

C.D. フリードリヒとロマン派のイコノ  
グラフィー  
千足伸行

F.Roh の言をまたずとも、今日 C.D. フリードリヒが「19世紀前半のドイツの画家の中で（その偉大性に関して）最も難点の少ない画家」<sup>(1)</sup>であることは異論なしとしてよい。ただし「今日」、ようやく今日である。「誤解されたフリードリヒ」の歴史は「理解されたフリードリヒ」の歴史をその長さの点で凌いでいる。しかもこの二つの歴史の間にはもうひとつの歴史が、「忘れられたフリードリヒ」という長い歴史が横っている。今日よりすればこれはほとんど信じ難い空白である。H. Demisch はこの空白を「近代美術史最大の謎のひとつ」<sup>(2)</sup>と呼んでいるが、とすればそれはいわば二重の意味での「謎」であった。すなわちひとつの時代を代表する画家が——かりに当時の人々は彼をこうは見てはいなかったにせよ——その死後、というよりむしろすでに晩年から<sup>(3)</sup>半世紀以上にわたってほとんど完全に忘れ去られたという事実<sup>(4)</sup>自体がひとつの謎であると同時に、このような現象を生んだのが19世紀、わけてもその後半であったという事実はさらに大きな謎である。ポッティチェルリ (W.Pater)、フェルメール (B. Thoré) が再発見され、また同時代のアヴェンギャルド、すなわち印象派にせよ後期印象派にせよ、その道はけわしかったにしても常に若干の理解者、擁護者には事欠かなかった19世紀、従来ともすれば芸術家の「列伝」にしかすぎなかった美術史が、体系的、組織的な近代美術史学として初めて確固たる礎をおいた19世紀にして、である。F.Kugler はその「ボンメルン美術史」(1840年、すなわちフリードリヒ

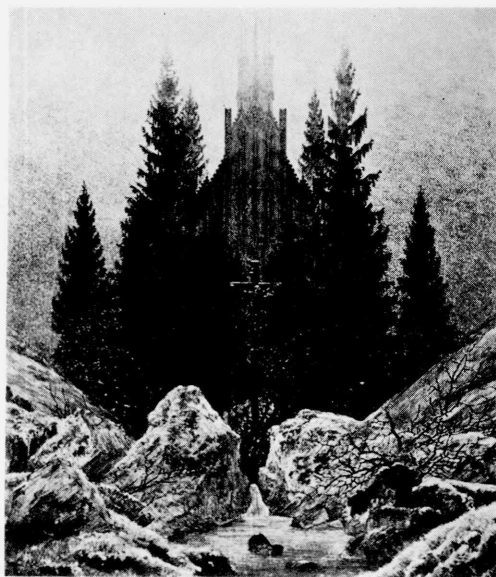
C.D. Friedrich et l'Iconographie de l'art-  
romantique, par Nobuyuki SENZOKU

の歿年に刊行) の中ですでにこの偉大な同郷人を忘れ、R. Muther の全3巻、2,000ページになんなんとする浩瀚にして極めて網羅的な「近代絵画史」(1893/94)にもフリードリヒの名は見えず、さらに今世紀に入ってから、たとえば J. Meier-Graefe の「近代美術発展史」(全3巻1914/24)のような“標準的”な著作においてもフリードリヒに与えられたスペースは僅か数行にすぎない。

\* \* \*

このような芸術家の「誤解」という現象が、H. Beenken のいうように「19世紀以後初めて」<sup>(5)</sup>顕著になったものとすれば、フリードリヒはそのおそらく最も初期の、また最も悲劇的な犠牲者と見られるが、ただ彼が何ゆえに誤解され、否定されたか、という点になると問題は必ずしも単純でなくなる。フリードリヒをめぐる論争、とりわけ1808年の《山中の十字架》(ドレスデン、絵画館蔵)をきっかけとして起ったいわゆる「ラムドール (Ramdohr) 論争」は、公開のジャーナリスティックな芸術論争としてはおそらくヨーロッパでも最も早い例のひとつとされるが、ラムドールに代表される反フリードリヒ派が指摘したフリードリヒ芸術の「欠陥」とは要するに、当時の伝統主義的なアカデミックな絵画法則にもとる彼の若干の造型言語に他ならず、今日よりすればそれはそのまま彼の芸術の新しきであり、特質に他ならない。初期のフリードリヒがこうした危胎に瀕した「理想主義的古典主義」陣営から否定されたとすれば、後期あるいは死後の彼に敵対したのは

新しい時代の兆候たる「物質主義的リアリズム」に他ならなかった。ただしリアリズム陣営から彼が否定されたとしても、それは単に彼の芸術に「リアリズム」が欠除していたがためではなく、いかにいえば彼の技法的な「欠陥」、あの一見「固く冷やかな」<sup>(6)</sup> 技法に由来するものではなく、むしろ彼の芸術の内容に由来するものであったといってよい。ただしここでいう「内容」とは、我々が作品に対した時に一義的にとらえられるいわゆる「モチーフ」、あるいは「テーマ」というよりは、むしろその（芸術家の側における）「解説」、「処理」、という意味においてである。フリードリヒ芸術の新しさをその主題性の新しさにのみ求めようとするならばそれは明らかに誤りである。なぜなら彼は「新しいモチーフなど何ひとつ発見せず、むしろ18世紀（あるいは17世紀）の一般的なモチーフをとりあげ、これに新しい解釈を加えたにすぎない」<sup>(7)</sup> からであり、また事実フリードリヒの芸術的関心がこうした意味での表面的な新しさの追求になかったことは彼自身が残した言葉<sup>(8)</sup>からも明らかである。（たとえば彼が絵画とは「考え出される（erfunden）ものではなく、感じとられる（empfunden）ものでなければならぬ」と語る時、彼はすでに、作品の意義ないし価値を決するのはすぐれてその“イデー”すなわち着想如何にかかっている、偉大なイデーこそ偉大な作品の前提条件である、と見る18世紀的なアカデミックな絵画観に鋭く対立しているのである。）



《山の中の十字架と聖堂》1811年頃

ン派のひとつの大きな功績とするならば、フリードリヒはその功績に最もよくあずかれる芸術家の一人であった。当時のドイツ美術の世界にあってはルンゲ（Philipp Otto Runge）と共に、あるいは「唯一の」といえるかも知れない。いかにいえば客観性、即物性を旗印とするリアリズム陣営にとって、フリードリヒはその最も対極的な存在であった。彼の芸術はその「片寄った主観性」「独断的性格」のゆえに断罪され、その「ことさらに深刻なポーズ」のゆえ人々は「ほとんど失笑を禁じえない」<sup>(9)</sup>。悲劇的、あるいは哀歌的性格がフリードリヒ芸術の根本的特質のひとつに数えられることは彼を「風景の悲劇の発見者」と呼んだフランスの彫刻家ダヴ

「創造的原理」としての「自我」の発見をロマ

ィッド・ダンジェをはじめ、すでに彼らの同時代人が認める所であるが、ただそれを「ことさらに深刻なポーズ」と感じた所にこの時代（19世紀後半）の面目が躍如としている。いいかえれば当時の人々がフリードリヒの作品に見てとったのは「絵画」よりむしろ、芝居がかった「文学」であり、「エピソード」であり、あるいは「メロドラマ」であった。たしかに、しばしば「小市民的ロマン主義」と呼ばれるピーターマイヤー派の作品にはこの種の批判に甘んじて然るべき作品も少なくなく、当時の人々はフリードリヒの作品をもこれらと等しなみに見なしたとも考えられるが、とすればここにフリードリヒ、というよりむしろロマン派絵画全体に共通するひとつの大きな問題がひそんでおり、この問題はその後の美術史学あるいは美術批評の動向にもかかわってくる。すなわち先にもふれた作品の「内容」、「主題」、あるいは（芸術家の側における）その解釈をめぐる問題である。

\* \* \*

周知のようにレッシングの「ラオコーン」（1766年刊）は多くの卓見をまじえながら、文学と美術の固有の特質を論じたものであるが、それ以後詩と絵画の限界が次第に意識されてくる。すなわち、絵画はもはや「沈黙せる詩」ではなく、というよりそうあってはならず、かつては姉妹芸術と見られていたこれら両芸術はやがてその血縁を絶たれ、「*ut pictura poesis*」のヒューマニスティックな理念は急速に色あせてゆく。それと同時にこれに代る新しい命題が、新しい

