慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	シュピッツヴェーク・スタイル : その「自我」像
Sub Title	"Selbst" : Bildnis als Spitzwegs Stil
Author	和泉, 雅人(Izumi, Masato)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2008
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.94, (2008. 6) ,p.300(67)- 331(36)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	西脇順三郎没後25周年記念号
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00940001-0331

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

シュピッツヴェーク・スタイル
——その「自我」像——

和泉　雅人

I.　シュピッツヴェーク・スタイル

I-1.　愛されるシュピッツヴェーク

ヒトラーの命令で、総統都市（フューラーシュタット）であるリンツに建設予定の総統美術館を設計したのはアルベルト・シュペーア（Albert Speer, 1905-1981）である。この総統美術館を含めたリンツの建築コンプレックスの綜合設計は帝国建築顧問ローデリヒ・フィック（Roderich Fick, 1886-1955）の担当であり、かれは総統美術館についても建築モデルを制作している。第三帝国の文化を語るときの決まり文句である「政治の美学化」「政治の宗教化」などの観念や手続きの根底にあるもの、つまりはヒトラーの建築物あるいは文化に対する思考の中軸は、1937年のライヒスタークにおいてヒトラー自身宣言している「永遠思想」である。つまりは大聖堂などと同じく、第三帝国の建設する建築物や文化は未来永劫にわたって保持されるはずだという思考である。ここで興味深いのは、この「永遠思想」を根底として建設されるはずであったリンツの総統美術館に収める予定で、50点ものシュピッツヴェークの作品が購入されていたという事実である。その理由は単純で、ヒトラーがシュピッツヴェークの愛好者であったからだ。要するに第三帝国によって選ばれ、永遠に保存されるべきものとされたドイツ芸術作品のなかにシュピッツヴェークの絵画が大量に入っていたということなのである。そしてヒトラーのみならず、シュピッ

ツヴェークの人気は現代においても非常に高い。19世紀のドイツ絵画を語るとき、フリードリヒ、ルンゲ、メンツェル、リヒターなどと並んで、シュピッツヴェークの名前は欠かすことができない。ことほど左様にヒトラーから一般のドイツ人にいたるまで惹きつけるシュピッツヴェークの魅力とはなんだろうか。この小論のなかでは、スケッチやデッサンを除いても約1600以上を超える数のシュピッツヴェーク作品のいくつかの大きな特徴のうち二、三のものに絞って、かれの魅力の根源を探ってみる。

シュピッツヴェークの人気が高まったのは、20世紀に入ってからミュンヒェンとフランクフルトで開催されたシュピッツヴェーク生誕百年記念回顧展（Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag, 1908）の成功によるところが大きい。ウーデ＝ベルナイスが第一次世界大戦勃発の前年の1913年に公刊したシュピッツヴェーク研究[1]が口火となって、それ以後シュピッツヴェーク研究書の出版が続き、この波は1939年頃その頂点に達する。第二次世界大戦後もカルクシュミットの研究書[2]がはずみをつけて以後、1967年のミュンヒェン、1972年のキールにおける展覧会の大成功を経て、2005年のオルデンブルクの展覧会にいたるまでかれの人気は衰えていない。

しかしシュピッツヴェークといえば、1870年代に入るまでは、バイエルンを超えてその名前が一般に知られることはあまりなかった。各地の芸術協会とは密な関係を保ち、散発的な肯定的評価の声は聞こえていたものの、巨匠としての名声が確立するようになるには、70年代の普仏戦争勝利とドイツ帝国樹立によるバブル景気の発生を待たねばならなかった。[3]かれの名前はバイエルンの絵画購入者たちの間では知られていたが、それにしたところで有名というにはほど遠かったし、そもそもかれの絵は安価であったため[4]、安価で手に入れたかれの絵に利益を上乗せして転売するために買われることも多かった。カルクシュミットがまとめたシュピッツヴェーク自身の手による販売済み作品リスト[5]によれば、かれの絵がかなりの売れ行きを示すようになったのは、1871年の普仏戦

争勝利以後のことである。それまでは1858年、1863年、1864年、1868年に10作品以上売れたのを例外として、毎年5ないし7作品が売れたに過ぎず、1843年にいたってはたった1作品が売れただけである。戦争に勝利してドイツの自意識が肥大した1871年以降は、毎年10作品以上はコンスタントに売れるようになり、最高の年で（1880年）37作品が売れたものの、その値段もあまり高くなかった。シュピッツヴェークなど問題にならないくらい人気のあった同時代の画家は、木版挿絵の家庭画や童話画で一世を風靡したルートヴィヒ・リヒター（Ludwig Richter, 1803–1894年）、どの一般家庭にも置かれていたといわれる『絵入聖書』のユーリウス・シュノア・フォン・カロルスフェルト（Julius Schnorr von Carolsfeld, 1794–1842年）、フリードリヒ大王などを歴史画のなかに登場させてプロイセンの歴史意識形成に大きく貢献したアードルフ・メンツェル（Adolph Menzel, 1815–1905年）、歴史教科書には必ず載っていた『パリを前にするモルトケ』でドイツ帝国の自意識を高めたアントン・フォン・ヴェルナー（Anton von Werner, 1843–1915年）などであった。ミュンヒェン大卒の薬剤師という高収入の社会的地位を惜しげもなく捨て、絵を売って生活していたのではなく、絵を描くために生活していた独学の画家シュピッツヴェークの作品は、これら同時代の画家に比べてはるかに同時代の評価が低かった。言い換えれば、市場や世間の評価に縛られていた同時代の流行画家やアカデミーとはまったく異質の画家であった。この異質性はシュピッツヴェークの最も有名な作品である『貧乏詩人』（*Der arme Poet*, 1839年）がアカデミーではなく、よりによって風景画や風俗画に理解を示しているはずの芸術協会の選考で落選したことにおいて鮮明に現れている。[6] 19世紀ドイツ絵画のなかでも最高傑作のひとつに数え入れられる作品が同時代からの理解を享受できなかったというのは、つまりは同時代に受け入れられなかった天才という悲運は、ひとりシュピッツヴェークのみの運命ではないが、シュピッツヴェークの異質性を証して余りあるものだろう。この異質性が世間に受け入れられるには、かれの画業が始まってから約1世紀足らずの時間が必要であっ

た。この異質性はいくつかの点にわたるが、これらを総称しようとしたとき、それはシュピッツヴェーク・スタイルとでも呼ぶしかないものであることに気づく。シュヴィントやリヒター、メンツェルその他の同時代の画家たちはそれぞれ歴史画や家庭画といった従来のジャンルに分類しうる[7]のだが、シュピッツヴェークのみはかれ一人でひとつの新しいジャンルを形成しているように思えるのである。[8]

I-2. 「自我」像

『貧乏詩人』が落選したときのミュンヒェン画壇の事情といえば、1825年国王ルートヴィヒ1世の命によってナザレ派のペーター・ユーリウス・フォン・コルネリウス（Peter Julius von Cornelius, 1783–1867年）がアカデミーの総裁として招聘されるや、かれはただちに1814年以来の主張であるフレスコ画の復興を叫び、歴史画こそアカデミーの基礎であると位置づけたのだが、それ以来「二流の絵画ジャンル」と烙印をおされた風俗画や風景画はアカデミーから追放され、教授されなくなっていた。国王に宛てたコルネリウスの書簡では「風俗画や風景画などの講座は余計なものと考えております。（中略）風俗画などというものは芸術の太い幹にたかる苔の一種なのです」と酷評されている。[9] 1820年代以降、ドイツの各地で芸術協会 Kunstverein が続々と設立されるが、ミュンヒェンでも1824年に芸術協会が設立され、そこにアカデミーから白眼視されていた風景画家や風俗画家たちが雲集した裏にはこのような事情がある。20世紀転換期のウィーンにおけるゼセッシオン的運動の萌芽が――芸術的理念に従った運動ではなく、単にアカデミーから押し出されたという情け無い事情はあるにせよ――ここに見られるだろう。1835年から会員になったシュピッツヴェークもその例外ではなかった。1836年以降芸術協会の展覧会には定期的に作品を送っている。シュピッツヴェークに対する最初の批評はアカデミーの芸術史および美学担当教授であったルートヴィヒ・ショルン（Ludwig Schorn, 1773–1842年）のもので、「シュピッツヴェークの絵は遠くからみるとその色彩で惹きつけられるが、近

くから見ると、空虚で取るに足りないように見える」[10]という否定的なものであったが、アカデミーの芸術観を示していて興味深い。芸術協会で落選した事情についてはまったく不明であるが、一方でシュピッツヴェークに対する肯定的評価もかなり存在していた。それらの評価軸は「色彩の画家」「ドイツ的ユーモアの画家」(「画家のジャン・パウル」)というふたつの側面に設定されていた。[11]

