

# GERMAN ROMANTIC PAINTING

TEXT BY HUBERT SCHRÄDE



93 REPRODUCTIONS  
WITH 40 IN LARGE FULL COLOR

禁無断転載

本書の原著作権は Harry N. Abrams Inc.,  
New York にあり日本における独占版権は  
美術出版社に帰属します (1980. 5)  
©

## ドイツ・ロマン派

---

1980. 5. 25 初版  
1989. 10. 30 4 版

|   |   |                        |
|---|---|------------------------|
| 解 | 説 | HUBERT SCHRADER        |
| 訳 | 者 | 本 江 邦 夫                |
| 発 | 行 | 者 大 下 敦                |
| 組 | 版 | 三和印刷株式会社               |
| 本 | 文 | 印 刷 図書印刷株式会社           |
| カ | ラ | ー 印 刷 図書印刷株式会社         |
| グ | ラ | ビ ア 印 刷 三共グラフィック印刷株式会社 |
| 製 | 本 | 和 田 製 本 工業株式会社         |

---

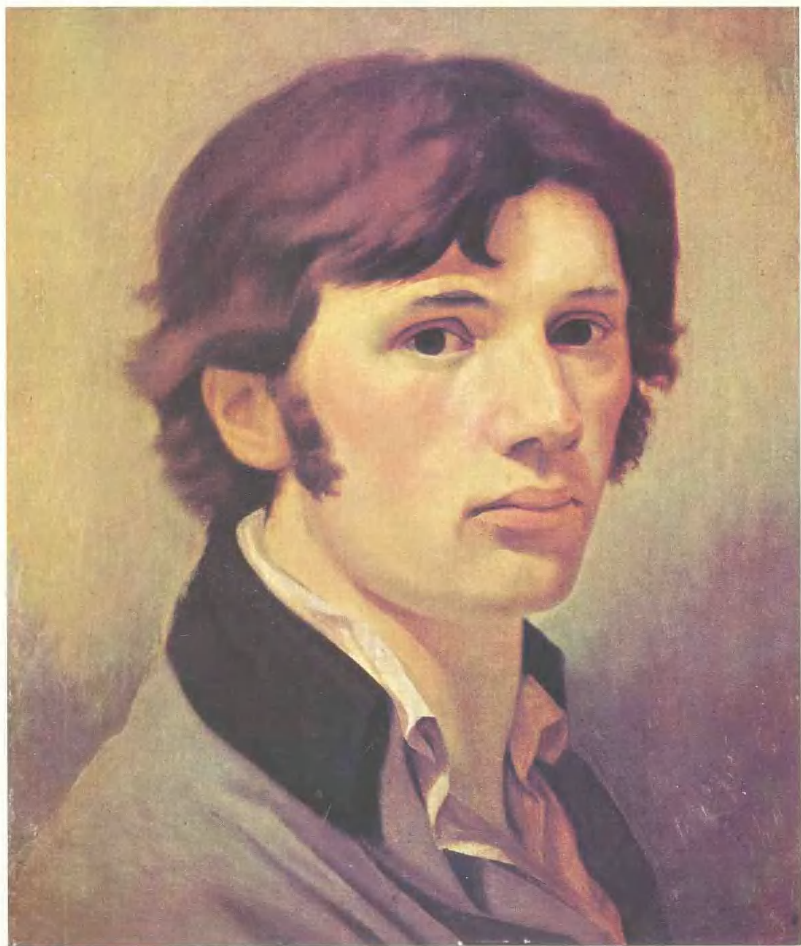
発 行 所 株式会社 美術出版社

東京都千代田区柳田神田2-26 郵便番号 101  
TEL 231-2151 代、 231-8615 10700

Printed in Japan

ISBN4-568-16105-3 C3371

# ドイツ・ロマン派



# ドイツ・ロマン派

フーベルト・シュラーデ解説

本江邦夫訳

美術出版社

GERMAN ROMANTIC PAINTING: text by HUBERT SCHRADE

All rights reserved in all countries by Harry N. Abrams Inc.,  
Publishers, New York