理念が求められる。すなわち「絵画は絵画のみが語りうる言語を語るべきである」。「文学」、「歴史」、「象徴」あるいは「アレゴリー」等は絵画にとって「不純」であり、絵画はこれらから「浄化」されなければならない。絵画はより一層「純粹」であろうとする。ここに「純粹（絶対）芸術」としての音楽への憧憬がめざめてくる。「一切の芸術は音楽を志向する」と語ったショーペンハウワーはすでにこの傾向を予感している。<sup>(40)</sup> 絵画はより「詩（文学）的」であろうとする代りにより「音楽的」であろうとする。「音楽（的）」という言葉は19世紀から20世紀にかけての「詩法」（「音楽を、何よりもまず音楽を」ヴェルレーヌ）および絵画理論の重要な鍵を握っている。

こうした傾向を明らかに意識しながら生れた「絵画とは軍馬や裸婦や、何かのエピソードである前に何よりも、一定の秩序のもとにおおわれた色面である」とする M. ドニのテーゼは、単に近代絵画の指標であるばかりでなく近代の芸術批評、職業的な意味にのみ限定されない極めて広い意味での芸術批評の有力な支点をも形成している。（Roger Fry はこうした傾向を最もよく代表する批評家の一人であろう。）近代絵画の多くはいわばこうしたドニ的な観点から論断される。シャヴアンヌが、ミレーが、モローがあるいはベックリンが今日「不評」であるとするれば、少なくともその一因が彼らのあからさまな文学趣味、象徴趣味、あるいは感傷趣味にあることは明らかである。しかしこの種のビューリタンの観点はいわば双刃の剣である。明

らかに「文学」が「絵画」に先行し、文学空間と絵画空間とをはき違えたある種の作品に対してはそれは極めて健康な刃でありうる。「美しい絵」とは「美しい対象」を描いた絵に他ならない、といったたぐいの極めて単純な、しかし根強い迷妄から人々が長らくさめ切れなかったのは、こうした絵画とは本来「線」と「色彩」とそこから生れる「形態」から成るもの、という自明のテーゼが忘れられていたことに起因する。(たとえばフランス・アカデミズムの領袖の一人コワベル (Antoine Coyvel) は、17世紀のオランダ派、フランドル派の絵画を、その「不趣味なデッサン」とならんで「主題の卑しき」<sup>(11)</sup>のゆえに一蹴し、また近代の美術批評史にぬきがたい地位を占めるディドロにしても、絵画における「詩的、文学的、歴史的、哲学的、その他もろもろのイデー」は認めても、「絵画的なイデーだけは知らない」<sup>(12)</sup>のである。

19世紀、とりわけその後半における、(神話画、宗教画も含めた広い意味での) 歴史画の凋落はこうした「純粹絵画」の理念の浸透と少なからず結びついている。(無論、特に狭い意味での本来の歴史画の場合、その消長が同時代の政治的、社会的動向にも多分に影響されていることはいうまでもない)。<sup>(13)</sup> 近代のこうした絵画理念は、「対象」ないしは、「主題」の意義を過大評価し「絵画」以外の空間に絵画を求めようとした過去に対するある種の解毒剤であると同時に、歴史画はすでにそれが歴史画であるというだけで、静物画、あるいは人物画に優越する、といったたぐいの絵画のジャンルそれ自体

についてのヒエラルヒーを打破したという意味でもその功績は小さくない。しかしまた反面、こうした絵画観ないしはそこから抽出される批評的観点、絵画を「絵画」以外のものから浄化しようとせくあまり、文字通り画面の表面をしか見ず、時としてその底にひそむものを見落している、というより黙殺していることも事実である。ただひたすらに「線」を「色彩」を「構図」を求める余り、芸術家の声は、芸術家の語ろうとする所はしばしば忘れられる。絵画を通じて「絵画」以外のものを語ろうとすることは、すなわち絵画を「手段」とすることは、芸術的な邪道であり、僭越であると見なされる。(また事実、この点でたとえば19世紀のドイツ絵画を総観した時に感ずる心なしか貧しい印象の一因は、我々がそこに自己目的としての絵画よりもむしろ手段としての絵画を見るからであろう。フランス印象派の画家たちがもっぱら純粹な視覚の法則にのみ導かれて描いていた時にも、ドイツの画家たちは依然考えることによって、いいかえれば「現象」よりも「観念」に導かれて描いていたといえる。ドイツにおけるいわゆる Gedankenmalerei<sup>(14)</sup>の伝統は、K. Schefler<sup>(15)</sup>のいうように、単に一流派、一時代の問題ではなく、ドイツ人の国民的本質に根ざしたものであり、わけても19世紀はその宿命的人格があからさまに現われた時代であった。)しかしこのような行き方を果して単純に「邪道」、「僭越」として葬り去っていいものか否か、この点は疑問なしとしない。

\* \* \*



《雪の中の石塚》1816頃

Theodor Reff はその「ティツィアーノの《ウルピノのヴィーナス》の意味」<sup>(16)</sup>の中で Crowe-Cavalcaselle をはじめ、Tietze, Pallucchini 等、近代の有力な美術史家の大半がこの作品を単に無名のモデルを描いただけの、表も裏もない「風俗画」とする見解に対し、そこに秘められた神話的、象徴的意味を解き明しているが、ここにあげられたこれら 19 世紀後半から 20 世紀前半にかけての極めて sachlich な、いわば表面の作品解釈は、それ以前の、特にこの作品のモデルをめぐる展開されたロマンティックな想像に対するある種の批評的反動とも見られるが、この場合いわばその反動がゆき過ぎて、作品の意味あるいは内容を「うがち過ぎまい」と自戒する余り、逆に見るべきものを見落す結果を招いたとも考えられるのである。無論中世からルネッサンス、あるいは（幾分制約つきで）バロックに至るまでのイコノグラフィーについては、早くより質量とも極めて充実した研究成

果があげられているだけに、上述のようなケースはむしろ例外と見るべきであろうが、ただ最近この種のイコノグラフィックな研究が、それまではタブー、あるいは少なくとも必要なとされていたロマン派を中心とする近代絵画にも及んできたことは注目に値する。こうした動きはおそらくフリードリヒ、ルンゲ、ナザレ派、あるいはブレイク、ラファエル前派等に対する関心の高まりとも無関係ではなく、それにジェリコー、ドラクロワを中心とするフランス・ロマン派を加えて、これまでにない新しい観点からのロマン派研究が開けつつあるといえる。無論「ロマン派のイコノグラフィー」とはいても、従来の中世、ルネッサンス美術のその単なる延長ではありえず、方法論上の問題（後述）は残るとしても、その潜在的な意義は決して小さくないものと思われる。

\* \*

ロマン派以後の近代絵画を特にその主題ないし内容面に重点をおいて論じた文献としては、H. Beenken<sup>(17)</sup>、U. Christoffel<sup>(18)</sup>、H. Sedlmayr<sup>(19)</sup>、J. C. Sloane<sup>(20)</sup>、W. Hofmann<sup>(21)</sup>、H. Hofstätter<sup>(22)</sup>、またモノグラフィーとしては F. Nordström<sup>(23)</sup> のゴヤ論などが注目し、その他雑誌論文あるいは学位論文として書かれたものも若干あるが、中でも L. Eitner の「開いた窓と嵐にもまれた舟——ロマン派のイコノグラフィー試論」<sup>(24)</sup>は、その副題にも示される通り、ロマン派絵画をもっぱらイコノグラフィックな観点からとらえたもので、彼が選んだ二つのテーマの分析、解釈自体もさることながら、

