

Schelling's picture theory and Friedrich's romantic landscape

ISAKA Seishi

Keywords: Schelling, C. D. Friedrich, G. H. Schubert, picture, romanticism, nature, landscape, philosophy of nature, philosophy of art

Abstract

The German city of Dresden connected the philosopher Schelling and painter C. D. Friedrich through G. H. Schubert. Schubert's philosophy of nature had an effect on Friedrich's romantic landscape in Dresden. Schubert was a disciple of Schelling. Therefore Friedrich was influenced not only by Schubert but also indirectly by Schelling. Schelling's philosophy of nature and art is based on the theory of natural power and "nature spirit", and influenced Friedrich's natural and romantic landscape painting.

シェリングの絵画論と フリードリヒのロマン主義風景画

伊 坂 青 司

はじめに

ドイツの哲学者 F・W・J・シェリング（1775～1854 年）と風景画家 C・D・フリードリヒ（1774～1840 年）はほぼ同じ年で、哲学と絵画制作というように活動分野を異にしているとはいえ、ほぼ同じ時代にそれぞれのキャリアを歩み始めている。しかも 2 人を結び付ける接点が、エルベ川のフィレンツェとも称されるザクセン王国の芸術都市ドレスデンにあった。シェリングはイエーナ大学員外助教授就任に先立って、1798 年 8 月から約 2 ヶ月間、赴任前にドレスデンに遊んでいた。その同じ年の 10 月に、奇しくもフリードリヒが故郷の北ドイツからドレスデンに移り住み、この新天地で絵画制作を始めることになる。2 人が直接の面識を得ることはなかったものの、この偶然には、その後の 2 人の関係を予感させるものがある。その後この芸術都市は、シェリングの芸術哲学とフリードリヒの風景画を媒介する重要な契機をなすことになるのである。

シェリングの最初の本格的な芸術体験は、ドレスデン滞在期間中のことである。すでにドレスデンを拠点に文芸活動をしていたフリードリヒ・シュレーゲルのもとに、シュレーゲルの兄アウグスト・ヴィルヘルムとその妻カロリーネ、ティークやノヴァーリス等ドイツ初期ロマン派の核をな

すことになるメンバーが集まり、そこにシェリングも合流して交流することになった。彼らはドイツでも有数の絵画館¹⁾をともに訪問し、一級の絵画作品の数々を鑑賞する機会を得た。ドレスデンにおけるシェリングのこうした芸術体験は、後の「芸術哲学」講義やミュンヘンの王立芸術アカデミーでの記念講演「造形芸術の自然との関係について」のなかに投影されることになる。

もう一方で、ドレスデンの芸術アカデミーは風景画制作の拠点になっており、そこにフリードリヒがセピア画修得のために移住してくる。フリードリヒは芸術アカデミーでセピア画の技法を学びつつ、風景画を油彩で描くようになってゆく。そして彼の風景画は、それまでの風景画から自立したロマン主義風景画ともいえるべき新たな芸術潮流をなすことになる。さらにドレスデンは、フリードリヒの周りにダールやカールスといった風景画家たちが集まって、ロマン主義風景画の拠点となってゆくのである。

はたして芸術都市ドレスデンを介して、哲学者シェリングと風景画家フリードリヒの間にどのような影響関係があったのか、そこに両者の関係を媒介したシェリング派の哲学者を想定することができる。そのような問題意識から、シェリングの芸術哲学、とりわけそのなかでも絵画論とフリードリヒのロマン主義風景画の関係を、本稿の主題として考察することにした。

1 芸術都市ドレスデンと絵画

シェリングはドレスデンの絵画館で実際にどのような作品を鑑賞し、どのような芸術体験をしたのであろうか。例えばラファエロ（1483～1520年）の「システィーナの聖母」（1513年）は、すでに1754年に収蔵されて絵画館の至宝となっていた。シェリングは後に「芸術哲学」講義のなか

で、この絵画作品を念頭に置いて、聖母マリアの優しさや愛を論じることになる。彼はマリアに女性特有の優しさとともに、聖母としての威厳を感じ取っている。

シェリングがこの聖母像に抱いた感情は、ともに絵画館を訪れた初期ロマン派のメンバーとも共有しえたものである。彼らの女性に対する感情は、古い家父長制の男権主義に対抗して女性性を賛美し、女性を古い枠から解放しようというものであった。「システィーナの聖母」に描かれた聖母の表情は、男性に媚びるものではなく、むしろ女性性の崇高さを表現したものとして受け止められた。この時シェリングは、聖母マリアの優しくかつ崇高な美しさを、ともに絵画館を訪れたアウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲルの妻カロリーネに重ね合わせたと考えても、それほど的外れにはならないであろう。事実、後にカロリーネは夫と別れて、シェリングの妻として迎えられることになるのである。

さらにシェリングはこのドレスデンの絵画館で、すでに収蔵されていた名だたるクロード・ロランやヤーコプ・ライスダールの風景画作品をこの時に見た可能性が高い。ドレスデン王室は、絵画のジャンルとしてはいまだ地位の低かった風景画の収集に特別の力を注いでいた。ヨーロッパの風景画のジャンルを形成したクロード・ロランやライスダールの作品を王室がドイツでいち早く獲得していたことは、ドレスデン王室の文化・芸術戦略を示すものである。シェリングが後に「芸術の哲学」講義で風景画を論じる際に、彼らの作品が念頭にあったと推測することができる。

