 133×170cm, ベルリン, 国立絵画館
C.D. Friedrich:《Der Watzmann》, um 1824-25, Berlin, Nationalgalerie.

型⁷⁸⁾に構成したが, これとたとえば彼のこのころの《ヴァッツマン》(図23)のような高山の図との形態的なアナロジーは歴然たるものがある。これを単なる偶然とは見なしえないであろう。彼はここでおそらく, (実際には見ることのなかった)アルプスのイメージを, その“崇高”なイメージを, この流水の山にオーヴァーラップさせている。ケネス・クラークはジャン・ジャック・ルソー, 詩人のグレイ, コールリッジ等における神秘的, 宗教的ともいべきアルプス体験について語っているが⁷⁹⁾, コールリッジがアルプスに向い, 「恐ろしくもまた静かなる山よ」と呼びかける時, 彼はまさしくバークのいう“崇高”(「恐ろしさ(horror)の入りまじった静けさ’)をここで感じとっているが, これはまたそのままフリードリヒの《氷海》に対する時にもいえることであった。(コールリッジがさらに続けて, これらの山々を見つめるうちに, 「感覚的にはまだ存在しながらも, やがてお前(=山)は私の思いから消えてしまった。

私はただひたすら祈り、不可視のもののみを崇めた」と歌う時、彼の精神は、しばしば引用されるフリードリヒの言葉、「画家は見えるものだけでなく、見えざるものをも描かねばならない」をまつまでもなく、極めてドイツ的であり、フリードリヒ的である。パークに代表されるイギリスの“崇高”の理論はドイツにおいても大きな影響を及ぼし⁸⁰⁾特にそれはカント、シラーの美学に引継がれているが、フリードリヒの作品にこの種の美学理論がどの程度投影しているか（あるいはいないか）の考察はしばらくおくとして、少なくともここにある程度の照応関係を認めることは許されるであろう。S. Holsten（注⑥参照）はフリードリヒの難破船を主題とする一連の作品（1822年以後再びその数をましてくる）が、精神的には特にシラーがその「崇高について」（1793年）の中で分析したものに对应していることを指摘しているが、シラーに限らず、18世紀の“崇高”についての理論とフリードリヒとのかかわりは、今後なおより深く追究するべきテーマであろう。

一方、ロバート・ローゼンブラムは、フリードリヒやターナーの芸術における“抽象的崇高”について論じ、これをマーク・ロスコ、バーネット・ニューマンら現代の抽象画家と関連づけているが⁸¹⁾、ここで彼のいう“抽象的”とは、フリードリヒの作品では初期の《海辺の僧侶》に典型的に見られる茫漠とした宇宙的な空間、当時の人々が、これはもはや“風景”（Landschaft）ではなく“空景”（Luftschafft）であると適切にも皮肉った、とりとめのない、ほとんど chaotisch ともいう



24 C.D. フリードリヒ：《巨人塚》、1820年頃、油彩、カンヴァス、55×71cm、ドレスデン、国立絵画館
C.D. Friedrich: 《Das Hünengrab》, um 1820, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

べき空間を意識してのことであるが、《海辺の僧侶》の抽象性を、無定形の、非構造的、非結晶質のそれとすれば、この《氷海》におけるそれは逆にファイニンガー的な定形の、構造的な結晶質のそれであるといえよう。

ローゼンブラムが別の所で示唆しているように、コンスタブルの有名な水彩《ストーンヘンジ》（1836年）が、18世紀的な“崇高”の理念の伝統を継承しているとすれば⁸²⁾、これと同様のモチーフを扱ったフリードリヒの一連の《巨人塚》（Hünengrab）（図24）についても同様のことがいえる。無論これらにおけるいわば“自然主義的崇高”と《氷海》における抽象的崇高とは分けなければならないが、ただいずれも堅牢で重々しい岩石ないし厚氷という自然のイメージをかりて“崇高”に到着している点は共通している。フリードリヒは自然のままの岩石のみでなく、石切場の切り出された岩石をもしばしばデッサンしているが（図25）、実際これらスレート状の石片のイメージは、間接的にせよ、エルベ河での



習作と共に、《氷海》における個々の氷片にいかされているかのようなのである。すでにのべたように、フリードリヒはこれら建築用の石材を、あるいはそれに似た氷片を素材として、巨大な自然のモニュメントを築きあげた。これを、作者の少年時代の不幸な、痛ましい思い出に、彼の犠牲となって氷の中にのまれて死んだ弟に捧げられた鎮魂歌と見ることもあるいは可能である⁸³⁾。また、バルト海沿いの港町グライフスバルトに生れ育ったフリードリヒがこよなく愛し、くり返しくり返しつくしむように描いた帆船の英雄時代の終焉⁸⁴⁾を哀惜する図との解釈も可能であろう。1834年にフリードリヒのアトリエを訪れたフランスの彫刻家ダヴィッド・ダンジェは、フリードリヒを「暗い魂」(l'âme sombre)の画家であり、「悲劇の風景の発見者」であると語り、さらにこの《氷海》を目にした時、「壮大にして恐るべき詩」(la grande et terrible poésie)とつぶやいたが、崇高な“魂の風景”として、この《氷海》は、たとえば1898年の《氷海》(図2)とは全く異なって、これまで見てきた様々な、時には相矛盾する解釈を許