シュピッツヴェークの作品は図像解釈の対象としては非常に難物である。それは描かれている対象がごく日常的なものであり、一見すると普通の光景に、フモールや諷刺が――まるで隠蔽された秘密のように――込められている場合が多いからである。多くのシュピッツヴェーク解説書がこういった作品の秘密に対する解釈をまったくといっていいほど放棄し、画面の叙述に終始した挙句、ユーモラスであるとか、珠玉のような、とかいった定番的な修飾句を投げ出して終わっているのはこの隠蔽のためである。要するに、19世紀のシュピッツヴェーク批評がそうであったように、フモリストとして大雑把に括る以外、シュピッツヴェーク作品はいかなる批評も受け付けなかったのである。そしてフモリストとしてのシュピッツヴェークという把握の仕方もまた、滑稽(フモール)というコノテーションの域を一歩たりとも出ないものであった。しかしながら、シュピッツヴェーク自身はフモールについて、詩の中で次のように述べている。

つねにわれわれは深淵のすぐ近くを歩いている
そこには恐ろしい暗い深淵が口をあけ、
そこからは死と最後の審判と
龍の首が伸びている。
(中略)
フモール、その這い松はとにかくそういう名前なのだ、
それは神々にも比すべき高き生まれをもつ―――
滑り落ちるときにそれを掴めなければ、
そのときは、友よ、君はおしまいだ！[12]

シュピッツヴェーク自身のフモールについての考え方が作品解釈のすべてを規定するものではないことは確かだが、人生の危難——精神的であれ、肉体的であれ——に陥らないための知恵が、言い換えれば——まるでロマンティッシェ・イロニーのように——客観や主観自体を冷徹に対象化して観察する心性が、ある意味でシュピッツヴェークにとってのフモールのスタンスであるといえるだろう。このスタンスの取り方によって、それはいささか手厳しい諷刺へと変貌することもある。しかしそれは決してドーミエのような辛辣な視線を含むものではない。イェンゼンによると、シュピッツヴェークの諷刺は囁き声のメッセージを含んでいる。すなわち、人々よ、諸君の同胞のもつ気難しさ、弱点、偏狭さ、憧れ、これらに対する理解をもってくれ、というメッセージであり、[13]これがシュピッツヴェークのバランス感覚として、決して批判や揶揄や皮肉一辺倒に陥らないようにする機能をもっていた[14]、ということになる。これをイェンゼンは首尾一貫性の欠如ではないのかと遠慮がちに非難しているが[15]、それはシュピッツヴェークをドーミエ的なアスペクトからのみ捉えようとして、捉えきれない苛立ちのせいであろう。しかし従姉妹に宛てた書簡のなかでシュピッツヴェークが「不幸に陥っている誰かを嘲ること、誰かが何の落ち度もなく不幸に陥っていることを喜ぶこと——（もしぼくが野獣のように鎖に繋がれていて、それを見て死ぬほど楽しいと思うこと）——そんなことができるのは自分自身、永劫の鎖の刑に値するような人間だけなのだ」[16]と発言していることを考慮すれば、かれのフモールが決して sarkastisch なものではなく、人間と社会への愛情に満ちたものであることがただちに了解されるはずであろう。そしてこれこそがシュピッツヴェーク人気を現代においても衰えさせない大きな原因のひとつなのである。

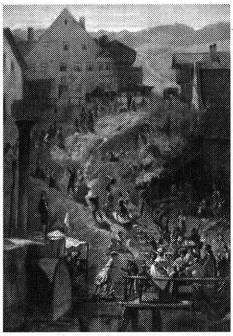
古典主義の要求がベンヤミンのいうごとく「美的教育を通じ、美しい仮象を礼賛するなかで、封建制と和解することにほかならない」ものであり、この「要求の挫折」が起こったのが「ジャン・パウルの庇護下に

身をかためつつあった」[17]市民たちの時代であったとしたら、そしてコメレルが定義したようにジャン・パウルが「いっさいを自己のうちに引き入れ、屈折させ、自己自身を測る自我性のなかに、歓び迎えられる新しい文学の無限性を発見」[18]した作家だと仮定するならば、そしてシュピッツヴェークの人間への愛や憧憬、人間を嗤い否定すること、美しき仮象の呈示と破壊、女性への愛情と報われぬ愛を受け入れる諦念、リアリスティックな心理描写とほのかに甘いロマンチシズム、閉鎖空間と広やかな風景、つまりは万華鏡のように繰り広げられるシュピッツヴェークの世界を見渡すならば、シュピッツヴェークは、まるで「一切を自己のうちに引き入れ」その自らの姿を鏡に映し見て、その鏡像に対する——ささやかなものであれ、辛辣なものであれ——己の喜怒哀楽の感情を作品化しているように思われるのである。かれにとっては、写生などで得たモチーフは「自我」を感覚化していくための素材であった。シュピッツヴェークをジャン・パウル[19]に譬えることは、多くの批評家にとってはクリシェーでしかなかった。われわれはこの比喩をもっと拡大する必要があるだろう。シュピッツヴェークは、まさにビーダーマイアー時代から19世紀リアリズム時代にいたる世俗化された時空を、「自我」にのみ忠実に生き抜き、世界に対する多様で繊細な感情表現と圧倒的な技量に支えられた風景・点景人物描写によって独自の世界を築いた人物であるという意味で「画家のジャン・パウル」と呼称していいだろう。生活のために絵を売る必要のなかった裕福さと巨大な画才が相俟って、シュピッツヴェークの作品総体がかれの「自我」像であり得たのである。

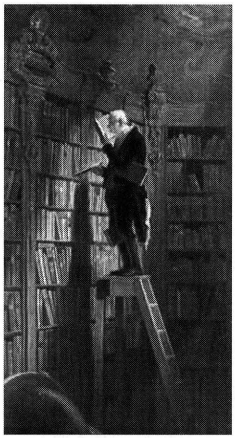
II. シュピッツヴェーク絵画の世界

II-1. 空間構成

シュピッツヴェークが描くとき、それはもっぱらかれのアトリエで行なわれた。さまざまな旅行や遠出で得られたスケッチ群を使いながら、かれはミュンヒェンのアトリエで想像上の空間を構成していった。かれの描く横丁や風景がしばしば酷似しているのは、同じ対象を描いたから

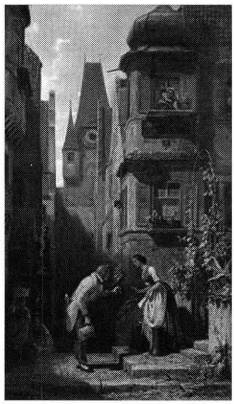


ではなく、その想像力の方向性が類似の空間を生み出したためである。従って、かれの描く空間は、取材先で得られた素材を意識的に組み合わせ、構成した空間、空想によって構成された空間である場合がほとんどである。[20]この意味でイェンゼンはシュピッツヴェークの描く世界をリアリスティックな手段によって創られた「理想世界」[21]と呼び、その描写があまりにも正確無比であるため、それがまるで現実世界を写し取ったかのような誤解を観察者に与え、シュピッツヴェーク作品がビーダーマイアー絵画の精華であるかのようなイメージを確立した、としている。しかしこういった誤解を与えるシュピッツヴェーク的な現実再構成の表現法も含めて、それはシュピッツヴェーク・スタイルとでも形容するほかないような世界を構築しているのである。シュピッツヴェークのさまざまな空間構成において最も特徴的なのは、縦長の画面構成である。それは横長の、水平面を強調した画面構成がシュピッツヴェークにおいて少ないといことを必ずしも意味しないが、縦長の画面構成がいわばシュピッツヴェーク絵画の代名詞のようになっていることには意味があるのではないか。後期シュピッツヴェークの印象派の予兆を思わせるタッチで描かれた風景画『ゼーハウプトへの到着』(*Ankunft in Seeshaupt*, 1870年頃)において典型的に見られるような、蒸気船の到着した桟橋を描く画面最下方から客待ちの馬車の描かれる上方まで、船客たちがジグザグに急坂を登っている様子が、縦長の画面を利用して描かれている。蒸気船というテクノロジーの進歩を示す象徴から、依然として伝統的な交通手段である馬車という象徴、それどころか急坂を登る船客たちの用いる徒歩という起源的な移動手段にいたるまで、あますところなくシュピッツヴェークの目は行き届いている。つまりここには移動・交通手段の進化の歴史が縦長のパースペクティブをもつ画面に封入され、共時的に物語られているのである。



