

Title	フリードリヒ『テツチェンの祭壇画』
Sub Title	Tetschener Altar von C. D. Friedrich
Author	和泉, 雅人(Izumi, Masato)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2003
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.20 (2003. 3) ,p.18- 40
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	特別寄稿
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20030331-0018

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.

フリードリヒ『テッチェンの祭壇画』

和泉雅人

0 フリードリヒ以前

無限なるものへの憧憬によって駆動するドイツ・ロマン主義のなかで、感性における表象手続きの大いなる結果がフリードリヒの風景画であった。オットー・ルンゲのように徹底した宗教的寓意性を追及することなく、あくまでも実体的な表象にこだわったフリードリヒ絵画には、無害な風景画を装いながら、実は綿密に組み立てられた意味構造体としての解釈を求める強靱な意思が秘められている。この小論の目的は主にフリードリヒの初期作品である『テッチェンの祭壇画』をもとにして、このようなフリードリヒ絵画の特質を闡明することにある。

いわゆるラムドール論争を瞥見するまでもなく、カスパー・ダーフィット・フリードリヒの初期油絵『テッチェンの祭壇画』（本来は *Das Kreuz im Gebirge* (1808 年)) は、さまざまな絵画技法上の問題を孕むばかりか、恐らくはフリードリヒの創作史の中でも転回点を形成する作品とみなすことができ、その意味で重要な位置を占めている。加えて、この作品には最初からきわめて特徴的な額が付随し、いわば額とともに作品が成立・受容されていたかの観がある。¹⁾

フリードリヒ以前の風景画ジャンルの様相については、おそらくフリードリヒの弟子で親しい友人でもあったカール・グスタフ・カールスの発言に最もよく表現されているだろう。「風景画の歴史、とりわけドイツの風景画の歴史において 5、60 年ばかり遡ろうとする者は、ある藝術ジャンルがかなり惨めな状態にあることに出くわすことだろう。そういった状態はしかし少なからぬ点でまさに比較的最近の話に属するはずのものである」²⁾。

フリードリヒ以前の典型的な風景画をカールスは次のように戯画的に描いてみせている。「前景の両側には、技巧的に描かれた数本の小暗い木々。古い寺院の廃墟がいくつかあり、あるいはその並びに岩の塊がある。それから中央の土地には徒歩や騎乗のいくにんかの点景的人物。おそらくこれには川あるいは橋や何頭かの家畜が付随している。これらすべてのものの背後には青い山岳のいくつかの部分、そしてその上方にしっかり描かれた雲。これがだいたい、当時風景とみなすことが許されたものであった。」³⁾ ここでカールスが揶揄しているのは、主にラムドールやメングスらの擬古典主義的美学であり、あるいはズルツァーらの啓蒙主義的効用美学であることは言うまでもない。両者ともカールスが批判した当時、すでに深刻な形骸化の過程にあり、その過程とは反比例するかたちで全ヨーロッパを席卷していたのであった。⁴⁾

常識的にいえば、ロマン主義絵画の創始者としてルンゲとフリードリヒの名前が挙げられるのだが、両者の風景画のコンセプトはカールスが叙述したような古典主義的な風景画とは決定的に異質であることに注意しなくてはならないだろう。次第に幻想色を強めていったルンゲとは異なり、フリードリヒは決して風景画におけるミメシスの論理を大きく踏み出すことはなかった。これはカールスが描写した伝統的・古典主義的風景画に対するフリードリヒの拒否と革新に矛盾しない。フリードリヒは風景画のミメシス的論理と寓意画の幻想的論理を交差させ、それら二つの論理が藝術的表現において完全に融合した形姿を得る地点にまで進みえたのである。19世紀初頭のドレーズデンにおけるアカデミーの展覧会においてもっぱら展示されていたのが、「昔の巨匠のコピー」であり、その風景画といえば「たいていは昔の景観図様式」のものであったことから、フリードリヒ風景画の革命性は理解できよう。⁵⁾ フリードリヒの革命性は、風景画の本質的要素であるミメシス性を保持しつつも伝統的風景画における自然模倣の方向性を拒否したこと、カールスが先に述べたような前景・中景・後景からなる画面構成のシンタクスの否定と新たな関係性の創造、そして風景画による宗教的・寓意的表現を創出した点にある。

フリードリヒの偉大さはさらに、ロマン主義者たちや風景画に関心をもっていた18世紀の知識人たちの予感——風景画は風景以上のものを描き

得るという予感——を実際に藝術性の極北において示し得たことにある。事実、ティークをはじめとするロマン主義者たちのみならず、シラーもまた、すでにフリードリヒがその画業に着手するはるか以前からこのような予感＝イデーを十分に抱懷していた。シラーは『マティスンの詩について』（1794年）と題するエッセイの中で風景画について言及し、次のように述べている。「必然性は、真の藝術家がそれ（＝自然）に欠けるものとして残念に思い、そのみが真の藝術家を満足させるものであるが、この必然性は人間的本性の中にのみ存在する。それゆえ真の藝術家はみずからの描こうとする対象をこの最高美の領域へと到達させてしまうまでは、落ち着きを得ることはないであろう。」⁶⁾ ここでシラーが必然性といっているのは、「客観的な法則」⁷⁾であり、美の本質的領域であり、即ち理念である。現象的偶然性の支配する自然を描写対象とする風景画がこの理念的必然性に至るには、真の藝術家による「象徴的操作」⁸⁾を必要とする。そしてこれによってのみ風景画家は精神の画家たり得るのであり、真の藝術家はこの目的に向かわなければならない。

また同様のイデーをきわめて心情的に述べたのが、ドイツ・ロマン派の源流に位置するヴァッケンローダーであった。ロマン派絵画、とりわけルーカス団の——明確な理論的方向性を与えはしなかったものの——心情的綱領であった『藝術を愛する一修道僧の真情の披瀝』（1797年）には、次のように書かれている。「しかし私は二つの不可思議な言語を知っている。その言語によって、創造主は、人間に、天上の事物を、全力を尽くして、いいかえると（こういうことが僭越でなければ）有限な人間にとって可能である限り把握し会得することを許されたのである。」⁹⁾ この二つの言語とは自然と藝術である。さらにかれは言う。「藝術家的天賦は、ただ、全自然を自分の心理に受胎し、人間の霊を之に吹込み、美わしく変貌させて、再び生み出すのに役立つ機関であるべきである。」¹⁰⁾ ヴァッケンローダーの発言はロマン主義に共通の美的汎神論に貫かれ、きわめて情調的であり、自然をそのまま神の言語として絶対視しており、自然に偶然性を見るシラーの哲学的立場とは大きな距離があるとはいえ、自然と藝術家との関係において両者は通底している。¹¹⁾

