

カスパー・ダーヴィット・フリードリヒと ユリウス・シュノル・フォン・カロルスフェルトの 素描法を隔てるものと結び付けるもの

ヴェルナー・ブッシュ

フリードリヒの素描芸術の条件

カスパー・ダーヴィット・フリードリヒの素描芸術について書くことは、容易な課題ではない。フリードリヒは、伸びやかな筆運びで自然を捉えることが出来るような、天性の素描家ではなかった。人物や動物の素描には、最後まで困難を感じていた。その仕事は緩慢で、矯めつ眇めつ、訂正をしながら描き進み、鉛筆で薄く慎重に下描きをしてからペンを重ね、線を確定することもしばしばであった。その画家修業は因習的な側面と同時に進歩的な側面を兼ね備えていた。フリードリヒに最初に素描の手ほどきをしたのは、グライフスヴァルト大学の素描教師ヨハン・ゴットフリート・クヴィストルプである。その教えに従い、フリードリヒは当時普及していたヨハン・ダニエル・ブライスラーの手本集『理論による実践』を模写した^{註1)}。1728年にニュルンベルクで初版が出たこの本は、たつぷり百年は読まれたであろう代物であった。長いアカデミズムの伝統に与するこの素描法では、人体は個別に素描された身体の各部分を寄せ集めて完成する。基本となるのは補助線である。自然を直に写生する場合には、この素描法はあまり有益とはいえない^{註2)}。

そのためフリードリヒの初期、特に1800年から1802年に制作された「マンハイムの小スケッチブック」^{註3)}は、人物をスケッチする際に——引き伸ばされた、全く自然に反するプロポーションを見れば一目瞭然なのだが——ブライスラーの指南ではなく、例えば暦絵に最も端的に現れているような、その当時の趣味が反映されている。「マンハイムの小スケッチブック」では、ページの欄外に度々スケッチが描き込まれているが、これはこのタイプの素描の素性を特にはっきりとさせている。現在ドレスデン版画素描館に保管される1801年10月6日に制作された《読書するロマンティックな女》も、元来はこの素描帳の一葉であった (fig. 1, cat. 73)。この素描では、紙面の大半を占める上部が、鉛筆の上に筆とペンで褐色の着彩を施した絵画的な情景に充てられている。そこには風景を背に、書物を手にしながら岩に身を持たせかけ、横たわる一人の女が描かれている。女の後ろには樅の木がそびえ、霞みゆく遠景には森の泉が見える。女の前には葉の大きな草々が茂っているが、その中にはアザミとおぼしき植物も見える。これは色彩的に最も強調されている部分である。空白のまま残された紙面の下部には、馬の頭部と斜め後ろから見た牛とが——上の場面とはいかなる関連もなく——鉛筆でごく小さく、丁寧に素描されている。この種の欄外素描は、18世紀の版画芸術ではごく一般的に行われていた類いのものである。特に18世紀ドイツの生んだ最も生産的な版画家兼挿図画家であったダニエル・ホドヴィエツキは、この種の欄外素描をしばしば行った^{註4)}。

ゆえに、この種のレイアウトに対応している「マンハイムの小スケッチブック」の素描、すなわちドレスデンのこの素描もまた、もともと版画化を念頭において制作されたものであると推定することができる。すると素描方法、手本の選択、そして技法に関する説明がつく。というのも、セピアの階調で着彩するという技法も、ある特定の、特にドレスデンに定着していた伝統に由来するものだからである。フリードリヒは、アードリアン・ツィンクのセピア素描や、筆で着彩された版画を念入りに研究していた。ツィンクは、ザクセン・スイス地方の風景を大画面に描き出すことで芸術の主題として開拓した人物であり、その足跡を辿ってフリードリヒもまた、エルベ河畔からリーゼンゲビルゲにいたる絵画的な地方を旅したのだった^{註5)}。セピアの技法は、ドレスデン美術アカデミーのザイデルマン教授のもとで、古典美術を原物どおり精密に複製するために開発された^{註6)}。褐色を基調とするセピアは、実に12段階の階調に分割されたが、それは無限の彼方へと広がる、霧の中に霞みゆく風景を表現するのに最適な技法であった。既に1800年を過ぎ



fig. 1
カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ
《読書するロマンティックな女》1801年
Caspar David Friedrich, DIE ROMANTISCHE LESERIN, 1801

た頃には、フリードリヒがこの技法を完璧にマスターしていたことを、彼の大型セピア素描は示している。だがその頃には、殊にアクアティント技法の発明によって、版画芸術自体が最も微妙な階調の表現を追求するようになっていた。アンハルト＝デッサウ公フリードリヒ・フランツ・レオポルト3世の命により1796年に設立されたデッサウの銅版画協会は、わずか10年あまりの活動期間に、非常に質の高い複製版画を世に送り出すようになった^{註7)}。それらは巨匠達の作品を大まかに再現するにとどまらず、色彩の階調をきめ細かく再現することにより、画家の手を感じさせるような、オリジナル作品そのものが持つ印象を追求している。1760年代に初めて発明されたアクアティントの技法と並んで、色調を再現するために、他に二つの技法が用いられた。イギリスからもたらされた「点刻法」と「刻削法」である。イギリスでは、これらの技法は、「スティップル」そして「メグティント」の名で通っていた。これらの技法がとりわけ高い完成度を見せたのは、クリストフ・ナーテの原画をクリスティアン・ハルデンヴァングがアクアティントにより版画化した《シュレジエン風景》においてである^{註8)}。1803年に初版が発行され、1806年に版を重ねたこれら一連の作品を、フリードリヒも明らかに知っていた。

フリードリヒはクヴィストルプのもとで学んだ後、1794年から1798年までの間コペンハーゲンの美術アカデミーに在籍する。この間に生まれた作品はまだなお因習にとらわれてはいるものの、この地でフリードリヒは、ヨーロッパ中の他のどの都市でも、ここ以上には根本的には学習できなかったことを体得した。すなわち、遠近法を徹底して学術的に処理する姿勢である。コペンハーゲン時代の後、フリードリヒは建築物を設計する技術を身につけ、更に、カメラ・オブスクーラ等の光学器具を用いて風景を捉えることもマスターしていたと我々は考えたいのである^{註9)}。しかし、この説はフリードリヒ研究においてあまり好意的に受けとめられてはいない。というのも、ロマン主義者フリードリヒは、ただ純粋な、内面から湧き出る創造力によって描く画家としてのみ受容されてきたからである。しかしながら、以下本稿で論証していくのだが、どのような方法によってであれ、自然を極力正確に把握することこそが、自然の形態を徹底して超越化し抽象化するフリードリヒの絵画芸術にとって必要不可欠の前提なのだということをまず理解しなければならない。フリードリヒの芸術における習作と完成作の関係、すなわち極力正確な自然観察のもとづく素描と、部分としては絶対的な写実性を遵守しつつも「創作された」油彩画との関係は、今日にいたるまでの研究がまだ完全に究明できずにいる問題である。だがフリードリヒの素描には、絵画に応用する場合に備えての数多くの指示が書き込まれており、ドレスデンの素描群は、このことを綿密に検証するには最適の素材となる。

本論に入る前に、フリードリヒの素描芸術について自明とされていることを今一度要約しておこう。1. フリードリヒはアカデミックな古典主義の教えに則って刻苦しつつ素描を学び、人物の素描には一生涯苦勞した。この事実は我々にとっては驚くにはあたらない。ヨーロッパの最も高名な風景画家クロード・ロランもまた、同様の悩みを抱えていた。つまりその動物や人物の表現は、ほとんど理解に苦しむ程の弱点を呈しているのである^{註10)}。まさにこの弱点ゆえに、クロードとフリードリヒの両者は、線描ではなく色彩を処理する能力を補強する必要を感じていたというテーゼを打ち立てることができるほどである。両者がともにごく薄く繊細な半透明色彩層を用いたという事実も、驚くにはあたらないだろう。その手法の最大の特徴は、表面の色彩層の下に透けて見える地塗りから、最も繊細なニュアンスのある色彩のトーンが得られるということである。これは、いわゆる「反射光」の効果による。すなわち、下の層に用いられた明色の層から発し、その上に置かれた暗めのトーンの透明顔料の層を透過し、対象がまさに息づいているかのような、非常に生き生きとした効果へと導く光のことである。2. フリードリヒは同時代の挿絵芸術や、セピアおよび複製版画における階調表現の技術的プロセスを研究していた。フリードリヒはかなり遅く、1806年頃ようやく油彩で描き始めているので、これらの高度に細分化された階調表現の知識が、透明油彩顔料の特殊な使用方法にあたっての前提となっていたと思われる。3. フリードリヒはコペンハーゲンで遠近法的構築法と光学的補助器具の使用法を学んだ。これは彼の作品に、常に感じ取れるような構築的な骨格を与えることとなる。この基礎があつてこそ、画面に挿入された自然の構成要素に超越的な外観を与えることが