同じく縦長の構成をもった1850年頃の作品『本の虫』（*Bücherwurm*）を例にとると、図書館用階段の上に立って本を読みふけっている学者らしき人物を描いたこの絵もまた、人物の左上方の分類板に「形而上学」（Metaphysik）と書かれていることから、形而上学の本を――恐らくは真理を求めて――読み漁っているこの人物は浮世離れした存在であることが明白に示されている。書棚の編成から見てこの図書館は啓蒙主義時代、18世紀後半のものであるらしいが[22]、その時代にわざわざ形而上学の本を求めているのである。さらに階段に乗っていることが、この人物の生活が地に足をつけたものではなく、つまり一般市民の送っているような地道な生活ではないことを表している。だらしなく垂れ下がったハンカチと、足元のはるか下に置かれ、この学者の現実離れの程度を表している天球図がそれを裏付けている。天球図は両義的であり、学者の現実離れを示すと同時に、この学者の精神が地上の諸々の事象から自由であることも示している。両手と足に本を抱え込み、本に視線を釘付けにしているこの学者は、のちに述べる「憑かれた人物」や「揶揄される権威」というシュピッツヴェーク・スタイルにおけるお気に入りの人物類型も表している。イェンゼンはこの絵にシュピッツヴェークの知識人に対する嫌悪感を見て取り、みずからの知的形成への満足感だけをエゴイスティックに考え、社会への責務を忘れ果てた人物である、と規定している。[23]いずれにせよ、明確なシンタクス的構造をもった物語性ではないにせよ、縦長の画面を巧みに使用し、物語性をフラングメント化して画面に埋め込んだ手法が見て取れるのである。[24]つまり両者が示しているのは、縦長の画面構成における物語性ということであり、あるいはまた、物語性の集約的表現の場として選択された閉鎖空間性を描くのにシュピッツヴェークが最適形式のひとつと考えた構成がこれなのである。黄金律の画面よりも、極端な縦長の画面、あるいは横長の画面は

それ自体方向性をもっており、その意味でもまず中心的人物（群）に注目する観察者の視線は、それに続いて上下あるいは左右に動き、物語のシンタクス的要素を追うように構成されている。

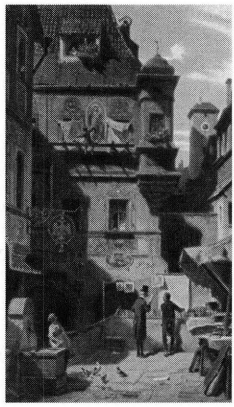


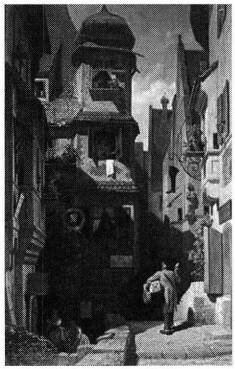
しかし物語性といっても、それはただ暗示される物語性でしかなく、大半はささやかな手がかりから観察者自身が再構成するべきものである。いわば画面の中心的事象を囲繞し、それを説明する背景的物語への暗示というべきものだ。例えば『永遠の求婚者』（*Der ewige Hochzeiter*, 1855/60年）では、可愛らしい水汲み女と彼女に向かってうやうやしく腰を屈めながら花束を差し出している純朴そうな青年が画面の物語的中心を占めている。誤解しようのないほど明晰・明朗に描かれた求婚あるいは求愛の場面である。この場面だけならば、問題のない牧歌的な、ほほえましい小市民的情景ということになる。そして70年代以前の――あるいはイェンゼン以前の――シュピッツヴェーク解釈は、まさにここにのみ焦点をあてて行なわれていたのである。しかしイェンゼンの助けを借りて[25]求愛を受けている女性上方の看板を読んでみると、Neiderl / Kleider-Macher / Meister「洋裁師ナイダール親方」と書いてある。Neidは「嫉妬」という意味であり、背後の建物の左側から驚いたような不満げな顔を突き出している男が親方で、この親方が美しい水汲み女に想いを寄せていたこと、恐らくは先を越されて求婚者が登場したことに対する嫉妬の念に駆られていることが示されている。この親方の視線ばかりではなく、画面左手のふたりの洗濯女たちの視線、小塔の三階に住む老乳母とその隣の主婦らしき女性の視線などに囲まれて――より正確にいえば、これらのさまざまな感情を帯電した視線が収斂する地点において――この求愛は行なわれているのである。しかも、ここではシュピッツヴェークの風景画作品で頻繁に登場する山や崖の代わりに四階から五階建ての建物がふたりの場面を取り囲み、閉鎖された空間を演出している。

この閉鎖性はとりもなおさず、かれらの住んでいる生活空間の社会的閉鎖性を表し、青年の求愛行為がここの住人にとって大事件であることを示している。青年はしかし、それらの囲繞する視線にもかかわらず花束を渡すことに没頭しているようにみえる。だが恐らく、かれの態度はかれの勇気に帰せられるべきではなく、それらの閉鎖空間に息づくもろもろの、私的領域への介入が通常のこととして、日常的なものとして、青年の感性のなかに織り込み済みであるということだろう。つまりこれはこの横丁の狭隘な空間のみに妥当する原則ではなく、ビーダーマイアー社会がそのなかで呼吸していた社会的閉塞性にも通底しているということだ。

そしてこういった断片化された物語性[26]は画面構成上も所々焦点化されている。例えば光を下部中央の求愛者と被求愛者に焦点化してあてることによって、その他の人物群——画面左下のふたりの娘、最上階から見下ろす女性の顔など——が、まるで物語る額縁のように背景と化す。洋裁師の親方の顔も光の中にあるが、しかし帽子の影がその顔にさし、また恐らくは嫉妬のために顔色がどす黒くなっている。二人の主人公の中央には花束が位置し、光をたっぷりと浴びるその花束に向かって二人は腰をやや屈めている。この姿勢によってあたかも求愛の花束がふたりの主人公によって囲繞されているかのような印象を与える。この花束は画面の水平面の中央から下ろされた垂線を通して、その上の嫉妬で顔色を変えている親方と結びついており、親方の嫉妬の対象が花束——求愛——に向けられていることを明確に示している。そしてこの花束の美しさは、横丁の住人たちの貧しさを象徴するかのような周辺の植物の貧弱さに対して圧倒的な対比を示している。特徴的なのは、画面四隅から引かれる対角線の交わる中心点に影で覆われた親方の顔が位置していることである。つまりは、光と背景的人物群の視線の収斂によって強調されている第一の中心点である晴朗な求愛の場とならんで、親方の黒い嫉妬が隠されたライトモチーフであることを画面構成が物語っていることになる。このような光と影の演出、閉鎖空間を利用する巧みな主題の焦点

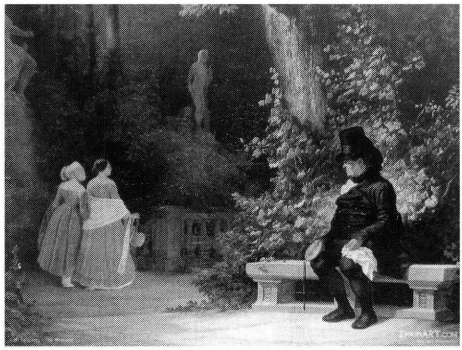
化、画面構成を駆使したモチーフの暗示的呈示などは、まさにシュピッツヴェーク・スタイルの主要な構成要素といっていい。





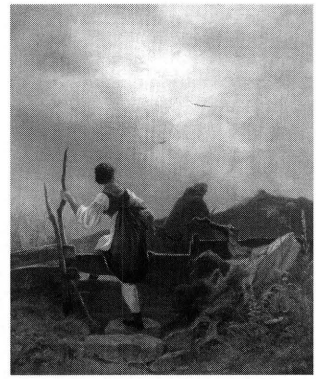
ケヴィン・リンチの空間認知理論に立てば[27]、シュピッツヴェークが好んで描く空間位相は、人・物の流れ＝パスが交錯する結節点＝ノードにあたっていることが多い。『藝術と学問』（*Kunst und Wissenschaft*, 1880年頃）と題された作品では、有名な『ローゼンタールの郵便配達人』（*Der Briefbote in Rosental*, 1858年頃）と同様の空間構成を示しながら、やはりこういった結節点（ノード）のひとつが画面下部で光を受けながら表現されている。画面上部の民家の壁に描かれる安っぽい絵と露台に並べられた古本がそれぞれ藝術と学問を表しているのだが、勿論これはシュピッツヴェーク流の痛烈な皮肉である。それはともかくとして、この結節点ではそこで暮らす人々の認知が集約され、公共性の極めて高い空間が形成される。とりわけ横丁などの密集地帯を描く絵画においてそれは頻繁に登場する。しかもそれら表象された密集地帯の空間の醸し出す濃密さは、結節点であることを背景にしつつ、周囲の建物に住む人々の視線によって認知度の高さが示される。それは単なる認知というよりは、住民たちにとって全世界であるはずの認知可能な空間である狭隘な空間に――物理的にも経済的にも精神的にも――縛られている人々の情動を、つまり嫉妬や羨望、あるいは喜びや驚きなどの心性の在り様を一点に収斂させる働きをもっている。シュピッツヴェークはこの機能を空間化して、さまざまな住人たちの心の動きを冷静に――スケッチで得た色々なモチーフを嵌め込みながら――描くのである。