フリードリヒの同時代人であるヘーゲルもまた、フリードリヒ風景画が

定着した以後に書かれた『美学講義』（1820年代）において風景画のもつミメシス以上の可能性をはっきりと述べている。「そうした藝術作品（＝外的環境としての山、谷、草原などの自然物を描写の対象に選択した絵画。本稿筆者注）にあって内容の核をなすのは、外界の対象そのものではなく、生命力と魂をもってそれらをとらえ造形する、藝術家の心情です。その心情が作品の内に投影されるとき、絵はたんに外界の事物を写しとったというにとどまらず、画家自身と、その内面をも提示するものとなる。」¹²⁾ 即ちヘーゲルは「外界の事物を写し」とる過程において、「藝術家の心情」が「作品に投影される」ことこそが絵画にとって本質的であると規定しているのである。

最後に、小説家ルートヴィヒ・ティークの『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』（1798年）の一節に、われわれはフリードリヒの実現したロマン主義絵画の明確な言説的予兆を見出すであろう。『テッチェンの祭壇画』の解釈の際に往々にして言及されるのが、『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』の次の箇所である。「それは夜の風景であった。森、山、そして谷が混じりあい、ほとんど見分けのつかない塊となって横たわっていた。黒々とした雲が空から低くたれこめていた。一人の巡礼が夜の闇を歩いている。（中略）巡礼の回りにはこれ以上はないほどの濃密な暗さが広がっていた。巡礼の姿を照らしているのはひそやかに差し込んでくる月光だけである。谷あいには暗い切り通しのあることがほのかに見て取れる。丘の上にある十字架が遠くから輝きを放ち、その十字架の周りで雲が分かれた。月の光が雨の如く注ぎ、その聖なる記号のまわりで戯れていた」。¹³⁾

『テッチェンの祭壇画』の風景を説明するために、通常はどういうわけかこの箇所しか引用されないのだが、実は風景画を論じている箇所がこのあとに続いている。そしてその箇所こそが恐らくフリードリヒ理解にとって重要性を帯びているのである。ここは隠者として暮らす画家とシュテルンバルトが藝術について対話する場面である。隠者は言う。

「『ここにわたしは世俗の生と超越的で天上的な希望を描こうとしたのだ。見たまえ、暗闇の谷から月の輝きに照らされる丘の高みへ来るようわれらに呼びかける暗示のさまを。（中略）十字架からやさしい力でもって光線がこの世界に差し込んでくる。この光線こそがわれわれに生命を与え、わ

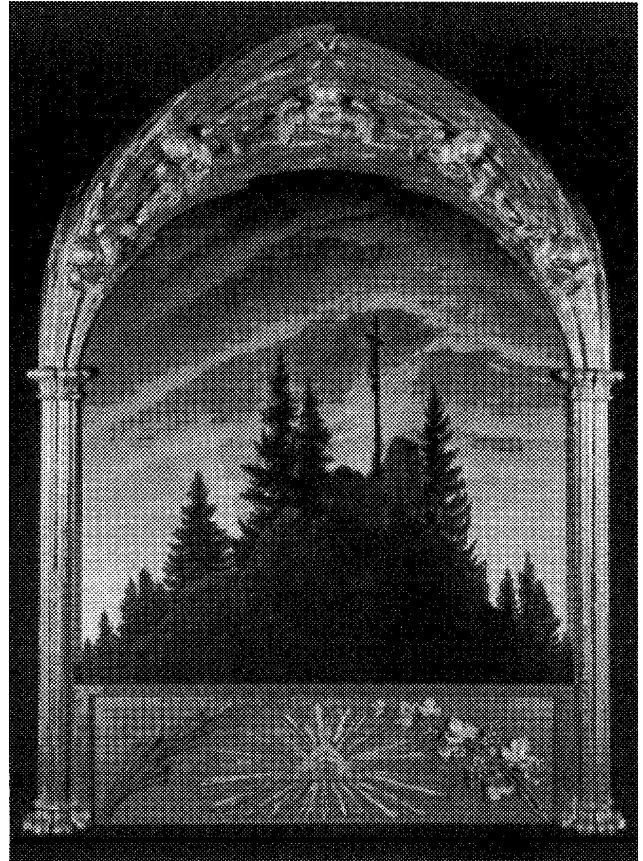
れわれの力を保ってくれるものなのだ。この絵でわたしは自然を再び変容させようと試みた。そして自然自体がわれわれに語りかけることを、わたしの藝術的な方法で言おうと試みたのだ。わたしはこの絵のなかに穏やかな謎を書き記したのだ。その謎はだれにでも解けるものではないが、しかし自然を覆いとしてみずからの周りに打ち広げるあの崇高なるものよりも、容易に解き得るものなのだ。』『ではこの絵は』とフランツは答えた。『寓意的な絵であるといえるかもしれませんね』『すべての絵画が寓意的なのだ』と画家は言った。(中略) われわれは組み合わせる、われわれは個々のものに普遍的な意味をピンでとめるように与えようと試みる、こうして寓意が成立するのだ。この言葉の意味するところは真のポエジーにはかならない。真のポエジーは気高きものを求めるのだが、ただこのやり方によってのみそれを見出すことができるのだ。』¹⁴⁾ このあとフランツはまるで先ほど引用したヘーゲルのように「木々や山々を描き写すのではなく、今このときに自分を支配している気分を描くつもりだ」¹⁵⁾ と発言し、風景画における心情の表現を強調する。巡礼の姿は別としても、「世俗の生と超越的で天上的な希望」「われわれに生命を与える光」「自然の変容」「語りかける自然」「穏やかな謎」「個々のものに普遍的な意味を与える」といった叙述や、十字架への光の集中といった光景は、やがてフリードリヒがその代表者の一人となるはずの来るべきロマン主義絵画の綱領を示すがごとき発言であろう。¹⁶⁾ 個々の存在に普遍的意味が付与されるとき、そこには寓意が成立し、その寓意的表現によって真のポエジーが暗示される、というマニフェストによって、風景画における聖性の表現可能性とその方法論を明確に述べたティークのこの作品こそは、将来におけるフリードリヒの超越的風景画への道を示した道標であった。

フリードリヒはいわばこのような一般論的に述べられた理論的言説に、具体的な例証をもって明晰で具体的な輪郭を与えたのであった。風景画はいまや単なる *locus amoenus* を描く手段ではなく、また観光土産としての *veduta* のごときものでもない。風景画は多義的な象徴的・寓意的価値を内包するものとなったのである。そして、それらフリードリヒ風景画の出発点ともいえるのが、『山上の十字架』、別名『テッチェンの祭壇画』なのである。以下われわれはこの「祭壇画」を構成するボキャブラリーとシンタ

クスの分析を通じて、フリードリヒ絵画の特質の解明を試みよう。

I 『テッチェンの祭壇画』絵画本体

『テッチェンの祭壇画』を解釈するためには、一次資料の乏しさで知られるフリードリヒ自身が珍しく自らの絵について述べた発言を参照しなくてはならないだろう。¹⁷⁾ この発言はいわゆるラムドール論争に関連してフリードリヒ自身によって間接的な形で雑誌に寄せられた発言であり、また論争の只中でなされた発言であるという意味できわめて重大な意義をもつ。フリードリヒの発言は「絵の描写」「額の描写」「絵の解釈」の三部からなっている。