絵画館の収蔵になった風景画のうち、イタリア風景画の巨匠クロード・ロランの「エジプト逃避途上の風景」(1647年、1751年収蔵)は、聖家族のエジプト逃避途上の休息という宗教的なテーマを扱いながら、聖家族の人物を点景として描き込んだ風景画となっている。川辺で休息する聖家族を前景に配し、ゆったりと流れる川と樹木を中景にして、遠景には田園風

景が描かれている。このような近景から中景を経て遠景へと至る構図とともに、画面全体を彩る光と影のコントラストは、クロード・ロランの風景画に典型的に見られるものである。

オランダ風景画の代表者ヤーコブ・ライスダールの作品もまた、絵画館の風景画コレクションのなかで重要な位置を占めている。彼の「ユダヤ人墓地」（1655～1660年、1739年収蔵）は、後にゲーテの論文「詩人としてのライスダール」（1816年）のテーマになったものである。ゲーテはシェリングに先立って絵画館を訪問し、ライスダールのこの作品から詩的なイマジネーションを掻き立てられたのだった。その「ユダヤ人墓地」は、嵐の後の暗雲とかすかな光、そして空にかかる虹を背景に、教会の廃墟と墓地、さらに画面前面へと流れる小川を描いた幻想的な風景画である。またライスダールの「城山の前の滝」（1665～1670年、1740年収蔵）もまた、ゲーテによって巧みな評が与えられている。ゲーテは遠景の岩山から中景の麓へ、さらに近景の溪流へと至る自然風景のなかに、人々の生活の営みを想像している。この風景画はゲーテの想像力を、過去の人々の生活へと遡らせるのである。シェリングはゲーテの後で見たであろうこの風景画のなかで、陽光を反射する溪流の輝きや中景の樹林の作り出す陰影に関心を示すことになる。

ゲーテがクロード・ロランやライスダールの風景画を見たのは、すでに収蔵されていたこの絵画館においてであり、したがってこうした風景画をシェリングがゲーテの後に見ていないとすることは、むしろ考えにくい。こうしてシェリングが後に「芸術哲学」講義で論じることになる風景画論は、ドレスデンで鑑賞した風景画を念頭に置いたものであると考えることができるのである。

ドレスデン王室による風景画収集とあわせて、ドレスデンは風景画制作の拠点ともなっていた。1764年には芸術アカデミーが創設され、造形芸

術教育の拠点となる。スイスのザンクト・ガレン出身ですでにフランスで活躍していた A・ツィンク（1734 年～1816 年）が、この芸術アカデミーに 1766 年に招聘され、後進の指導に携わっていた。自らもザクセン地方からボヘミア地方まで取材旅行を行い、セピアやエッチングによる風景画の制作によってザクセン風景画の中心的人物となっていた。フリードリヒがドレスデンに移って来た動機の 1 つは、名だたるツィンクのセピア技法を学ぶことにあったのである。

2 シェリングの絵画論

「芸術哲学」講義における絵画の位置づけ

シェリングが最初に「芸術哲学」講義を行ったのは、ドレスデンでの芸術体験から 4 年後の 1802/03 年冬学期のことである。この「芸術哲学」講義において、造形芸術のうちで絵画は音楽と彫刻の間に位置づけられ、「造形芸術のより低い段階」（V, 486）の音楽と対照的に、彫刻がより高い段階に位置づけられている。造形芸術のなかでも彫刻が最も高い段階に位置づけられるのは、古代ギリシア神話に対する高い評価による。すなわち、「ギリシア神話は詩的世界の至高の原像である」（V, 393）とされ、古代ギリシア神話が彫刻の原像として考えられているからである。すなわち古代ギリシア神話から、「芸術の想像力」（V, 392）によって芸術作品としての神像が生み出されるというわけである。このように「芸術哲学」講義では、古代ギリシア神話に基づく彫刻が芸術美の理想とされる。こうしたギリシア彫刻についての高い位置づけは、古代ギリシア彫刻を理想とした古典主義者ヴィンケルマン（1717～1768 年）に基づいていて、その意味でシェリングの造形芸術論は古典主義的傾向が強いといえよう。

それでは「芸術哲学」講義において、ギリシア神像の美しさは何に基づ

いていると考えられているのであろうか。シェリングは「ギリシア神話は芸術の領域にあって自然を回復させるものである」(V, 419) とするとともに、「その神々はその起源からして自然存在であった」(V, 448) とする。われわれはここで、例えばデメテルが大地の、ゼウスが雷光の、ポセイドンが海の神であるように、神々には自然が投影されていると考えることができる。すなわち自然を神像として造形化すること、つまり「無限の有限への造形化 (Einbildung)」によって、芸術的な美が形作られるというわけである。

ギリシア神話が彫刻によって表現されるのに対して、キリスト教神話は「絵画作品」(V, 439) によって表現されるという。古代ギリシアの神像が「自然」を基礎にしているのに対して、キリスト教絵画は「歴史」の物語を基礎にしているとされる。キリスト教において、人間の歴史は神からの離反から始まって、近代という時代もまた人間の自然からの分離として特徴づけられる。こうしてシェリングによれば、キリスト教文化を背景にするヨーロッパ絵画は、人間の自然からの分離によって刻印されていることになる。

それではキリスト教絵画において、美はどのように理解されるのであろうか。シェリングはキリスト教絵画のうちに、「穏やかで優しい徳」(V, 430) や「愛」を見ようとする。このような優しさや愛は新約聖書の物語、すなわち聖母マリアによる「神の子」の受胎やキリスト生誕、受難のキリストに対する聖母の慈愛などによって表現されるというわけである。

シェリングは、このようなキリスト教絵画のなかでもコレッジオ(1494～1534 年) に注目して、巨匠ミケランジェロに匹敵する「近代の領域における第一人者として位置づけることができる」(V, 537) というように高い評価を与えている。コレッジオはラファエロから影響を受け、マニエリスムの流れのなかにあって優美な表現と明暗技法に秀でた才能を発