可能となるのである。以下にこのことを論証していこう。

フリードリヒが素描に記した覚え書き——自然研究の再利用

どちらかといえば不細工な人物素描を取めた「マンハイムの小スケッチブック」と併行して、フリードリヒはもう一冊のスケッチブックを使用していた。それは1801年二度にわたって行われた、バルト海のリューゲン島への最初のスケッチ旅行に持参したものである。ドレスデン版画素描館は、これらの二度の旅行で生まれた素描の数々には事欠かない。これら非常に刺激的な素描群は、コペンハーゲンでの修業の成果を存分に反映している。1801年6月17日の日付の入った最初の素描 (fig. 2, cat. 78) が描かれた場所は、これまでの研究では残念ながら究明されていなかったが、実は他の全てのリューゲン島での素描と同様、正確に特定することが可能である。日付にいたるまでの細かい時間的秩序をもつ素描群は、フリードリヒが二度の旅行で辿ったルートを正確に再現している^{註11)}。フリードリヒは6月17日に、グロース・シュトレーゾウ近郊の、シュトレーゾウ湾を直に見下ろす小高い丘に立ち、幅300メートル足らずの細長い半島レッデヴィッツ岬と、その先の遙かに大きな山がちの半島メンヒグートに視線を向けていたのだ (fig.3)。水平線の左右には陸が見える。水平線の右端の、二本の短い線がグライフスヴァルトのザンクト・ニコライ大



fig. 2
カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ
《リューゲン風景、シュトレーゾウから望んだ
レッデヴィッツとツィッカーの眺め》1801年
Caspar David Friedrich, RÜGENLANDSCHAFT MIT FERNBLICK
VON STRESOW NACH REDDEVITZ UND ZICKER, 1801

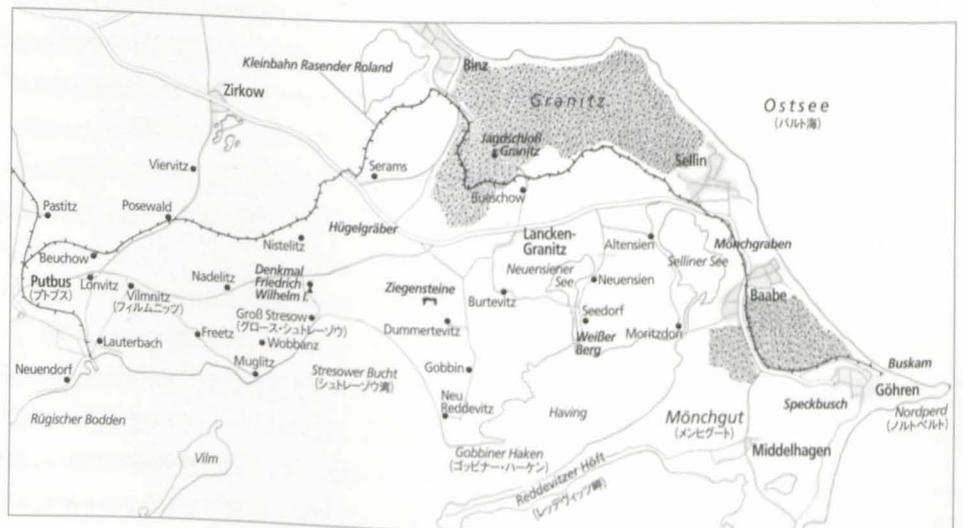


fig. 3
リューゲン島の地図
Karte von Rügen

聖堂の塔と身廊であることを、見落としたくはないものである。リューゲン島の素描群で、フリードリヒはグライフスヴァルトに数ヶ所ある塔を水平線に非常に小さく描き込んでおり、中には場所を特定するにあたって疑問の余地がないよう町の名前をその上に書き入れたことさえあった^{註12)}。これに対し、ドレスデンの素描で左端の地平線の上に見えるのは、明らかにウセドンとヴォリンの背後にひかえたなだらかな丘陵地帯である。この丘は実際、天気の良い日にはリューゲン島から見る事ができる。ここでフリードリヒは100度以上の広い視界をとり、風景をパノラマ状に展開した。

最初のリューゲン島旅行の素描では、フリードリヒは鉛筆で薄く下描きを施した上に、これらのごくうすすらとした線をペンで最終的に確定しており、水平線は定規で引くこともあった。フリードリヒがこの最初の素描を制作するにあたり、カメラ・オブスクーラを使用した可能性、あるいはコペンハーゲンで学んだ手法の一つで、パノラマ画家が風景を平面に固定する際に使用した、いわゆる「軍隊パースペクティブ」——かつては戦争画などに用いられていた視野の広い遠近法——を採用した可能性は、大いにあると考えていいだろう^{註13)}。いずれにせよ、近距離から一望したシュトレゾウ湾は視野に収まりきらないので、素描家がとる視界は、複数のパースペクティブによって引き起こされる問題を必然的に伴うことになる。この問題性をフリードリヒは十分に承知していた。1830年頃のものとは推定される展覧会評で、彼は以下のように記している。「最近の風景画家は、自然の状態では180度の円形に見えるものを、無慈悲にも45度の視界に圧縮してしまう。自然の状態ではゆったりとした間隔を置いて存在しているものは、ここでは狭い空間の中に窮屈に詰め込まれ、ひしめき合い、観者の目を酷使し、倦ませ、非常に落ち着かない気分させる」^{註14)}。1801年6月17日の素描は、例えば余白のような虚ろな空間にも構図の中での存在価値を見い出す、あてどもなく彷徨うまなざしの軌跡を再現しており、そのような試みの真骨頂ともいべき成果に達している。こうした試みにおいて、1801年のこのパノラマ的な素描は、全く非古典的な無限の体験をテーマとする1810年の油彩画《海辺の僧》に直接影響を与えており、この限りにおいていかにも首尾一貫していると言えるだろう。

ドレスデン版画素描館にはまた、フリードリヒの二度目のリューゲン旅行で生まれた、非常に興味深い素描が保管されている (fig. 4, cat. 80)。1801年8月17日の日付がつけられたこの素描に表わされた場所は、上の方に書き込まれた番号「N.4」や、フリードリヒ自身が旅行日記に記したこの素描についての短い言及、更には彼の8月中の旅行ルートを比較的正確に跡づけられるという事実にもかかわらず、これまで特定されることはなかった^{註15)}。フリードリヒは8月16日にプトブスを出立し、フィルムニッツを経て再びシュト

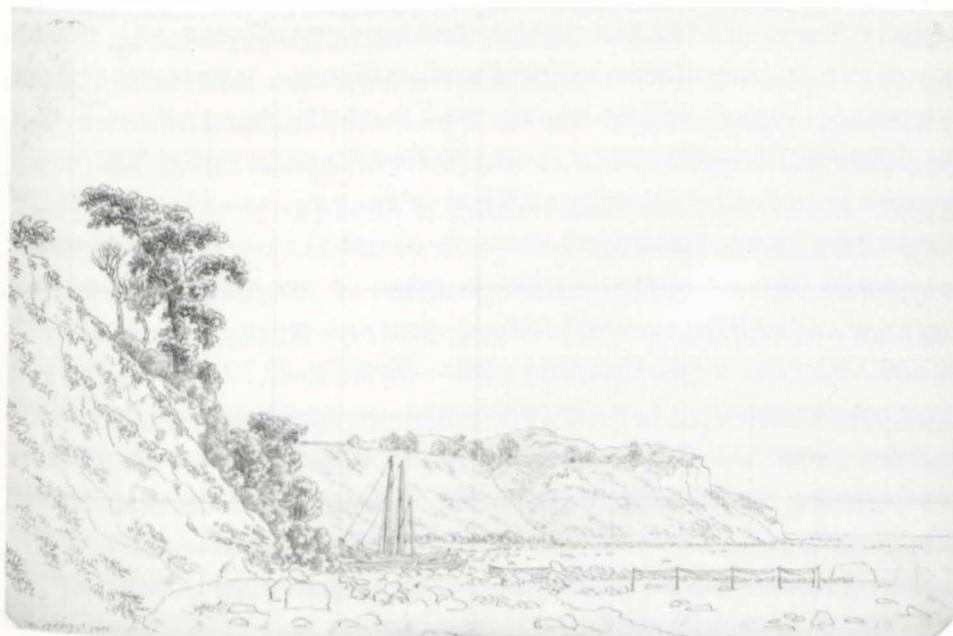
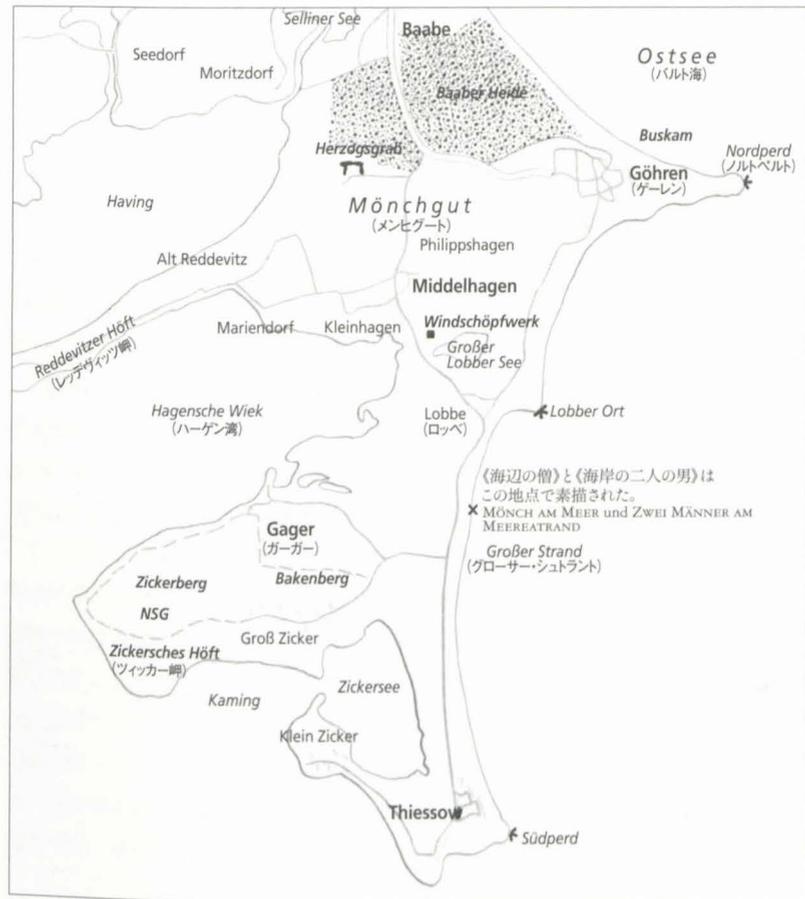


fig. 4
カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ
《リューゲンの東岸にある漁師船》1801年
Caspar David Friedrich, FISCHERBOOTE AN DER ÖSTKÜSTE
VON RÜGEN, 1801

fig. 5
リュウゲン島の地図
Karte von Rügen



レーズウ湾にいたった後、明らかにゴッピンの近く、いわゆる「ゴッピンの釣り針」と呼ばれる小さな半島というよりは岬のゴッピナー・ハーケンに辿り着いた。そこで今日もお使われている港から船に乗り込み、レッデヴィッツ岬に着くと、おそらく再び水路でより大きな湾、ハーゲン湾を渡り、メンヒグートのガーガーを目指したのである。1800年頃に記された旅行案内書が正確に伝える当時のルートは、今日もお運行するフェリーで辿ることができる。