「絵の描写。岩の頂上に十字架が高く立てられている。常緑の樅の木に取り巻かれ、常緑のキツタが十字架の柱に巻きついていて。輝きを放ちながら太陽が沈み、紫色にきらめく夕日の輝きのなかに十字架にかけられた救世主の姿が光っている」。

この短い描写はきわめて sachlich であり、付け加えるべきなものもない。むしろ以下に述べる絵の本体の解釈に関する前段をなしているといっていだろう。ここで絵の寓意的解釈にかかわるフリードリヒの発言を聞いてみよう。

「絵の解釈。木柱に打ち付けられたイエス・キリストは、ここでは沈みゆく太陽のほうを向いている。万物に生命を与える永遠の父として。イエスの教えと共にひとつの古い世界が、そして、父なる神が直接この地を歩んでいた時代が死滅した。この太陽は沈んでしまい、大

地は輝く光をもはや捉えることができなかった。夕焼けの黄金色のなかで、最も純粹で高貴な金属で作られた、十字架上の救世主が光り輝き、そうして穏やかな輝きを地上に照り返している。ある岩の上に、イエス・キリストに対するわれらが信仰のごとく、十字架が揺ぎなくしっかりと直立している。四季を通じて緑の葉を見せる樅の樹々が十字架のまわりに立っている。それはまるでかれに、つまり磔刑に処せられた者にかけている人間たちの希望のようだ」。¹⁸⁾

フリードリヒのこの発言には多くの寓意的仕掛けが組み込まれている。例えば、この絵で顕在的に意味上の中心的役割を果たしているのは明らかに十字架であり、十字架に架けられたイエス・キリスト像であるが、それと同等の意味論的重要性をもつのが太陽である。太陽の表象もまたイエス・キリストと同義的に用いられている。そしてそれは「父なる神」とも同義である。夕焼けの黄金色とイエス・キリスト像の材料である黄金色が、それらの同定を担保している。われわれ人間が父なる神であり、神の子であるイエス・キリストを殺害したことにより、至福の時代、「父なる神が直接この地を歩んでいた時代が死滅」し、この地上は神の光を捉えることができなくなったのだが、十字架上で人間たちの罪を贖われたイエス・キリストにより人間たちは再び救済への希望を見出すことができる。つまり、父なる神である沈み行く太陽の光を黄金のキリスト像が反射し、放ってくれる「穏やかな輝き」によって、地上は再び神の光に照らされているのである。

このように『テッチェンの祭壇画』には光を中心とする確固とした寓意的・宗教的論理が存在し、それに造型表現が与えられ、その結果あるひとつのロマン主義的宗教感情が表出されているのである。例えばラムドールが異議を唱えた「時刻の曖昧さ」¹⁹⁾ といった批判は、この絵を古典主義的な技法的レヴェルでしか観察できなかったために生じたものでしかない。そしてそれが一層、当時フリードリヒを取り巻いていた風景画に対する伝統的な殻の硬さを思わせるのである。ラムドールの指摘するように²⁰⁾、樅の木立の後ろから、異様なほどくっきりと幾筋も美しく放たれている太陽光線は、まるで明け方の光を思わせる輝きを放っている。しかし、描写された光線は朝日のそれなどではなく、人間たちの手による神殺しを表す沈

みゆく太陽である父なる神から、人間のための贖罪者であり、父なる神と地上を結ぶ仲介者でもあるイエス・キリストへと贈られた、最後の光り輝く神の恩寵に他ならない。光線のひとつに磔刑像が完全に囲い込まれていることがこれを暗示している。夕方という設定のなかに、誤解を誘いかねない朝日を思わせるかのような、輪郭のあまりにも明確な光線の描写を意図的に挿入したフリードリヒの意識あるいは無意識の底には、このような寓意的表現への意思が隠されていたと考えねばならない。

最後の希望を表す太陽光線と呼応するかのように、フリードリヒは常緑樹である樅の木々が磔刑に処せられたイエス・キリストへの人間たちの希望を表現している、と述べている。知られるように、樅の木はそれが常緑であるところから、キリスト教においては第一に変わらぬ信仰を象徴するものとして、そして古代オリエント以来、聖なる樹木として、また旧約聖書では神の聖所や神殿を飾るものとして用いられてきた。神性とのコンテクストにおいては、樅の木々によって囲まれる空間は聖なる空間である。その意味で『テッチェンの祭壇画』において描かれた雲と光、十字架とキリスト像が聖性への関連を顕在的に表現しているのに対して、十字架にかけられたキリスト像を取り囲む樅の木々は、あたかも教会内陣を構成する空間を伝統的コンテクストに依拠する象徴形式で演出しているようにみえる。と言うより、人の手によって建設された教会を超えて、「最高の藝術家」たる神の手によって創造された自然の織り成す神の家が、ここに寓意的表現を与えられているのである。

『テッチェンの祭壇画』のなかで樅の木立は低から高への上昇曲線を左右からほぼ対称的に描き、それが十字架像の指し示す極点へと収斂しているかのようにみえる。さらに夕陽から発せられる光線の収斂点もまた夕陽の存在を示している。加えて、十字架のたつ岩塊の側面もまた十字架へ向けて収斂している。このような構成的事物の一点への集中、集中の重なり、あるいはその身振りは、『テッチェンの祭壇画』以後の諸作品においてしばしば観察される技法であるが、この『テッチェンの祭壇画』において初めて、それが綱領的に告げられているのである。このフリードリヒの集中の技法のことを、フリードリヒの絵画の弟子であったカールスは *Konzentration* という概念で説明している。²¹⁾「完全な光の集中」と「精神の

抽象」による視点の限定こそが風景画にそれ以上のものを生み出させ、観察者に感銘を与える技法上の秘密なのである。カールスの絵にフリードリヒは手を入れるのだが、かれの行なったことは観察者の視線を集めたい箇所にもっとも強い光をあて、そこから徐々に暗色へのグラデュエーションをつけていくことであった。これはむしろ効果に重点を置こうとするマニエリスト的方法論であり、みずからの思い描いた快美な風景をあちこちの自然に求めようとした英国ピクチュアレスク信奉者たちの態度に（そこにはドイツの擬古典主義者たちも含まれるが）——創作の目的が異なるとはいえ——ある意味で共通するものである。とはいえ、フリードリヒは各地へのスケッチ旅行で描きためた図像モチーフを自在にデフォルメし、組み合わせたのだが、その目的は有限世界のなかの無限的契機に適切なる形象を与えんがためであった。この無限への視線の意味において、フリードリヒは真性のマニエリストには程遠い。フリードリヒにとって視覚効果は重要だが、それは効果というものが神聖なる目的に奉仕する限りにおいてのことである。