Japanese copyright © 1980 by Bijutsu Shuppan-sha, Tokyo

# 目次

ドイツ・ロマン派

フーベルト・シュラーデ 7

## 図版

|    |                                      |    |
|----|--------------------------------------|----|
| 1  | ハッケルト イタリア風景 1778年                   | 50 |
| 2  | ラインハルト ティヴォリの眺望 1813年                | 52 |
| 3  | コッホ 滝 1796年                          | 54 |
| 4  | コッホ 虹のある風景 1805年                     | 56 |
| 5  | コッホ 『約束の地』から帰ってくる男たちのいる風景 1816年      | 58 |
| 6  | フォール 山岳風景(部分) 1818年                  | 60 |
| 7  | フォール ベルゴラ                            | 62 |
| 8  | ルーカス ローマ近郊の風景 1830年頃                 | 64 |
| 9  | デイリス ガスタイヒの病院の見えるプラター島 1800年以降       | 66 |
| 10 | コベル クロイト溪谷の眺め 1810年頃                 | 68 |
| 11 | フリードリヒ グライフスヴァルト港の船 1810年以前          | 70 |
| 12 | フリードリヒ グライフスヴァルト近郊の平原 1820年以降        | 72 |
| 13 | フリードリヒ 月明りの樹木 1824年頃                 | 74 |
| 14 | フリードリヒ 孤木 1823年                      | 76 |
| 15 | フリードリヒ 窓辺の女 1818年頃                   | 78 |
| 16 | ケルスティン アトリエのカスパール・ダヴィド・フリードリヒ 1811年頃 | 80 |
| 17 | ケルスティン 窓辺の二人 1817年                   | 82 |
| 18 | カールス プリュールのテラスからのドレスデン眺望 1830—1831年頃 | 84 |
| 19 | ダール 雷雨の来そうなドレスデン 1830年               | 86 |
| 20 | ゲンスラー ブランケネーゼの浜辺 1842年               | 88 |
| 21 | フリース ノイブルク修道院とネッカー溪谷 1827年以降         | 90 |
| 22 | ローデン ティヴォリの滝 1800—1810年              | 92 |
| 23 | レベル ナポリ湾 1813—1815年                  | 94 |
| 24 | ロトマン ノイボイエルのイン川の谷 1823年              | 96 |

|    |                                          |     |
|----|------------------------------------------|-----|
| 25 | ロトマン デロス島 1847年                          | 98  |
| 26 | オリヴィエ, フェルディナント・フォン 「エリア」のための風景習作 1830年頃 | 100 |
| 27 | オリヴィエ, フェルディナント・フォン イニスとその弟子たち 1840年頃    | 102 |
| 28 | オリヴィエ, フリードリヒ ロイザッハ溪谷 1842-1845年         | 104 |
| 29 | ブレッヘン テルニの公園で水浴する娘たち 1836年               | 106 |
| 30 | ブレッヘン ハイデルベルク城の崩壊した塔 制作年不詳               | 108 |
| 31 | ヴァルトミュラー プラターの古い榆の木 1831年                | 110 |
| 32 | ルンゲ 自画像 (口絵は2頁参照) 1802/03年               | 112 |
| 33 | ルンゲ 画家の両親 (部分) 1806年                     | 112 |
| 34 | ルンゲ <sup>1</sup> 朝 (部分) 1808/09年         | 114 |
| 35 | シツク ハインリーケ・ダンネッカー 1802年頃                 | 116 |
| 36 | ホルネリウス 兄弟たちに自らを明かすヨセフ 1816年              | 118 |
| 37 | オーヴァーベック イタリアとゲルマニア 制作年不詳                | 120 |
| 38 | シュヴィント 庭園の門の前での夜の決闘                      | 122 |
| 39 | シュビッツヴェーク ヴァイオリンを弾く隠者 (部分)               | 124 |
| 40 | シュビッツヴェーク 恋文 1845/46年                    | 126 |
|    | あとがき                                     | 128 |
|    | 参考文献                                     | 131 |
|    | 索引                                       | 133 |

## GERMAN ROMANTIC PAINTING

「ロマンティック（ロマン主義的）」とは何か  
——またそれは何を意味するか

この本の掲げる「ロマン主義的」絵画はしばしば「古典主義的」、「ロマン主義的」、あるいは「写実主義的」なものとして分類される。しかし、こうした分類が設けようとした差異は、たいして理解しがたく、また時にはまったく理解できないものだ。これらの絵画が制作された時代において、一体何を「ロマンティック」と呼ぶべきか、一般的な了解は存在していなかった。フリードリヒ・シュレーゲルはその『小説に関する書簡』の中で、「幻想的な形式のうちに感傷的な主題を示すものは何であれロマンティックである。……では、感傷的な主題とは何か。私たちの感情、ただし感覚的ではなく精神的な感情にこそ語りかけるものすべてがそれである」と書いている。

これは、当然のことながら、かなり広義の定義づけであり、シュレーゲルが「すべての詩はロマンティックであるにちがいない」と断言しても、格別の驚きはない。ルートヴィヒ・ティエクの次のような定義もこれ以上に厳密であるというわけではない。すなわち、『ロマンティック』という言葉は……少なからぬ悪影響をもたらした。まるで特殊な種類の詩であるかのようにロマンティックの詩が語られるのを聞くとは私はいつも不愉快に思