だがフリードリヒは一体どこで素描したのだろうか？場所を特定する試みは実を結ぶことなく、焦燥感が募るばかりであった。海岸の輪郭がかつてと相当変わってしまったがために、場所を特定することは最早不可能であるという諦めがちな説も聞かれた。だがフリードリヒが生涯保ち続けた、自然のディテール表現への義務的なこだわりを勘案するならば、この説は真つ向から否定されるはずである。実際、フリードリヒの視点はどこにあったのか、そして何よりも自然をスケッチするにあたり、フリードリヒがそこで何を行ったのかは正確に立証することができる。フリードリヒはガーガーを起点としてメンヒグート半島を横切り、ロッベの海岸までゆうに3キロメートルはある道程を歩いた後、そこで二枚の風景を素描したと考えられる (fig.5)。ドレスデンの素描はロッベで制作されたのだ。それはグローサー・シュトラントと呼ばれる海岸線の終わる地点である。少々低い断崖を形成する岩棚の一部が海に張り出し、その後ろのノルトペルトまでは更に別の湾が形成され、ドラマティックな断崖のあるリュウゲン島の東の突端を回ってゲーレンの海水浴場にいたる地形である。素描家の視線はこのノルトペルトに向けられている。即ち、画面左側前景にはロッベの海岸の一角や船、石、網の張られた梁が見え、後景には湾が画面右側のノルトペルトにいたるまで広がっている。だがロッベの現場に立ち、フリードリヒの視線を辿ってみると、ノルトペルトがあまりに遠く、小さく思われるので、丘の後線は一致しているにもかかわらず、はたして正しい場所を探し当てたのかどうか、確信が持たなくなってしまう。



fig. 6
カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ《海岸の二人の男》1815年頃
Caspar David Friedrich, ZWEI MÄNNER AM MEERESSTRAND, um 1815

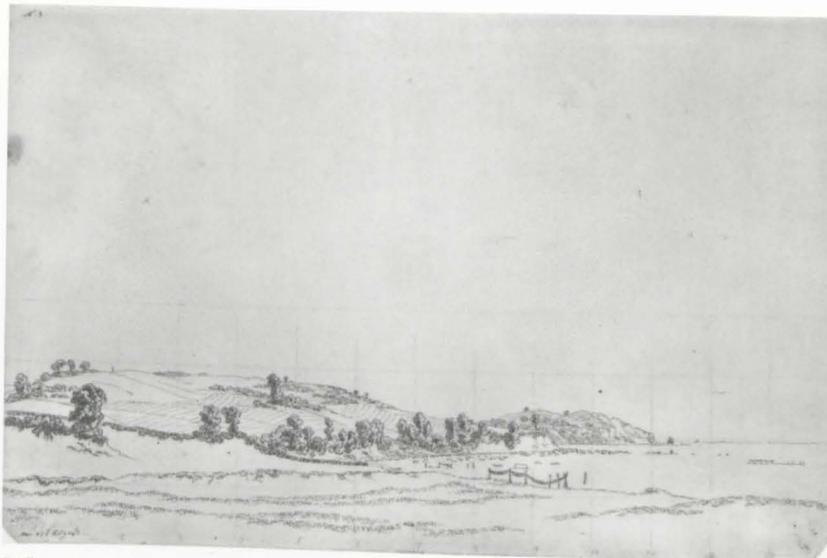


fig. 7
カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ《ツィッカー岬(正しくは:ロッペのグローサー・シュトラント)》1801年
Caspar David Friedrich, ZICKERSCHES HÖFT (RECTE: LOBBER GROSSER STRAND), 1801

事実はどうであったのか？ 奇妙に聞こえるかもしれないが、フリードリヒは望遠鏡を使用し、遠くの景色を拡大したのではないだろうか。ズームを使用して撮影した写真と、ズームを使わない写真とを比較すると、このトリックが明らかとなる。フリードリヒはこのドレスデンの素描を格子状に区切った。つまりそれはある別の完成作品、例えば幅1メートル程の、大型セピア画などへの応用を想定して制作されたものだったのである。ゆえに、遠景の湾とその海岸線の拡大は作品の必要条件であった。だが細部においては、風景の外観にはなんら手を加えられていないということは、強調されてよいだろう。

フリードリヒの作品に繰り返し見られる、このような部分的な拡大のプロセスは、再びドレスデンの素描《海岸の二人の男》(fig. 6, cat. 79)において立証することができる。この素描の制作年は一般に1815年頃とされているが、大原まゆみが指摘しているように、その下絵は、1801年のもう1点のドレスデンの素描(fig. 7)が制作された1801年8月17日にまで遡る。それはロッペからやや離れた地点から、ノルトベルトを見遣りながらグローサー・シュトラントを示した風景である^{註16)}。二枚の素描での視線の角度はほとんど一致している。この1801年の素描に見られるノルトベルトの眺めを、ノルトベルトからずっと隔たっている現実の視界と一致させてみると、1815年の素描では断崖が近くに置かれていることがわかるはずである。毛皮をまとったリュウゲン島の旅人達が立つ帯状の前景、即ち植物がまばらに生える海岸は、最も小さな砂の固まりにいたるまで、1801年の素描からそっくり写し取られている。後景もまた1801年の素描に正確に従ってはいるが、拡大してモンタージュされている。どのようにしてこの手続きが行われたのかは、二人の旅人が示している。後方に立つ旅人は、恐らくは水平線上の帆船を指差す前方の男の肩に望遠鏡を置いて固定している。我々観者はしかし、まるで素描家自身が「御覧なさい、私はこうやってスケッチしたのですよ」と語りかけているかのような旅人の人さし指に誘われるままに、ノルトベルトの海岸線へと視線を向けることになる。

フリードリヒは1801年の素描にある帯状の前景を1815年の作品のみでなく、——これも大原まゆみの指摘によるものだが^{註17)}——《海辺の僧》(ベルリン国立美術館)の海岸にも用いている。だがここでは、後景の海岸線は完全に省かれている。つまりフリードリヒは、スケッチした自然の要素を、その都度絵の内容に応じて比較的自由に使用することがあった。それに加えて最新のレントゲン写真によると、1801年と1815年の素描に見られる、海面から突き出した杭にかけられた魚を捕るための梁は、そもそもは《海辺の僧》にも描かれていた。フリードリヒは、絵の構成要素を切り詰めていく過程で画面を囲みこむ梁を取り除き、



fig. 8
カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ《樅の木と雲の習作》1807年
Caspar David Friedrich, TANNEN- UND WOLKENSTUDIE, 1807



fig. 10
カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ《樅》1813年
Caspar David Friedrich, TANNE, 1813



fig. 9
カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ《冬景色》
Caspar David Friedrich, WINTERLANDSCHAFT



fig. 11
カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ《岩山の頂》1813年
Caspar David Friedrich, FELSIGE KUPPE, 1813