岩塊の上に立つ十字架を取り込んだ風景画は、この『テッチェンの祭壇画』のほかに *Kreuz an der Ostsee* (1808 年頃)、*Morgen im Riesengebirge* (1811 年)、それに *Kreuz im Gebirge* (1812 年) がある。*Kreuz an der Ostsee* が描写するのは海岸に打ち捨てられたように存在する岩の量塊であり、*Morgen im Riesengebirge* が描くのは山岳の頂上をなす岩塊である。²²⁾ *Kreuz im Gebirge* においては、十字架の立つ岩塊の中央から清水が湧き出ている。このように、岩塊にたつ十字架はフリードリヒの好んで選択した題材といっていいただろう。十字架が強固に立てられていることを示すために岩塊を選んだ、という現実的な論理がまず第一に考えられねばならないが、フリードリヒの場合、画面に登場するさまざまな対象物——人間を含めて——が現実的論理に重ねあわせられるようにして、寓意的論理、幻想的論理に律せられていることを忘れてはならないだろう。フリードリヒ絵画においては、その寓意的論理が現実的論理の矛盾を暴力的といっている仕方で露出させ、現実的論理を打ち砕いてしまう瞬間があるが、それを如実に示すのが *Morgen im Riesengebirge* における男女であろう。そこでは薄い生地の上を衣服を身につけた女性が山頂の岩肌の上に立つ十字架に右手をかけ、後から来

る、これもまた散歩にでもでかけるような服装の男性の手を取って引っ張りあげている。この男女の異様ともいえる登場によって、通常 of 山岳風景画が寓意の位相にシフトされるのであり、それも十字架の立つ山岳の頂上にそのような日常的服装の男女を存在させてしまうことによって行われるのである。さらには、*Kreuz im Gebirge* における教会、樅の木立の厳しいまでの左右対称性、加えて、十字架と教会の中心線とそれに両側の樅の木立の形成する（予想される）中心線が厳密に重ねられ、偶然性の支配するかに見える自然においてある意思が明確に存在していることを示している。これに反して *Kreuz an der Ostsee* においてはかろうじて風景画的なミメシスの論理が体面を保ち、幻想的論理の突出を防いでいる。

『テッチェンの祭壇画』においても岩塊は風景画の要求する自然物としての論理のなかにありつつも、やはり全体的な構成の中心に三角形的形状を与えられて存在していることから——岩塊の表すこの形状の構成的意味については次章において額との意味連関のなかで考察するが——否応なく寓意的価値を負わされているのである。即ち、描き出された岩塊は揺るがぬ信仰を表すと同時に、岩塊そのものが「ペトルスの岩」への暗示を含んでいる。²³⁾ この解釈が妥当なものであるなら、岩塊は信仰のゆるぎなさを示し、同時にそれはキリストからペトルスに与えられた教会という空間をも意味していなくてはならない。もしそうであるなら、同様のキリスト教的意味関連にたつ樅の木やキツタとともに岩塊と十字架が構成する空間は、教会堂を、あるいは教会堂内陣を暗示する空間を表すものであると言えるだろう。後述するような樅の木々が織り成す三角形状が惹起するあたかも教会堂の屋根のような印象がこれを強めている。

II 寓意の門としての額——絵画本体の解釈を含めて

「額の描写。額はフリードリヒ氏の指示に従って彫刻家のキューンによって作製されたものである。額の横の部分にはゴシックの柱が二本たっている。シュロの枝がそれらの柱から生えて上に伸び、絵の上方で丸天井を成している。シュロの枝のなかには五体の天使の頭部があり、かれら天使たちは祈りを捧げながら下方の十字架を眺めている。中央の天使の頭上には、最も純粋な銀色に輝く夕べの星（宵の明

星)がある。額の下部にある縦長のパネル部分には、すべてをみそなわす神の眼が描かれ、それは周りに光線を放つ聖なる三角によって囲まれている。穀物の穂と葡萄の蔓が両側から、すべてをみそなわす眼に向かって傾き、十字架にかけられた人の体と血を暗示している」。²⁴⁾

このキューンというのは彫刻家 Gottlob Christian Kühn (1780-1828 年)である。『テッチェンの祭壇画』の作製の年である 1807 年、キューンはフリードリヒの胸像もまた作製している。さらに 1815 年にハルツ旅行を共にしている。このような両者の親しさからみて、この額がフリードリヒの意思に反して作製されたとは考えにくい。²⁵⁾ 従って、額は絵との補完的相互関係に立つものと解釈せねばならないだろう。

このような前提に立てば、額の解釈は重要性を帯びる。絵本体が寓意的な意味に満ちているとするならば、額もまた寓意的あるいは象徴的な意味層に覆われているとみるのが自然であろう。この額において特徴的なことは、それが外部世界に対する内部世界からの開口部的機能を果たしていることである。それは両側のゴシック風の柱とそこから伸びているシュロの枝が丸天井を形成し、絵画本体に対して単なる額的功能を超えた役割を暗示していることから明らかであろう。絵に対する額というものが、そもそも観察者のいる世界に対して別の世界を呈示する、いわば窓的な役割を背負っており、そしてさらにはフリードリヒが窓の形象を多く描いていることから、窓への連想と関連づけるのは²⁶⁾、きわめて常識的な解釈といえるだろう。しかしながら、両側に立つ二本のゴシック風の柱とそれぞれの柱の頂点から生え出たシュロの枝が形成する——厳密には閉じていない——アーチ型形状が(そしてこれらが額の本質的な構成部分であることは疑いもないのだが)窓というよりはむしろ門の形式を示唆していることは明らかであろう。即ち、この額には鑑賞者を此岸的世界に釘付けにし、絵画によって描出された世界への通行を阻む単なる窓枠的功能を超えて、さらには描出された彼岸的世界への通行をいざなう門、神に到る門としての役割を認めざるをえないのである。しかも造型藝術におけるこのような門の形状は、長い伝統を保持しており、それは中世以来のさまざまなキリスト教関係図像に繰り返し登場してきている。絵画の中に寓意的に地上が描写されているにもかかわらず、この門は観察者の立つ此岸と磔刑に処せら

れたキリストのいる彼岸との境界領域を形成している。彼岸は窓枠を通して観照的に眺められるべきものではなく、藝術家によって表現された門を通じてそこへと積極的に立ち入るべき領域なのである。この事情をより直截的な構成で表現しているのが、*Friedhofseingang* (1830年頃)であろう。夫婦とおぼしき二人の男女が墓地の門の脇に身を潜め、何か畏怖の念に打たれた表情で墓地内部に見入っている。かれらの視線の先には飛び回る半透明の天使たちの姿が描かれているからである。つまり墓地の門を境界として人間の存在する此岸と彼岸がここでは描かれている。門の機能は明らかであろう。

二本の門柱から延びるシュロの枝は多義的な象徴物であり、マリアの処女性を示す表章物 (Attribut) として、あるいは正義の象徴として (『詩篇』92、12) 用いられるが、フリードリヒの発言を基礎にするなら、ここでは一般的な生命樹の象徴として、キリストの死と復活、それにとまなう人類の希望を示しているといえるだろう。²⁷⁾ シュロの枝が丸く湾曲しているのは、教会内陣天井の穹窿を連想させるためである。このアーチ型の形式はフリードリヒにおいて教会の廃墟や門を描くときに多用されている。*Abtei im Eichwald* (1809/10年) においても、*Klosterfriedhof im Schnee* (1817-1819年) においても、僧侶たちが肅々と門を通っていく様子が描かれている。それは神界と人界の仲介者である僧侶たちが、教会堂の廃墟として描かれた、彼岸と此岸との間の境界をなす門を通過して死者を神のもとへと運んでいくための行列である。『テッチェンの祭壇画』においては、僧ならぬ身であるわれわれの敬虔な視線のみが、経験世界から自由となり、神の国への通行を許されるのである。