それに入る前のいわば序に当る部分は、上述のような新しい研究動向のいわばマニフェストとも見られ、その意義は決して小さくない。少々長くなるが、ここにその一部を引用したい。「19世紀美術に対する人々の態度はいまだおしなべて客観的、歴史的というよりはむしろ党派的である。50年後の今日、“描かれた文学”に対する反対意見にややその重みを失ったとはいえ、主題に対する無関心ないし反感はいまだ根強いものがあり、このような傾向は19世紀美術のイコングラフィー研究の上で不利な土壌を形成している。……主題との対決をいとうこのような傾向は近代美術史に奇妙な影響を及ぼしている。無論19世紀の巨匠たちが扱った主題に全く関心が払われない、というようなケースは稀としても、その多くはさしたる関心もなしに眺められ、その意味が深く追求されることもあまりない。……これまでは、たとえ一部の画家たちがある種の主題を極めて目立つかたちで、ほとんど執拗なまでにくり返したり上げているような場合でも、ややもするとそこに単なる形態の実験の口実をしか見ない、という傾向があった。……主題を等閑視するこのような傾向は、絵画の本質は形態にあるのであって、いわば部外者的なイデーにあるのではない、とする見方、形態はそれ自体で意味を担っているものであり、何かの意味を表現するための手段ではない、という見解に由来している。しかしこうした見解の妥当性がどうあれそれが絵画が良かれ悪しかれ多分に“文学”を含んでいた時代の研究分野を狭く限定しすぎる、という不利はまぬ

かれない。19世紀の画家たちは主題そのものにも美的価値を信じて疑わなかった。……この点が無視することは彼らの意図をないがしろにするに等しい。彼らの作品は単に様式的観点のみからは十分に理解できないのである。」

H. Demisch もまた、近代絵画において重要なのは「何を」（又は「何が」）ではなく「如何に」であるとする近代の批評的態度に不満を呈して次のように語っている。

「実際、芸術作品の内容というものは、現代の多くの批評家が考えているほど二義的なものではない。芸術家がそもそも何について語っているかを理解していなければ、たとえどれほど入念な形態分析を試みた所で、その作品の決定的な誤解はまぬかれ得ないのである。……C.D. フリードリヒが誤解され、忘れられたのも結局は彼が何について語ったかを人々が見抜けなかったからに他ならないのではないだろうか。」<sup>(25)</sup>

最近大部のフリードリヒ研究<sup>(26)</sup>を公刊した W. Sumowski も同様の見解である。

「C.D. フリードリヒの意志を理解するためには、人はまず近代の絵画観を忘れて、ロマンティックな期待をもって彼の作品に対峙しなければならない。というのはここでは単なる形態上、構図上の分析だけでは十分とはいえないからである。芸術作品のリアリティーはその可視的な世界の彼岸において始まる。それは作品の意味と同義である。……ロマン派の作品を理解するとは、その意味を理解することに他ならない。そのために要求されるのは形態の分析ではなく、“イデーの透視”である。作品の内容は

いわば暗号で書かれているのであって、これを解読するには“鍵”が必要である。(27)

彼はその“鍵”を同時代の文学、哲学に求めているが、たしかに、たとえば L. Tieck の「フランツ・シュテルンバルトの遍歴」、Schelling の芸術哲学、自然哲学、また J. Böhmé の神秘思想などがフリードリヒないしルンゲに少なからぬ影響を及ぼしていること、あるいは少なくとも彼らの間に、文学ないし哲学と絵画という表現手段の相違はあっても、極めて顕著な parallelism が見られることは事実である。またドイツに限らず、J.H. フュスリにしろ、ブレイクにしろ、あるいはドクラクロワにしろ、彼らの芸術が同時代ないしこれ以前の文学といかに深くかかわり合っているかは今さらいうまでもない。ただし、「ロマン派のイコノグラフィ」の課題はこのような文学と絵画との parallelism をさぐり、あるいはその concordance (照応関係) を定めることのみにとどまならない。(無論これはこれとして必要なことではあるが。) それよりもここではまずその出発点に、すなわち「象徴芸術」としてのロマン主義芸術に立ち帰ることが先決である。

\* \* \*

ロマン主義芸術の象徴的性格についてはすでに諸家の再三指摘する所であり、ここで細目にわたって論じるまでもないと思われるが、ただロマン派の「象徴主義」とはいつでもそれ以前の中世的=キリスト教的な象徴主義とはもはや同列に論じられる性格のものでないことはいうまでもない。(ロマン派のイコノグラフィが、

かつてのキリスト教美術のイコノグラフィの単なる延長ではありえない理由のひとつもここにある。)そもそも中世のキリスト教美術における象徴主義が芸術的ないし美的カテゴリーというよりはむしろ、巨大な神学体系の一部に併呑され、その一翼を形成していたことは、中世美学を定式化した、あるいはしようと試みた人々——Augustinus, Abbé Suger de Saint Denis, Bernard de Clairvaux, Albertus Magnus, Thomas de Aquinas 等——の名を思い出すだけですでに明らかであるが、ロマン派の象徴主義はまさにこのような過去の象徴体系が崩壊した所に始まったといてよく、ここにロマン派の象徴主義の歴史的特質があると同時に、これを解明する上での問題点の多くもまたここにその端を発している。

ロマン派ないしは近代の象徴主義をそれまでの「宗教的(神学的)象徴主義」に対して「世俗的象徴主義」としてとらえることは無論可能であるが、ただ、単に「世俗的」という点にのみ着目するならばこれ以前にも先例は少なく、特に17世紀オランダの一見さり気ない静物画(J. Steenwyck, W.C. Heeda, J.D. de Heem 等)あるいは人物ないし室内画(G. Dou, 特にフェルメール)にひそむ象徴ないしアレゴリーは、その好例としてあげられよう。ただこれら過去の、いわゆる「公開の(open)象徴主義」にしる「擬装された(disguised)象徴主義」にしる、そこに実際に用いられている象徴言語の多くは、それまでのキリスト教美術のイコノグラフィの伝統にさかのぼりうるか、あるいは

は当時の Emblematic に還元されるものであり、その意味ではこれらはいわゆる Privatssymbol (個人象徴) というよりは神話的、宗教的な Kollektivsymbol (集団象徴) としての性格が強いといえる。と同時にこれらは、しばしば画面の一部に書き込まれたモットー、たとえば“Vanitas”, “memento mori”, “homo bulla”, “mors omnia vincit” 等からも明らかのように、人の世の移ろい易さ、富あるいは権力の空しさ、人の命のはかなさなどを強調した。誨諭的、教訓的性格の強いものが多く。この点でも後のロマン派の象徴主義とはその性格を異にしている。

\* \*

A.W. Schlegel の「(極めて広い、ほとんど「創作」に近い意味での) 詩作とは、永遠の象徴化に他ならない。既に我々は何か精神的なものに外的な被覆を求めるか、あるいは不可視の内的なものに外的なものをことよせるのである」という言葉は、彼がロマン派最大の理論的支柱の一人であっただけに一層その重みをまして、問題はその「象徴化」がロマン派にあっては従来のようなキリスト教をも含めた広い意味での神話的共同体を通じてではなく、もっぱら「自我」を、「内なる自我」を通して行なわれる、という点にある。象徴とはもはやかつてのように芸術家に与えられるものではなく、芸術家自身によって選び出され、あるいは創造されなければならない。と同時にかつての「豊かな(キリスト教的)世界は没落し、今や新しい何かが生れてくる。しかもそこでは従来の歴史

的、対象的なものに対し、象徴的、思想的なものがとって代らねばならないのである。」<sup>(28)</sup>

魚がキリストを、パンがその肉を、葡萄酒がその血を「象徴」した時代は終りを告げる。従来の定式化された、しかしまたそれゆえに共通の理解の場ともなりえたキリスト教的、あるいは古代神話的な象徴言語のみをもってしては近代の芸術家はその多様な内面を語り切れなくなる。芸術家は新しい言葉を、しかも極めて私的な言葉を必要とする。

「フリードリヒといえどもキリスト教的な命題を放棄しているわけではない。彼の芸術もまたキリスト教的な芸術である。ただしそれはいうまでもなく、もはや共同体の言語ではなく、孤独な告白である。」<sup>(29)</sup>

過去の芸術を何らかの意味で他者に語りかける芸術、あるいは他者を必要とする芸術とするならば、ここに至って芸術は極めて個人的な告白、あるいは外なる他者をはなれて、「内なる自我」との対話に変容する。かつては「我々の芸術」であったものが、今や「私の芸術」となり、芸術家は思い思いに「私の様式」を語り始める。