II-2. 視線



シュピッツヴェーク作品においては、視線はしばしばその主体の情動を鮮やかに暴き出す役割を担っている。二、三の例を挙げて分析してみよう。『男やもめ』（*Der Witwer*, 1844年）のなかでは散歩をする美しく若い女性をじっと見ている、無残に腹の出た中年男が描かれている。男は喪服を着用し、右手には亡妻のシルエット、左手には今まで涙を拭いていたと思われるハンカチが握られている。喪服の男が散歩をする女性に向かって投げかける視線は情動の視線であるが、その視線が喪服を着た男から発せられているがゆえに、その視線は鋭さを増す。シュピッツヴェークにおいては、閃光のように煌き出てくる情動を発する主体は、情動を禁止するある一定の条件下に置かれていることが多い。その条件そのものが道徳規範的に情動を禁止している。たとえば、喪服の男の場合、妻が亡くなったばかりという条件をもち、またそれを悲しんでいる顔を世間に向けていなくてはならないという条件を抱え込んでいる。みずからが妻の死を悲しみ、亡妻に忠節を尽くしている夫という演出を講じていながら、その鎧のようにまとった世間一般の共通感覚に基づいて演じられている仮面の下から、喪服の男の情動がほとばしっている。そもそも喪服を着て、わざわざハンカチを用意し、亡妻のシルエットを片手にして、公園という公の場に姿を現すこと自体が作為的である。忠節を尽くす夫を演じると同時に、みずからの妻の座が空白になったということを公に示しているに等しい行為である。この男の視線を諦念と解釈するか――「男やもめの懐疑的な表情は、このような素敵で幸せな将来が自分にやってくるはずがないと考えていることを表している」[28]――情動と解釈するかは意見の分かれるところだが、公園の彫像二基のうち画面手前のア

モールの彫像の右手がまっすぐ男を指している——あるいは箙に手を伸ばしている——ことから、諦念というよりは情動のほうに近い。

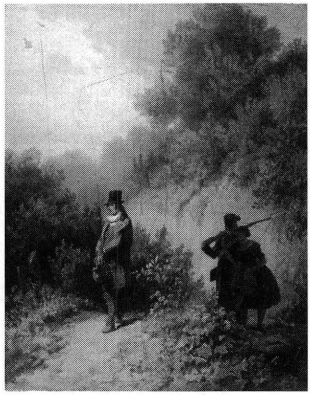


『女牧人と僧』(*Sennerin und Mönch*, 1838年)では、画面手前の柵をまたごうとしている若い女牧人を、何か本を読んでいた僧が振り返ってみているという構図が取られている。空は画面のほぼ中央から上を占めていて、僧が振り返って走らせている視線と、女性がそれに応えて向けている視線が交差する点に画面全体の中心がくるようになっている。ここではやはり僧という、女性に対する情動の禁止を課されている存在が視線を放っている。その視線は突然の侵入者に向けられた驚きの視線というよりは、女性をまるで柵に釘付けにするかのような粘っこい視線である。女性の動きはまるでこの視線に釘付けにされたかのように、凍りついたかのように止まっている。しかも僧の視線は柵をまたごうとする女性の足に向けられている。これを暗示するのは、女牧人の左足がそのスカートの下から一筋分ほどむき出しになっている事実である。シュピッツヴェークは絵の観察者にいかなる疑念をも残さないようにこのヒントを描きこんでいる。イェンゼンによれば、僧の関心は観察者からは見えない右足の、恐らくはもっと露出されているはず肌の部分に集中しているはずである。[29] さらにこの僧が罪深いのは、僧が今しがたまで読んでいた書物が恐らくは聖書か祈禱書であることだ。聖書／祈禱書という表章物でキリスト教の禁欲の教えに固定された——言い換えれば、そのような「禁止」という条件下に置かれた——僧という一般的な表象が、視線ひとつによって破壊されているのである。しかも恐らく物音で振り向いたということは、僧が聖書／祈禱書に集中していなかったことも示している。従って、三重の禁止条件を破って、視線が閃き出たことになる。ふたりの登場人物を空間的に分断している、画面手前に設けられた柵を

これらの禁止と重ね合わせて考えることも可能である。僧の視線は柵のこちら側に届いているのだから、すでに僧は象徴的なレヴェルでは「柵」を超えてしまっている。そして今や女牧人もまた——その視線を、柵を超えて僧に送り込みながら、彼女の危うい人生段階にとっての——「柵」を超えようとしているのだ。この「柵」と柵をめぐる二人の視線を挟んだ身振りが、僧の心のなかで起きている出来事を——そして恐らくは女牧人の人生における将来の冒険を——如実に示している。そして空を舞う鷲の姿が僧の情動を象徴している。しかし、この一瞬の場面を描くことでシュピッツヴェークは、僧の権威を、キリスト教の権威を真摯に、あるいはフォイアーバハ流のイデオロギーで真っ向から否定しているのではなく、単にあっさりと——そしてこちらの方がより深い軽蔑の念を含んでいるのだが——一笑にふしているのである。

しかし視線を放つ主体が、情動の視線からさらに一歩を踏み出し行動に移す可能性をもつかといえば、それは皆無に近い。いずれもおずおずとした世間体にどっぷりと漬かった小市民的人物群であることに間違いはない。これをビーダーマイアー的小市民の限界と規定し去ることは容易なことだが、情動が視線に留まるがゆえにこそ、シュピッツヴェークは現代においても人気作家の上位を占め続けているのである。なぜならこの視線のなかには、女牧人を振り返る老人のそれや男やもめのそれに代表されるような——小市民的道徳にがんじがらめにされ、身動きのとれない——ほろ苦い諦念もまた含まれているからであり、さらには女性に対する仄かなロマンチシズムもまた加味されているからである。つまり、これらの視線が示しているのは日常的・恒常的にひき起こされ、反復されている恋愛／失恋状態の一種なのである。この視線が止んだあと、その視線の主体は再び己の帰属する日常へと回帰し、そしてまたあらゆる場面において再びその主体はいつもの視線を放つことだろう。そしてこの過程をシュピッツヴェークは観察者に対しても突きつけている。視線がひき起こす一連の過程の終焉である日常への回帰と視線の反復まで含めて、一瞬の場面において捉え、その全貌を閃くがごとく垣間見させ

る方法こそが、シュピッツヴェーク・スタイルなのである。



『旅の芸人』（*Künstler auf Reisen*, 1845年頃）では、画面上部には自然風景が、下部には三人の人物が描かれている。左手の人物は道化師（ハーレクイン）の衣装を身につけていて、その手には荷物が下がっている。その右手では兵隊と女性が接吻を交わしている。道化師の視線は兵隊と女性のほうに狡賢そうに向けられている。兵隊に身を任せている女性がタンバリンを持っていることから、彼女も道化師と同じ種類の人間であることがわかる。道化師の手をよくみると、紐状のもので縛られている。つまり道化師はどこかへ護送される途中であり、兵隊はその護送の役目を背負っていて、女性は恐らく兵隊を誘惑し、油断させておいて、道化師に逃亡の機会を与える意図をもっている。イェンゼンによれば道化師と兵隊・女性との間のやぶに実っているのはベラドンナの実であり、知られるごとくこれは猛毒をもっている。[30] この毒の暗示が従順に手を縛られている道化師と偽の愛を兵隊に注いでいる女芸人の底意にあるものを雄弁に物語っている。道化師の視線は護送の役割を負っている兵隊の隙をうかがう視線である。つまり道化師の横目の視線が、これらすべてを物語っているのである。

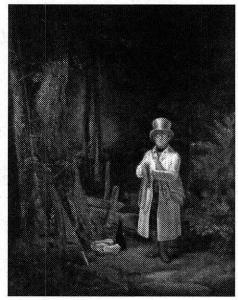
シュピッツヴェーク晩年近くの作品『山中を歩くディルンドゥルを着た娘と狩人』（*Dirndl und Jäger im Gebirge*, 1870年頃）では若い頃のアイデアのヴァリエーションがまたしても登場している。シュピッツヴェークは容赦なく、みずからのアイデアを蕩尽してみせる。ここでは娘が通り過ぎたあとから振り返るという、シュピッツヴェーク好みのモチーフが取られている。ディルンドゥルを着た娘は美しく、裸足で歩いており、また頭の上に荷物を載せている。切り立った山道のなかでもこの山の乙女は一番危険な場所に差し掛かっており、それゆえ視界を妨げ、