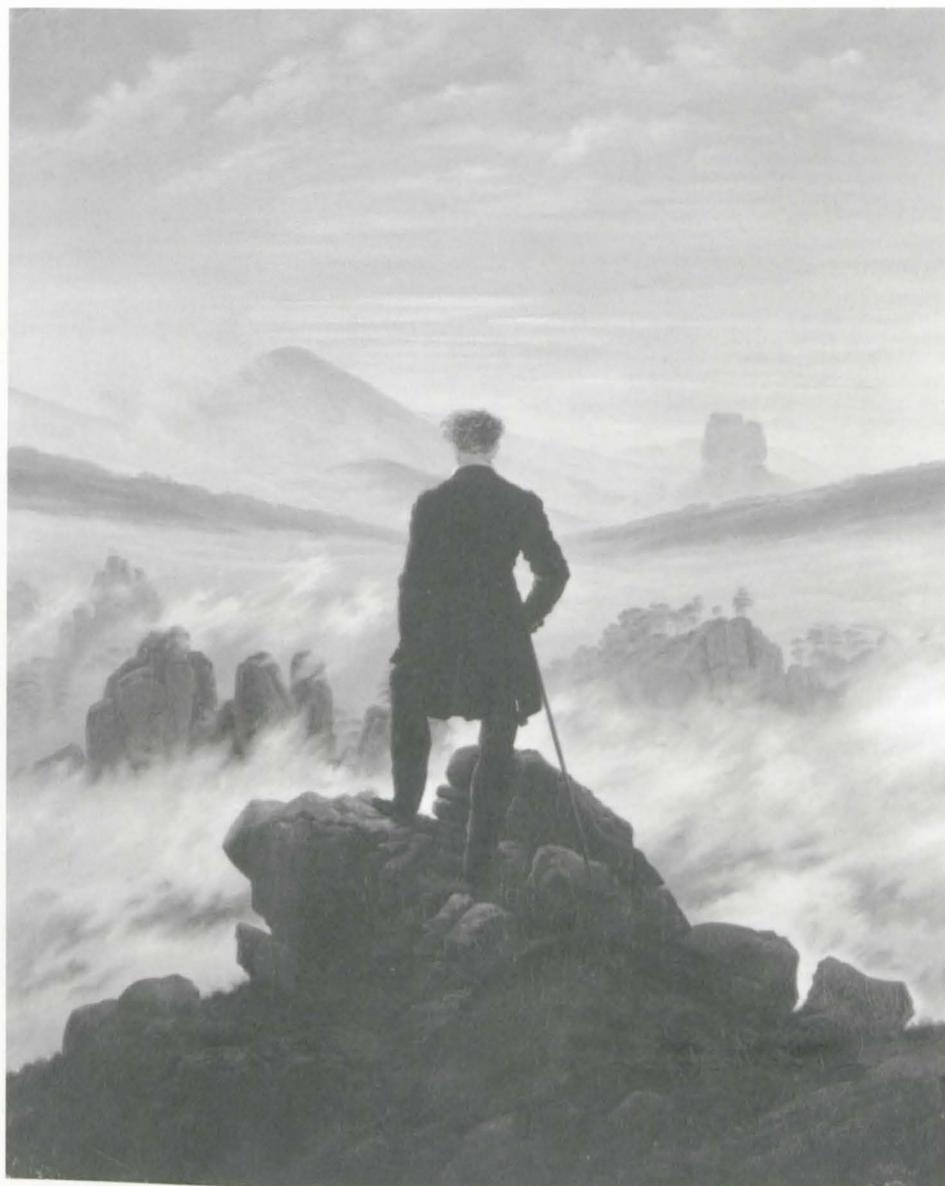
最後に、あらゆる種類の古典主義が見せる磨き抜かれた完結性に反して、絵画空間を四辺へと向けて完全に解放したのである。

1801年の素描の構成原理が実際の地形との比較によって初めて解明されうとするならば、1806年に制作された「オスロのスケッチブック」からは、素描に付された文字または記号が素描を解読する手がかりとなってくる。この傾向は1807年からは一層顕著となる^{註18)}。多岐にわたるこれらのメモについては、ドレスデンの収蔵品に一通りの例を見ることができる。フリードリヒの素描に最も頻繁に見られる言葉は、「地(水)平線」である。唐突なようだが、それは例えば遠くに視界の開けた風景においてのみならず、個別に描かれた木や岩の習作にも見られるのである。初めにこの言葉が表われるのは、もっぱら松や樅、ブナ、榎や藪等木々の個別研究に充てられた、1807年の「オスロのスケッチブック」においてであった。

1807年の「オスロのスケッチブック」の第8葉、4月28日の素描(fig.8)には、「地平線」という言葉が、樅の大木の右下に、実際の地平線を示していると見られる線の上に書き添えられている。つまり、ここでの地平線は非常に低い位置にある。なぜ単なる木の習作に、このように正確な記載がなされているのだろうか？このような覚え書きは、スケッチを更なる作品に応用する際に、記録された状況が是非とも必要となる場合、つまり、完成作での地平線の高さが、習作での地平線の記載と正確に一致するような場合に限って意味があるというものである。そして驚くべきことにフリードリヒの画業においては、あらゆる場面でこのケースが看取される。時には、習作と完成作の間にある地平線の関係性に気づいて初めて、作品の本来の意味が開示されることさえあろう。フリードリヒは1807年の樅の木のスケッチを、1811年の作品《冬景色》(fig.9)に文字通り写し取っている。この作品には幾つかのヴァージョンが存在するが、1987年にロンドンのナショナル・ギャラリーが購入したヴァージョンが、実はオリジナルである。画面には大きくそびえる樅の木と、その前に立てられた磔刑像、そして雪の中に座る一人の男が描かれている。足の不自由なこの男は十字架を見出し、杖を放り出して体を岩にもたせかけ、それを礼拝しているところである。素描での地平線は、完成作の冬景色の中では唯一の水平な線であり、そのために全体の画面構成にとって中心的な存在となる。だがより重要なのは、同時にこの線が男の視線の高さと正確に一致しており、ゆえに無限へと向かう視線の流れが画面の中から発しているということである。この無限を暗示する線こそが、身体の不自由なこの男に、磔刑像に捧げた祈りの中に顕れた教会の幻視を、救済への希望の標として体験させる契機となるのである。

1813年6月17日に制作されたドレスデンの素描でも同様に、樅の木の左下に地平線という言葉が見え

fig. 12
カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ
《霧の海を見下ろす旅人》1818年頃
Caspar David Friedrich, DER WANDERER ÜBER DEM
NEBELMEER, um 1818



る (fig.10)。この木の下には、明らかに斜面に植生している樅の木数本がスケッチされており、その下には「深みへ」という言葉が添えられている。つまりフリードリヒは、ここで特に地形の特徴を明らかにしているのだ。この類いの覚え書きは、フリードリヒの素描に豊富に見つけることができる。光の射す方向が正面からであったか、或いは横からであったかということ、それとも例えば後に取り上げることになる、ドレスデンの水彩素描《渓谷を見下ろす森の小道》(fig.13)のように、全体が陰になっていたかどうかということ。或いは、対象が前景から仰ぎ見るように観察されたこと、それが中景又は後景のどちらに配置されるべきか等、時には視点の位置や空の色まで、全てがこと細かに記録されている。

ドレスデン版画素描館所蔵の一枚の素描においても、そこに記された覚え書きが後にフリードリヒの有名な油彩作品に使用されるにあたって、どのような結果に繋がったかを追うことができる。斜めに走る一本の細い道——とメモされている——の後ろにそびえる一群の岩を、比較的近くから捉えたこの素描には、1813年の6月3日の日付が入っている (fig.11)。左側には、短い横棒で区切られた長い線が上下に引かれており、その横にフリードリヒは「最も上にある石の頂点の高さに地平線」と書き込んだ。このスケッチは、ハンブルク美術館に保管されている作品で1818年の制作とされる《霧の海を見下ろす旅人》(fig.12)



fig. 13
カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ《渓谷を見下ろす森の小道(アムゼルグントからホーニシュタインへの眺め)》1812/13年頃
Caspar David Friedrich, WALDWEG MIT BLICK IN EINE
SCHLUCHT (BLICK VOM AMSELGRUND ZUM HONIGSTEIN), um
1812/13

の前景に置かれた岩塊の正確な下絵となっている。ここでフリードリヒは、ザクセン=スイス地方でスケッチした一連の岩塊をモンタージュし、非日常的な雰囲気漂う、希有な作品に仕上げた。だが更に注目されるのは、前景中央の岩の上になつ後ろ姿の人物像である。これはフリードリヒの全作品中で最大の人物像の一つに数えられ、風景全体の中で、霧の上にそびえる山頂とともに特殊なパトスを放っている。既に指摘されているように、フリードリヒにとってこのパトスは、死者の追悼作品にのみ許される類いのものである^{註19}。この大きな人物像の頭部は、素描の書き込みによれば、地平線上に位置することになる。この人物は谷や岩々を遠い眼下に見下ろしながら、かろうじて天上の領域に達しており、故に現世を超越した姿で表わされている。敬虔なプロテスタントであったフリードリヒには冒瀆行為とも映りかねないこの自負に充ちたパトスは、その画業中、他のいかなる作品にも表現されることはなかった。

フリードリヒの覚え書きに見られるもう一つの手法も特別な意味を持っている。一連の素描全体を通じて、大概是1から10くらいまで、時には1から50までの数字が書き込まれていることがある。これまでの研究では、この数字は色彩を表わすものと考えられてきたが、実際に判読できたという話はどこにも聞かれず、50段階という細かさを考えると、この説は意味をなさないように思われる。それらの数字が、原則として1が最も遠い位置に、最も大きな数字が一番近い位置に書き込まれていることを考えると、距離を表わしていると考えた方が適切ではないだろうか。ただしフリードリヒの作品における距離は、色彩の階調を用いる空気遠近法に則って表現されているのだから、これらの記載は結局のところ色彩ではないものの色の濃淡と関係しているということになる。この手法は明らかに、茶色の階調を前後に重ねることで距離感を表現するセピア芸術の伝統に由来している。しかしフリードリヒは、常に1から10までの順番を遵守していたわけではない。時には数字を飛ばすこともあった——数字の飛躍が明度の突然の展開を意味することが、このことで裏付けられる。他の画家では、後に述べるようにユリウス・シュノル・フォン・カロールスフェトも、この手法を採用している (fig. 16, cat. 54)。このことについては、シュノル自身の発言の中に符合する内容を見出すことができる。シュノルは記号を使って表現する影の調子についてはっきりと語っているのである^{註20}。

ドレスデン版画素描館が所蔵するフリードリヒの素描《渓谷を見下ろす森の小道》(fig. 13)は、その平行なハッチングや水彩絵具の使用法からして、友人であり画家仲間でもあったケルスティンとともに1810年に旅したリーゼンゲビルゲで描かれた素描群と近い様式を見せている。この素描には、後景から前景に