った。人々はそれを古典主義の詩と対照させて並置しようとしている。だが、詩はまず第一に詩なのであって、古典主義と呼ばれようとロマン主義と呼ばれようと、いつでもどこでも詩は詩でなければならない。

「古典的」と「ロマン的」の意味に関してヨーハン・ピーター・エッカーマンとの対話（1829年4月2日）の中で、ゲーテは次のように語った。「この関係をうまく言い表わす新しい定義を思いついた。古典的なものは健康であり、ロマンチックなものとは病的であると言おう。この意味で、『ニーベルンゲン之歌』はホメロスと同じく古典的となる。両方ともに健康で健全だからだ。最近の作品はたいていロマン的である。新しいからではなく、弱々しく病的だからだ。古いものは古典的だが、それは古いからではなく、力強く肯定的で健康的だからだ。このように古典的かロマン的か区別してゆくなら、すべてが簡単にかたづいてしまうだろう。」

1830年3月21日にもゲーテは再度同じ問題を取上げた。エッカーマンに語ったところによれば、彼は「努めてすべてを古代様式にのっとった明確なプロファイルの中に提示しようとし、ロマン主義理論が行便する曖昧さや不確かさを極力避けるようにしてきた。彼はさらに続いて次のように言っている。『古典的な詩』と『ロマン的な詩』という対立は、もともとシラーと私からはじまったのだ。私は時に対して客観的な接近法

を主張し、他の方法には耳を貸そうとしなかった。だが、シラーはその作品にまったく主観的な味わいを与え、自分のやり方が正しいと考え、私に対して自分を弁護するために、素朴な詩と感傷的な詩に関するエッセーを書いたのだ。彼は私に次のことを証明してくれた。すなわち、私は自らの意志に反してロマン的であり、私の「タウリス島のフィゲネニ」は力強い情感に溢れており、ふつう思われているほどには古典的でも古代風でもないということだ。シュレーゲル兄弟もこうした対立を取上げ、それをさらに追求していった。かくして、今では世界中にその考えが広まり、誰もが古典主義とロマン主義について語っているが、こんなことは50年前には考えられもしなかったことだ。」さらに、1828年10月17日にもゲーテは激昂して叫んだ。「一休何のために、便宜に時代遅れになってしまった時期のさまざまな規則を、ばかばかしくも論じるのか。何のために古典的だロマン的だと大騒ぎするのか。もっとも大切なものは一つの作品が全篇通じて健全であるかどうかだ。そして、これがその作品を古典的にするものなのだ。」

同様のことが、今問題になっている時代の絵画や版画芸術についても言えるだろう。確かに、そこには様式的には明白な違いがあった。かなり重要な違いもあり、私たちはその指摘に全力を尽した。ただ、違いと言っても一般に考えられるほどには顕著ではない、当時の美術界がその流派、分派、徒党に分れて私たちに信じてさせようとしたほどの違いではないのだ。ともかくも言えることは、批評というものが前の時代よりも先鋭になったということだ。アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲルは「若い頃評判が悪かった。多くの罪のない書物を葬ったヘロデ王のような人間と見なされていた」。そして、本よりも絵画の方が順調であるというわけではまったくなかった。

しかし、批評や党利党略もやはり芸術の歴史を形成してきたものではなかった。ルネサンス以来、芸術に関する著述は芸術の営みにおける重要性を次第に増してきたし、諸流派の形成にも大いに寄与してきた。ルネサンスはゴシック様式に反抗した。しかし、ある派がミケランジェロをその英雄とする一方で、また別の派はラファエロを偏愛した。しかも、両派ともに古典的なものをその規範、公平な判断としてもち出したのだ。ラファエロは、実際、アカデミシャンたちの偶像となり、古典主義の時代を通じ、またここで論じられる時代の「ロマンティックな」画家たちの場合にも、彼はこの立場を堅持していた。ラファエロが最高権威であるところではどこでも、ヴェネチア派の西家たちは自己弁護に彼とせねばならなかった。というのも、彼らの色彩への情熱——それは後に「写実主義」も共有するものだが——を正当化するものが、古典的な様式の中には皆無だった

たからだ。

16世紀においても古代に翹びるルネサンスを非難する声がおこった。これは元来宗教的な非難であり、古代崇拜によってもたらされる「異教教的」精神に反対するものであった。17世紀までには、宗教上の問題はあまり重要ではなくなった。フランスのアカデミーでなされ、すべてのヨーロッパ人が——少なくとも芸術に関心のあるすべてのヨーロッパ人が——見守っていた「古代と近代の争い」の標榜は、「デッサン」対「色彩」であった。「デッサン」派の主張は、色彩は基礎的な構図の単なる添え物にすぎないとし、「色彩」派は色彩を決定的な創造的要素と見なす方向へと向かった。こうして、「絵画的」と「近代的」という概念は補足的な関係となり、事実、それは19世紀にまで及ぶのである。