歩行の邪魔になるスカートをまくり、その結果下着から足が透けて見える結果となっている。娘の姿勢は凛として美しく、勤勉、貞淑、美貌、健康などの諸徳を完全に備えているように見える。一方の男性の狩猟者は年寄りであり、いましも坂道を下って行こうとしている。年寄りの狩猟者の乙女に向けた視線は従って、消極的情動でもある諦念の視線を示している。彼は娘が自分の手の届かない存在であることを知っており、また山道の下りは人生の下り道でもある。反対に女性は、山道でも人生において、最も危険な箇所にさしかっており、その危険の種類が透けて見える足によって暗示されている。構図的には垂直的なイメージが強調され、山道の険しさを物語っている。

さて、こういった視線の効果をシュピッツヴェークは十分に知り尽くしていた。これらの視線や、道具立てはシュピッツヴェークの場合手馴れたレディメイドの要素である。いくつかのレディメイドのモチーフ（セグメントと呼んでもいい切片化された単位）を、これまたかなり有限的な数の組み合わせで用いることで、シュピッツヴェーク・スタイル独特の音調が流れる画面が形成されていく。これらのモチーフを数え上げることはそれほど難しいことではない。例えば1）窓から乗り出して道の事件を見る人、2）なにかを差し出す人、3）視線を送る人、4）視線を送られる美女、5）小塔を縦割り画面に描く形式、6）切り立った崖、7）縦割りの森、8）自然に馴染めない自然愛好者、9）憑かれた人、10）孤独な人、11）老人、12）友情、13）否定される権威者、などがそれである。

シュピッツヴェークがその描く対象やあるいはみずからを取り囲む世界に対して距離を置いていたことは容易に理解されるところだが、そういった描く主体と描かれる客体の間の距離感を指摘する[31]だけでは十分ではないだろう。なぜならシュピッツヴェークは描く主体である自己をも対象化してみせているからである。それはロマンティッシェ・イロニーやジャン・パウルの指摘するフモールの作用に酷似した過程である。視る人物と視られる人物が織り成す二元論的画面構成というよりは、視る

人、視られる人、そしてそれらをまたシュピッツヴェークを通して視る、絵の観察者という三元的イメージをシュピッツヴェークはつねに念頭においていた。この第三の、視る観察者という設定がなければ、登場人物たちの陥り、囚われている人生の悲哀やら偽善やら喜びやら愉しさやらが物語として完結しないからであるし、また観察者への強い感情移入の働きかけもまた——そしてこれこそがシュピッツヴェークの根強い人気の源泉なのだが——起こらないからである。シュピッツヴェークの好きな主題のひとつ『編み物をする前哨兵』(*Der strickende Vorposten*, 1860年頃)では兵士の視線も大砲の照準もまさに観察者に真っ直ぐ向けられている。あまりにも何事も起こらないので前哨の役割を放棄し、編み物に熱中していた兵士の前に突然の闖入者が現れた場面である。兵士の視線と大砲が向けられた観察者は、思わず、暇をもてあましている兵士と、その形姿とはちぐはぐな大砲のアンバランスに微苦笑をもらすのである。これと同じ構成をもっているのはいきなり登場した森の獣に驚いて観察者の方に銃を向けている『素人狩人』(*Sonntagsjäger*, 1848年頃)である。



『水浴するニンフたち』(*Badende Nymphen*, 1855/1860年)では、ニンフたちの水浴姿を覗き見する山の精たちの姿が描かれ、そしてシュピッツヴェークを通して我々観察者もまたその光景を覗いているという構図が成立する。ニンフの水浴をそっと覗き見している山の精や僧侶を、われわれもまた覗いているのである。してみれば覗いている者を覗くわれわれもまた、われわれの視る対象と同列であり、それはFr. シュレーゲルたちドイツ・ロマン派が声高に提唱したイロニー的浮遊、合わせ鏡の無限鏡像、ドイツ・ロマン主義文学の精華のひとつであるティーク

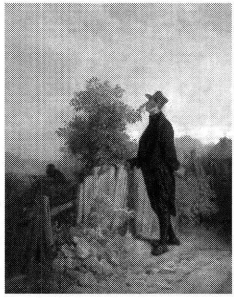
の『牡猫』の舞台と客席と作者と読者の入れ子状構造などからの遠いエコーを思わせる。通りすがりにシュピッツヴェークが目にし、そのシュピッツヴェークの目に視線を飛ばしている登場人物たちは、シュピッツヴェークの目を通してわれわれ観察者の内部へと視線を送り込んでいるのだ。

II-3. 嗤うシュピッツヴェーク——奇妙な登場人物たち

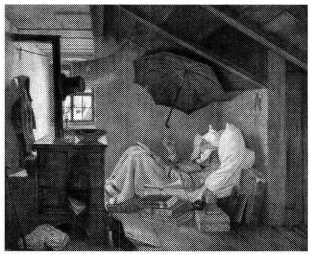
シュピッツヴェークは僧侶、隠者、校長、詩人、軍人などを始めとして、それらが世間から持たされている権威を否定する。ただこの否定を表現するときのスタイルにはフモールと優しさが伴っている。後者があまりにも目立っているため、シュピッツヴェークの鋭い視線はさほど注目されていない。こういった人々の表面的理解が人気の源泉でもあるのだが、そもそもシュピッツヴェークの絵には憎悪が欠如していて、それが見る者をして不快な感情から免れさせているのも事実である。以下、いくつかの類型をみてみよう。

若い女牧人に視線を送る僧侶についてはすでに論じたが、これとは別次元で興味深いのが隠者像である。シュピッツヴェークが好んで描いたモチーフのひとつである隠者は、ロマン主義の時代におけるような深淵で哲学的で孤独を愛する思索と宗教的情熱の人物という類型からは程遠い存在である。勿論孤独であることは確かなのだが、それは他の誰にも邪魔されずに自己の欲求——音楽を奏でたり（『岩の庵の前で音楽を奏でる隠者』(*Musizierender Einsiedler vor seiner Felsenklause*, 1856/1858年)）、肉を好きなだけ焼いて食べたり（『鶏を焼く隠者』(*Eremit, Hühnchen bratend*, 1841年)）、居眠りをしたりという欲求——を満たしたいという形而下的目的をもった欲望の自己独占を目指した孤独であり、しかもそれは同じような心性をもつ同僚の隠者の訪問によってしばしば中断される。このような自己の欲求実現に貪欲で交際好きの隠者など自己矛盾も甚だしいのだが、シュピッツヴェークはこういった設定を積み重ねることで偽隠者たちの正体を暴いていく。さらにシュピッツヴェークは薔薇

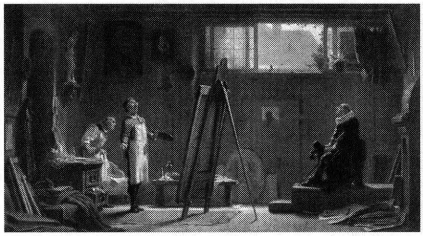
の香りに誘われるイエズス会士やイエズス会経営の学校生徒も描く（例えば『薔薇の香り——想い出』(*Rosenduft—Erinnerung*, 1845年頃）など）。イエズス会はこの場合、峻厳な宗教的権威を象徴していると見ていい。この権威と対立するのが、イエズス会の服装をする人物の背後で、あるいは死角で愛を囁き交わす恋人たちである。しかし、こういった構成を対比の妙ということで片付けては不十分である。これらの恋人たちが生垣という境界を隔てたいささか暗さを増した空間に存在していることで、それが、主要な登場人物である散歩をする宗教者の無意識の欲望であることが示されているのだ。自己の想念に没頭する散歩者の非視線——外部への視線ではなく内部への視線——がそれを物語っている。



1837年の『貧乏詩人』(*Der arme Poet*) は19世紀ドイツ絵画の最高傑作のひとつである。ここには世間から追い込まれた、あるいは自分の意思で世間から閉じこもっている評価されない詩人の姿が清澄なタッチで描かれている。天井の傘、ベッドの脇に積み上げられた書籍、閉められた窓が雄弁にこの詩人の孤立を物語っている。戸口すぐ左手の狭い壁には備忘のための品物のリストが書かれており、そのなかにはギリシャ語で「パン」と書いてあるものもある。暖炉の口には自分の作品の原稿が突っ込まれている。肉体に暖を取るために精神の所産を犠牲にしようというわけである。かれの文学に関する知識も、ギリシャ語を書ける教養も、通俗的な現実の日々の欲求には完全に敗北している。そうすると、ここで描かれているのは知的な敗残者なのだろうか。しかしながら、指でつまんだ蚤か虱をじっとみている詩人は、ひょっとすると通俗な世間からこの空間によって保護されているのかもしれない。かれの作品はまだ燃やされていないのだ。また