向かって1から7の数字が、さらに「影」「道は白い」「檜3は半分ほどしか見えない」という書き込みが見られる。これらのことは、以下のことを意味していると推定される。つまり、紙の色調や水彩絵具の調子によって示唆されている明暗の差にも関わらず、直接光が当たっていないことから、風景全体は日陰の中にあることになる。さらに、この素描の水彩の色は様々に異なっているが、空気遠近法に則って個々の色彩を段階付けるようなことは行われていないので、代わって数字がその役割を引き継いでいるのだ。数字はまた、密生した森に生える木々や、木の幹の前後の位置を識別するために用いられることもあった。1812年に制作され、現在個人蔵の1点の素描(Hinz 599)では、この識別法がとりわけ明確に看取される。因みにこの素描はやはり個人蔵の1814年の作品《森の中の猟騎兵》の直接的な習作となった^{註21)}。ひどく鬱蒼とした森の木々の重なりにも、この素描では注釈を施している。このことによってフリードリヒが、自然に従うという自らの信条を、ほとんど強制的な、いかに強固な一貫性をもって全うしたのかが、いま一度明らかとなるのである。

このような絶対性へのこだわりは、フリードリヒが敬虔主義的なプロテスタンティズムの全面的な信奉者であったということを理解してはじめて、説明しうるものである。フリードリヒは、例えばその些末さのために絵画芸術の対象とならなかったものをも含め、全ての事物は描かれるに値すると強調しているが、その真意の在り処は、何よりも以下の発言によって探し当てることができる。「神的なものはあらゆるところに、砂粒にさえ、存在している」^{註22)}。この言葉は特に強調しておかなければならない。この聖書的な一説によってフリードリヒは、人は神が創造したもの全てを畏敬と謙譲の念をこめて学習しなければならないという自らの根底にある信念を強調したのだ。つまりそれは、自然現象を、そのあらゆる形態と条件において全身全霊で受容するという意味を意味する。しかしながら、自然を正確に写生することへの義務感自体が、「自然の模倣」(imitatio naturae)の意味で、自己目的となってはならないし、また他方では人間は神の創造物の意味を完全に認識するのは不可能である。そこで、美的な効果をもつ抽象的画面秩序によって、少なくとも神が定めた事物の絶対的秩序を知る手がかりを示すことが、芸術家の使命となる。そのためにフリードリヒは、現実世界の構成要素を組み合わせて、というよりはモンタージュすることで、新しい美的宇宙を作り上げたのだ。それは人間には不可知である神の宇宙のメタファーなのである。

フリードリヒは、自己の素描様式と、その手順とを生涯忠実に全うした。1835年9月にテブリッツで描かれた晩年の素描には、フリードリヒが長年使い慣れてきたあらゆる種類の覚え書きが見られる。フリードリヒのテブリッツ滞在は、卒中後の療養が目的であった。この発作は、油彩画の制作を暫定的に断念する原因となったにもかかわらず、療養中フリードリヒは手を休めることはなかった。その筆致には、不確かな線が見られ、特に文字は震えているものの、フリードリヒは明らかに、テブリッツの周辺地域へと足をのばし、遙かな遠景に見える岩や山並を素描している。徒歩で行くことが不可能な遠距離に見える山々は、時には望遠鏡を使って拡大したこともあったようである。その場合、フリードリヒは「遠く」という但し書きを付けた。この言葉は、どちらかというと中景にある岩の列と、遠景にあってわずかな線によってのみ表現されている山脈とを区別する時にも用いている。後に素描を再利用する際に自分自身にとって誤解が生じないようにするためである。更に二つの証左を挙げて、フリードリヒが自己の素描様式にこだわったことを説明することとする。まず、ドレスデン版画素描館所蔵の、1835年9月10日に制作された素描(fig.14)の例を見てみよう。この素描は上下二列の層に分けて構成されている。上の列は、左側から始まって大きな岩塊へと繋がる道を表わし、右端には震える手で小さく描かれた十字記号が見える。そして、同じ十字記号を左端の起点とし、二列目が始まる。明らかにこれは、一列目の風景が二列目に連続していることを意味している。ここで地形は低く沈み、「遠く」という言葉でそれと分かるように、遠景への視界が開ける。下の方には、フリードリヒの素描に頻出する言葉「花崗岩」が見える。当然のことながらこれは、岩々を構成する複雑に入り組んだ堆積と亀裂が特徴的な鉱物を指している。だがフリードリヒがよりにもよって「花崗岩」のみに何度も言及しているという事実は、絵画における岩の表現の中でも花崗岩に特別な意味



fig. 14
カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ《花崗岩塊》1835年
Caspar David Friedrich, GRANITBLÖCKE, 1835

付けをするような、ある特定の思想的背景を感じさせる。1784年のゲーテの短い論文を待つまでもなく、花崗岩は始源的な鉱物と看做されており、ゆえに大地の起源とその歴史、すなわちその劇的な褶曲を伝える鉱物花崗岩は、ゲーテ時代の大きな地理学的論争一般に注意を喚起しているのである^{註23}。フリードリヒの油彩画《ヴァッツマン山》は、圧倒的な存在感でそびえ立つ山の手前、前景中央に、現実にはこの地域では産出されない花崗岩が描かれている。これが地球史とアルプス山脈の始源性への明白な指摘であることは、一目瞭然である。というのも、アルプスについてのソシュールの大部の著作以来、地核の生成とその歴史についての議論は、アルプス山脈を巡って白熱し続けていたのである^{註24}。フリードリヒは、花崗岩を根源的なもののメタファーと捉え、神の創造へ注意を喚起するための符牒として理解していたようである。

二番目の例は、1835年9月12日の日付入りのドレスデンの素描である (fig.15)。ここでフリードリヒは、再び岩塊を取り上げている。今回はより近くから観察していて、またしても「花崗岩」をテーマとしている。フリードリヒは明らかに、9月10日の素描を制作したあの場所へと戻っていった。それは、この素描の岩塊が、先の風景の一目中央を占めていた岩と同じ物と思われるからである。だが縮尺を記すにあたって、フリードリヒは岩の左側に、上下を正確に短い横棒で区切った垂直線を引いた。この縮尺法は1810年頃から使われ始めたが、1818年に制作された「オスロのスケッチブック」の、とりわけリュージュン島ルシュヴィッツの海岸でスケッチされた岩の素描に、殊にはっきりと認めることができる^{註25}。このような目盛りの横には、「人」(Mensch)という文字が書かれていることもある^{註26}。このような線が何本も一つの空間に記入されていることも度々あった^{註27}。このようにして、空間に対する事物の縮尺のみならず、自然空間を遠近法的に把握する方法が示されているのである。このような処置法は、他の大概の記号的な覚え書きと同様、1799/1800年に発行されたピエール=アンリ・ド・ヴァランシエンヌの大論文『実践的遠近法の諸要素』から取り入れられたものと思われる。この書物のドイツ語訳は既に1803年に出ていた。遠近法の解説に充てられた本論のみならず、何よりも雲や霧の中での物の見え方についての研究、或いはスケッチの実践について解説した風景画に関する長い一章が、フリードリヒの興味を呼び起こしたことであろう^{註28}。

今一度ここで確認しておこう。最も些末なディテールから特殊な光の効果にいたるまで、素描に固定された自然のあらゆる諸条件を作品へと取り入れることは、フリードリヒにとっては義務に等しかった。それら



fig. 15
カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ
《テプリッツ近郊の花崗岩の褶曲》1835年
Caspar David Friedrich, GRANITFORMATION BEI TEPLITZ, 1835

は神の創造に負うところのものだからである。だが素描から取り出された自然の要素を合成し演出するにあたって画家は、ロマン主義的数学の意味において神の宇宙的秩序を隠喩的に指し示す、確立された構図体系の規範に従った^{註29)}。この結果フリードリヒの絵画は、一方ではディテールにおいては自然に忠実でありながら、他方では自然のありのままの姿を、はっきりと識別できる放射線や双曲線のような人為的な図形に嵌め込むことで、自然を超越したといえる。明らかにこれはフリードリヒにとって、地上で失われてしまった万物の連関を今一度顕現させるための、唯一可能な形式だったに違いない。フリードリヒの素描のプロセスを分析して初めて、人間が実際には達することのできない別世界を写実によって召喚する、その手法の特殊性を理解する道が、我々の前に開けるのである。

フリードリヒの対蹠者としてのシュノル

シュノルのイタリア風景素描は、1819年から1826年の間に制作されている。本稿での三つの切り口をここで明らかにしておく。1. フリードリヒは、ナザレ派とヨーゼフ・アントン・コッホに対してほとんど嫌悪という程の感情を抱いていた^{註30)}。対照的に、シュノルにとってナザレ派とコッホは、両者からの相続物を掛け合せて自身の芸術形態を作り上げたがゆえに、まさに自身の正当な出自と言いうるものであった。シュノルはフリードリヒに代表されるロマン主義を一切の迷いなく否定した。何よりもルートヴィヒ・リヒターの証言が、このことを今日に伝えている^{註31)}。どうしたらこの極端な緊張関係を理解し、かつ、両者の素描に存在する類似性を論じることができるのだろうか。2. フリードリヒとシュノル、少なくともシュノルにとって生涯重要な存在であったオリヴィエ兄弟のような画家達は、素描を着彩するにあたり、どちらも多かれ少なかれ、階調によって色調を表現するグリザイユ技法を採用している。本カタログは、シュノルの「風景画帳」に支配的な技法を「鉛筆の上に、ペンと筆で褐色の着彩」^{註32)}と解説している。同時代の記載法では、これは「セピア」となる。これが本来のセピア、即ちイカ墨から抽出された色素を指しているのかどうかは重要ではなかった。なぜならば、フリードリヒ、オリヴィエ兄弟、シュノルは、特にドレスデンに定着していたセピア技法の細々とした伝統の継承者であったからである。その実践と、特にその役割は簡素なものであった。その他にはリヒターが、シュノルのセピア技法に言及している^{註33)}。3. シュノルによる建築描写や、時には岩の表現に見られる、いわば抽象的な立体幾何学を指摘する声は定期的に聞かれるものの、この抽象化された表現の意味と目的について思考をめぐらせた研究は殆どなかった。またこういった物の見方の起源についての考察も、あまりなされていない。以下に幾つかの指摘を試みていく。