『テッチェンの祭壇画』絵画本体において構成上の大きな特徴をなすメルクマールが二つある。その一つは三角形状である。額の下部に描かれた直角二等辺三角形はフリードリヒによって「聖なる三角形」と呼ばれており、これは言うまでもなく三位一体を表している。聖三角形の中心に目が描かれているが、これはすべてをみそなわす神そのものを表している。つまり神が三位一体を示す聖三角形を halo としてもっているという構図である。²⁸⁾ この聖三角形は「原」三角形／理念的三角形として、絵画本体において展開される現象的三角形の意味論的中心に位置している。現象的三

角形状とは、例えば十字架の立つほぼ直角（約 95 度）の頂点をもつ岩塊の形状であり、十字架の背景をなしている樅の木々の織り成す三角形状（約 62 度）等を指す。後者の三角形状はとりわけ、まるで岩塊と十字架をその中に納めた教会堂の屋根のごとき印象を喚起する。

この絵を前にしたとき、無限の広がりを示す天への指向性、壮麗な紫色の雲と黄金色の光の反映のなかの神的荘厳さが看取されることは疑いの余地のないところである。ドレーズデンでこの絵が公開されたときの観察者たちもまた、一様にこの絵のかもし出す神的な荘厳さに言及している。²⁹⁾ この荘厳さは色彩もさることながら、実はほかならぬ上述の三角形状によって巧みに演出されたものなのである。それは岩塊の作る三角形頂点のなす角度、画面下部左右の隅から十字架先端を結んで作る三角形頂点のなす角度、さらに両側面に描かれている樅の木の外縁が作る最も大きい三角形頂点の角度が、徐々におよそ 95 度 - 70 度 - 60 度という鋭角化を示し、鋭角化しながら移行していくこのような三角形の重層的な構造によって初めて、神の唯一性を頂点とする神的ヒエラルヒーの印象が強く観察者に与えられるからである。この印象は次のような事情でさらに強められる。右側斜面の樅の木の頂点を結んで引いた線が、まさに額と絵の境界のところで中心の垂線と交差角約 30 度で交差し、また画面下部右隅から十字架の先端を結ぶ線を引き、それを延長すると中央の天使の（こちらから見て）左側の翼から降ろした垂線と交差角約 30 度で交差する。つまりこれらの線分はまったく平行に左上方を目指して走っている。言い換えれば、大小の相似三角形が、中心軸と左軸を基線として重なりあい、上昇的印象を喚起しているのである。これと同様のことが画面左においても起こっている。³⁰⁾ 即ち、この画面には隠された三角形状が暗示的な仕方で観察者に天と崇高さと無限への指向を働きかけているのである。

そして画面下部の右隅から岩塊の斜面を通る線は、前景の樅の木の頂点、十字架の左に高くそびえる二本の樅の木の頂点をかすめ通る。この線と、右斜面の樅の木の頂点を結んで引いた線は、放射形を作りながら延びていく。同じことが——やや大きな規模で——画面左においても起こっている。ここでも放射状の形が、樅の木の頂点を結んだ線と岩塊の斜面を結んだ線によって現出されるのである。これらの放射状形は、言うまでもなく地上

から無窮の広がりへと発せられる太陽光線の放射状形を暗示的に強化するだけでなく、それらの放射状形が交差して創り出す空間に十字架が収められるよう計算されている。³¹⁾

このように自然のなかに幾何学的秩序を隠蔽しつつ描きこむことで、三位一体を表す三角形状が、自己の現象形態をフーガ的に幾度も変容させつつ行なう自己反復は、三位一体の聖なる概念と形式があらゆる自然現象のなかに見出されるかのごとき汎神論的表現を与えており、さらには偶然性に支配されるはずの自然において隠された神的秩序が存在することを暗黙の内に示しているのである。³²⁾

第二の構成上の特徴として挙げられるのは脱中心化 *Dezentralisierung* の手続きである。祭壇画として構想された宗教画としてはきわめて異例なことに、この絵において十字架は最上部に位置する天使と最下部の聖三角形の頂点を結んだ垂直の中心軸から外れている。即ち、一般的な宗教画において意味の中心を果たすはずの十字架が構成的中心と一致していない。十字架は地上の事物の中で最も高い位置に置かれているが、やや右側にずらされて配置されている。そして十字架の位置に対応するかのように最も高い樅の木もまたその中心軸から左に外れて配置されている。最上部の天使の両翼から降ろした二本の垂線と最も高い樅の木、十字架の両者はほぼ重なり合う³³⁾ばかりか、中心軸から両者へのそれぞれの距離は等しく、従って額の側縁から樅の木・十字架までの各々の距離も等しい。即ち十字架と最も高い樅の木は正確な対称をなしている。この等間隔の規則性と天使の翼との対応関係によって強調された二本の垂直線の存在によって、あたかもこの絵には二本の中心軸が走っているかのごとき印象が与えられるのである。しかし肝心の中心軸の垂線の走るところには何も描かれていない。つまり絵の中心が空虚化され、曖昧化され、隠蔽されているかのような印象を与えるのである。十字架と樅の木の間には両者から等間隔のところに垂直中心軸が通っているのだが、そこには光と色彩に埋め尽くされた空間があるだけである。

ここで再び岩塊に注目するなら、キリスト像の立つ岩塊は一見すると激しい凹凸に覆われながらも一定のリズムをもって頂点への収斂性を表現し、その頂点は先ほども言及した 95 度の角度で樅の木と十字架の間の空

間を指示している。しかし、そもそも岩塊の地肌部分は滑らかに描かれており、岩のごつごつした凹凸を無視して岩塊の両側面の地肌に沿って輪郭線を引けば、それは十字架の根元に収斂するのである。そしてその収斂点から空へと伸びる十字架は——雲と光を除けば——この地表で最高の高みに達し、夕陽の光線を身に受けながら観察者たちの眼を奪うのである。