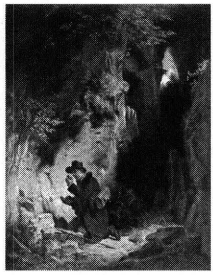


ベッドのシーツが場違いな程白く清潔そうなのも、かれの精神を語っているようで興味深い。かれは外界から隔絶した屋根裏の空間に護られて、安息で創造的な日々を過ごしているのかもしれない。本や傘がベッド＝詩人の空想世界の範囲を一種の閉鎖空間に仕立て上げていることがそれを暗示している。この隅々まで――まるで詩人の意識によって満たされているかのように――精確に描きだされた屋根裏の空間が詩人の自我世界であるとしたら、屋根裏＞ベッド＞詩人は反省／反映的な自我の階梯を表していることになるだろう。しかしその詩人の自我が、空想力の翼の助けを借りて社会へと羽ばたいていく可能性は、左手奥の外界に通じる窓のように小さいのだ。



このように僧侶、兵士、詩人、学生、隠者、教師などといった社会的な評価を受ける人物類型もシュピッツヴェークの視線からは逃れられない。そして勿論、シュピッツヴェークはそういう画家としての自己も容赦せず、対象化してみせる。『肖像画家』（*Der Porträtmaler*, 1852/1855年）では、水平の広がりを強調した画面構成のなかで、卑俗な人物の肖像画を描こうとする画家とその助手の姿が描かれている。勿論これが芸術とは無縁の報酬目あての仕事であることは、肖像画のモデルとして右手に座っている人物の外見と持ち物から容易に見て取れる。しかもキャンバスの大きさからみて、この肖像画がかなりの収入をもたらすことが予想されるのである。その人間たちの姿を、上部に切ってある窓の陽だまりにとまっている小鳥＝自然が面白がっているようにみえる。生活の心配はほとんどなかったシュピッツヴェークであるが、画家というものが本来いかなる者であるかという自己認識を、シュピッツヴェークは穏やかな光のなかに描いて見せている。

登場人物たちの視線はまた、その視線の起点と終点である対象との物理的間隔によって別の次元の心性を表現する。シュピッツヴェークが好



んで描いたのは——対象物と視線の起点である眼の距離が異常なほど近接している——何物かに取り憑かれたような人々の形姿である。その典型は随所に見られるが、とりわけ『本の虫』と『地質学者』(*Der Geologe*, 1854年) を挙げておこう。いずれも視線は関心の対象に集中しており、まるで石や本がそれを扱うべき主体に取り憑いているかのように見える。言い換えれば、両者共に閉鎖空間のなかにあり、この狭隘な空間は対象に突き刺さるように発せられた視線のエネルギーで充満している。このエネルギーは半ば諦念の気持ちを込めて発せれるすでに述べた老人や男やもめや気鬱症患者らによって放たれる視線とは大きく一線を画している。一見牧歌的に、あるいは滑稽に見えるこれらの画面も、実は異常なほどの情動が——ある対象に対するフェティッシュともいえる関係が——ざわめき動いているのである。シュピッツヴェークはそういった姿を見つめている。事物的な対象物に取り憑かれる人々と並んで、みずからの意見に取り憑かれた人々も描かれる。これは先述した隠者や僧をモチーフとした絵画の場合に多い。心の安静と信仰のみを求めて人里離れたところでひっそりと暮らしているはずの隠者たちや僧たちが相争うのである。『論争する僧たち』(*Disputierende Mönche*, 1860年頃) では自説を激しく主張し合う僧たちの姿が、『争う隠者たち』(*Streitende Einsiedler*, 1880年頃) では、それどころかみずからの意見に取り憑かれ、互いの意見の相違から、喚きあっている隠者たちの姿が描かれる。

小市民が皮肉に扱われる場面は数多く描かれたが、最も明確な構図を示しているのは、自然対小市民という図式である。なんらかの虚名や権威に護られている者は揶揄や皮肉や嘲笑の対象になるが、小市民の場合、そもそもその存在自体が笑うべきものなのだから、それを鮮明にするためには自然というメタ的な権威を持ち出さざるを得ない。こういった小市民が無謀にも自然のなかで自己主張しようとするという場面をシュピッツヴェークは圧倒的な風景描写の筆力で描いている。『蝶の捕獲者』

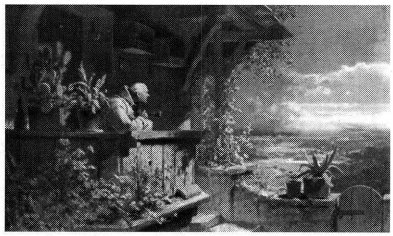
(*Der Schmetterlingsfänger*, 1840年頃) ではアフリカの原生林と思われる鬱蒼とした森を背景にして蝶を捕獲にきた小市民が巨大な蝶を前にして呆然としているところが描かれる。この小市民の装備がちぐはぐで、それゆえ捕獲の素人であることは、馬鹿げた赤い傘をもっていることからもただちに分かるが、もっと笑止なのは右手にもった蝶の捕獲網である。眼前で悠々と羽を広げている巨大蝶に比べてなんと矮小な捕獲網であることだろう。この矮小な網はそのままこの男の想像力の矮小さと自然の力強さを示している。しかし他方、シュピッツヴェークはこの小市民を辛辣に嘲笑しているわけではなく——危険性を微塵も感じさせない自然描写から見れば——むしろそこには微苦笑のようなゆとりが感じられるのである。18世紀末のように、理想への没頭と俗物性への全否定を声高に叫ぶのではなく、一方で人間の俗物性をも微苦笑で受け入れる態度こそがシュピッツヴェーク・スタイルをつくりあげている。

III. ロマン主義?——シュピッツヴェークの風味を添えて

ベンサムのモットー「最大多数の最大幸福」をこのビーダーマイアー・ドイツに適用してみるなら、そこにあぶりだされてくるのは市民の並程度の幸・不幸状態である。同時代に進行していた遅ればせの産業革命がもたらした労働者たちの悲惨な生活への視線もなければ、先行する古典時代・ロマン主義時代の心の琴線を震わせるような絶頂感や突き落とされるような絶望感もない。ロマン主義からの遺産としては「孤独 Einsamkeit」が引き継がれているが、しかしそれはすでに初期ロマン派が鍛え上げたような哲学的意味を喪失し、感傷性のみを残したものとして受け継がれている。もっとも、初期ロマン派の代表者ティークが「森の孤独 Waldeinsamkeit」という造語を発見したときにも、戦慄に満ちたこの概念に感傷性はこびりついていたのだが。

シュピッツヴェーク描くところの登場人物たちは孤独な生活を送って

いる場合が多い。書斎で、庭で、森のなかで、散歩者として、また森や山に棲む隠者として登場する場合が圧倒的に多い。あるいはこういった身体的な孤独よりも、心の孤独を示しているモチーフも多く、ちなみに、このモチーフを用いた作品のほうが一般には人気が高いはずである。身体的にせよ心的にせよ、こういった孤独が甘い感傷性という味付けをされているとはいえ、大量に出現しているのには理由があるだろう。シュラッファーのいう「孤独の社会現象化」[32]、孤独の集団化というこの時代の現象は、すでに孤独が本来の哲学的意味を喪失していることを意味している。それではシュピッツヴェーク絵画における「孤独」とはいったい何か。それは観光客や素人狩猟家・探検家の好む飼い馴らされた野性のなかの孤独であり、安全な冒険をする孤独者であり、安楽な苦行者であり、並程度の情熱における並程度の恋に浸る独身男、にほかならない。要するに、シュピッツヴェークの市民化された「孤独」の世界は、激しい情熱や高い理想を追求する不幸から守られている世界である。それはシュティフターのあの「穏やかな法則」が説く詩的リアリズムの世界とも異質である。『怪しげな煙』（*Verdächtiger Rauch*, 1860/62年）のなかで左手前景に焦点化されている隠者は、遠くの炎と煙を視ているが、両者の間の距離が裕福そうにみえる隠者の生活の安穏を守っている。激しい憎悪や高邁な英雄主義の舞台である戦火の場所は——あるいは危険な場所は——遠い距離を超えてこちらへはやってこないのだ。隠者の着ているものといい、その整えられた頭髪といい、右手のパイプといい、隠者の小世界を豊かさと安楽さが支配している。食べる物にも事欠くことなく隠者生活を満喫している様子が、青空と右手上方から差し込んでくる光の効果で一層際だったものになっている。ストイシズムと絶対的孤独と自然＝神への没頭、といったロマン派の抱くような隠者のイメージには程遠い存在である。そしてこのような自己の小



さな安楽のみを追求する態度が「小市民的」として後世の嘲りを受けるのである。しかし他方そういった心性は宗教イデオロギーや政治イデオロギー、あるいは芸術イデオロギーのような盲信や狂信に対しておおらかな均衡を保つための距離を——対象からの意識的な自己疎外だけではなく、自己からも意識的に自己を疎外することによって生まれる距離を——与えてくれる。そしてこの距離こそがユーモアやイロニーの介入を保証するのである。ミュンヒェンにおいて例の1830年の12月騒動が起こったときも、パリ2月革命の余波もあって、革命と言う言葉が飛び交い、軍隊が出動することになるのだが、シュピッツヴェークの手紙を読めば、かれがいずれも右往左往する市民や兵士や学生の悲喜劇の姿をゆったりとした視線で捉えていることがわかるだろう。[33]