揮した画家である。シェリングはコレッジオの代表的な作品として、かつてドレスデン絵画館で見たことのある「羊飼いの礼拝（夜）」（1530 年、アルテ・マイスター美術館）を挙げている。誕生したばかりのキリストを優しく見つめる聖母と、礼拝に訪れた羊飼いたちを夜の情景のなかに描いたこの宗教画について、シェリングは「コレッジオのあの有名な絵画では子供から発する不滅の光が闇夜を神秘的かつ謎めいて照らし出している」（V, 533）と評している。シェリングはこの絵画の技法として「明暗」技法を挙げ、「絵画の完全に理想的な形式は明暗である」（V, 531）というように、この技法を近代絵画の理想的形式としている。そのような「明暗」技法について彼は、「絵画の本来的に魔術的な部分をなす」「絵画の魔法」とも特徴づけている。ただし「明暗」技法は、「物體的なものの完全な仮象（Schein）」（V, 536）ともされ、必ずしも肯定的に評価されているわけではない。ここで言われている「仮象」とは、自然対象から遊離した「明暗」の非実体性を意味している。造形芸術のなかでも古代ギリシア彫刻が、その実体性によって高く位置づけられるのに対して、近代絵画はその非実体性ゆえに「仮象」の芸術とされ、そしてその近代絵画のなかには風景画もまた含まれるのである。

「芸術哲学」講義における風景画論

それではシェリングは「芸術哲学」講義のなかで、風景画をどのように論じているのであろうか。シェリングが「芸術哲学」を講じた 19 世紀初めのヨーロッパでもなお、風景画は旧来の伝統的な枠内では、宗教画や歴史画などの上位のジャンルからすれば下位に位置づけられていた。シェリングもまた「芸術哲学」講義のなかで、すでに見たようにキリスト教絵画を主に論じている。しかし、17 世紀のオランダ絵画では、偶像を排する宗教的状況のなかで風景画が大量に描かれ、風景画が市民権を得ていたの

である。シェリングはそうした風景画の動向を背景に、ドレスデンの絵画館でかつて見たであろうライスダールやクロード・ロランの作品を念頭に置いて、風景画を「完全に経験的な芸術様式」(V, 545)として考察するのである。

シェリングが風景画を論じるキーワードは、「光」と「空間」である。風景画においては、「光が外的であり非有機的ではあるが、しかし動的であり、そしてそのかぎりで生き生きしている段階」(V, 544)をなすというように、光という視点から風景画の特徴が述べられる。もちろん光は、レンブラントやフェルメールの肖像画においても重要な役割をはたしているが、しかしそれはあくまでも実体としての人物像を浮かび上がらせる効果のためである。シェリングが風景画において光を強調するのは、「物体の外で、光そのものがそのようなものとして対象になる」からである。光は物体の陰影をなし、またさまざまな色彩となって、「動的」にかつ「生き生きと」自然を浮かび上がらせる。風景画家は、そうした非実体的な光を視覚的に捉えて描くのである。

シェリングによれば、光として現象する風景の「空間そのもの」は、画家の主観から独立して存在する客観的な世界ではない。描かれる対象としての風景は、画家によって空間的に切り取られ、「風景は観察者の目においてのみ実在性がある」とされる。しかも風景画は画家の主観的感覚によってデッサンされ彩色されることから、「風景画においては至るところでただ主観的な描写が可能である」ということにもなる。しかし画家の感覚はたんに恣意的なものではなく、シェリングによれば、経験を通して自然対象の真のあり方へと迫るものになるという。すなわち、画家は「必然的に経験的な真理へと進んで行き」、そのような画家の眼によって、「風景画は〔自然の〕真理のより高いあり方を透けて見させる」ところにまで至るというわけである。

それでは、風景画における自然の真理とは、何を意味しているのであろうか。シェリングは風景画家について、次のような仮定をしている。「芸術家が大地の深い認識を持っていると仮定するなら、それは芸術家がわれわれの前に繰り広げて描く風景そのもののうちで、われわれに同時に風景の形成の根拠と法則を、山や谷を形作る川の流れを、地下の火の力を描いてみせることを知っているということである」(V, 545)。ここで例として挙げられて



図①

いる自然の山や谷、またその谷を形成した川の流れは、大地の造山活動や水による浸食作用によるものである。そうした自然の客観的な必然性を認識するのは、地質学者などの自然科学者の仕事であろう。風景画家に要求されるのは、そのような客観的な自然認識ではなく、形成されて現象している風景を視覚的に感覚する美的直観であり、したがって風景画家にとっての自然の真理とは、形成のプロセスを経て形作られた自然の直観された「美しさ」ということになる。

このように風景画について論述するシェリングは、それではどのような作品を具体的に念頭に置いているのであろうか。シェリングが実際に鑑賞した作品のなかに、前に言及したライスダールの「城山の前の滝」(図①)が含まれていると考えることができる。この風景画は、前景に溪流の流れ、中景に樹林や岩山、さらに遠景に空、上空に沸き上がる雲などが描かれている。そして太陽の光は、空の青と雲の白、樹木の緑、そして溪流のきらめく水しぶき等さまざまな色彩となって現象している。ゲーテはこの作品