それでは何故フリードリヒはそのように重要なモチーフである十字架を中心軸に配置せず、意図的にその右側に配置したのか。それはフリードリヒにとって、『テッチェンの祭壇画』の本来の構成的・意味的中心を描くことが不可能だったからである。フリードリヒが『テッチェンの祭壇画』本体において表象したいと願っていたのは自然に遍在する神であり、それは沈みゆく夕陽や光という経験的な象徴形態を身に帯びることもできるが、それと同時に自然に遍在するものでなければならなかった。明らかに美的汎神論の立場にたつフリードリヒにとって、かくのごとき神的遍在性はなんらかの有限的・現象的事物を媒介として描くことの不可能な理念的次元に属していた。いわんや十字架を構成的中心に置くことなどでは解決のつかぬ問題であった。にもかかわらず、この理念的表象を観察者に予感させるためには、宗教絵画の文脈における経験的中心の否定、有限的現象態が絵画の構成的中心に居座ることの否定、即ち十字架の右軸への移動と中心領域の空虚化の手続きが是非とも必要であった。加えてフリードリヒは十字架に対置する形で、不変の信仰の象徴である最も高い樅の木を、中心軸からみて十字架と等間隔に、対称的に配置することで、十字架と樅の木の間に緊張領域を生じさせた。まさに人類によって殺害された神の子キリストと殺害によって生じた人類のキリストへの信仰との間の緊張関係という関係性を呈示することで中心的領域を創出し、そうすることによってのみ価値の中心としての十字架、即ち伝統的事物性の否定という手続きの生み出した虚の空間そのものに対して中心的価値を負わせる以外に、遍在すると同時に中心たり得る神を暗示する術はなかったのである。そしてここにこそ『テッチェンの祭壇画』のロマン主義的なマニフェスト的性格が認められるのである。

額下部の聖三角形の両側にある穂と葡萄の木はいずれも、フリードリヒの言葉から容易に理解できるように、きわめて重大な秘蹟である聖餐式の

化体説 *transsubstantiatio* を暗示している。化体説においては、穀物の穂は聖餐式において天のキリストの肉体と化するパンを、葡萄の樹はキリストの血と化するワインを意味する。信徒は聖餐式においてパンと葡萄酒を摂取することによりキリストと文字通り一体化するのである。³⁴⁾ つまりここでもまた信徒＝観察者と十字架上のキリストとの一体化が求められているのであって、その意味で額が窓を意味しているという説は、窓に通過の機能が欠如しているがゆえに支持し難い。

額の上部に 30 度から 35 度程度の間隔を置いて配置されている五体の天使が、五本の光線に対応しているという Börsch-Supan の指摘³⁵⁾はおそらく正しいだろう。フリードリヒの絵にあわせて額が制作されたとき、キューンによって五本の光線の存在が考慮されたに違いない。父なる神である沈みゆく太陽の発する光線は、先にも述べたように、父なる神からのキリストへの恩寵であり、ひいては仲介者キリストを経て人類へともたらされる恩寵である。もし五本の光線と五体の天使が対応しているとする、天使たちはその翼のゆえに、あるいは中世の天使表象からいって、その神との近い関係のゆえに、まず第一に父なる神の恩寵の伝達者という役割を果たしているといえるだろう。光線の数と天使の数の一致は容易に見て取れるのだが、それでは一体なにゆえ五本であり五体なのであるだろうか。これを理解するには恐らく絵画本体がキリスト磔刑図であることを考慮にいれなければならないだろう。十字架上のキリストは磔刑に処せられた姿を表しているのだから、キリストは処刑の際につけられた五つの刺し傷を負っているはずである。実際、中世以来のさまざまなキリスト像はそれらの五つの傷を正確に再現している。³⁶⁾ 即ち、*Wunden Christi* といわれるものである。そしてこのキリストが負った五つの傷を癒すため、父なる神が五つの光線を送っているとは考えられないだろうか。おりしも一本の光線が磔刑像を優しく包み込んでいることが、これを強く暗示している。

フリードリヒによって「最も純粋な銀色に輝く夕べの星」と形容された星は、その形状が完全な七角形であり、それは古代より大地母神やキューベレを連想させ、そしてそのような母性性やこの星が宵の明星であることから、さらには *stella maris* を連想させるものなのだが、フリードリヒもそして恐らくはキューンもプロテスタントであることを考えれば、マリア信仰

を取り入れて星の意義を解釈するのは困難だろう。額縁の上部に付けられた七芒星以外の表章物 (Attribut) をみれば、それらが一般的な象徴レベルにおいて展開していることがわかる。ここから類推するなら、七芒星の意味がそこから大きく逸脱しているとは考えにくい。であるとする、星が表すものは神の霊あるいは聖霊の贈り物という、ごく一般的なレベルに落ち着くのではないだろうか。そうすれば父なる神である夕日と神の子であるキリスト像、そして聖霊を表す七芒星が揃い、三位一体の諸要素が完全に登場することになる。³⁷⁾

III 有限と無限のはざまに——結語に代えて

これらの分析を総合してみるならば、『テッチェンの祭壇画』はほかならぬ汎神論的宗教感情を、そして具体的には自然のなかの聖所、自然／教会のなかの奥津城を表象しているといえるだろう。額装飾を含めたすべての諸要素が単一の意味構造体を成しているといっても過言ではない。それはミメシス的身振りにおける超越的存在の暗示にほかならない。この空間はフリードリヒの創り出した、自然という壮大な神の家＝教会堂のなかの奥まった場所にある秘儀的空間なのである。それは日没とともに神の子の処刑が永劫に繰り返される現場そのものであり、そこにはまるで祝祭のうちに原初の時間がたち現れ、卑俗の秩序と感性が全否定されるように、神の教えの原初の時間が再生されているのである。そしてそれこそは有限的存在である自然において無限的存在である神の手を認める眼をもった、いわば藝術的に聖別された者のみに許される認識なのである。フリードリヒの言葉、「肉体の眼を閉じよ。精神の眼が汝の像をまず見るために。そして闇のなかで見たものを明るみに出すがよい。それが外から内へと他の者たちに作用するために。」³⁸⁾ はまさにこの事象を指している。無限なるものを表象しようとすれば、それは必ず寓意的表象にならざるを得ない。それはわれわれの認識媒体である感覚性＝身体性＝此岸性にその始まりから課せられた有限性の重い鎖であり、われわれには鎖につながれたまま有限性の大地から寓意的に無限の彼方の神的存在に憧憬の想念を向けることだけが許されているに過ぎない。有限性＝リアルな自然を幾度も繰り返して否定し、それに理念的な別の形象を与えつづけようとも、無限性＝神に向

かって生み出されたフリードリヒの表象が——前進することはあっても——その目的地へ到達することはない。フリードリヒは有限性を否定する契機の中に、再構成の過程の中に、そして関係性の内にのみ、神の光を認識し得ると信じたのかもしれない。

理念界と経験的感性界が完全に分離した状況にある近代絵画においてフリードリヒは、かれの理念たる観念的神性を経験的感性界としての風景を使って表象しようとした。両者の分離は絶対的であり、その架橋作業はただ寓意的にしか実践しえない。そもそも理念界は、その要求によって経験的感性界を否定する契機においてのみ自らを垣間見させるのであり、それは同時に風景画藝術の自己否定であり自己創造にほかならない。フリードリヒは意識的にせよ無意識的にせよ、風景画におけるアポリアとでも言うべき破壊と創造のきわどい架橋作業を行なっていたのであって、風景画において美による道徳的・感性的改善の可能性しか見ようとしなかった啓蒙主義的・擬古典主義的美学の側にたつまうドルが、『テッチェンの祭壇画』を到底理解しえなかったのも首肯できるであろう。神を信ずる者のみが絶対的な神の恩寵を認識できるように、精神の眼でフリードリヒ風景画と向き合う「聖別」された観察者のみが、両世界の境界をなす門を通してその秘儀的・超越的風景への参入を許されるのである。