しかしそれではなぜ、シュピッツヴェークの描くビーダーマイアー時代から1870年代までの雰囲気と生活態度が、いまなお現代人からの愛情を受けているのだろうか。それはドイツ人たちがナポレオン戦争や飢餓の恐怖からようやく抜け出して手に入れた生活のある種の普遍的理想像を、シュピッツヴェークが呈示しているからではないか。十八世紀の偉大な精神的英雄の時代は、同時にまた身分制と飢餓と戦争の頚木に繋がれた時代でもあった。乳幼児の死亡率から見ても、あるいはニュー・テクノロジー——汽車、農業技術改革、高速印刷機など——の登場から見ても、十九世紀の第二の四半期以降の時代がいかに安定した社会像を市民たちに与えていたか、容易に推察可能である。三〇年代以降の遅ればせながらの産業革命の悲惨によって、労働者階級という極貧層が前景化してくるのだが、ビーダーマイアー文化の様式が生活理想として掲げているのは、これらの極貧層を無視したその上の小市民階層の生活である。いわばみずからの貧困も牧歌的に、あるいはロマン的に色づけすることのできる社会層なのである。シュピッツヴェークが描いたのはまさにこの生活であった。シュピッツヴェークはこういった時代の雰囲気や感性をコンテクストのなかに組み込みながら、それらを普遍的な美へと変貌させたのである。

それゆえ、シュピッツヴェークを後期ロマン主義絵画の画家であると一方的に決めつける批評家たちの発言には首をかしげざるを得ない。勿論、次のような事情はあった。風景画家ベルンハルト・シュタンゲ（Bernhard Stange, 1807–80）は1827年から30年までフリードリヒのもとで修行し、かれの推薦状をもって当時ナザレ派のコルネリウスの支配下にあったミュンヒェンのアカデミーにやってきた。シュタンゲはシュピッツヴェークやシュライヒと共に一緒にバイエルンやオーストリアを旅行するなど、シュピッツヴェークの交友圏の一員であったばかりか、絵画理論に詳しく、光と大気の描写の研究家でもあった。そして独学のシュピッツヴェークはこのシュタンゲから多くのことを習得したといわれている。[34]つまりは、シュタンゲを通じてフリードリヒ絵画の画法や思考を知っていたのではないか、と推測されるのである。ヴァッケンローダーがその著『芸術を愛する一修道僧の真情吐露』のなかで芸術を宗教へと高め、この著作がティークの『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』とともに芸術を聖化するロマン主義画家たちのバイブルのようになって以来、宗教がほぼ世俗化の過程を完了しつつあった十九世紀ドイツにおいて、まるで交代するかのように、芸術がそれまで宗教の占めていた地位に這い上がっていく。しかしながら、ルンゲやフリードリヒ、ナザレ派の面々のロマン主義絵画が、あいかわらずロマン化された風景や人物を聖なる宗教的空間へと変容させる演出に携わっていた一方で、シュピッツヴェークらの市民的風俗画は完全に宗教色を排除するばかりか、宗教を揶揄の対象にまで引き降ろしている。宗教的価値の切り下げ――僧や隠者全体への嘲笑を見よ――と幻想の日常化が主対象となる。宗教はもはや呪縛するものではなく、嗤うべき対象として措定されている。神秘的な空間、魔的な空間、夜のゲニウス・ロキが支配する空間はもはや存在しない。同様のモチーフを使って描かれたフリードリヒ（上、『海上の月の出』*Mondaufgang über dem Meer*, 1819年）とシュピッツヴェークの絵（下、『牧草地にて』*Auf der Alm*, 1880年頃）を比較してみれば、それは容易に理解できるだろう。シュピッツヴェークの作品において好

天の昼を舞台とするものがほとんどである——1600を超える作品のうち夜景はごくわずかに過ぎない——のは、故無しとしないのである。とはいえ、そこに手垢がいささかついているとはいえ、ロマンチックな感傷の名残をリアリスティックな感性——ドイツ19世紀に固有であった諦念の感性——を通じてその画業に留めようとする態度が露骨に表れている。二枚の絵の構図のあからさまな親近性がそれをはっきりと物語っているだろう。リンツの芸術協会の長をしていた作家アーダルベルト・シュティフターが1856年にシュピッツヴェークのある夜景作品について、中世以後描かれた夜景のうちで最も美しい作品であると言い、しかしその後で、この夜景の中に描き込まれている点景人物——旅亭から追い出される無銭飲食者——は「この真面目な叙事的風景には」不釣合いであると評している。[35] シュティフター自身二流とはいえ風景画を得意とする画家であったので、その審美眼はある程度信頼できるはずなのだが、この論評は、シュティフターがこの点景人物の描き込まれている意味——ロマン主義のフモール／イロニー化——をまったく理解できない伝統的芸術観の持ち主であり、シュピッツヴェークを単なる感傷的なロマン主義的画家に分類するという審美眼の無さを暴露している。シュティフターの時代（1850年代）から始まり、このシュティフターの発言を引用しているレンファールトの時代（1960年代）まで連綿と続く「ロマン主義の画家シュピッツヴェーク」というイメージは1970年代以降完全に否定されている。しかしながら、シュピッツヴェークを後期ロマン派の画家であるとか、あるいは「繊細で高度に発達した色彩感覚をもった唯一のドイツ・ロマン主義画家」[36]であるとか主張することは確かに馬鹿げているが、完全にロマン主義の地平とは無関係とする態度[37]も同

様に容認できない。ドイツ・ロマン派が神秘主義と哲学的思弁と芸術の聖化によって夜の闇や黄昏やかわたれのなかにおいた情調を、シュピッツヴェークは昼の光のなかに引きずり出し市民化するのである。そしてそれはロマン主義的情調の全否定ではなく、市民化されたロマン主義とでもいうべきものであり、それはやはりシュピッツヴェーク・スタイルとでも呼ぶ以外にないような情調なのである。

シュピッツヴェークと同時代、いや後代の批評家たちが喜んでそうしてきたように、シュピッツヴェークをフモリストという月並みな類型に押し込めるにしても、かれを単に滑稽な場面を心温まる筆致で描いた画家などと規定していては、それこそかれのもつ本質を見誤ることになるだろう。シュピッツヴェークはさまざまな人間像を俎上にのせたのだが、かれにとってはそれら人間像の呈示する個々の愚かさが問題なのではなかった。シュピッツヴェークが好んだジャン・パウルの言葉を借りるなら、真のフモールにとっては、愚かな人々が存在するのではなく「愚かなひとつの世界というものが存在するだけなのである」。[38] シュピッツヴェークが嗤った僧侶や兵士、知識人や俗人、それらは愚かな世界という母の子供たちでしかないのだ。ベンヤミン流に言えば、それら個々の愚昧・俗物性は「事実内容」であり、批評家はその背後に「真理内容」[39] を探らなければならないのかもしれない。そうするとまたあの病——表層／テクストの背後に、あるいは表層／テクストの下の深みに隠されているはずの真実の声を求めようとする、18世紀このかた飽きもせずに繰り返されてきた病——にとらわれることになるのだろう。フモールは——あるいはイロニーは、と言ってもいいのだが——有限世界の個々の事象を、ある理念的世界に照らしてみせることによって破壊する。そしてその破壊の瞬間にこそ——ゾルガー流の比喩を用いるなら——閃光のように真実がその姿を垣間見せるはずなのだが、しかし、シュピッツヴェークにとって、大上段に構えて振りかざしていなければならない理念的世界とは何なのだろう。時代は19世紀なのだ。いわゆる古典主義の時代もロマン主義の時代も終焉し、今やエピゴーネンの時代、停滞の時代、小市民

の時代などと蔑まれた19世紀において、振りかざすべき理念など存在するのだろうか。つまり、有限世界を理念非在のまま破壊し、世界の愚昧さに注意をうながす態度、これがシュピッツヴェークのユーモアであり、イロニーであり、一言でいえばシュピッツヴェーク・スタイルの基本的スタンスなのである。ドイツ・ロマン主義絵画を代表する画家であったフリードリヒ描くところの宗教色に満ちた風景画——モチーフ自体が宗教的無限性を志向し、汎神論的自然のなかに対象を抱え込んだ風景画——の寛やかさとは正反対のごみごみとした、有限世界そのものの横丁風景のなかに、シュピッツヴェークはかれのやり方で無限的世界を閉じ込めた。小市民の生活感情や生活環境、つまりはトリヴィアルな有限的世界そのものであるシュピッツヴェーク的世界を通して、人は無限を垣間見る。だからこそ、シュピッツヴェークの絵画は数多くの嘲笑や揶揄を超えて時代を生き延び、見るものをいまなお惹きつけてやまないのである。

註

1 Hermann Uhde-Bernays: *Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk. Seine Bedeutung in der Geschichte der Münchner Kunst.* München 1913.