しかし、古代の、ラファエロとブッサンの支持者たち、つまりデッサンの弁護者たちは敗北を認めようとはしなかった。また反対派も、独自のやり方ではあったにしろ、古代を尊重する限り、自分たちも正当だと思っていた。かくして、18世紀末から19世紀初頭にかけて「古典主義者」「ロマン主義者」および「写実主義者」がそれぞれに徒党を組んで相対立していた（ように見えた）としても、それはヨーロッパの芸術史において先例のないことではなかった。もちろん、多くの流派間の違いは創作方法における違いに基づいていた。デッサンと色彩という古い論争もまた復活しつつあった。しかし、今やもっとも重要となったのは公認的な問題であり、これが漸く意味合いを帯びてきたのだ。さらに、これにナショナリズムの問題が加わる。まず、宗教的な要素について検討してみよう。

## 審美的教会

1737年バルタザール・ノイマンはヴュルツブルク宮の階段を建築しはじめた。彼はそれに従って700平方ヤードを超える巨大な円天井を用い、中央に柱は使わなかった。この建築業績だけでも賞賛に価するだろう。この建築家の保護者であり、王侯・主教、副首相だったカール・フリードリヒ・フォン・シェーンボーンは惜しみない賞賛をおくったが、その後継者の一人カール・フィリップ・フォン・グライフェンクラウはその精神においても共鳴し、この巨大な円天井を空白のままにしておくのを潔しとしなかった。1750年、グライフェンクラウは、彼の意見によればかくも1人天井を描く創造力を持つ唯一の男、ジョバンニ・パティスタ・ティエポロにこの仕事を依頼し



1. ティエポロ、ジョヴァンニ・パティスタ『四大陸のある実証的なアレスコ画』1702-1703年  
大階段の天井画 ヴュルツブルク宮殿

た。ヴェネチア人のティエポロにとってはむしろ、色彩こそがデッサンよりも重要であった。彼の想像力には何の制限もないようであり、四大陸を表わす巨人な絵を天井に描くという命令も彼を少しも当惑させはしなかった。彼はこの仕事を1753年に完成した(插图1-3)。

ヴュルツブルク宮を訪れる者は、薄暗い戸口を通して中へ入る。左には巨大な階段があり、人は多少ためらいながら近づく。しかし、一段上るごとに安心するだろう。上るほどに部屋が明るくなるからだ。階段は象徴的な意味でも実際においても上昇をもたらす。半ばまで上った人が感じる陶然とした気分は熱い期待をはるかに越えるものである。円天井が抱きとっているのは一つの空であり、それは建物を偽っているというよりも完成させているのだ。建物、その上にあって輪郭を区切る空へとつながっていくように見える。その空では、太陽光線を背にしたアポロンが天宮の前にいるのが見える。また地上にあたる場所では、地球の四隅が一群の形象で表現されている。

キリストではなくアポロンがこの天空を支配する。その上げた左手に何か持っているが、判然としな。勝利の女神の小像だと言う人もいる。しかし、それが何であれ、アポロンは聖なるもの、ある守り神、奇跡をもたらす像であるかのようにそれを見つけている。どんなキリスト教徒もこれほどまでに完璧な讃嘆の眼差しで自分たちの宗教の超自然的な像を見たこ

とはあるまい。もっとも、そのためにこそ、教会は各地にバロック様式の神を集め、うっとりするような技巧をこらして建立されていたのだった。

ここではアポロンは世界と天空の支配者として登場し、まるで世界全体の教済がそれに懸っているかのように、一つの芸術作品に心を奪われている。アポロンに近づく二人の女性像は名誉と栄光を体現し、彼に王侯-主教の円形肖像画を差出している。王侯が自らを聖なる天空へと運ばせること——これはある意味ではカトリック教会の聖人加列に対抗している——はそれほどひどく憤慨すべきことには思えない。すでに、「もっともキリスト教的な」王であるルイ十四世が「太陽王」として例を示しているからだ。しかし、ヴュルサイユにさえ、その宮殿と庭園の宇宙的な連関性にもかかわらず、ヴュルツブルク宮の円天井のごとく、より高い領域めざして——四大陸およびその上の空とともに——上昇してゆく建築が与えるすべてを包みこむような効果を有する構成は見られない。王侯-主教自身ではなく肖像が捧げられている事実は、聖人加列された聖人たちの像が天上へと導かれるという教会の慣習と合致する。サン・ピエトロ寺院の本堂にある絵はこの例である。ヴュルツブルクでは、しかし、王侯-主教の肖像が選ばれてゆくのは、キリスト教的な天上ではなく、古代太陽神の天宮なのだ。