について、自然風景から人々の生活の歴史を想像するのに対して、シェリングは形成されてそこに現象している自然風景の「美しさ」を看取するのである。

それでは自然風景の「美しさ」とは、シェリングによれば、どのようなものなのであろうか。「風景の美しさは多くの偶然性に依存している」というように、風景は刻々と変化し、その時々には多様な姿をもって立ち現れる。したがって風景の美しさとは、自然の永遠不変のあり方ではなく、その時々には偶然に立ち現れる現象であり、そのように直観された現象を画家は捉えて描くのである。シェリングは風景画家の対象とする現象の偶然性を、次のように論じている。

「芸術家〔風景画家〕はこれら〔風景の〕すべてを描くことを知っており、それでも彼自身、自ら選びとる光の契機に止まっており、明るくすることや和らげたりすることの程度は、全体にわたってある偶然性であり、芸術家が描き対象にするのはこうした偶然性である」(V,545)。

ここに言われている「偶然性」は、実体的ではない「仮象」とも言い換えられている。この「仮象」という特徴づけは、「芸術哲学」講義の絵画論に共通するもので、風景画に限定されたものではない。風景画家もまた「仮象」を対象にして、その意味で「克服することのできない偶然性に服している」とされる。しかしシェリングは、画家がこうした「偶然性」のうちに止まるのではなく、偶然性のうちから風景を切り取って、一つの自立的な作品に仕上げるプロセスを見ている。自然風景は一瞬一瞬で変化するという意味では偶然性のうちにあるが、しかしその偶然性のなかに現象する一瞬の「美しさ」を画家は捉えて、完結した一つの風景画の作品として固定するのである。

ところでわれわれはシェリングの絵画論において、風景画が「自然」という概念によって論じられていることに改めて注目したい。「自然」とい

う概念が「芸術哲学」講義のなかで、とりわけ「彫刻」に適用されていたことについては、前に見たとおりである。それと対照的に絵画については、キリスト教絵画に「歴史」という概念が適用されていた。しかし絵画論のなかでも風景画については、「歴史」ではなくて「自然」という概念が適用されている。こうして自然を対象にする風景画において、「自然」という概念が彫刻からはみ出して拡張されることになった。シェリングは絵画論におけるこうした「自然」概念の広がりやを、どのように整合させようとしたのであろうか。こうした問題の行方を、彼のもう1つの芸術哲学ともいべき「造形芸術の自然との関係について」に見ることにしたい。

記念講演「造形芸術の自然との関係について」

シェリングは1806年3月にヴェルツブルクから、妻カロリーネを伴ってミュンヘンへ移住することになる。その翌年に、10月12日のバイエルン国王マクシミリアン1世聖名祝日にあたって、シェリングに記念講演の依頼があり、「造形芸術の自然との関係について」（以下、「造形芸術論」と略記）と題して講演を行う機会を得た。国王と後のルートヴィヒ1世の臨席のもと、500名を超える聴衆の前で行われたこの記念講演は大変な反響で、シェリングは翌1808年に「王立造形芸術アカデミー」の事務総長に就任することになる。

ヴェルツブルク大学での「芸術哲学」講義（1804/05年）から2年後のこの記念講演は、「芸術哲学」講義の単なる連続ではなく、両者の間には大きな違いがある。その違いはどのようなものであるのか。この講演のテーマにあるように、造形芸術とりわけ絵画を自然との関係において捉えようとするところに、この講演の意図を窺い知ることができる。「芸術哲学」講義においては、「自然」が典型的には「彫刻」との関係で論じられていたのに対して、この講演では、造形芸術のなかでも「絵画」を主題化して

「自然」と関係づけて論じようとするところに、「芸術哲学」講義とは異なる新たな試みを見ることができる。

まずは造形芸術が、「魂と自然を結びつける生き生きとした絆」(VII, 292)として特徴づけられ、造形芸術全体の基礎に「自然」が据えられる。それではその「自然」はどのように理解されているのであろうか。自然とは、「あらゆるものを自己自身から産み出し活動的に創り出す、神聖で永遠に創造的な世界の根源力」(VII, 293)であるとされる。このような規定は、自然を *natura naturans* (「産み出す自然」) という観点から自己産出する主体とする、彼の初期自然哲学の汎神論的発想の延長線上にあるといえよう。

ここには、「芸術哲学」講義に見られた古典主義的傾向とは異なった方向が示されている。そのことは、当時の芸術になお強い影響力を持っていたヴィンケルマンの古典主義の潮流に対するシェリングの批判に現れている。シェリングは、「古代の造形における形式の美」(VII, 295)を模範として「ただ外面的な形式を写しとることに熱中する」古典主義者たちを痛烈に批判し、「外面的な形式」に対して「自然」の「永遠に創造的な世界の根源力」を対置するのである。このような「自然」概念によって、シェリングは古代ギリシア彫刻から近代絵画へと比重を大きく移動させている。こうして絵画という芸術作品は、「自然の創造と活動の純粋な力」(VII, 300)に根差してこそ優れたものになるというわけである。

シェリングは、芸術家がそこへと回帰すべき「自然」を端的に「自然精神 (*Naturgeist*)」(VII, 301)と名付け、次のように述べている。「芸術家はそもそも自然精神を範とすべきであり、そして芸術家はこの自然精神を生き生きと模倣して捉えるかぎりにおいてのみ、何か真なるものを自ら創造したことになる」。それでは「自然精神」とは何を意味するのであろうか。それは、「事物のうちにあるただ生命的なもの」(VII, 302)とも言わ

れている。「生命的なもの」とは具体的に「植物」や「動物」、そして「人間」を含んでいる。したがってこのような対象は、人間だけではなく、広く自然生命を含むものと理解することができる。ただしそのなかでも、「人間においてのみ断絶のない完全な全体存在が現れる」(VII, 305) のであり、こうして「芸術は最高の、そして最も展開されたものである人間の形態に最も好んで直接手を伸ばす」とされている。こうして「人間」は、有機的な生命の「全体的な自然」であり、「最高の美」を体現していると考えられるのである。