「19世紀はその無様式性 (Stillosigkeit) という点でそれ以前のあらゆる時代から区別される。それは特定の様式ではなく、不特定多数の様式をもった時代である。」<sup>(30)</sup>

無論ロマン主義芸術をロマン主義芸術たらしめている若干の共通の特質はありうるとしても、ゴシック、クラシック、バロックといった意味での汎ヨーロッパ的な、統一的な時代様式





《リュージェンの白亜岩》1818/20年

としてのロマン派を語ることはもはや不可能に等しい。我々が語りうるのはせいぜい「フリードリヒの様式」であり、あるいは「ドラクロワの様式」にしかすぎない。時代様式としてのロマン派の<sup>ぬえ</sup>病的性格は、形態が形態として最も純粹に姿を現わす装飾ないし工芸の世界に端的に見ることができる。すなわち「バロック装飾」、<sup>ぬえ</sup>「ロココ装飾」はとも角として、「ロマン派の装飾」というものを我々は知らないのである。<sup>(31)</sup> 建築においてもほぼ同様のことがいえる。「“ロマンティックな建築”という概念はそれ自体でひとつの矛盾である。というのは“ロマンティック”とはすなわち“反彫塑的”を意味し、ロマン派とは反構築的な原理に他ならないからで

ある。つまりロマン派の志向する所はものの境界（Grenze）を消滅させることであるのに対し、建築にあっては必然的に境界（を生かすこと）を計算に入れなければならないからである。」<sup>(32)</sup>

ロマン派建築の大きな収穫のひとつとしてしばしばあげられるいわゆる「ネオ・ゴシック」にしても、それ自体すでに、自らの様式を創造しえぬままに過去の様式的遺産にさかのぼらざるをえなかったロマン派の無様式性をはからずも露呈しているのである。M. Brion がいみじくも指摘したように、「画家、素描家としてのシンケルはロマンティックであり、建築家としてのシンケルはクラシックである。」<sup>(33)</sup> いかえれば、建築家としては前代の擬古典様式に頼らざるをえなかったシンケルも、絵画およびデッサンの領域においては少なくとも“ロマンティック”でありえたといえるが、ただこれら極めて“ロマンティック”な作品<sup>(34)</sup>にしても、そこに我々が見るのは多く、ゴシック建築の忠実な（ただし必ずしも現実の、すなわち歴史上の、とは限らない）再現に他ならず、その意味では（無論描かれる建築物自体は違ってはいるが）17世紀のオランダで盛行をみた A. Berckheyde その他の建築画、あるいは18世紀のイタリアを中心とする名所絵的な veduta と変らない。つまりこれらシンケルの作品の“ロマンティック”な性格は、その“様式”よりもむしろ、そこに表現されたイデー、中世を讚美しこれを理想化しようとする彼の心的態度に由来しているのである。

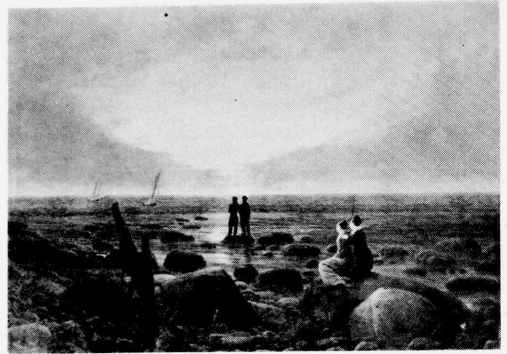
\* \* \*

ロマン主義を様式面における一種のアナーキズムと見るか、あるいは自由主義と見るかの問題はしばらくおくとしても、それがすでに、創造する芸術家に対し少くとも様式原理としては、これ以前の諸様式におけるような普遍的な拘束力あるいは妥当性を失っていることは事実である。「我々にはよって立つべき中心が失われている」と語った F.シュレーゲルは、こうした世紀の転換期における危機的兆候を鋭敏に感じとっている。(ただしここで彼のいう「中心」とは単なる「様式的中心」ではなく、より普遍的な創造の原理あるいは源泉としての「中心」、具体的には過去の神話的=キリスト教世界のことではあるが。)

こうした喪失ないし崩壊の感情は画家ルンゲも痛切に感じとっている。

「我々の時代にあっては再び何かが崩れ去ってゆく。我々は、カトリシズムにその根をもつ一切の宗教の終焉に立たされている。抽象的なもの (Abstractionen) が崩れ去ってゆき、すべては空気のようにより軽やか<sup>(35)</sup>となる……。」(ここで彼の言う「抽象的なもの」とは—H. Schrade<sup>(36)</sup>によれば—「過去の芸術の象徴ないシアレゴリー」と同義である。)

ルンゲのいう「絵画的にして抽象的、ファンタスティックにして音楽的な」いわゆる「総合芸術」の理念は、こうした喪失感情をのりこえて新しいものを模索しようとする彼の積極的な精神から生れたものであり、彼自身はこうした理念を実現しえぬままに世を去ったとしても、



《海の月の出》1821年頃

その歴史的——特に後の抽象絵画の一源流としての——意義は決して小さくない。ルンゲに限らず、ロマン派全体に共通する普遍から個への、多数から一者への、外的世界から内的世界への、あるいは現象からヴィジョンへの回帰は、O. Stelzer<sup>(37)</sup>、H. Lützelzer<sup>(38)</sup>、とりわけ K. Lankheit<sup>(39)</sup> が明らかにしたように、今世紀初頭の抽象絵画成立への重要な足がかりを形成しているが、それと同時に、すでに H. Beenen が指摘したような、芸術家と社会、大衆、あるいは(極めて広い意味での) 伝統との新たな背離、断続をも招来している。

「人は私を人間嫌いという。なぜなら私は人間社会を忌避するからだ、と。しかしそれは誤りである。私は人間社会を愛している。ただ私は人間を憎まないがために、人間との交わりを絶たねばならないのである。」

「大衆の喝采を博さんとすることは卑俗なものに迎合することである。卑俗なもののみが大衆的なのである。」

フリードリヒのこれらの言葉は、それが単なる貴族的、高踏的意識に支えられた大衆嫌悪とは異質のものであるだけに一層兆候的である。フリードリヒがもっぱら風景を、それも北方的な暗さと重みをたたえたメランコリックな風景をのみ手がけたこと、またそこに人物を描き込むにしても、それは多くの場合あるかなきかの点景として、あるいはせいぜい後姿として、極めて没個性的、没人格的にしかとらえられていない、という事実と、彼のこうした心的態度とは決して無関係ではない。(ただしこの際、フリードリヒが人物画を生来的に不得手としていた、という事実も計算に入れておく必要はあろうが。)

\* \*

上に見たような芸術家とこれを囲む人間的、社会的、あるいは歴史的環境との断絶は、単に作品の内容面のみでなく、様式面にも注目すべき変革を招来しているが、ただこうした変革の落差が、内容面、様式面、いずれにおいてより顕著であったかとなると、たとえば J. C. Sloane<sup>(40)</sup> は前者(内容面)を重視し、W. Hofmann<sup>(41)</sup> はこれとは逆の立場をとるというように一概には論じがたい問題である。あるいは内容(主題)と様式(形態)とを切りはなして論ずる所にすでに無理が生じているともいえよう。<sup>(42)</sup> W. Sumowski (前出) のいうように、かりにフリードリヒの多くの主題が過去の伝統的なレパートリーからとられているとしても、フリードリヒはこれに新たな解釈を加えることによって、また新しい様式をも創造しているの

あり、逆にこうして創造された新しい様式が一見極めて伝統的な主題に新しい(少なくとも当時からすれば)革命的ともいうべき性格を付与しているのである。(中でも、すでにあげた《山中の十字架》と《海辺の僧侶》(ベルリン、Schloß Charlottenburg 蔵)はその好例であろう。)その意味で、K. Bauch がレンブラントについて語った次のような言葉はそのままにフリードリヒにもあてはまるといえよう。

「レンブラントは内容のために、それまでの伝統の様式を大いに犠牲に供しているが、それというのも自己固有の新解釈を通じてこれら(内容)を新しい、個性的な世界に高めようとするために他ならなかったのである。」<sup>(43)</sup>