注

- 1) 絵の成立事情、および公開当時の様子については Helmut Börsch-Supan: Caspar David Friedrich. Prestel Verlag, München, 1987, S.80.をはじめ、各研究書に繰り返し叙述されているため本稿では省略する。
- 2) Sigrid Hinz (hrsg.): Caspar David Friedrich. In Briefen und Bekenntnissen. Verlag Rogner & Bernhard. 2.veränderte und erweiterte Ausgabe, München, 1974, S.196.
- 3) Hinz, S.196.
- 4) *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1793)によって一世を風靡し、それにとまって絵画趣味の形骸化を招いたスイス人 Johann Georg Sulzer などはその典型であろう。かれにとって風景画もまた道徳性向上のための道具でしかなかった。Vgl.J.G.Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. In: *Landschaftsmalerei*. Herausgegeben von Werner Busch, Reimer,

- Berlin, 1997, S.222f.
- 5) Marianne Prause: Carl Gustav Carus. Leben und Werk. Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1968, S.21.
 - 6) Friedrich Schiller: „Über Matthissons Gedichte“. In: Busch, S.229.
 - 7) ebd.
 - 8) ebd.
 - 9) W.H.ヴァッケンローダー『藝術を愛する一修道僧の真情の披瀝』岩波文庫、1988年、100頁。この関連において注目しなければならないのは、自然において神の手を直観しようとするヴァッケンローダーの態度であろう。(同上、100頁以下参照)
 - 10) W.H.ヴァッケンローダー、113頁。
 - 11) 加えてフリードリヒ・シュレーゲルの主宰する雑誌 *Athenaeum* において絵画論が展開され、そこでも風景画について論じられている。風景画にたいするシュレーゲルの発言はそれほど明確なものではないが、風景画がそのジャンルを超えて風景以上のものを目指していることは明確に指摘されている。Vgl. *Athenaeum. Eine Zeitschrift*. Herausgegeben von A.W.Schlegel und Fr. Schlegel. 2.Bd., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, S.65.
 - 12) G.W.F.ヘーゲル『美学講義』長谷川宏訳、作品社、1996年、16頁。
 - 13) Ludwig Tieck: Franz Sternbald's Wanderungen — Eine altdeutsche Geschichte. Herausgegeben von Ludwig Tieck. Druck und Verlag von G. Reimer, Berlin, 16.Bd., 1843 (Unveränderter photomechanischer Nachdruck, 1966), S.281f.
 - 14) ebd.
 - 15) ebd.
 - 16) ただ、ここから推測されることは、1802年にまだ無名のフリードリヒが、当時であってすでにロマン主義の先駆者として名をはせていたティークに会ったときを契機として、フリードリヒがこの作品を読み、主に読書体験を通じて、ティークによって——哲学的言語ではなく、詩的言語において——示されたロマン主義的風景画観に強く影響された可能性が高いということである。例えば Karl-Ludwig Hoch はティークがシュライアーマハーの影響下にあったと述べているが (Vgl. Hoch, S.44)、シュライアーマハー研究者のほうからは、逆にシュライアーマハーのほうがティークの『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』から影響を受けている可能性も指摘されている。(岡林洋「シュライエルマッハーの美学思想形成期におけるシェリングの影響」『美学』136号、1984年、15頁参照) Hoch はまたフリードリヒの1803年前後の急激な変貌について、

ティークの影響が大きかったに違いないといっているが、これもまた推測の域をあまり出していない説である。一般に、ティークが *Sommerreise* (1832 年)において記述したフリードリヒとの邂逅のくだりを無邪気にもそのまま信じ込む傾向が認められるが、そもそもルートヴィヒ・ティークが関心を寄せていたのはコレッジョの描くような人物画であって、決して風景画などではなかったし、いわゆるラムドール論争にも関心を示さなかった。『山上の十字架』が発表される以前からすでに、ロマン主義的感激から醒めきってしまったティークの関心は「神話学から歴史へ、宗教感情から誠実さの危機へ」(Roger Paulin: Ludwig Tieck. A Literary Biography. Clarendon Press·Oxford, 1986, p.150.)と移っていた。ティークはもはや『シュテルンバルト』の詩人ではなくなっていた。ロマン派の代表者であるルンゲ、フリードリヒ、そしてティークがドイツ第一の藝術の都ドレーズデンで邂逅し、ロマン主義絵画の基礎を築き上げていく、というのは美しい夢想でしかない。フリードリヒがティークの直接的な影響下にあったというよりはむしろ、フリードリヒはティークとの邂逅（それが現実にあったかどうかは別にして）から刺激を受け、シュライアーマハーと同様に、『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』の読書を通じて独自にその絵画観を深化させたとみるのが穏当な推測であろう。誤解を恐れずに言えば、フリードリヒと哲学的思考は馴染まない。ロマン主義的絵画にまつわる思考に関して、フリードリヒはむしろ情調を媒介とした直観的な理解をしていたのではないか。そしてそれはかれの画家としての天才性にみじんの翳りももたらさないばかりか、それ故にこそかれの風景画が成立したのだといえるだろう。

- 17) C.D.Friedrich, in: *Journal des Luxus und der Moden*. Weimar, April 1809, III., S.239. zit. nach „Caspar David Friedrich. Bekenntnisse“ Ausgewählt und herausgegeben von Kurt Karl Eberlein. Klinkhardt & Biermann Verlag, Leipzig, MCMXXIV, S.205. エーバーラインの解説によると、これは雑誌の編集者に対してフリードリヒの友人 (Johannes Karl Ludwig Schultze) が手紙を送り、フリードリヒの言葉を伝えたということになっているが、明らかにフリードリヒの手になるものである。Siehe. a.a.O., Anm. S.387. フリードリヒのこの書簡の不完全な発表にまつわる経緯については以下を参照。Caspar David Friedrich — unbekannte Dokumente seines Lebens. Herausgegeben und kommentiert von Karl-Ludwig Hoch. VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1985, S.36.
- 18) Eberlein, S.206.
- 19) ラムドールは次のように指摘している。「この絵 (『山上の十字架』) のもうひとつの欠点は、あらゆる平野部分が退いているおかげで、時刻が

あいまいなものになっていることだ」。かれの論点としては、この絵の醸し出す大気の冷たさからいえば朝の時刻を描写していなくてはいけなが、それにしても朝霧が欠けている、しかしフリードリヒのこの絵は朝を描いたものだといってもよかっただろう、というものである。ラムドールはマスコミに載ったフリードリヒの『山上の十字架』に関する発言を知っており、その上で批判している。Eberlein, S.287.