「造形芸術論」においてシェリングが「人間」の芸術的表現としてもっぱら絵画を考えていることは、彫刻に対する評価の変化によって明確になる。古代ギリシアの神々の彫刻は、シェリングにとってもはや理想的な芸術ではない。彫刻の古典的な様式は、それ自体もはや近代という時代には不適合なのである。シェリングは、ヴィンケルマンが理想とした古代ギリシア芸術からすでに距離を取って、「彫刻」の限界を「より大きな広がり」を禁じることになる」(VII, 308) と指摘している。

それに対して絵画は、「その範囲においてすでにより広く世界と自らを比較し、そして物語的な広がりにおいて創作することができる」(VII, 308) というように、その広がりの可能性が指摘される。絵画は、二次元という限られた空間（平面）にもかかわらず素描と彩色によって多様に表現され、「その多様性によってのみ、画家は偉大な作品に生き生きとした内容の全重みを与えることができる」(VII, 309) というわけである。彫刻が「実体的な物」である大理石などの「物質」によって表現されるのに対して、絵画は明暗と色彩という「非実体的でいわば精神的な媒体」(VII, 317) によって表現される。明暗と色彩は非実体的であるからこそ、絵画は「それだけより大きな権限をもって、魂に明確な優位を与える」ことができるというのである。こうしてみると、絵画の非実体性は芸術にとって

否定的な特性ではなく、むしろ肯定的な特性をなすことになる。シェリングは彫刻に対する絵画のこのような特性を、その表現媒体からだけではなく、時代という視点からも次のように論じている。

「このような〔彫刻と絵画の〕対立からだけでも、古代における彫刻の必然的優位だけではなく、近代世界における絵画の必然的優位がすでに明らかである。それは前者が徹底して彫塑的に考えていたのに対して、後者はそれ以上に魂を、より高い啓示を受け入れる器官としていることによる」(VII, 317f.)。

ここには、古代の彫刻に対して、近代絵画が精神をより豊かに表現できる芸術媒体であるとするシェリングの立場が明確に現れている。「造形芸術論」のなかでもシェリングの絵画論は、ルネサンス絵画からバロック絵画への展開を評価するものとなっている。ルネサンスからマニエリスムへの移行期に位置するコレッジオの作品については、「羊飼いの礼拝（夜）」が「芸術哲学」講義でもすでに言及されていたが、そこでは「明暗」が「仮象」として否定的なニュアンスを帯びていた。それに対して「造形芸術論」では、この絵画の「仮象」という特徴づけが消えて、むしろ「その形態の柔らかな輪郭」や光と影の織りなす「明暗」によって、「優美さ」が表現されているという。こうしてシェリングはコレッジオの絵画に「芸術の真の黄金時代が花開いている」(VII, 319) という高い評価を与えるのである。

さらにグイード・レーニ（1575～1642 年）が「本来の魂の画家」(VII, 320) として評価され、「新たな芸術段階」に位置づけられていることは注目されてよい。レーニはラファエロから優美さを学び、加えてカラヴァッジョの影響を受けながら、イタリア・バロック絵画に独自の境地を拓いた画家である。シェリングが「彼〔レーニ〕の芸術の傑作」とする「聖母被昇天」（1642 年、アルテ・ピナコテーク、図②）は、光に満ちた明るく優

美な色彩によって特徴づけられる。レーニのこの作品を高く評価したのは、「わが国王の偉大な収集品のなかで公開展示されてあまねく賛嘆されている」として、この作品を公開展示した国王マクシミリアン1世の度量の広さを称賛するためとも考えられよう。しかしシェリングのこのような賛辞は、国王に媚を売るためというよりも、この絵画そのものの評価と深く関わっていると考えることができる。



図②

レーニの「聖母被昇天」についてのシェリングによる解説は饒舌である。「天上に向かって持ち上げられる聖処女の形姿」はあたかも「生硬な形式から解き放たれて自由になったプシケのよう」(VII, 321)だと表現される。聖母の身体は、両手を広げた姿で上半身から下半身にかけてわずかにくねらせ、まさに生硬さから解放されたしなやかな動きを表現している。シェリングは、ラファエロの「システィーナの聖母」の、「〔聖母を〕拝む教皇と一人の聖女の前に現れるように降り立った天上の女王にラファエロが衣をまとわせた肉体」の生硬さに対して、レーニの「聖母被昇天」の聖母マリアの「はかなげな肉体」優美さを賞賛するのである。ここにシェリングはすでに古典主義的傾向を脱して、バロック様式絵画の評価に踏み込んでいるとすることができる。

以上のようにシェリングは、記念講演「造形芸術論」において、彫刻から絵画へと大きく比重を移し、そして絵画については、ルネサンスからマニエリスムへ、さらにバロック様式へと「芸術哲学」講義よりも踏み込んだ論述をしている。しかし採り上げたのはイタリア絵画ばかりで、しかも肝心のドイツ絵画については論じられないまま、ようやく講演の最終部分で、祖国ドイツに「本来的な芸術の新たな復興」(VII, 328)を期待する意

思が表明されるだけである。シェリングが期待を込めて具体的に名前を挙げているのはアルブレヒト・デューラー²⁾(1481～1528 年)であるが、デューラーはドイツ・ルネサンスに属するのであるから、シェリング自らドイツ絵画の遅れを表明したようにも受け取られうる。実際に当時のドイツ絵画は、オランダやイタリアのバロック絵画と比べて大きく立ち後れており、風景画に至ってはドレスデンを除いて見るべき作品がほとんどない状態だったのである。