2 Eugen Kalkschmidt: *Carl Spitzweg und seine Welt.* F. Bruckmann, München 1945.

3 シュピッツヴェークがその生前において名声を味わっていたかどうかというのはトリヴィアルなテーマではあるが、イェンゼンは否定的な（Jens Christian Jensen: *Carl Spitzweg.* BIBIOTHEK GROSSER MALER, DuMont, Köln 2003, S.11.）、ホフマンは肯定的な（Karl-Ludwig Hofmann. In: *Carl Spitzweg. Das ist Deine Welt. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen.* Ausstellungskatalog, Belser, Stuttgart 2003, S.9.）判断を下している。

4 シュピッツヴェークの絵は比較的安価であったが、それはかれの性格による。かれの仕事部屋は自分の描いた絵で足の踏み場もなかったと伝えられているが、それはかれが毎日新しい絵を描きはじめるほどの生産力を持っていた一方で、絵を売り渋っていたからである。国王買い上げの絵二枚の値段が1000マルクであったそうだが、恐らくこの

値段がシュピッツヴェークの絵につけられた最高のものであったろう。シュピッツヴェークは絵を売るよりは贈るほうを好んだといわれている。Vgl. Wilhelm Spitzweg: *Der unbekannte Spitzweg. Ein Bild aus der Welt des Biedermeier. Dokumente, Briefe, Aufzeichnungen.* Braun&Schneider, München 1958, S.110.

5 Kalkschmidt, S.151ff. プロイセン・ドイツへの愛国心が高揚した対仏戦争勝利とシュピッツヴェーク作品の販売が伸びたことの間に、民族主義的イデオロギーへの国民的傾斜を見ようとするのは、イェンゼンである。

6 落選理由については不明であるが、「当時の芸術判断を規定していた動機や基準を認識する上で有益であろう」。Kalkschmidt, S.58. シュピッツヴェークがひどく落胆し、その後20年間はミュンヒェンでみずからの作品展示を避け続け、避けられないときには Spitz, Katz, Zucchi といった仮名を使用していたエピソードは良く知られている。

7 リヒターにおいては若干の画業が伝統にはない音調を示している。例えば、『シュレッケンシュタイン岩での渡河』（*Überfahrt am Schreckenstein*, 1837年）など。

8 ヴィヒマンはシュピッツヴェークと親交のあった画家たちの間で一種の工房活動が行なわれていたことを――例えばエードゥアルト・シュライヒがシュピッツヴェークの絵の空の部分を担当し、シュピッツヴェークはシュライヒの絵の点景人物の描写を担当する、といったそれぞれの画家の得意分野を生かした交換作業が行なわれていたことなど――指摘している。しかしこういった交換作業がもっぱら行なわれていたわけではなく、また全体の構図や主題、モチーフの構成などはそれぞれの画家の個性に属するものである。それを示すのがシュピッツヴェークとその友人の画家たちの作品の質の相違である。同じ切り立った崖が描かれていても、シュピッツヴェークの精確無比に描かれた、圧倒的な壮大さを感じさせる崖と、例えばアウグスト・ピーペンハーゲンの描く焦点の不明瞭な崖はまったく様相を異にしている。共通しているのは縦長の画面というだけであり、しかもその縦横の比率自体もシュピッツヴェークの芸術的意図の鮮明さをはっきりと際だたせているのである。Vgl. Siegfried Wichmann (Hrsg.): *Carl Spitzweg und sein Freundeskreis*. Ausstellungskatalog, S.9.

9 Hofmann, S.14.

10 Hofmann, S.8.

11 Hofmann, S.8f. この単なるフモリストとしての評価は、シュピッツヴェーク・ルネサンスの時代ともいえる1910年代にも大きなレッテ

ルとして通用し（Vgl. *Neues von Spitzweg. Gedichte und Briefe*. Delphin, München 1918, S.12）、さらには現代においても一定の流通を見ている。

12 Jensen, *Carl Spitzweg*. S.101f.

13 Jens Christian Jensen: *Carl Spitzweg 1808–1885*. Prestel, München 2007, S.23.

14 Vgl. Jens Christian Jensen (Hrsg.): *Carl Spitzweg und sein Münchner Malerkreis*. Ausstellungskatalog der Kunsthalle Kiel und des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins im Stadtmuseum Kiel, 1972, S.11.

15 Ibid.

16 Brief an Kusine. München, den 15. Mai 1873. In: *Neues von Spitzweg*. S.56.

17 W. ベンヤミン『新しい天使』野村修他訳（ヴァルター・ベンヤミン著作集13）晶文社、1982年、198頁。

18 同上、194頁。

19 ジャン・パウルはシュピッツヴェークのお気に入りの作家でもあった。Vgl. Kalkschmidt, S.86.

20 同様の指摘はかなりの研究書で見られる。好みのモチーフの組み合わせの種類には限界があり、シュピッツヴェークの場合、とくに頻繁に登場するモチーフ群の組み合わせがあるが、だからといってシュピッツヴェークが主題の単純な反復を好んでいたわけではない。Vgl. Wichmann, S.13.

21 Jens Christian Jensen: *Carl Spitzweg. Zwischen Resignation und Zeitkritik*. DuMont, Köln 1975, S.65.

22 Jensen, *Carl Spitzweg 1808–1885*. S.38.

23 Jensen, *Carl Spitzweg. Zwischen Resignation und Zeitkritik*. S.122.

24 こういったフラングメント化された物語要素を見逃すと、例えば、このような素晴らしい図書館で本を思うまま探せるこの博士をわれわれはうらやむのだ、といったようなピント外れの解釈が登場してくる。そしてこういった解釈は、シュピッツヴェークを無害な画家として分類しようとする70年代以前の伝統的な解釈の流れに沿ったものである。Vgl. Arnim Winkler: *Carl Spitzweg. Maler Bild-Erzähler und Poet*. Südwest, München 1968, S.29. ヴィンクラーはほぼすべてのシュピッツヴェーク作品をこのように解釈しており、理解の浅さを示している。

25 Jensen, *Carl Spitzweg*. S.58.

26 例えば、この作品は Horst W. Geißler によって同名のままシュピッツ

ヴェーク小説として小説化されたが、これはシュピッツヴェークの作品世界において物語要素が強く表現されていることを間接的に示すものだ。Horst Wolfram Geißler: *Der ewige Hochzeiter. Ein Spitzweg-Roman*. Alexander Duncker Verlag Otfried Kellermann, München 1952, 237 S.

27 ケヴィン・リンチ『都市のイメージ』岩波書店、1968年、56頁以下参照。

28 Jensen, *Zwischen Resignation und Zeitkritik*. S.94.

29 Jensen, *Carl Spitzweg. 1808–1885*. S.29.

30 Jens Christian Jensen: *Carl Spitzweg. Gemälde und Zeichnungen im Museum Georg Schäfer Schweinfurt*. Ausstellungskatalog. Prestel, München 2002, S.90.

31 Barbara Eschenburg: *Darstellungen von Sitte und Sittlichkeit – Das Genrebild im Biedermeier*. In: Ausstellungskatalog: *Biedermeiers Glück und Ende*. Münchner Stadtmuseum 1987, S.179.

32 Heinz Schlaffer: *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. Hanser 2002, S.121.

33 Wilhelm Spitzweg: *Der unbekannte Spitzweg. Ein Bild aus der Welt des Biedermeier. Dokumente, Briefe, Aufzeichnungen*. Braun & Schneider, München 1958, S.62f. Beilage zum Brief vom 6. Okt. 1831 an seinen Bruder.

34 Jens Christian Jensen (Hrsg.), *Carl Spitzweg und sein Münchner Malerkreis*. S.55.

35 Günther Roennefahrt: *Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle*. Brunckmann, München 1960, S.10.

36 Die Äußerung von Friedrich Haack 1901. Zit. nach: Roennefahrt, S.16. これについてはWichmannの激しい批判がある。Vgl. Wichmann, S.19.

37 Wichmann はシュピッツヴェークとドイツ・ロマン派絵画との関係を、かれの技法やモチーフを根拠に全面的に否定しているが、シュピッツヴェークの画法の分析はともかく、ロマン派の基本モチーフを「故郷喪失」Heimatlosigkeit と決めつけているステレオ・タイプなロマン派の性格づけには問題なしとしないだろう。Vgl. Wichmann, S.19. シュピッツヴェークはシュタンゲを通じてロマン派への理解はもっていたはずであって、これをあっさりと捨象することには無理がある。

38 ジャン・パウル『美学入門』古見日嘉訳、白水社、1967年、138頁。

39 ヴァルター・ベンヤミン、高木久雄訳『ゲーテ　親和力』晶文社、1984年、10頁参照。