キリスト教芸術は、造物主をキリストの變形や属性で示した。



2. ティエポロ、ジョヴァンニ・パティスタ  
『アポロン』（挿図1の部分）



3. ティエポロ、ジョヴァンニ・パティスタ  
『グライフェンクラウ王侯・司教』（挿図1の部分）

しかし、造物主としてのキリストが明白に芸術の神として表現されたことはない。その役割はルネサンス以来アポロンのものであった。この芸術の守護神はまた芸術においても愛好される主題の一つとなった。世界の支配者の姿まで含めてアポロンはさまざまな姿に描かれた。ティエポロの絵は、その点においてどこまで芸術家が進みうるか示している。このこと自体驚くべきことであるが、もっと驚くのは、キリスト教の主教がたとえその宮殿に限ってとはいえ、異教の神をこのような地位にまで上らせるのに賛成したことだし、またその異教の神の天宮へ自分の肖像が運ばれるのに反対しなかったことだ。ここからは、この主教には芸術がすべてだったのだという明確な印象を受ける。アポロンがその手の中の芸術作品を見つめる崇拜の念は、芸術「崇拜」の「宗教的な」一例を示しているが、これがその時代の芸術に対する主要な態度を特徴づけるものなのだ。

ティエポロがヴェルツブルク宮の天井画を完成させてから2年後の1755年、ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマンが『絵画と彫刻におけるギリシャの芸術家の模倣に関する考察』を出版した。この薄い専攻論文は大きな感銘を与えた。ヴィンケルマンは確信しきって次のように明言した。「私たちにあって、唯一偉大となる、いや、模倣を許さないものとなる方法はただ古代

の人々を真似ることだ。……すべてのギリシャの傑作に共通する偉大な特徴は……高貴なる単純さと静謐なる偉大さである。……表面がいかに立ち騒ごうとも、大海の深みはいつも静かであるように、古代ギリシャ彫刻すべての表情は、その熱情にもかかわらず、魂の偉大さと晴明さを示す。」

ヴィンケルマンはティエポロのプレスコ画を知らなかった。しかし、バロック芸術は認めながらもその「不敬の炎」を退けたのだから、もしティエポロを見ても必ずやそれをも退けたに違いない。だが問題が残っている。どちらがより「異教的」なのか。カトリックへの改宗にもかかわらず、「異教徒」たらんと欲した「新古代主義者」のヴィンケルマンなのか。それとも、もっとも輝かしい異教の神を世界神として崇拜させながらも、なお自らをキリスト教徒と見なしていた、あの王侯・主教なのか。

当時は、古代とキリスト教との境界を排除く、あるいは少なくともそうした幻想を抱かせる力と大望とを芸術がもっていたようだ。

もう一人、最高の貴族であり、教会に属する王侯——ローマ教皇庁の司教だけでなく枢機卿でもある——がいたがそれこそ、アレサンドロ・アルバーニであった。かなり若い頃から古典的な古代様式に心を奪われていた彼は、聖職につくのを拒ん

だ。かわりに祠機卿助祭の職務を望み、それについた。この三侯が「今、邸宅を建てている」と1757年にヴィンケルマンは記している。「万人が目をみはる驚異の芸術であり……ローマにおけるもっとも素晴らしいものである……サン・ピエトロ寺院を別にすれば、この邸宅は近年建設されたものすべてを凌駕している。」キリスト教世界でもっとも高貴なものである教会との、こうした比較は単なる美辞麗句と考えるべきではない。祠機卿アルバーニは「この世界でもっとも偉大な古代信奉者であり、暗闇に埋もれていたものに光をあてた」のだ。その宗教的色彩に注目せよ。祠機卿がこの邸宅を建てるのは、今まで奪われていたものを、暗闇からアポロン神の光の中に確保するためなのだ。そこに住まうものは人間ではなく、遺跡から運ばれる彫刻、円柱、柱頭および碑銘となるはずであった。

1760年アルバーニはアントン・ラファエル・メンダスに命じて、邸宅の人だ間に天井画を描かせた(図4)。この天井画はもちろん、そのためにこそ邸宅の建てられた芸術の守護神を表わさねばならなかったし、実際、それはミューズの女神たちに囲まれたアポロンを表現している。この『パルナッソス』はドイツ古典主義の精髓と見なされているが、まさにその厳格な古典主義こそが、ローマにかぎらず他地でも人評判をこの絵にもたらしたのだ。ヴィンケルマンによれば、「メンダス氏の天井画は見る者すべてを驚かす。それは魔法の作品にみえる」。