まず初めに断っておく。ナザレ派に対するフリードリヒの弾劾は、あまりにも露骨であるため、その全文が引用されたことはなかったが、本稿ではそれに触れずにおくことはするまい。それは明らかにヨハン・ゴットロープ・フォン・クヴァントの依頼によってフリードリヒが1830年頃に執筆した、ドレスデンの展覧会についての記録文である。いかにもクヴァントとは、シュノルと密に交際し、その画業の初期からシュノルを支え、1820年にはイタリア旅行に同行したライプツィヒのあのクヴァントである。だがフリードリヒは、クヴァントの芸術観に同調しているとは到底いえず、クヴァントにとって好ましく評価すべきもの全てをその展覧会評で批判した。そればかりか、結びの二文では、クヴァントその人を直接的に攻撃している。「ある自然現象が造型芸術には値しないなどと無思慮に主張する者に、耳を傾ける必要はなからう。にもかかわらず、芸術の判官達は、またしてもこれを言っただけなのである。全ての自然の外観は、正しく尊厳をもって捉えられ、十分な工夫を施されれば、多分に芸術の対象となりうる。今まで誰もこれを成し遂げたものがないからといって、これからもそうであるとは限らない。よって、X氏のように人々の行く手を阻んではならない」^{註34)}。オリジナルの草稿では、「X」の文字の下に、線で消された文字「Q氏(H.v. Q)」が見える——クヴァントを指しているのは一目瞭然である。この文章が明白に示しているように、古典主義の、物語画を頂点とする主題のヒエラルキーを認めることができないフリードリヒは——その言い分は間違っていないのだが——クヴァントを目の敵とした。

もしもフリードリヒがシュノルを個人的に知っていたとするならば、その呵責のないナザレ派憎悪は彼にも向けられていたに違いない。「一体全体」とフリードリヒは書く。「かつての、それも美しい芸術のあった時代を奴隷的に猿真似していい気になることが、我々の時代に褒めそやされている芸術感覚とやらのだろうか？……腹を空かせたキリストを抱き、紙の衣装を着込んだひからびたマリア像。恐らくは意図的に手を狂わせ、線遠近法と空気遠近法に故意に抵触するようなこと。率直でありたいと思うならば、そのような行為には不快感どころか、時には吐き気を感じたりはしないだろうか。かの時代のあらゆる過ちをそっくりに模倣しているものの、良いものだけが見過ごされている。そもそも昔の作品を輝かせている、深く敬虔な、子供のような心情は、所詮手先では模倣できないし、偽善者には無理というものである。もし成功したとしても、カトリックという擬装に身をやつた者には限界がある。我々の祖先が子供のような単純さで行ったことは、より知識を身につけた我々が行ってはならない。大人が、自分の純真さ、あるいは潔白を証明せんがために、子供のように部屋の中で糞をしようとするならば、それを良く思うものはいないだろうし、誰にも相手にされなくなるだろう」^{註35}。粗野な文章であるが、重要な点が3点ある。まずフリードリヒは、遙か昔の芸術にのみ真実と根源的な理想、そして純粋なキリスト教が保たれているとの確信からそこへ立ち返らんとする、新しい芸術の歴史主義的な側面に、明らかな反感を表明している。フリードリヒはそのようなあからさまな関連づけを、偽善であり、擬装であると看破した。2点目は、このような過去への志向から必然的に導き出される、線あるいは空気遠近法への抵触に関することである。過去の絵画に近付くために、近景と遠景とを同様に正確に描いたり、短縮法を否定したり誇張したりといったナザレ派絵画の大気を感じられない世界を、フリードリヒは根本的に拒絶した。そして3点目の批判は、人物表現に向けられている。ナザレ派においては、人物像でさえ、すでに遠い過去のものとなったイディオムを使い続けるうちに劇的な変形を遂げた。彼らによって描かれた身体は細長く引き延ばされ、血の通わない非物質的雰囲気をつたえ、高度に様式化されてしまった。フリードリヒによれば、これら全ては意識的かつ作為的で、熟慮された制作過程の結果と言いうるものであった。そして、あらゆる直接性を欠いたこうした制作態度は、しかし同時に、実在する芸術全ての前提でもあったのだ。このことをフリードリヒは次に引用する一説で明確に記している。「ある時はイタリア風、ある時はオランダ風、またある時は自ら古ドイツ風を標榜する者達を、美術の判官達は崇拜し、誉めたたえる。だが彼らは、独自の感情と流儀で自らが知覚したものを表現することは知らない」^{註36}。自然なものの再興を目指すナザレ派に対して、フリードリヒは自然なものを主観的に体験することを求めた。互いに対立する両者の理念は明らかである。ナザレ派の、一種の古典主義的・規範的理想主義と名付けうる態度は、現代に背をむけ、それによって失われたものを歴史主義的関連づけと過去の再興によって補おうと試みていた。一方フリードリヒのリアリズムは、主観的であることを免れないものの、個人的な体験によってのみもたらされるものであった。双方の立場の代表者が認識していないこと、というより恐らく認識できないことは、両者の確信が同じコインの表裏であるという、一見すると逆説的な事実であろう。両者とも、国家や教会への奉仕という伝統的な場を失った芸術が、その社会的地位を新たに確立しなければならないという、当時の認識から行動をおこしている。ナザレ派とその一員であったシュノルは、現代を癒すために、異化されていないものを過去に求めた。フリードリヒは、自らの感情に全面的な信頼を置き、異化されていないものを自らの中にのみ求めた。まさにこの点こそを、シュノルは自らの見地から批判すべきであったろう。

セピア素描を実物そっくりに再現するため、18世紀になって初めてメゾティントが、次にアクアティントが用いられるようになった。このことは美術史の一般常識となっており、それはいかにも正しい。メゾティントの強弱を変えて磨かれた版は暗色から明色を、アクアティントの連続的な腐食のプロセスは明色から暗色を作り出す。腐食の各行程で暗色の足りない部分は、通常、樹脂によって補われる。セピア素描とほとんど見分けがつかないほどの細かな粒子を形成するこれら二つの技法は、基調となる単色に異なる階調をつけて表現することを可能にした^{註37}。このようにして、大衆向けの安価な装飾用絵画が製造されるようになった。だが、その影響は非常に多岐にわたっていたということを強調しておきたい。18世紀の間に

進行した複製技術の飛躍的発達によって、より細分化されたトーンを求める風潮が高まり、世紀も終わりに近付くと、古典絵画の複製を専門としていたドレスデン美術アカデミー教授のヤコプ・クレシェンティウス・ザイデルマンは、セピアの技術自体をより洗練しようとしたのだ。ザイデルマンは様々な濃淡をもつインクを製造し、ニュアンスを知覚する神経を研ぎ澄ませたのである。アドリアン・ツィンク、そしてデッサウの銅版画協会も、明らかに素描と版画の技法をあらゆるヴァリエーションにおいて併用した。今日もなお数多くの版画素描館で、手描きの素描を収納しているはずの棚にツィンクの作品が見い出される。それらはセピアとされながらも実際にはアクアティントの版画であり、技術的にあまりにも完璧であるために、熟練者によるルーペを用いた調査のみがその正体を見破ることが出来るほどである。フリードリヒは、ツィンクの伝統のもとからセピア素描家として出発した。その大型のセピア画に見られる細やかな階調は、息を飲むほどのできばえである。そこでは暗く、濃厚なトーンの前景から明るく、霞むような後景にいたるまで、ただ一つの色合いが、同時に空気遠近法も表現しているのである。

シュノルのイタリア風景素描

シュノルの素描は、大筋においてフリードリヒのそれと同様の手順を踏んでいる。1826年9月20日付の素描《シラクーザ、石切場の洞窟》(fig.16, cat. 54 / および東京には不出品のLb. 97)には、記号が書き込まれている。即ち一枚目では2から10まで、否10から2までの数字が付され、本カタログの作品解説でこれらの記号について論じられている。「12の手紙」では、シュノル自身がこの素描について以下のように記した。「陰の調子は、記号を用いて書き留めました。それらは今日でもなお識別できます」^{註38)}。我々はこの調子付けの過程に何か抽象的なものが潜んでいることを、しかと見届けるべきであろう。色彩は階調の高低に振り分けられ、自然とまったく対応せずに等間隔で前後に配置されている。この工程は、素描家が技術的プロセスのみならず、知覚のプロセスにも思考を凝らしていたことを示している。それを究明することは、鑑賞者の受容能力を予見することを必然的に意味しており、既に18世紀には芸術家達の一大関心事であった。