しかもなお興味深いのは、このような内容(主題)と様式(形態)との内的な相関関係が19世紀末、80年代、90年来に再び緊密の度をましているという事実である。

「(当時のムンク、ホドラー、ゴーガン等の作品に見られる)デザインの単純化、リズムの純化、対照的なディテールの排棄、遠近法の原理の後退、基調色の支配的傾向等、後に一層顕著となるこれらすべての特質が、対象を、いいかえれば主題を変えたのである。……彼らは、様々な行き方により、新しい主題の開拓につとめたが、これらの主題はアレゴリーと、写実的かつ表現主義的な描写とのいずれをも含むものであった。我々はこれをゴーガンの《黄色いキリスト》、ムンクの《春》、ホドラーの《思春期》——いずれも極めて代表的な例にしかすぎないが——などに見ることができる。これらの作品

はいずれも、描かれた主題の域をこえたある種の余韻を、しかも芸術家によって特に意図され、かつ明らかに説教臭くはないとしても、少くとも哲学的あるいは観照的な余韻を含んでいるのである。」<sup>(44)</sup>

ロマン派絵画と世紀末の象徴主義絵画との親近性はこの一文から十分うかがえる。のみならず「ここに至って絵画は個人的な体験ないし感動の所産となる。……しかしながらここでは伝統的なアレゴリーの外面的なアトリビュートをもってしてはもはや十分ではない。というのは時代の流れとともに、これらが芸術家に及ぼす影響力の基礎となっていた共通の伝統が失われた以上、もはやそれ（伝統的なアレゴリー）では（芸術家の）感情をとらえることができないからである。」<sup>(45)</sup>

これらは象徴派をまたずとも、すでにロマン派が体験した歴史的事実である。そして次のような結論にしても、何らの修正を加えることなくそのままほぼ一世紀の過去に、すなわちロマン派絵画に遡らせうるのである。

「こと主題に関する限り、80年代において重視されるのは新しいモチーフよりはむしろ、新しい形態を通して新しい意味を（作品に）吹き込む芸術家の新しい態度である。」<sup>(46)</sup>

いいかえれば「ロマン派のイコノグラフィー」の原理ないし方法はおそらくそのまま象徴派のそれにも適用されうると同時に、両者の相互的な比較、考量が今後重要な比重をしめてくることは明らかである<sup>(47)</sup>。問題はその「方法」である。

\* \*

すでにのべたようにロマン派あるいは近代絵画のイコノグラフィーとはいっても、従来のキリスト教美術のその延長でありえないことは、これまで見てきた歴史的状況からも容易に理解されるが、それではこれに代る新しい方法は、となると未だ模索の段階にあるといつてよい。<sup>(48)</sup>のみならずこうした方法によった新しい美術史の実現は「近い内には望めそうもない」<sup>(49)</sup>という悲観的な見解さえあるが、こうした美術史の必要性あるいは意義についてはすでに諸家の認める所である。

ただ、その「方法」がどのようなものとなるにせよ、これを確立する上で先ず、ロマン派に特有のモチーフの蒐集が基本的課題のひとつとなることは明らかである。（最近ドイツ系の学者の間で“*Ikonographie*”という言葉の代りに、しばしば“*Motivkunde*”という言葉が用いられるのもそのためであろう。それと同時に、そこにこれを従来の伝統的なイコノグラフィーとは区別する、という意味合いも含まれていようが。また、「ロマン派に特有、という意味は、ロマン派にのみ見られる、という意味ではなく、ロマン派に特に好んで、あるいは強調的にとりあげられた、という意味である。）

A. Pilger の著作 *Barock-Themen*（2巻、Budapest-Berlin 1956 新訂版 New York 1971年）は著者自身もことわっているように「辞書的、ハンドブック的性格」の強いものであるが、ある意味ではまさにそれゆえに利用価値も高いのであって、さしあたってはロマン派以後の絵画

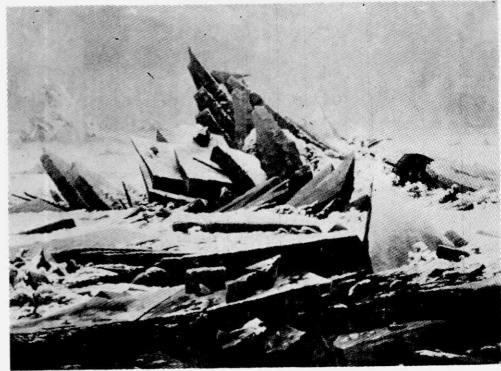
についてこれに匹敵するような著作の実現が望まれよう。具体的に、これまでロマン派絵画に兆候的なテーマとして注目されたものには、すでに L. Eitner が指摘した開いた窓と嵐の海あるいは難破船の他、(しばしばゴシック建築と結びついた) 廃墟、巡礼ないし放浪者、墓場、港、読書する人、僧侶あるいは隠者などがあり、また(描出された具体的な状況は様々であるが)、そこに表現されたイデーという観点よりすれば、死、孤独、別離、狂気、絶望、友情などがあげられる。またロマン派以後、表現主義から新即物主義に至るまでの特徴的なテーマとしては、鉄道、工場、あるいはそこに働く人々、サーカス、スポーツ、橋、都会の種々相、(たとえばレストラン、カフェ)、娼婦あるいは(単独に描かれた)靴、椅子などがあげられる。無論、これらの多くはすでに、時には古代においてすでにしばしばとりあげられたテーマであるが、逆にいえばそれゆえにこれらのテーマの研究は一層意義深いものとなってくるのである。というのは、かつての Ovidius の *Metamorphoses*、聖書、あるいは Jacobus de Voragine の *Legenda aurea* (「黄金伝説」)などに相当するものをもたない近代の芸術家にとっては、主題の選択それ自体がその芸術家の個性ないしは心的傾向と、そして時にはまた時代全体の兆候ととりわけ密接に結びついているからである。過去の芸術家にとってはこれらの文学的遺産はインスピレーションの共通の源泉であると同時に、主題の選択に関する限り、多かれ少なかれひとつの“権威”としてあるいは“伝統”

として芸術家を呪縛していたともいえる。それが文字通り外部からの注文ないし依頼によって「指定」されるにせよ、あるいは、宗教的、政治的、歴史的、その他諸々の極めて広い意味での社会的要因によって影響されるにせよ、ここでは主題は何らかの意味で上から与えられる場合が多く、特に対抗宗教改革期のバロック美術は、こうした主題面におけるレパートリーの限定的な性格をよく物語っている。逆に、自由主義的な市民社会を背景とする17世紀のオランダ美術において初めて、主題面および風景画、静物画といったジャンル面両面において極めて豊かな展開が実現されたというのも決して偶然ではないし、そのオランダ美術を代表するレンブラントが宗教画、世俗画両面において、それまでのイコノグラフィックな伝統にとらわれない、極めて大胆な解釈をしばしば見せているという事実<sup>(50)</sup>にしても、彼自身の個性もさることながら、同時にこうした時代的、社会的背景を考慮して初めて理解しうるのである。

主題のもつ意味が特に近代美術において重視され、また重視されなければならないのも、このようにそれらが芸術家によって自律的に選ばれているからに他ならない。ここでは芸術家が何を描いたか、という客観的な問題はただちに、芸術家が何を描こうと欲したか、という主観的な問題に結びつくのであり、“Motiv” (＜movere) という言葉にしてもここではとりわけその本来の意味(「動かす」)にさかのぼって考える必要があるのである。