しかし、プレスコ画でこれほど法外な賞賛に値するものがあるとなれば、それはティエポロの作品であろう。メンダスの絵は決して魔術的ではない。それはあらゆる点でティエポロの作品に異議を申し立てている。

ティエポロのプレスコ画は、それを内包している建築空間なしには考えられない。そして、絵がその空間を宇宙的な広がり高め、拡大する。メンダスの作品は画架の上に描かれた絵が天井に移されている。したがって、観客はこれを見上げねばならないという事実を考慮に入れてないし、またそうすることができない。この絵が属すべきは天井ではなく垂直な壁であり、つまり見る者はそれに対して真直に立つよう求められているのだ。ここでは、空間は形象に対する単なる背景でしかなく、またそれゆえにこれらの形象が受けるに値する重要性をいささかも減じるものではない。ヴィンケルマンは、「ラファエロもこれに比すべきものを制作していないし、またこれほどまでの崇高な完璧さは彼のどの作品にもない」と断言している。メンダス自身も無遠慮に、ラファエロはその線描において真に美しい様式には到達していないと主張した。メンダスによれば、ラファエロの輪郭線は優美さ、明確さ、精巧さを欠くし、また古代の様式に範をとるかわりにローマの農家の娘をモデルにしたために彼の聖母マリア像は卑小で粗野である。もっとも、少なくとも『システィナの聖母子』について、ヴィンケルマンはまっ



4. メンダス、アントン・ラファエル『パルナッソス』1761年 壁画 299.5×680.5cm アルバーニ邸、ローマ



5. カルステンズ、アスマス・ヤコブ『夜とその子供たち』1795年  
鉛筆 91.5×117cm 国立美術館, ワイマール

たく別なふうに判断している。しかし、だからといってヴィンケルマンはメングスを「その時代の最大の画家であり、おそらく将来もそうであろう」と見なすことをやめなかった。「彼は不死鳥のように第一級の両家ラファエロの仄の中から立ち上がり、芸術の世界を美によって教化し、人間の能力の最高の高みへと飛び立つのだ。」

もちろん、私たちはこうした高い評価に賛成はできない。メングスの絵において、アポロンとミューズたちはまったく非のうちどころのない関係にあるとはとても言えない。群像とは単なる物理的な配置以上の何かであると考えられるなら、それらは群像さえ形づくってはいない。アポロンはただ構図の表面的な中心であるにすぎない。彼からは何も発せられず、また何も彼へとは達しない。他の画像から彼を目立たせているのは、ミューズたちより高くたち、また、彼女たちとは対照的にほとんど衣裳をまとわない、まったくの裸体像であるという事実なのだ。メングスのモデルの一つであったと思われる、ベルヴェデーレのアポロン像はメングスのそれよりもずっと多くの威厳と神々しい輝きを発している。その裸体像に明らかなように、メングスは美術のあらゆる規則とその巧妙な応用に熟知し、このような巧妙さのみが創造過程に必要とされると考える類の画家である。ティエポロのアポロンに依然として生氣を与えている聖なる輝き——これをヴィンケルマンなら「不敬の炎」と烙印を押したであろうが——はメングスには欠けている。それは規則によって窒息させられているが、想像力もまた同様である。そこにあるのは冷たい人工的な姿、本来ならば裸でいるのを恥ずべ

き姿であろう。しかし、実際はそうではなく、むしろ気取った姿態を見せている。たとえメングス自身がどれほど宗教的な人間だったとしても、このギリシャの神はまったく宗教的熱情を欠いている。だから、メングスの絵が自身の異教主義を確証してくれると考えたヴィンケルマンは、まったく黙かっていたのだ。「ギリシャ人たちのように敬虔であれ」というフリードリヒ・ヘルダーリンの警鐘は、なるほどヴィンケルマンにふさわしいものであろう。だが、メングスはヘルダーリンが心に抱いていたような一種敬虔な感情を少しも引きこさない。ゲーテすらそのヴィンケルマンに関する著作の第2章（『異教徒』）においてメングスを越えている。つまり、彼はそこで「先祖としての神々を崇拝すること」の純粋さと「単なる芸術作品としての神々に驚嘆すること」の相違について述べているのだ。メングスのアポロンは、芸術と宗教が完全に分離したときに何が生じるかの、まさしく典型的な一例である。「しかし友よ！われらは遅すぎた。げに神々は坐す／されども頭上はか別なる世界に。」このヘルダーリンの詩句は、次のように進まなかったとすれば、ティエポロのフレスコ画を想わせたくもしない。「いかに神々がわれらと慈しもうとも、かれらはそこで終わりなく働き／われらが生きているかどうか、ほとんど気にかねないようだ。」