記念講演の行われた 1807 年の時点でシェリングがフリードリヒの作品に接していたかどうかは不明であり、少なくとも「造形芸術論」のうちに言及はない。しかし、「造形芸術論」のなかのキーワードともいえるべき「自然精神」が、自然に内在する生命の自己産出力を含意しているとするれば、シェリングはここで風景画を視野に入れていたとしても不思議ではない。ただこの時点で、シェリングが言及できるようなバイエルン王家による風景画の収蔵作品はなく、ドレスデン絵画館からはほど遠い現状だったのである。

3 フリードリヒのロマン主義風景画

フリードリヒの初期風景画

ドイツ・ロマン主義風景画の代表者になるフリードリヒが、シェリングとすれ違うようにしてドレスデンに来たことについては、冒頭に述べたとおりである。彼はドレスデンに移ってくる前に、すでに 1794 年から 4 年間コペンハーゲン王立芸術アカデミーで絵画制作の訓練を受けて、1798 年に本格的な活動の場をドレスデンに定めることになる。その動機の背景として、ドレスデン芸術アカデミーがドイツにおける風景画制作の拠点になっていたこと、またそこにはセピアを使った風景画で名をなしていた



図③

ツィンクが指導者としていたことについては、前に述べたとおりである。

フリードリヒはツィンクのもとでセピア技法を学び、またペン画やエッチングの習作からセピアによる風景画へと領域を広げていった。ツィンクのセピア画の代表作「樹木のある岩山の溪谷」(1790年頃、図③)は、ザクセン地方の山間風景をテーマに、水車小屋のある風景のなかに人物を配して、物語的な雰囲気のある文字通りロマンティックな風景画である。しかしフリードリヒはセピア技法を習得しながらも、ツィンクのロマン溢れる牧歌的な雰囲気とは異なったモチーフの風景画を制作し、独自の境地を切り拓いてゆくことになる。ワイマールの絵画コンクールで、フリードリヒの出品した数点のセピア画がゲーテに高く評価され、そのうちの1枚「日没の巡礼」(1805年)³⁾が受賞した。フリードリヒのデビュー作ともいえるべきこのセピア画は、夕暮れに霞む空を背景に、巡礼者の列が路傍の十字架に向かって進んでくる場面を描いている。こうした宗教的なモチーフを取り入れた風景画は、プロテスタントの宗教的風土のなかで育ったフリードリヒの宗教感情に根差すもので、しかも十字架のアイコンは、カルヴァン派よ



図④

りも自由度の高いルター派では許容されえたのである。

フリードリヒは 1801 年から 2 年にかけて北ドイツのグライフスヴァルトに帰郷し、その沖合に浮かぶリュウゲン島でスケッチ制作をするなど、

故郷の海岸風景へのこだわりを示している。バルト海沿岸は彼の原風景をなして、生涯を通して彼の風景画の 1 つの大きなテーマになる。リュウゲン島でのスケッチを元にしたセピア画「アルコナ岬の眺望」(1806 年、図④)は、セピア技法を駆使した風景画の高い完成度を示している。このセピア画の傑作は、ロマン主義風景画の新たな方向性を示している。フリードリヒはこの風景画の特徴を自ら「崇高」という言葉で言い表し、ここにドイツ・ロマン主義の風景画が「崇高」という概念と不可分に結び付いたのである。ここに表現されている自然の崇高さは、夕闇迫る海の水平線に満月が昇る自然の営みに感じられる荘厳さとでも言うことができよう。画面の大半を占める空は、水平線から上空へと夜の闇がグラデーションをなして深まっていき、月の光を反射する海には静寂さが支配している。そこには人の気配はまったくなく、画家は人間の営みを超えた自然の法則に支配された自然風景に畏敬の念を持って対峙していると言えよう。

フリードリヒは第二の故郷とも言うべきドレスデンに定住するようになったことで、この都市の属するザクセン地方とそれに接するボヘミア地方の山岳風景が、彼の風景画のもう 1 つの大きなテーマになる。こうしてフリードリヒの風景画のテーマは、海の風景と山岳風景の二重性を帯びる

ことになる⁴⁾。

フリードリヒの描いた山岳風景は、ザクセン地方からボヘミア地方を自ら歩いて取材し、スケッチをセピア画や油彩画にしていっていったものである。例えば、初期の代表的な油彩画「山上の十字架」(1808年、ドレスデン・アルベルティーヌ美術館、図⑤)の元になったのは、スケッチに基づいたセピア画(1805～1806年、図⑥)である。この横長の画面のセピア画には、岩山とその斜面に林立する縦の木、そして岩山の上に立つ十字架が描かれている。フリードリヒはテッチェン城礼拝堂の祭壇画の注文を受け、このセピア画を油彩



図⑤



図⑥

画として完成した。こうした経緯は、彼がセピア画から油彩画に転じていく過程を示している。油彩画は、祭壇画のために縦長の画面になり、岩山と縦の木が鑑賞者の眼前に迫るような構図によって、前景から中景を経て遠景へという奥行きのある伝統的な風景画の構図が破られている。さらに前景の岩山と縦の木、それに十字架をシルエットとして浮かび上がらせる

背景は、夕陽の数条の光線によって照らし出される雲の層となって奥行きをなしている。こうしてこの作品は、十字架の宗教的象徴とも相俟って、自然の崇高さを感じさせるドイツ・ロマン主義風景画の記念碑的作品であると言えよう。