- 25 C.D. フリードリヒ：《石切場》，1813年，鉛筆，水彩，21×17.4cm，ベルリン，国立美術館版画室
C.D. Frierich：《Steinbruch》，1813，Bleistift，aquarelliert，Berlin，Kupferstichkabinet und Sammlung der Zeichnungen.

容するだけの弾力性豊かな象徴性を内包している。しかもそれが、形が意味を生み、意味がまた形を生むという、形式と内容との全き調和の中から生れている所に、フリードリヒのみならず、近代風景画史上に占めるこの作品の *Magnum Opus* としての位置があるといえよう。

注

- ① Denis Diderot: *Œuvre Esthétiques* (Éditions Garnier Frères), Paris 1968, p. 765
- ② Gerhard Eimer: *Caspar David Friedrich und die Gotik*. Hamburg 1963, S. 51
- ③ Werner Sumowski: *Caspar David Friedrich Studien*. Wiesbaden 1970
- ④ Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnig: *Caspar David Friedrich*. München 1974
- ⑤ Caspar David Friedrich: *Das gesamte graphische Werk mit einem Nachwort von Hans Hofstätter*. München 1974
- ⑥ "Caspar David Friedrich 1774–1840: Romantic Landscape Painting in Dresden" (Exhibition Catalogue). The Tate Gallery 1972
- ⑦ Wolfgang Stechow: *Caspar David Friedrich und der "Griper"*, *Festschrift für Herbert von Einem*. Berlin 1965. S. 241 ff.
- ⑧ 1955年に G. von der Osten がフリードリヒの作品として発表したものであるが、Börsch-Supanは、また彼のみが、この作品をフリードリヒとは認めていない。q. v. H. Börsch-Supan, K. W. Jähnig, op. cit. S. 485, Nr. XV.
- ⑨ Willi Wolfradt: *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*. Berlin 1924
- ⑩ K. K. Eberlein: *Caspar David Friedrich*. Bielefeld/Leipzig 1939.
- ⑪ Herbert von Einem: *Caspar David Friedrich*. Berlin 1938, 1950 (3. Aufl.)
- ⑫ Irma Emmrich: *Caspar David Friedrich*. Weimar 1964
- ⑬ Sigrid Hinz: *Caspar David Friedrich in Briefen und*