\* \*

古来「父子関係」をテーマとした作品は少ない。(特に文学作品において)。「エディプス」はその代表的なもののひとつであり、これを主題とした絵画、彫刻も少ない。しかし19世紀の芸術家をひきつけたのは、同じ父子関係でもエディプスよりはむしろウゴリーノ (Ugolino)の方であった。(《メデューズ号の筏》におけるジェリコー<sup>(51)</sup>、カルポー、ロダン等。)とりわけセザンヌにあってはそれは、—— K. Badt がその「セザンヌの芸術」(「Die Kunst Cezannes」, München 1956)の中で鮮やかに解明してみせたように、芸術家自身の現実の父子関係と密接に結びついており、ここでは作品は単なる「美的対象」としての域をこえて芸術家の内面生活の極めて緊迫したドキュメントと化しているのである。しかもこの際、セザンヌにすれば、エディプスその他の父子関係ではなく、ウゴリーノという父子関係を通じて初めて自己の内面のドラマを語りえたのであり、その意味からも「ウゴリーノ」というモチーフそれ自体がすでに彼にとっては決定的な意味を担っていたのである。いずれにしても、彼 (K. Badt) がここで見せたような深層心理的な作品解釈は、すでにのべたような「芸術のための芸術」、「絵画のための絵画」的な観点からの、形態分析を主眼とする美術史には望むべくもなかったといえよう。いわゆる「人名なき美術史」という理念は、統一的、完結的な「様式概念」のもとにとらえうる時代に対してのみ生かするのであり、ロマン派以後の美術についてはほとんどその意義をもちえないのである。(また事実



《希望号の難破》1822年

Wölfflinは賢明にも、彼のこうした理念の展開をバロックまでにとどめている。)

またフリードリヒを例にとれば、彼の作品にあっては海ないし船というモチーフが大きな比重をしめている。その中から、たとえば有名な《難破した“希望号”》(1824年、ハンブルク、美術館蔵)をとりあげる場合、まずこの作品の成立史、Beschreibung (description)、形態的、様式的分析はいうまでもなく、これに先立つ過去および同時代の作品との比較(逐一あげればきりがながい、たとえばP. ブリュエゲル(父)、<sup>(52)</sup> J. Porcellis<sup>(53)</sup>、J. Vernet<sup>(54)</sup>、そしてドラクロワ、ジェリコーなど)、さらには同格のテーマを扱った文学作品<sup>(55)</sup>をも考慮することによって初めて、この作品の美術史的な位置、その象徴的性格あるいは精神的意義を十分に解明しうるのである。

従来のいわゆる「時代様式」の流れにそった、いわば縦の関係でとらえられた美術史に対

し、このようなイコングラフィックなアプローチによる美術史の強みのひとつは、この場合の例でいえば、「海」あるいは「難破船」といういわばイコングラフィックな「駒」を縦横に動かすことによって、たとえばこれまでは考えられなかったブリューゲル対フリードリヒという新しい関係（もとよりそれは両者の現実的な影響関係としてはとらえられないとしても）が開けてくることであり、あるいはまた、単に様式的な観点よりすればおよそ対照的なドラクロワとフリードリヒ——すなわち前者のいわば熱く流動的な“絵画的”様式に対するに后者の、すでに引用した K. Clark の言葉（やや否定的にひびきすぎる憾みはあるが）をかりれば「固く冷やかな”線的”様式——という二人の芸術家を同一の視点のもとにとらえ、論じうることである。それによって「作品はより広い関連のもとにとらえられると同時に、それはもはや個人的な芸術的創造の孤立的な表現としてではなく、ある集団、ある民族、ある時代における精神的、文化的なドキュメントとしてその姿を現わすのである。」<sup>(56)</sup>

あるいは「ある民族、ある時代云々」という所を「超民族的」、「超時代的」という言葉で補うこともできよう。というのは、たとえば先にあげたロマン派以後の近代絵画に特徴的ないくつかのモチーフの内、鉄道、工場といったモチーフの出現は当然のことながら19世紀、それも特に後半以降に限定されるが、逆に文字通り超民族(国民)的、超時代的に美術史の中に根を下しているモチーフも少なくないからである。

「窓」がそのひとつであることは J. A. Schmoll の *Fensterbilder-Motivketten in der europäischen Malerei* で明らかにされている。ここにとり上げられた、「窓」をモチーフとする作品は230余点に及び（無論これとても全体の一部にすぎないが）、時代的にもそれらは古代から今世紀の戦後世代にまで及んでいる。そして彼がここに展開した *Motivketten*（「モチーフの連鎖」、ここではすなわち「窓」）を通観した時目につくのは、たとえば総体的にバロックの時代にはモチーフとしての窓はほとんど描かれていないという事実であり、また同時代人でもオランダ人レンブラントは窓のモチーフをさかんにとりあげているのに対し、フランドル人ルーベンスにはほとんどそれが見られない、という事実である。ただしここで重要なのはこうした事実それ自体ではなく、こうした事実と当時の時代精神、民族精神あるいは各芸術家の個人的な資質との内的連関であり、あるいはこうした事実ないしは傾向を手がかりとして、逆にたとえば“バロック精神”の本質、少なくともその一面にさかのぼり、願わくばこれを解明するという可能性の方であることはいうまでもない。<sup>(58)</sup>

\* \* \*

Schmoll はまたここで、ゲーテ、シラーからボードレール、マラルメ、リルケ等をへて戦後世代に至るまでの文学作品に現われた窓の描写ないしモチーフをとりあげてその変遷をたどると同時に、これらと絵画におけるそれとの（あり得べき）影響関係をも論じている。こう

した行き方は、少くともすでにのべたような純様式史的な、すなわちいわゆる「形態分析」のみを主眼とする立場からすれば、美術史固有の域を逸脱するものであり、時には「邪道」のそしりもまぬかれぬかも知れないが、しかし古い所ではすでに14世紀のスウェーデンの聖女ブリギッタとグリュネヴァルト、A. Polizianoとボッティチェリ、あるいは（論争の余地はあるにしても）17世紀オランダの劇作家 J. van den Vondel（彼の悲劇「夜警」）とレンブラントなどの例もあり、少くともモチーフ中心のイコノグラフィックな美術史には許されると同時に、必要でもあろう。このような美術（史）と文学（史）との交流は、すでに（あるいはようやく）今世紀の初頭、H. Wölfflin の五つの「基礎概念」を文学史にも適用しようと試みた O. Walzel, F. Strich 等一部の文学史家がその先鞭をつけており、これらの試みは結果的には必ずしも思わしい成果をあげえなかったとしても、O. Walzel のかかげたいわゆる「諸芸術の相互的解明」（‘Wechselseitige Erhellung der Künste’）の理念は今なお生き続けているといわれてよい。彼に直接刺激されたのではないとしても、最近における（文学史、美術史双方からの）この方面の研究の活発化がそれをよく物語っている。<sup>(59)</sup>

ただし「相互的解明」とはいつてもかつての場合にはむしろ美術史（学）の方がヘゲモニーを握っていたようであるが、ここでは、すなわち特定のモチーフを軸として構想されたイコノグラフィックな美術史にあってはこの関係は逆

転せざるを得ないようである。というのはモチーフあるいは素材の歴史的研究において、文学史は美術史にすでに一步を先んじているからであり、美術史がそこから学び得る所は決して少くないと思われるからである。もっとも文学史（あるいは比較文学）においてもこの方面の研究が緒につくのは、19世紀末、W. Scherer とその一派をまっけてのことであり、その後も特に飛躍的な発展はなく、今日においてもそれは文学史ないし比較文学の領域の中で最も若い、いいかえれば立ちおくれた分野のひとつであるとされている。<sup>(60)</sup>とはいえ美術史におけるそれに比べればすでにかなりの成果もあげられているようであり、少くともこうした Motiv ないし Stoffgeschichte あるいは the matology に対する関心は美術史におけるよりは活発のようである。ただしこれらの成果を、Motivkunde としての美術史にいかにか、またどの程度まで生かしようかは今後の問題ではある。

文学史における象徴の研究もまた、その歴史は決して古くなくようやく1920年代、それまで弛緩していたモチーフないし素材の研究がわずかながら復興のきざしを見せてきた時期と呼応している。というよりむしろ「モチーフの研究がより高次の精神性豊かな詩的要素としての象徴の研究をうながした」<sup>(61)</sup>のであった。おそらく近代絵画における象徴の研究についても同様のことがいえよう。この点に関しては J.A. Schmoll も前掲論文の中で「“窓”というモチーフの研究はそのまま窓のもつ象徴性的研究である」とのべておりまた事実、たとえばフリ