ところで、祭壇画のために描かれた「山上の十字架」は、祭壇画の伝統から逸脱したその革新性ゆえに引き取りを拒否されたばかりか、攻撃の対象となり、いわゆる「ラムドーア論争」を引き起こすことになった。ドレスデンの宮廷顧問官ラムドーアが、十字架を描きこんでいるとはいえ、風景を主題としていて本来の祭壇画としては相応しくないということ、そして風景画としても伝統的な遠近法の構図から大きく逸脱していることを批判した。それに対してフリードリヒの友人たちは論駁し、この論争によって「山上の十字架」は逆に耳目を集め、フリードリヒの名を世に知らしめることになった。「山上の十字架」は、本来は祭壇画には無用な自然への信仰によって、ロマン主義的な内面精神の表現たりえたのである。

このように自然を崇高なものとするフリードリヒの感性は、それではどのようにして形成されたのであろうか。そこにわれわれは、自然のなかに神性を直観する汎神論的な思想を見ることができる。フリードリヒはすでに若い頃、グライフスヴァルトの詩人コーゼガルテン（1758～1818年）との知遇を得て、彼から汎神論的な発想の影響を受けている。コーゼガルテンはルター派のプロテスタントでありながら、自然を神と人間を媒介する存在と見る汎神論的な発想で詩を創作している。フリードリヒにとってもまた自然は神の顕現する場であり、したがって自然には神的な崇高さが現出するのである。このような汎神論的な自然観は、シェリングの自然哲学にも見られるもので、フリードリヒはすでにシェリングの自然哲学を受け入れる素地を有していたと考えることができる。

フリードリヒ風景画の自然哲学的背景

ところでフリードリヒがセピア画から油彩画に転じようとしていた時期に、彼はある哲学者とドレスデンで出会い、親交を深めていた。その哲学者は、シェリングの自然哲学から薫陶を受けた G・H・シューベルト (1780～1860 年) である。彼は、1806 年にドレスデンに移ってきて、1809 年まで当地に滞在しており、その間にフリードリヒと交流して、お互いに影響を及ぼし合っている⁵⁾。フリードリヒはこの哲学者からロマン主義的な自然哲学を受容し、その風景画に投影されることになったと考えることができる。またシューベルトの方も、フリードリヒの風景画によってロマン主義的な自然哲学のイメージを膨らませている⁶⁾。

それではフリードリヒが影響を受けたシューベルトの自然哲学とは、どのようなものだったのであろうか。シューベルトはドレスデンで自然哲学をテーマに連続講演を行い、それをまとめて出版したのが『自然科学の夜の側面についての見解 (*Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*)』(1808 年) である。その趣旨は、自然全体を宇宙の生成から動植物、そして人間に至るまでを一つの有機的過程として捉えることにある。シューベルトは、当時の分析的な自然科学に対して、それには収まらない自然の有機的に関連し合った全体としてのあり方を主題化する。こうした発想は、シェリングがその自然哲学において機械論に対置した「有機体」という概念を踏まえたものである。近代の自然科学が自然を機械的・力学的な運動法則に還元しようとしたのに対して、シューベルトは自然科学の光の陰に隠された自然の有機的なあり方に目を向けようとした。彼は本書の最初の部分で、自然科学によっては光の当たらない自然の「夜の側面」を次のように際立たせようとしている。

「われわれはこうした夕刻に、これまでしばしば注意の外に放置されてきた自然科学のあの夜の側面を、これまでもより普遍的に認められてき

た〔自然科学とは〕別の対象として、小さくはない真剣さをもって考察し、そして、これまでいわゆる奇蹟信仰の領域の一部として見なされてきたあのさまざまな諸対象について扱うことになる」(2頁)。

ここには、自然を分析的に扱う自然科学から見れば奇蹟とも神秘とも見られる自然の隠された本質を明らかにしようという、シューベルトの自然哲学の意図が表明されている。さらにシューベルトは、「有機的世界(Die organische Welt)」という標題を付けた第8講義において、自然科学では捉えることのできない「大気(Atmosphäre)」の有機的あり方をつぎのように論述している。「有機的世界は、まさにそれが現象しているように、いま現在の大気とともに同時に立ち現れている。この大気は最初に、特殊な地上の自然とより高い宇宙全体との交互作用の、より高くまたより完全な中間部分をなすものである」(204頁)。ここで「大気」が、地上の自然と宇宙全体の間で両者の交互作用をなす「中間部分」として把握されている。すなわち大気には、地上の自然と宇宙全体とを媒介し有機的になく役割が与えられている。その大気は具体的には、さまざまな色彩と明暗をもって変化する空であり、さまざまな姿形をもって立ち現れる雲などとして、われわれによって感覚されるものである。

このようなシューベルトの「有機的世界」や「大気」といった概念が、フリードリヒの初期の油彩画制作に影響を及ぼしたと考えることができよう。フリードリヒがセピア画から油彩画の制作に転換したのが1807年である。こうしてみるとフリードリヒは、本格的な油彩画制作の初期の段階でシューベルトの自然哲学を知り、そこから独自の油彩画表現の着想を得たと考えることができる。ここで改めて1808年に完成した油彩画「山上の十字架」に描かれた空の部分を見てみよう。岩山の背後に放射状に伸びる数条の太陽光が、上空に何層にも重なって垂れ込める雲を照らし出している。このような空の大気が、地上の岩山や樅の樹林と関連し合って、全

体の風景を生み出している。そして大気のように伸びる一条の光を背景にシルエットとして浮かび上がる十字架が、地上と上空をつなぐ聖性の象徴として媒介的な役割を担っている。