- Bekanntnissen. Berlin 1964, ただし新版 (München, 1974 年) では 1824 年に改められている。
- 14 “The Romantic Movement” (Exhibition Catalogue). London 1959, Nr. 152
- 15 Willi Geismeyer: Caspar David Friedrich. Leipzig 1973
- 16 Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. 1822, S. 1024, q. v. Börsch-Supan op. cit. S. 95–96
- 17 18 世紀後半のバルト海沿岸では「希望号」という船名は極めて一般的なもので、ほとんど「船」そのものと同義語に近かったといわれる。q. v. Börsch-Supan op. cit. S. 377
- 18 Robert Rosenblum: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko. New York/London 1975, p. 34
- 19 Stechow, op. cit. S. 245
- 20 Börsch-Supan, op. cit. S. 387
- 21 Sumowski, op. cit. S. 212
- 22 Börsch-Supan, op. cit. S. 387
- 23 “Turner 1775–1851” (Exhibition Catalogue, The Tate Gallery) 1974, p. 144, 及び Jack Lindsay: Turner, London 1966, p. 249 参照。
- 24 C. A. Böttiger: Artistisches Notizen Blatt 1825, S. 21–23, q. v. Börsch-Supan op. cit. S. 106
- 25 Carl Gustav Carus: Briefe über Landschaftsmalerei. Heidelberg 1972, S. 203ff.
- 26 ただしカールス自身は、この流氷の様態を言葉では語っても、習作、デッサン、タブローその他、いずれの形式にせよこれを絵画的に表現した形跡はない。
- 27 ベルリン、ナショナル・ギャラリー旧蔵、1945 年の戦禍で焼失。(Börsch-Supan Nr. 317), Marianne Praise: Carl Gustav Carus, Berlin 1968, S. 36, 42 参照。
- 28 Stechow, op. cit. S. 245
- 29 これらが、現在伝わらない 1822 年の《難破した希望号》にも用いられた可能性があることはいうまでもない。なお、ハンブルクのクンストハレの絵画部からの教示によれば、これらに見える書き込みはフリードリヒのものではなく、おそらく彼の友人のノルウエーの画家 J. Christian Dahl (1788~1857) のものとされる。
- 30 Carl Gustav Carus: Denkwürdigkeiten aus Europa. Hamburg 1963, S. 138
- 31 “Caspar David Friedrich” (Katalog der Hamburgerausstellung), München 1974, S. 239, Nr. 153
- 32 Carl Töpfer は 1826 年の展覧会評の中でこの《氷海》にふれ「あたかも我々はここにエルベあるいはオーデル (Oder) 河の流氷の一部を見る思いである」と述べているが、彼がここで 5 年前 (1821 年) の問題の流氷を念頭においているのか否かは何ともいえない。q. v. Börsch-Supan op. cit. S. 107
- 33 Klaus Lankheit: Die Frühromantik und die Grundlagen der “gegenstandslosen” Malerei. *Neue Heidelberger Jahrbücher N. F.* 1951, S. 73
- 34 Herbert von Einem: Wassily Andrejewitsch Joukowski und C. D. Friedrich. *Das Werk des Künstlers*, I, 1939, S. 169ff.
- 35 Jens Christian Jensen: Caspar David Friedrich, Köln 1974, S. 205
- 36 これらの内、特に《夕べ》と《生の諸段階》とはシラーの短詩「期待と実現」(Erwartung und Erfüllung) を髣髴させる: 「青年は、林立するマストと共に大洋に船出する。老人は、救いの船にのせられて、ひっそりと港に帰ってくる」。無論、フリードリヒがこの詩を念頭においてこれらの作品を描いたとみるのは早計であるが、フリードリヒの初期のデッサンにシラーの「群盗」(1781 年初演) の挿絵が数点 (特定の文学作品の挿絵としてはフリードリヒ唯一のもの) あることはこの際注意されてよい。Sumowski, op. cit. Tafel 8, Nr. 29~32 参照。
- 37 Augustinus: Das Antlitz der Kirche (in der Reihe “Menschen der Kirche”), Zürich/Köln 1955, S. 340–341
- 38 Herbert von Einem: Ein Vorläufer Caspar David Friedrichs? *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*. VII, 1940, S. 256ff.
- 39 Herbert von Einem: Kirche und Kultur im deutschen Osten. Köln 1970, S. 13
- 40 Herbert von Einem: Die Symbollandschaft der deutschen Romantik *Ausstellungskatalog “Klassizismus und Romantik”*, Nürnberg, 1966, S. 33
- 41 ターナーにおけるいわゆる “pictures of nothing” に相当するものといえる。q. v. Lawrence Gowing: Turner: Imagination and Reality. New York, 1966, p. 13
- 42 Alfred Hentzen: Abraham Hondius. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 8, 1963, S. 45
- 43 Sumowski (op. cit. S. 213, Nr. 198) は、伝わらない 1823 年の作としてもう 1 点の極地の図をあげているが、これは 1822 年のもの (Börsch-Supan Nr. 235) と同一作品で、彼の思い違いである。
- 44 Alfred Hentzen: Erwerbungen 1951–57. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 3, 1958, S. 152, なお Hentzen によれば、1955~56 年の冬にかけてもハンブルクで「フリードリヒが描いたような流氷が見られた」という。
- 45 T. S. R. Boase: Shipwrecks in English Romantic Painting. *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 22, 1959, pp. 332–346
- 46 Luke Herrmann: British Landscape Painting of the 18th Century. New York 1974, p. 129