シュレースヴィヒに生まれのアスマス・ヤコブ・カルステンズ（1754—1798）は、メングスの古典主義芸術の継承者であるとししばしば言われてきた。確かに、若い頃カルステンズはメングスの『絵画における美と趣味に関する考察』（1762年）に深い感銘を受けている。しかし、それは持続しなかった。まだコペンハーゲンのアカデミー——そこで彼は芸術的満足をあまり味わえなかったが——に在学していた時、彼は古代ギリシャ彫刻の複製の前で「聖なる敬虔な感情」に捉われたのであった。彼は古代と同じくオシアンにも熱中し、オシアン風の古代ギリマン叙事詩をいくつか作ったりしている。不気味で、暗い運命を帯びたオシアンの驚嘆すべき姿が彼を深く魅了したのであった。これこそ、彼がラファエロよりもミケランジェロを高評価した理由を明らかにするものである。ローマに到着してすぐ、彼は是非とも次のように記さねばならないと感じたのであった。「人々は驚嘆して見つめる。彼らは私がいかにしてこの偉大なる様式をドイツからローマにもたらしたのか、またいかにして私がそれを獲得したのか知らないのだ。」

1795年カルステンズは展覧会を催したが、そこには油絵は1点もなく、素描と水彩だけであった。実のところ、彼はその生涯を通じて、文字通りの（油絵）画家であったことはなく、素

画家でありつづけた。ただし、このことが彼がアカデミックな古典主義を遵守していた証拠とはならない。たとえば、カルステンスが当時いまだ古典主義者だったとしてもである。実際は、その1795年制作のカルトン『夜とその子供たち』（挿図5）が示すように、彼はもはや古典主義者ではなかった。メングスならば必ずやあらゆる点においてカルステンスを批判したであろう。このように集められた人物群を群像作品と見なすことは到底ありえない。なにしろ、メングスは『パルナッソス』において群像表現の完璧な作例に到達したと思こんでいたのだから。それにしても、カルステンスの作品には、中心も対称性も明白な統一性も空間もない。ただ洞窟のようなものを示すばかりだが、天井が低すぎるので誰一人として直立することを許されていない。

事実、アカデミックな規範に慣れ親しんだ目からすれば、この構図はまったく規則を無視しているように見える。にもかかわらず、それはまったく無法則であるというわけではない。恣意的な配置と思われるものが、実際にはある秩序感覚に照応し、それは独自の自由な創造を求めて、既存の方法を意識的に退けているのだ。夜の擬人像は右側に位置し、マントを広げてその美しい母体と子供たちを示す。持物から考えると、二人の子供たちはそれぞれ「眠り」と「死」を表わすにちがいない。左端には復讐の女神「ネメシス」が坐っている。しかし、この女神はいまにも立ち上がりそうだ。右手に笥をもち、左手は着衣をもてあそんでいる。その名状しがたい眼差しは画面の外の何かあるものに向けられており、威嚇的なまでに凝視している。

その張りつめた、集中的で不安定な様子は、「夜」の落着いてマントを広げている様子と対照をなしている。この対照をたどるならば、黙想と威嚇の、あるいは子供たちを保護しつつ擁護する母親と復讐心に燃えるヒロインの対照である。

ネメシスの後にいる腰の曲った老人が「宿命」である。頭にヴェールを被り、本を読んでいるが、それはおそらく神聖なものなのだろう。というのも、彼はそれに直接には触れず、布で両手をくるんでいるからだ。その隣りに、「運命」の三女神（モイライ）のうちのラケシスとクロトが坐り、アトロポス（変わらぬ者）は母の姿をした「夜」のすぐ後にいて二人の姉妹に向きあっている。「夜」と同じく半裸でありながら、そのほとんど男性的といえる無慈悲な容貌は著しく対照的である。

カール・ルートヴィヒ・フェルノウによれば、カルステンスはこの主題をヘシオドスからとったとのことである。しかしまた、カール・フィリップ・モーリッツの『神話学』に影響されたようにも思われる。モーリッツはアカデミックな古典主義に根底的に対立し、真の創造力は想像力に拠らねばならないと考えていた。彼にとって芸術とは正しく「想像力の言葉」であった。モーリッツはアポロンの輝く光に加えて——もちろん、その光の内にはあるが——測りがたいまでに仮借ない運命の暗さを、つまり昼とともに夜を見たのだ。「夜は——モーリッツは述べる——何もかも隠して覆いつくす。それゆえ、夜はすべての美の母であり、すべての恐怖の母である。その子宮から生まれたのが輝く昼であり、そこですべての生成が展開する。夜はまた暗闇に覆われた宿命の、無慈悲な運命の三女神の、復