ードリヒについては、H. Börsch-Supan が彼の作品に現われる樹木のモチーフを追究することにより、これらの樹木(フリードリヒの場合、それは、樅樅等数種類に限られる)にことよせたフリードリヒの象徴言語を解明している。<sup>(62)</sup>その他船、錨、虹、森、廃墟なども彼が好んでとりあげたモチーフであり、これらもまたフリードリヒの象徴体系の重要な部分を形成しているものと見られる。しかしながら、いうまでもないことであるが、同様のモチーフの単なる繰り返し、単なる頻度のみをもってそこにただちに何らかの象徴を見ようとするのは早計であろう。セザンヌが卓上のリングをくり返し描いたからといって、これに何らかの象徴の匂いをかぎとろうとするのは明らかに行きすぎである。というのは Th. A. Meyer<sup>(63)</sup>の造語に従ってフリードリヒをいわば“Auch-Maler”(「画家でもある画家」)とすれば、セザンヌは典型的な“Nur Maler”(「純粹に、ひたすらに画家」)であったからである。しかしながら同じリングでも、たとえばファン・アイクが《アルノルフィニ夫妻像》の中に描き込んだそれに対してはまた別の観点が要求されることはいうまでもない。それがもはやセザンヌのリングと同一の次元で論じられる性格のものでないことは、ファン・アイク自身が“Nur Maler”であったか“Auch Maler”であったか、という問題より先ず、彼の時代全体をおおっていた象徴主義的傾向、そしてまた“リング”というモチーフが当時のイコノグラフィックな伝統の中で占めていた位置を考えれば明らかであろう。それでは

同じ絵の中にあるぬぎ捨てられたサンダル(木靴)についてはどうか。パノフスキーはここにも隠れた象徴を、彼のいう“disguised symbolism”を見ようとするが<sup>(64)</sup>、L. Baldass はこうした「東洋人にしか理解できない」象徴言語に対しては否定的な立場をとっており<sup>(65)</sup>、リングの場合と違ってその解釈は極めて微妙な問題である。同様のモチーフは17世紀オランダの室内画(N. Maes, F. Mieris, P. de Hooch 等)にもしばしば現われているが、ここではファン・アイクにあってはあるいは語りえたかも知れない象徴性は失われたと見てよかろう。ではファン・ゴッホがしばしばとりあげた同様のモチーフについてはどうか。この場合、ファン・アイクのそれとも、17世紀のそれとも違うのは、ここではあく人をもたない靴が画中の一モチーフとしてではなく、完全な主題としての地位を、セザンヌの静物におけるリングと同様のあるいはそれ以上の地位を獲得していることである。ファン・ゴッホが極めて象徴主義的な画家であることは、特に彼の書簡を通じて、我々のすでに知る所であり、とすれば彼が描いた主なき靴のモチーフに、セザンヌのリングとは違い、何らかの象徴を見てとることは可能である。同様のことは彼のその他の典型的なモチーフ、たとえば糸杉、星空などについてもいえよう。この場合、先に引用した K. Badt によるセザンヌの《ウゴリーノ》解釈にしてもそうであるが、こうした解釈の前提条件として作品自体の分析はもとより、その芸術家の伝記的なデータ、さらに手紙、日記その他のドキュメン

トをも援用しなければならないことはいうまでもない（フリードリヒにおける象徴主義的傾向もまた、作品そのものを別としても、彼が残した書簡、日記、アフォリズム、あるいは時として彼自身が自作に付したコメントなどからすでに明らかである）。逆にいえばこうしたデータないドキュメントの欠除した芸術家の場合、こうした方法は行きづまらざるをえないが。無論このような場合でも古い時代に関しては、その時代全体を支配していた象徴体系をまず念頭におくことにより、たとえば近代の大芸術家に比べれば伝記的資料の極めて乏しいファン・アイクのリンゴの象徴性を説明しえたいし、またバロックまでに関しては、旧来のイコノグラフィックな伝統に加え、Cesare Ripaの「Iconologia」に代表されるような新しいEmblematikが有力な手がかりを提供しているが、19世紀以後の美術についてはこうしたいわば「傍証」が適用しがたいだけに、その解釈が独断に走り、あるいは牽強附会に傾く危険性も小さくない。また形態ないし様式を無視した単なる「内容分析」は、内容を無視した「形態分析」と同様に極めて一面的な、貧しい結果をしかもたらさないことも明らかであろう。内容ないし主題をのみ一方的に重視したアプローチは、特にそこに象徴ないしアレゴリーがからんだ場合、作品を単なる「判じ絵」におとしめかねないと同時に、美的観点からは取るにたりないような作品、いわゆる“Kitsch”（際物）あるいは“Trivialkunst”をも純正な芸術作品といわば一視同仁しかねないことにもなる。しか

しながらこのような方法論上の問題あるいは限界にもかかわらず、従来の「不毛とも思われる様式本位の時代区分」、あるいは「常に極めて粗雑な抽象にしかすぎない形式主義的な様式概念」によった美術史に対し、これまで述べ来ったようなイコノグラフィックな観点からの美術史が、とりわけ新しい「象徴の森」としてのロマン派美術の諸相を説明する上で「喜ばしい成果をあげうる」ことはすでに確実な期待と見ることができるのである。

#### 註

- ①F. Roh: *Der Verkannte Künstler*, München 1948, p. 233
- ②H. Demisch: *Vision und Mythos in der modernen Kunst*, Stuttgart 1959, p.11
- ③フリードリヒの友人で画家の G. von Kügelgenによれば、「もし私の父が人々に常にフリードリヒの名を思い出させ、彼のために至る所で鐘や太鼓を鳴らさなかったなら、当代一のこの風景画家はおそらく餓死したことであろう。」(F. Roh 前掲書 p. 236 参照)
- ④当時（今日もであるが）フリードリヒの極めて重要なコレクションを有していたベルリンおよびドレスデンの美術館にあってさえ、彼の作品は収蔵庫の奥深く埃にまみれて眠っていたのみならず、その *Conservateur* でさえ彼の名を知らなかったと伝えられている。フリードリヒの「発見者」として知られるノルウェーの美術史家 M. Aubert が、これらの美術館でフリードリヒの作品との「面会」を求めた際、それに該当する画家の作品は一点もない、との理由のもとに門前払いに会った時の模様は、彼の *Die Nordische Landschaftsmalerei und J. Ch.*

- Dahl (Berlin 1947)に付した W. Niemeyer の序文に興味深く紹介されている。
- ⑤ H. Beenken: *Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst*, München 1944, p.99 無論これ以前にも芸術家が誤解され、不遇にさらされる、というケースはあったが、その多くは「芸術家の極めて個人的な不運」、たとえばバトロンとの仲違い、によるものであり、しかもこのような現象は芸術家対大衆ないし社会というよりは、多かれ少なかれ「より狭い世界に限定」されていたのである。
- ⑥ K. Clark: *Landscape into art*, Harmondsworth 1956, p.84
- ⑦ W. Sumowski: *C.D. Friedrich-Studien*, Wiesbaden 1970, p. 5
- ⑧ フリードリヒの書簡、(彼自身の)詩作、芸術についての断想、アフォーリズム等は、K. K. Eberlein 編: *C.D. Friedrich-Bekenntnisse*, Leipzig 1924 および S. Hintz 編: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin 1968, に集められている。以下のフリードリヒの言葉の引用は後者による。
- ⑨ F. Roh: 前掲書, p. 236
- ⑩ W. Pinder: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas.*, München 1961, p. 120 によれば、それは「19世紀の人間にして初めて語りうる言葉」であった。
- ⑪ R. W. Lee: *Ut pictura poesis—Humanistic theory of painting*, in *Art Bulletin*, 1940, Dec., p. 198 参照。
- ⑫ A. Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik*, München 1968, p. 203
- ⑬ たとえば19世紀前半のベルギー。ここでは独立への機運の高まりとともに、G. Wappers 等を中心として国民主義的な歴史画が多数生れているが、独立(1830年)達成後の愛国主義的機運の衰退とともに、歴史画もその指導的地位を失い、新しく風俗画、風景画がこれにとって代っている。
- ⑭ 術語として十分定着した言葉ではないが、要するに印象派に代表されるような“純感覚的”な絵画に対し、思想的、観念的あるいは象徴主義的余韻を多かれ少かれ含んだ絵画、と解される。“Begriffkunst”という言葉もこれとほぼ同義語と見られる。
- ⑮ K. Scheffler: *Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1920, p. 6
- ⑯ Th. Reff: *The meaning of the Venus of Urbino by Titian*, in *Pantheon*, 1963. pp. 359~366
- ⑰ 注⑤参照、特に“Bildgehalte”(pp. 133~ 438)の章。
- ⑱ V. Christoffel: *Malerei und Poesie—Die symbolische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien 1948
- ⑲ H. Sedlmayr: *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948
- ⑳ J.C. Sloane: *French Painting between the Past and the Present*, Princeton 1951
- ㉑ W. Hofmann: *Das irdische Paradies*, München 1960
- ㉒ H. Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965
- ㉓ F. Nordström: *Goya, Saturn and Melancholy*, Stockholm 1963
- ㉔ L. Eitner: “*The open window and the stormtossed boat, An essay in the iconography of Romanticism*”, in *The Art Bulletin* 1955, pp. 281~290
- ㉕ H. Demisch: 前掲書 p. 20
- ㉖ 注⑦参照。
- ㉗ W. Sumowski: *Gotische Dome bei C.D. Friedrich in Klassizismus und Romantik* (展覧会カタログ), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1966, p. 39
- ㉘ H. von Einem: *Die Symbollandschaft der deutschen Romantik*, (上記展覧会カタログ p.33 また、H. von Einem: *Stil und Überlieferung*, Düsseldorf 1971, pp. 210~226 に再録。
- ㉙ H. von Einem, 前掲書 p. 33
- ㉚ A. Feulner: *Kunst und Geschichte*, Leipzig 1942, p.16
- ㉛ J. Jahn 編: *Wörterbuch der Kunst* (Kröner Tas-