- ④⑦ Wright of Derby の《空気ポンプの実験》, (1768年頃), W. Hodges の《大平洋上の火口》(1775-77), John Russel の《月面の図》(1790年頃) など。
- ④⑧ William H. Truettner: The Genesis of Frederick Edwin Church's "AUROLA BOREALIS". *The Art Quarterly*, Vol. XXXI, Nr. 3, 1968, p. 267ff.
- ④⑨ Marco Valsecchi: Landscape Painting of the 19th Century. New York, 1969, p. 331
- ⑤⑩ William Gaunt: Painting in Britain: The Restless Century. London 1972, Pl. 122
- ⑤⑪ Kenneth Clark: *Civilisation*. London 1969, p. 276
- ⑤⑫ Millicent Rose: The Rime of the Ancient Mariner. New York 1970, p. v
- ⑤⑬ マルセル・ブリヨン, 坂崎乙郎訳「幻想芸術」, 88~89ページ参照。なおこのドレのデッサンは Wieland Schmied: 200 Jahre Phantastische Malerei, Berlin 1973, S. 39 にもあげられているが, コールリッジとの関係については何もふれていない。
- ⑤⑭ Werner Hofmann: Das Irdische Paradies. München 1960, S. 268
- ⑤⑮ Eugénie de Keyser: L'Occident Romantique 1789-1850. Genève 1965, p. 120
- ⑤⑯ Emmrich, op. cit. S. 42
- ⑤⑰ Hofmann, op. cit. S. 268
- ⑤⑱ Hermann Beenken: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. München 1944, S. 237
- ⑤⑲ Eduard Hüttinger: Der Schiffbruch: Deutungen eines Bildmotives im 19. Jahrhundert. *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*. München 1970, S. 216
- ⑥⑰ Stechow, op. cit. S. 246
- ⑥⑱ "Caspar David Friedrich" (*Katalog der Hamburger Ausstellung*), München 1974, S. 37
- ⑥⑲ シュライエルマッハー「宗教論」(高橋英夫訳), 筑摩書房版「ドイツ・ロマン派集」, 323ページ。
- ⑥⑳ q. v. Geismeyer, op. cit. S. 47, Emmrich, op. cit. S. 102,
- ⑥㉑ Börsch-Supan, op. cit. S. 387
- ⑥㉒ この点については John Russel: Caspar David Friedrich: Maggot or Butterfly? *Art News*, Vol. 71, Nr. 7, 1972, p. 50 及び Keith Roberts の 1972年のロンドンでのフリードリヒ展評を参照 (*The Burlington Magazine*, October 1972, p. 726)
- ⑥㉓ Eberlein, op. cit. S. 31
- ⑥㉔ q. v. Börsch-Supan, op. cit. S. 68
- ⑥㉕ Börsch-Supan, op. cit. S. 437, q. v. H. Börsch-Supan: Caspar David Friedrichs Gemälde Der Junotempel von Agrigent". *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Bd. XXII 1971, S. 205ff.
- ⑥㉖ Hofmann, op. cit. S. 268; Donat de Chapeaurouge: Das Milieu als Porträt. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Band XXII, 1960, S. 156
- ⑥㉗ Rudolf Zeitler: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. (*Propyläen Kunstgeschichte Bd. 11*), Berlin 1966, S. 101
- ⑥㉘ 《山中の十字架》(Börsch-Supan Nr. 167) をめぐるラムドール論争にすでに端的に見ることができる。q. v. Hinz, op. cit. S. 135ff
- ⑥㉙ Hans Joachim Neidhardt: Caspar David Friedrich und sein Kreis (*Ausstellungskatalog*), Dresden 1974 S. 143
- ⑥㉚ Wolfradt, op. cit. S. 122
- ⑥㉛ Robert Rosenblum: Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1960, S. 193ff
- ⑥㉜ Henner Menz: Briefe und Zeichnungen von Lyonel Feininger. *Festschrift Johannes Jahn*. Leipzig 1957, S. 333ff
- ⑥㉝ Menz, op. cit. S. 335
- ⑥㉞ さらにカールスも, フリードリヒの「欠点」として, 彼における著しい「建築への傾斜」を指摘しているが, 彼がこの時この《氷海》を念頭においていたか否かは定かでない。q. v. Hofstätter, op. cit. S. 820
- ⑥㉟ カント(「判断力批判」)は巨大な規模に由来する「崇高」の具体的な例として, ローマのサン・ピエトロ聖堂と共にピラミッドをあげているが, フリードリヒのピラミッド型の流水の山も, そのかたわらの船の残骸との対比から推測すれば, 相当の規模に達するであろう。
- ⑦㉑ K. Klark, op. cit. p. 276
- ⑦㉒ Walter John Hipple: The Beautiful, The Sublime & The Picturesque in eighteenth century British aesthetic theory. Carbondale, 1957, p. 83
- ⑦㉓ R. Rosenblum: The abstract sublime, *Art News* Vol. 59, Nr. 10, 1961, p. 39ff
- ⑦㉔ Robert Rosenblum: Transformations in Late Eighteenth Century Art. Princeton 1967 p. 144
- ⑦㉕ R. Rosenblum (op. cit. 1975, p. 34) および M. ブリヨン(前掲書 89ページ)などが特にこの点にふれている。
- ⑦㉖ ターナーにはすでに帆船に代る汽船, 馬車に代る機関車がモチーフとして現われているが, フリードリヒにはこうした新しい時代のモチーフをその芸術に大胆にとり入れる, といった姿勢は見られない。ターナーが産業革命の先端をゆくイギリスの生れであり, フリードリヒがこの点で大いに遅れをとったドイツの生れであることを計算に入れても, こうした面における両者の相違は歴然としている。造型のない主観的観点から, ターナーの「モダニズム」は云々できても, フリードリヒにはそれは無理であろう。