6. バッハ、ヨーハン・ザムエル『理想的風景画』1776年。タンストハレ、ハンブルク



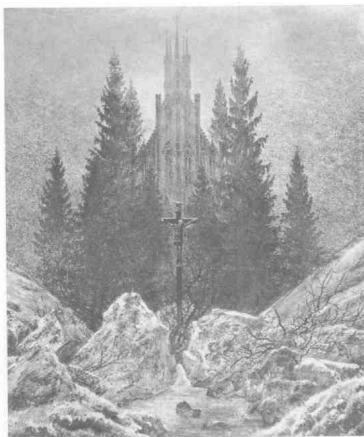
7. コドヴィエック、ダニエル・ニコラウス『音楽主義』挿図画



8. シンケル、フリードリヒ『大聖堂』1815年 カンヴァスに油彩 72×98cm ナイエ・ビナコテータ、ミュンヘン



9. シンケル、フリードリヒ 『国立大聖堂のためのデザイン』  
シンケル美術館、ベルリン



10. フリードリヒ 山中の教会、または、壊せられた教会  
1820年頃 カンヴァスに油彩 45×38cm デュッセルドルフ美術館

なかった。しかし、死期が迫った頃、彼は1枚の理想の人物たちのいる楽園風景、すなわち『黄金時代』という素描作品を制作した。彼はそれを過去ではなく、未来に求めた。この異教徒にとって——というのも、彼は死ぬまでそのように振舞ったからだ——それは永遠の至福に関する、自分のイメージを具現するはずのものであった。ただし、一生を通じて風景画にあまり興味をもっていなかったため、ヨーゼフ・アントン・コッホの親切な助言にもかかわらず、カルステンスの鋭い西力では並の絵以上のものにはならなかった。

コッホもまた人物画を描こうと努めた。しかし、風景画こそ彼にとって本質的なものであった。1805年の壮大な『虹のある風景』(色版図版4)は一時期を劃する作品である。この絵の平坦な前景は、左側では樹々に覆われた岩塊、右側では一群の樹木によって枠取られている。茂み、樹々、小川——これらすべてが濃淡の緑や薄灰色、白や灰色というふうに多彩に色調を変化させながら、心もち起伏のある前景を区分している。その向こうには、丘陵、高台、山塊が盛上がる。かなたには、西と東と陸地と見分けがつかない海が見え、山々はやや低くなり青の色調を帯びている。その上に、重く雲がたれこめてはいるが、ところどころ青空の見える、大きな空があり、それは水平線に向かいながら次第に明るくなる。そして、大きな虹が広大な田園風景全体にかかっている。平野が隆起してゆく部分には城塞都市があり、その後の高台にも要塞のような都市が見える。両方とも十分に日差しを浴びているが、低い都市のほうより輝いている。その城壁、城門、塔、家屋を越えてそびえるのが古代の神殿である。それは都市そのものの中心には位置していないものの、画面全体の中核となっている。虹が世界にかかるとも主にその神殿のためだとさえ思われる。

前景左手には半剣いまと家畜の群が見える。彼は岩に寄りかかり笛を吹く。一人は赤、もう一人は明るい青の服を着た少女が

二人耳を傾ける。二人目の少女は右手で神殿のある都市を指さしている。しかし、この草草は実際には不要であろう。というのも、その形状、有様からみて、この都市が画面全体の中でも聖なる都市であり、またそうあらねばならないことが容易に見てとれるからである。

当時、建築は「凍った音楽」だという考え方が流布していた。ゲーテもこれに言及している。しかし、ゲーテにとって「もっとも高貴で宗教的な喜び」を得るためには、建築の調和した形体だけで十分だったのに対し、コッホは少なくとも低い方の都市に、神殿を描くことによって形式的宗教的な荘厳さを付加せねばならないと考えたのだ。しかし、この絵全体を聖別する力はキリスト教会ではなく、古代ギリシャのものである。それはいまだ神々の栄光が失われていないかのように光り輝いている。コッホの風景画全体は「英雄的」と呼ばれてきたが、おそらくそれは正しい。キリスト教の世界に異教の神殿が入りこんでいる様を「英雄的」と呼ぶことに何のさしさわりもあるまい。他方、前景の牧歌的情景はあくまでも田園詩であり、英雄的なものをまったく排除している。中景ではまた、ボートがその乗客たちを水面に浮ししながら、静かにすべってゆく。その田園風景のモチーフにもかかわらず、コッホの都市や風景の構想が雄壮であることは、当時の典型的な風景画すなわち、作曲家フィリ