図⑦

さらに「山上の十字架」が引き起こしたラムドーア論争の冷め止まぬ頃に描かれた「海辺の修道僧」（1809～1810年、図⑦）を見てみよう。この油彩画は、バルト海に浮かぶリューゲン島の荒涼たる海岸風景をテーマにしている。この画面に広がる大気に注目してみよう。画面の約6分の5を占める空には、水平線上に垂れ込める雲が上方に向かって途切れ、さらにその上空には大気が無限の空間へと広がっているかのようである。こうして大気は、地上の砂浜や海と無限の宇宙を関連づける媒介的な役割を果たしている。水平線から画面手前に広がる海には白い波頭が立って、海から海辺に吹き付ける強風を感じさせる。そして、吹き付ける風に抗して砂浜に立つ修道僧が、無限な自然のなかの有限な人間存在を象徴し、画家自らを投影したその存在の孤独⁷⁾が、自然の無限性と崇高さを際立たせている。

このようにフリードリヒは、シューベルトの自然哲学から、とりわけ「大気」の概念から少なからぬ教示を受けたと考えることができる。さらに言えば、フリードリヒはシェリング派のシューベルトを介して、シェリングの自然哲学そのものからも間接的な影響を受けたであろう。それだけではなくフリードリヒはシューベルトを介して、シェリングの「芸術哲学」講義についても、また1807年に行われた講演「造形芸術論」の冊子

(1808年公刊)を通して、絵画論の情報を得ることができたであろう。とりわけ「造形芸術論」は、「自然精神」を基礎にした風景画の理論へと展開される可能性を秘めており、その理論はフリードリヒの風景画制作にとって哲学的な支えになるものであったと考えることができるのである。

おわりに

シェリングとフリードリヒの間には、直接の面識はなかったとはいえ、両者を間接的につなぐ自然哲学者シュューベルトの存在があった。フリードリヒがセピア画から油彩画へと展開してゆく過程で、シェリング派のシュューベルトの自然哲学がフリードリヒに与えた影響、ひいてはシェリングの自然哲学と芸術哲学の与えた影響は、けっして小さくはなかった。シェリングは「造形芸術論」の後、芸術哲学をそれ以上に展開することはなかった。したがって、フリードリヒがシェリングの自然哲学や芸術哲学から影響を受けたのは、「造形芸術論」までということになる。

シェリングがフリードリヒの風景画を実際に見る機会があったのかどうか、定かではない。実際にシェリングは、フリードリヒのロマン主義風景画を念頭に置いて、「造形芸術論」以後さらに芸術論を展開するまでには至らなかった。したがって、2人間の影響関係は、シェリングからフリードリヒへ、しかもシュューベルトを介した間接的な関係でのことであった。そのような一方的な影響関係であるとはいえ、シェリングの自然哲学と芸術哲学、とりわけ「造形芸術論」は、ロマン主義的な風景画の理論的可能性を含み、自然に内在する根源力や自然精神の理論によって、フリードリヒの風景画に少なからぬ影響を与えたと言えよう。

註

シェリングからの引用は、*Schellings Werke* (Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung) hrsg. von M. Schröter, München 1929. を底本とし、引用文に付したローマ数字は巻数を、算用数字は頁数を表すものとする。引用文中の傍点による強調は原文によるもので、また〔 〕は筆者の補足である。

- 1) ドレスデンではザクセン選帝侯アウグスト1世の治世(1694~1733年)以来、重要なヨーロッパ絵画が王室に収蔵され、さらに1747年に建設された「選帝侯居城(シュタールホーフ)」が絵画を公開展示する絵画館としての役割を担うことになった。
- 2) シェリングが見た可能性のあるデューラーの絵画作品は、「キリスト哀悼」(1500~1503年、アルテ・ピナコテーク)である。この作品は宗教画であるが、その背景をなす風景は、第一次イタリア旅行の際に制作した水彩画「トレントの眺望」の一部分を引用して、空気遠近法によって奥行きのある画面を構成している。デューラーの空気遠近法については、ヴェネツィア派絵画からの影響が指摘されている。越宏一『デューラーの芸術』2012年、岩波書店、33頁を参照。
- 3) Helmut Börsch-Supan: *Caspar David Friedrich*, Prestel-Verlag 1987, S. 27.
- 4) フリードリヒ最初の本格的な油彩画は、「雪中の巨石塚」(1807年)である。その山中に描かれた3本のオークの木は、かつてのセピア画「海辺のオークの木」からの引用であり、海辺の風景と山岳風景のモンタージュになっている。
- 5) シューベルトはフリードリヒの独創的な人物の印象を次のように記している。
「私はここで、ドレスデンの私のあらゆる知人のなかでも最も独創的な人物について語らなければならない。というのも彼は私にとって、永く眠っていたドイツの力が力強く復活した時代の内外の興奮と結び付いて、きわめて好ましい記憶に属しているからである」。 *Caspar David Friedrich Bekenntnisse*, Hg. von Kurt Eberlein, Hochschul Verlag 2010, S. 218.)
- 6) シューベルトは、ドレスデンと境を接するボヘミアの花崗岩でできた山岳風景に目を向け、そこに「ロマン主義的な見取り図」(ibid. S. 204)を見出している。そこには、自然風景を見る彼自身のロマン主義的自然哲学の視点とともに、山岳風景を描いたフリードリヒの風景画からの影響を窺うことができる。
- 7) フリードリヒにとって孤独はネガティブな意味を帯びていない。1821年にロシアの詩人に語った「私が私でいるためには、私は雲や岩と一体にならなければならないのです。自然との対話には孤独が必要です」(ゲルトルート・フィーク『フリードリヒ』松下ゆうこ訳、PARCO出版、1994年、73頁)という言葉は、フリードリヒが自然に向き合って風景画を描く時の基本的な姿勢を物語っている。