ここで私は第三の点に辿り着く。シュノルの「風景画帳」に見られる、素描の構成要素の、抽象的、立体幾何学的な様式化の問題である。確かにこの様式化が、歴史を考察した成果、即ち古イタリアの・前ラファエッロ的、或いは古ドイツ的・デューラーの様式イディオムへの順応の結果であることに、疑念を差



fig. 16
ユリウス・シュノル・フォン・カールスフェルト
《シラクーザ、石切場の洞窟》1826年(Lb. 96)
Julius Schnorr von Carolsfeld, IN DEN STEINBRÜCHEN VON
SYRAKUS. GROSSE HALLE, 1826 (Lb. 96)



fig. 17
 ユリウス・シュノル・フォン・カロルスフェルト(オレヴァノ近郊、盗賊の場面) 1821年(Lb. 73)
 Julius Schnorr von Carolsfeld, LANDSCHAFT BEI OLEVANO MIT RÄUBERSZENE, 1821 (Lb. 73)



fig. 18
 マルティナーノ・ロータ(ティツィアーノによる)《聖ペトルスの殉教》1520年頃
 Martino Rota nach Tiziano, PETRUS MARTYR, um 1520

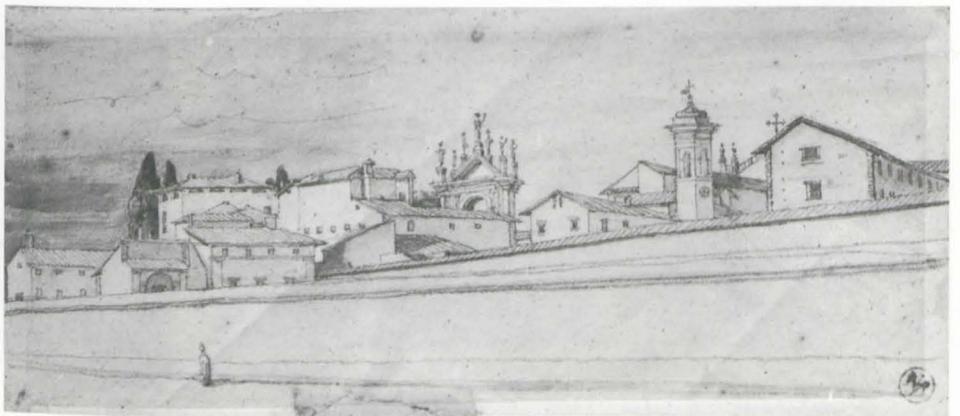
し挟む余地はない。この文脈においてしばしば引き合いに出される最も典型的な例は、何と言っても1821年制作の《オレヴァノの眺め、読書する僧》(cat. 34)である。この作品は殊にデューラーの《市壁の外の聖アントニウス》のパラフレーズなのだ^{註39)}。さらに、おそらく今まで指摘されていないことだが、「風景画帳」の第73葉《オレヴァノ近郊、盗賊の場面》(fig.17, cat. 40)は、複製版画によって広く普及したティツィアーノの作品《聖ペトルスの殉教》(fig.18)に倣っている。これはあらゆる過去の芸術理論が、風景と人物像の入り組んだ様子を描く上での模範的作例として取り上げた作品である。フォルム、構図、技法において両作品は決定的な類似を見せている^{註40)}。ターナーもまた、ティツィアーノの作品に学んだという^{註41)}。いかにも、シュノルの素描に見られる、立体幾何学的なまでに抽象化された大きな立方体の建築物が、親友オリヴィエ兄弟の素描と非常に近い関係にあるといった指摘には納得がいく^{註42)}。では対象を立体幾何学的に描出することに使われなかったものの見方、なかんずく誤った遠近法を用いたものの見方は何に由来しているのだろうか、そして殊に何に与しているのであろうか。

以下に仮説を提示しよう。シュノル及びオリヴィエ兄弟の素描は、アングルが最初のローマ長期滞在(1806-1820)で制作した素描と、大きな類似性を呈している^{註43)}。今日にいたるまでアングルとナザレ派の接触は究明されていない。アングルとオーヴァーベックが、政治的あるいは宗教的な側面に限らず多くを共有していたという事実にもかかわらず、というよりは、数年前、モントーパンのアングル美術館の所蔵品を納める棚に掛けられたカーテンの陰から、アングルが所蔵していたナザレ派の素描の入った紙挟みが

fig. 19
 ユリウス・シュノル・フォン・カロルスフェルト
 《フィレンツェの眺め》1819年(Lb. 3)
 Julius Schnorr von Carolsfeld, BLICK AUF FLORENZ, 1819 (Lb. 3)



fig. 20
 ジャン=オーギュスト=ドミニク=アングル《サンタ・マリア・デッラ・
 ヴィットーリア教会とサンタ・スザンナ教会の眺め》1810年頃
 Jean-Auguste-Dominique Ingres, BLICK GEGEN S. MARIA
 DELLA VITTORIA UND S. SUSANNA, um 1810



発見され、フランスの美術史家達を驚かせたという事実があるにもかかわらず、である。私の記憶が正しければ、その大半はコルネリウスの素描であった。コルネリウスは1819年から1820年まで、かたやシュノルは1818年から1827年までローマに滞在した。シュノルが1819年に制作した《フィレンツェの眺め》(fig.19, cat. 2)とアングルの《サンタ・マリア・デッラ・ヴィットーリア教会とサンタ・スザンナ教会の眺め》(fig.20)を比較してみよう。両作品ともに、当惑する程横に長い、ほとんど画面に平行に配置された塀が、画面を隅から隅まで横切る様子を示している。アングルはこのモチーフを様々な変化をつけて描いた。あるいは、アングルの《サン・セバスティアノの坂》と、フリードリヒ・オリヴィエの《オレヴァノの道》に共通するかなり思いきった断片化^{註44)}、またはアングルの《サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ教会へ続くメルラナ街道の眺め》(fig.21)と、1819年にオリヴィエが制作した、特定されていないとはいえサンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂のアプシスであることは明々白々ないわゆる《建築スケッチ》(fig.22)を比較してみるがよい。両作品ともに、極端な短縮法で描かれているため前の部分が平面であるかのように押し広げられているものの、長い塀がモチーフとして使用されている。最後にシュノルの1824年の素描《ローマ、サンタ・サビーナ聖堂》とアングルの《サン・ガエターノのパヴィリオンに見えるヴィラ・メディチの庭園》を突き合わせてみれば^{註45)}、その近親性は否定しがたい。両者とも極端なまでに構成されているが、問題となるのは、どのようにして構成されたのかということである。私見では、答えは一つしかない。それらのモチーフは、カメラ・オブスクーラか、1806年に特許を受けたカメラ・ルチダを用いて捉えられたのであ

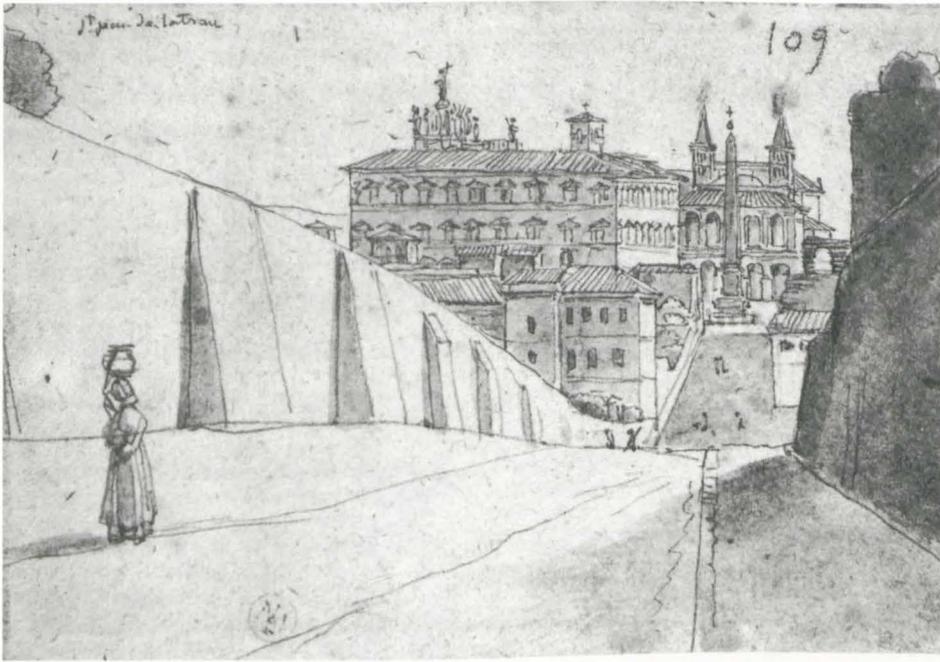


fig. 21
 ジャン=オーギュスト=ドミニク=アングル《サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ教会へ続くメルラナ街道の眺め》1810年頃
 Jean-Auguste-Dominique Ingres, BLICK AUF DIE VIA MERULANA AUF DIE SEITENFASSADE VON S. GIOVANNI IN LATERANO, um 1810