- 20) ebd.
- 21) Hinz, S.194f.
- 22) さらに 1820 年頃の作品と推定される *Kreuz im Walde* においても同様である。
- 23) ペトルスの岩塊については、マタイ福音書第 16 節 18 章参照。
- 24) Eberlein, S.204. 本来の記述の順序は以下の通り。「絵の描写」「額の描写」「絵の解釈」。ここでフリードリヒは自分のことを三人称で呼んでいる。これは他の箇所においても散見されるところである。
- 25) Börsch-Supan によると、フリードリヒは額の下図をわたしてキューンに製作させたということになっているが、その根拠が筆者には不明であるため、本文のような記述となった。Börsch-Supan, S.80. ただ、同じくキューンの手になるカールスの胸像は、カールス自身の言によると失敗作であったとのことなので、出来上がった額にフリードリヒが本心から満足していたかどうかは判らない。Vgl.Thieme /Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart. Herausgegeben von Hans Vollmer, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992, Bd.22, S.58. 事実、「かれら天使たちは祈りを捧げながら下方の十字架を眺めている」という記述があるにもかかわらず、写真版の図像から確認する限りではあるが、額の天使たちは十字架のほうを見てはいないのである。もしフリードリヒの記述が実現されていれば、天使から十字架、十字架から太陽という連関が成立するところであろう。このような齟齬から考えると、フリードリヒの額に対する本来の意図と、額の現実の姿をそのまま重ね合わせるには、相当慎重な手続きがあつてしかるべきであろう。
- 26) Börsch-Supan によると、額と絵が窓をイメージさせるという。フリードリヒが数多く描いた窓の描写からいって、常識的な解釈ではあろう。Börsch-Supan, S.80. フリードリヒの描く窓やあるいは窓から外を眺める人物、あるいは観察者のほうへ背中を向けて風景に見入る人物群に関しては、一般に次のようなことがいわれている。即ち、*Blick aus dem Atelier des Künstlers, Linkes Fenster* (1805 / 06 年)、*Blick aus dem Atelier des Künstlers, rechtes Fenster* (1805 / 06 年)、*Fenster mit Parkpartie* (1806

/ 11 年) の場合や、*Frau am Fenster* (1822 年) の場合など、窓の外の風景とわれわれが観察者としての立場から絵を見る風景が重層化されている。つまり風景を見る女を見る観察者であるわれわれという存在、といった「見る」行為のメタ化がそこに呈示されているのである。そこには合わせ鏡の中に置かれた自意識のごとく、観察者であるわれわれ自身の背後にメタ的な観察者を予想し、そのメタ化を無限に反復・延長するロマン主義的な Reflexion の運動が見て取れるのである。あるいは窓を額のようにして取り込まれた風景、という風景を描く風景画などといった視線の重層化がいわれている。

- 27) Börsch-Supan はこれを「平和の象徴」(ebd.)としているが、フリードリヒの発言との関連性に乏しいのではないか。
- 28) この形状はフリーメーソンの中心的な象徴記号を想起させるが、フリードリヒの孤独癖と嫌人癖を知る者にとって、これをただちにフリーメーソンの意味連関で考えるのには躊躇がある。
- 29) Börsch-Supan, S.80. この絵の展示されている「部屋へ足を踏み入れた者は皆、まるで自分が聖堂に入ったかのような感情に捉われた」。
- 30) 岩塊左斜面の樅の木々の頂点を結ぶ線を引くと、中心軸とはほぼ 35 度の角で交わり、画面下部左隅から十字架の先端を通る線を引けば、それは最上部の天使の（こちらから見て）右側の翼から下ろした垂線と交差し、その角度はおよそ 40 度である。つまり、ここでもまた（完全な相似形ではないが）天に向かってふたつの三角形が重なりあっている。
- 31) このような計算がすべて写真版に基づいて行なわれたことを付言しておく。
- 32) これらの三角形は、フリードリヒのほかの作品にも実に多く出現する。十字架と岩塊という組み合わせや三角形の岩塊が中心に置かれる構図はフリードリヒにおいて珍しいものではない。たとえば *Kreuz an der Ostsee* などはその典型であろう。ここでは、カトリック的な十字架像ではなく、プロテスタント的な素朴な十字架像が描かれている。十字架はやはり三角形をした岩塊の上に立てられており、同様の意味連関を創出している。注目すべきは、*Kreuz im Gebirge* や *Kreuz im Walde*、そして *Hochgebirge* (1823 / 24 年頃) における三角形の組み合わせであろう。十字架や目印となる木の立つ位置は別として、それらのメルクマールを中心に底辺を下に、頂点を上にした三角形と、それを 180 度転倒させた三角形が組み合わされ、絵画全体の中心を形成すると同時に、天に向かって無限に開かれた空間を暗示するのに成功している。*Kreuz im Gebirge* の場合は前景の岩が逆三角形を、そのすぐうしろの十字架を担う岩が通常の三角形をなし、さらに後景をなす樅の木の樹間の形状が逆

三角形、そのすぐ背後の大聖堂の輪郭が通常の三角形を形成しており、それぞれにおいて両三角形は交差している。*Kreuz im Walde*においても同様に、前景の岩々がこの関係を、そして前景の岩と後景の縦の木が同様の関係を作り出し、さらに縦の木の背後に太陽光線を使って暗示された十字架の存在が、ここでもまたフーガ的に主題を変奏していくというフリードリヒの構成手法をはっきりと示している。二つの三角形の転倒した組み合わせにより、神への収斂性と神の無限性を同時に表現することに成功しているのである。そしてこの特徴的な構図は『テッチェンの祭壇画』においても見て取れるところである。前景の岩山、縦の木、そして額のなかの三角形と対立的に描かれるのは、太陽光線のなす逆三角形形状である。

- 33) この認識については、高橋朋絵『「まなざし」による対話ゲームとしてのC.D.フリードリヒ作品』第6章以下参照。慶應義塾大学独文学研究室所蔵（2002年度提出卒業論文）。
- 34) ここでは十字架上のキリスト像との関連から、聖餐を新教的な共在説ではなく旧教的な化体説のなかで理解するのが妥当であろう。Börsch-Supan もまた同様に聖餐への関連を指摘しているが、旧教との関連性については沈黙している。
- 35) ebd.
- 36) Vgl.E.Kirschbaum u.a. (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. 4.Bd., Herder, Freiburg im Breisgau,1994, S.542.
- 37) ここでバロックの寓意詩画伝統に依拠することが許されるなら、星は別種の意味関連にたつことになるだろう。即ち、雲に覆われない星はコンパスの役割を果たす。三王をベツレヘムへと導いた星の如く、それは人類の導きの星としてのキリストを暗示することになるだろう。Siehe: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Herausgegeben von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Taschenausgabe. Verlag J.B.Metzler, Stuttgart-Weimar, 1996, S.41. *ASTRA DEUS REGIT* と題されたこの寓意詩画では、人がコンパスのようなものをもって星を指している。銘文は次の通り。「神と汝のゲニウス、星と悟性が汝を導く。なんとなれば神がゲニウスと星を支配するからである。」星に関わる寓意詩画においてこのような例は多い。
- 38) Hinz, S.92.

(慶應義塾大学文学部教授)