- chenausgabe Bd. 165) の“Romantik”の項参照。
- ③W. Pinder: *Aussage zur Kunst*, Köln 1949, p. 124
- ③M. Brion: *Kunst der Romantik*, München 1960, p.43
- ③たとえば《河畔のゴシック寺院》(1813/14年, 西ベルリン, 新国立絵画館), 《町にそびえるゴシック寺院》(1813年, ミュンヘン, ノイエ・ピナコテーク) など。
- ⑤ルンゲの語法ないし語感には極めて独特, というより時として恣意的なものがあり, この「空気のように云々」(lüftiger und leichter…)という個所もただちには理解しがたいが, 要するに過去の精神的地盤が崩壊して, すべては宙に浮いたような状態, というような意味に解される。
- ⑤H. Schrade: *Die romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande christlicher Kunst*, in *Neue Heidelberger Jahrbücher N.F.* 1931, p.7 脚注参照
- ⑦O. Stelzer: *Vorgeschichte der abstrakten Malerei*, München 1964
- ⑧H. Lützel: *Die abstrakte Malerei*, Gütersloh, 1967.
- ⑧K. Lankheit: *Die Frühromantik und die Grundlage der “gegenstandlosen” Malerei*, in *Neue Heidelberger Jahrbücher N.F.*, 1951, pp. 56~90
- ⑩J.C.Sloane: 前掲書 p. 210
- ⑩W. Hofmann: 前掲書 p. 389
- ⑩パノフスキーもまた, その *Herkules am Scheidewege*, (Leipzig 1930年)の序文の中で, 「いわゆる“形態(形式)主義的”な作品分析にしても, 実際にはかなりの程度に“内容分析”に頼り, あるいはこれを前提とせざるをえない」点を強調し, 一例として, レオナルドの《最後の晩餐》のような古典的な作品に加えた, ヴェルフリンのこれまた“古典的”ともいふべき“形態主義的”な解釈の中にも, いかにかこの作品の“内容”(あるいは主題)にかかわる部分が多いかを指摘している。
- ⑩K. Bauch: *Ikongraphischer Stil, zur Frage der Inhalt in Rembrandts Kunst*, in *Studienzur Kunstgeschichte*, Berlin 1969, p. 151.
- ⑩R. Goldwater: *Symbolic Form: Symbolic Content, in Problems of the 19th and 20th centuries*, Princeton 1963, p. 115
- ⑩R. Goldwater: 前掲書, p.120.
- ⑩Goldwater: 前掲書, p.121.
- ⑩文学史においてもまた, たとえば F. Schlegel はその詩論(「詩作とは永遠の象徴化云々」)によって「初期のニーチェの美学, あるいは19世紀フランス象徴派にそのまま通じる道を切り開いた」のであり, (F. Behler: *Friedrich Schlegel*. Hamburg 1966, p. 77). また W. Vortriede は *Novalis und die französischen Symbolisten*, (Stuttgart 1963)の中で, ドイツ・ロマン派とフランス象徴派とのつながりを明らかにしている。
- ⑩H. Ladendorf: *Motivkunde und die Malerei des 19. Jahrhunderts*, in *Festschrift E. Trautscholdt Köln* 1962, p. 102 参照。なおこの点でも, パノフスキーに代表されるいわば古典的な Iconography あるいは Iconology の方法に学ぶべき点が多いことはいうまでもない。
- ⑩J. Bialostocki: *Stil und Ikonographie*, Dresden 1966, p. 156
- ⑩J. Bialostocki: *Ikongraphische Forschungen zu Rembrandts Werk in Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 1957. pp. 195~210 参照。
- ⑩E. Hüttinger: *Der Schiffbruch-Deutungen eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert*, in *Beiträge zur Motivkunde im 19. Jahrhundert*, München 1970, p. 212 参照。
- ⑩《海上の嵐》, 1568年, ウィーン, 美術史博物館
- ⑩《嵐の海》, 1629年, ミュンヘン, アルテ・ピナコテーク。
- ⑩いわゆる“Tempesta”と称される一連の作品。

- ⑤7 ロマン派に関しては B. Blume が特にこのテーマをとりあげている：*Das Bild des Schiffbruchs in der Romantik*, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Stuttgart 1958, pp. 145~161.
- ⑤8 C.G. Stridbeck: *Bruegelstudien*, Stockholm, 1956, p.8.
- ⑤9 J.A. Schmolli 編：*Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München 1970 pp. 13~166・収録。
- ⑤8 J. Leymarie の *L'esprit de la lettre dans la peinture*, (Genève 1967) は、ルネッサンス以後の絵画に現われた“手紙”というモチーフを追究したもので、ここにのべたようなイコノグラフィックな立場を特に意識して書かれたものではないが、全体を通観した時やはりここでも、窓のモチーフと同様に手紙のモチーフもバロックには少なく、ロココに至って急激にその数をましていること、しかもそこに現われるのは手紙を書くにしろ読むにしろ、もっぱら女性であることなどが見てとられる。そしてこのような傾向が、前代のバロックに比し、より女性的であり、かつまた私的、個人的な時間ないし空間を貴ぶロココ精神のひとつの現われであることはいうまでもない。
- ⑤9 たとえば H. Hatzfeld: *Literature through Art*, New York 1952,; J. Hagstrums: *The Sister Arts*, Chicago 1958,; W. Rasch 編：*Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt a.M., 1970; J. Bialostocki; *Ut pictura poesis—Dichtung und Malerei*; Frankfurt a. M. 1971; U. Finke 編；*French 19th Century Painting and Literature*, Manchester 1971 など。
- ⑥0 U. Weisstein: *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1968, の“Stoff-und Motivgeschichte” 参照。
- ⑥1 E. Frenzel: *Stand der Stoff-, Motiv- und Symbolforschung in der Literaturwissenschaft*, in *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München 1970, p. 254.
- ⑥2 これらの成果は1973年刊行が予定されている彼の手になる C.D. フリードリヒ作品総目録で公にされるはずである。
- ⑥3 Th. A. Meyer: *Das Problem der Gegenständliche in der Malerei*, in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1928, p. 61.
- ⑥3 E. Panofsky: *Early Netherlandish Painting*, Harvard 1953, p. 203.
- ⑥5 L. Baldass: *Jan van Eyck*. London 1952, p. 63
- ⑥6 J. Bialostocki はその“*Van Goghs Symbolik*” (*Stil und Ikonographie*) Dresden 1966, pp. 182~186. の中で、糸杉および星空がファン・ゴッホにあってはとりわけ死の観念と密接に結びついていることを強調している。
- ⑥7 E. Hüttinger: 前掲書, p.240.