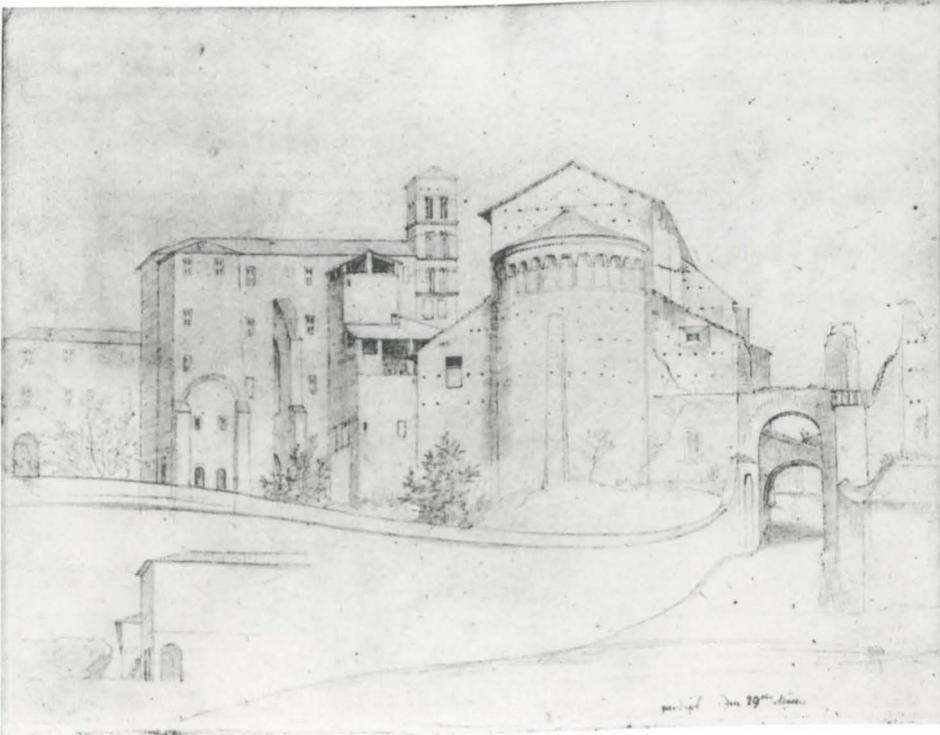


fig. 22
 フリードリヒ=オリヴィエ《建築スケッチ(サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂のapses)》1819年
 Friedrich Olivier, ARCHITEKTONISCHE SKIZZE (BLICK AUF DIE APSIS VON SS. GIOVANNI E PAOLO), 1819

る^{註46)}。極端な縦目、横方向への広がり、湾曲した像を透写した結果としての遠近法の破綻。こういったものをまず見分け、素描し、芸術的に利用できるようになるためには、これらのものをまずカメラの投影面に映された鏡像として見ておかなければならない。シュノルがカメラ・オブスクーラを用いたというのは、今のところ推定の域を出ない。しかし、我々にとってどのように馴染みのない姿であろうと、フリードリヒさえもが風景の素描に際して光学的補助具を用いたこと、しかも180度の視界を提供する風景を素描したことを、我々は既に見てきた。この半パノラマは、通常、いわゆる屋内パノラマという独立したジャンルとして、既に19世紀初期のドレスデンにも大型の全パノラマ風景と併行して存在していたのである^{註47)}。

かくして最後に、以下のことを記憶に留めておかれたい。カメラの使用は、フリードリヒとシュノルに等しく、ある種の視覚の歪みをもたらした。この二人は、現象として互いに補い合っている。その結果、両者の素描は極端に抽象化され、様式化され、二次元と三次元の感覚が特殊に奇妙にせめぎあう、純粋な白描画となった。これら二つの知覚の様式の間、往復運動、即ち、一枚の作品を平面であると同時に空間のイリュージョンとして受容したいと望みながら、双方の間を行きつ戻りつする知覚の揺らぎにおいてのみ成功するという、こうした現象は、近代芸術の大半が備えている特質であると言える。この限りにおいてはシュノルの素描もまた、その芸術観の一貫した理想主義にもかかわらず、直接的な時間体験への反応であり、ゆえにフリードリヒの素描と同様に未来を指し示しているのである。

(翻訳:尾関 幸)

註

- 1) プライスターの模写の大部分はグライフスヴァルトに保管されている。Bernhard 1974, S.12-22 (Hinz 8, 9, 11, 12, 17, 18, 20, 24, 25, 26, 27).
- 2) Kemp 1979.
- 3) Hans Dickel, in: Kat. Mannheim 1991; 次に分析するドレスデンの素描については以下を参照。S. 8, Nr. 28; S. 22, fig. 21.
- 4) 例えばEngelmann 1857, E 50, 697, 701, 702, 711, 712, 713, 729-732, 735, 738, 739等。1792年からこの傾向は強まる。
- 5) Fröhlich 2002; Hoch 1995.
- 6) Börsch-Supan/Jähniq 1973, S. 22.
- 7) Kat. Dessau 1996.
- 8) Ebd., S. 194-197.
- 9) Bailey/Monrad 1991; Magnussen 1983, S. 66-88; Kat. Berlin 1989; Kat. Bonn 1993.
- 10) Kat. Paris 1983, bes. Nr. D 10, 12, 13, 17-22, 42 oder 54.
- 11) このことはチョッピエが跡付けている。Zschoche 1998, bes. S. 16-27.
- 12) Bernhard 1974, S. 397 (Hinz 407) および水彩画を参照 ebd., S. 444 (Hinz 408); チョッピエの著作にはこの素描の良質の図版が採録されている。Zschoche 1998, S. 47, Abb. 40, 水彩の図版は以下を参照。Kat. Bielefeld 1988, Nr. 80.
- 13) フリードリヒは、この手法をも、ビエール＝アンリ・ド・ヴァランシエンヌの著作『実践的遠近法の諸要素』Paris An VIII (1799/1800) のドイツ語訳を通じて知っていたものと思われる。Valenciennes 1803, Bd. 1, S. 23, 27, 28, 30, Taf. 3, S. 157-160; カメラ・オブスクーラの意義についても、ヴァランシエンヌは重要である。Kap. 8, § 2, S. 205-208 翻訳者による補遺あり: S. 206 f.
- 14) Friedrich 1999, S. 70, Z. 1446-1455.
- 15) Zschoche 1998, S. 25.
- 16) Ohara 1983, S. 226-228.
- 17) Ebd.
- 18) Bernhard 1974, Skizzenbuch 1806: S. 390-423; Skizzenbuch 1807: S. 456-468.
- 19) Börsch-Supan/Jähniq 1973, Nr. 250.
- 20) 本カタログp. 73参照 (1826年の旅行について)。
- 21) この素描についてはベルンハルトを、油彩画についてはベルシェ＝ズーバンを参照のこと。Bernhard 1974, S. 563 (Hinz 599), Börsch-Supan/Jähniq 1973, Nr. 207.
- 22) この発言はルイーゼ・フェルスターが伝えている。Förster 1846, S. 157 (1820年の部分)
- 23) より詳しくは、以下を参照: Busch 1994, S. 485-497.
- 24) Saussure 1779-1796. フリードリヒの《ヴァッツマン山》についてはBörsch-Supan/Jähniq 1973, Nr. 330を参照。
- 25) Bernhard 1974, S. 674-688 (bes. Hinz 691, 692, 693).
- 26) Bernhard 1974, S. 680 (Hinz 693) または以下も参照: S. 515 (Hinz 527); S. 718 (Hinz 718).
- 27) Bernhard 1974, S. 677 (Hinz 691); S. 703 (Hinz 712); S. 709 (Hinz 732).
- 28) Valenciennes 1803, Bd. 1, S. 405-409, スケッチについての解説は417頁以下、霧についての解説はS. 263-267におさめられている。
- 29) ロマン主義的数学については以下を参照: Cassirer 1907; Hamburger 1966; Dyck 1960.
- 30) Friedrich 1999, 特に: S. 21, Z. 43-49; S. 70, Z. 1461-1465; S. 71, Z. 1485-1488; S. 74, Z. 1555-1558; S. 82, Z. 1840-1843, 1860-1878; S. 108, Z. 2621-2626; S. 109, Z. 2645-2647; S. 120, Z. 2963-3012, Z. 2980.
- 31) Richter 1950, S. 238.
- 32) 本カタログのcat. 3, p. 143を参照。
- 33) 本カタログp.18, 註3参照; Richter 1950, S. 240.
- 34) Friedrich 1999, S. 127, Z. 3201 - 3215.
- 35) Ebd., S. 82, Z. 1840-1843, 1860-1886.
- 36) Ebd., S. 22, Z. 102-107.
- 37) この技法については以下を参照: Koschatzky 1990, メゾティントについてはS. 125-127; アクアティントについては, S. 193-196. を参照せよ。
- 38) 本カタログp. 75参照。
- 39) デューラーとの比較については: cat. 34, fig.16.
- 40) ティツィアーノの《聖ペトルスの殉教》については以下を参照: Busch 1997, S. 95, 97, 140 f.
- 41) ティツィアーノとターナーの比較については、以下を参照: Wilton 1979, S. 80, Abb. 77 und S. 81, Abb. 78, Text S. 83.
- 42) cat. 5, 6, 20, 64, 65, 67, 81, 92, 93; 本展不出品の作品についてはKat. Dresden 2000/2001, Nr. 18, 22 c, 43, 66, 122-129.
- 43) Naef 1962. 最近ではフレックナーの言及がある: Fleckner 2001.
- 44) Ingres: Naef 1962, Fig. 24, Nr. 34; Olivier: Kat. München 1981 a, Nr. 55.
- 45) Schnorr: Kat. Dresden 2000/2001, Nr. 8 c (本展不出品); Ingres: Naef 1962, fig. 9, Nr. 10.
- 46) カメラ・ルチダについては以下を参照: Kemp 1990, S. 188-203; Hammond/Austin 1987.
- 47) 上記註14を参照せよ: Kat. Bonn 1993, S. 42-48, 206 f.; Nr. IV, 5; IV, 16.