

## 初期ロマン主義の風景画と美的プロテスタントイイズム

大原 まゆみ

マルティン・ルターが宗教における近代を開いたのか、それとも中世を延命させたのかについては議論があるようだが、近代化の重要なファクターを個人の思想や良心の尊重とするならば、少なくとも信仰そして教会の近代化へと向かう萌芽はあったと考えられる。彼が『キリスト者の自由』(第十七節、一五二〇年)でも掲げている「万人祭司説」(Universalspriestertum)がそれで、教皇を頂点とする聖職者の特別な権威を否定し、叙階をサクラメントから外すとともに、聖職者と同じ資格での平信徒の主体的な信仰を促した<sup>1)</sup>。聖書の俗語訳と印刷技術の飛躍的な進歩が、それを実際面から支えていた。

しかし、「万人祭司説」はあくまで萌芽であって、それぞれの聖書解釈に従って立ち上がったグループの多くは、現実には長い宗教騒乱中に鎮圧・排除され、アウクスブルク宗教和議後、領

邦ごとに再編成された領邦教会(Landeskirche)の一部で採用されたのは、国家と親和的なプロテスタントイイズムのみだった<sup>2)</sup>。

保守化するプロテスタントイイズムのオーソドクシーに対し、三十年戦争の終了後には早くも、ルター派でも改革派でも「敬虔主義」の動きが起り、プロテスタントイイズム内の改革に向かう<sup>3)</sup>。その特徴は、ただ教義と制度に従って生きるのではなく、自分自身の敬虔さに欠けたところはないか、それを正すにはどうしたらいいか、を問い、同じ思いの平信徒たちが集まってもに聖書を学び、祈る、という、個人の内面の宗教感情(敬虔、Frömmigkeit)を重視することにあった。各地(神聖ローマ帝国、ネーデルラント、スイス、イギリス)に多くのグループができ、それらを結ぶ宗派を超えたネットワークも作られた。その中からは教会批判を明らかにして脱退する急進派や、

神秘主義的な傾向を持つ人々も出、オーソドクシーの側からは教会秩序を乱す、共同体を分断する、といった理由で非難され、活動を禁止されることも多かったようである。これに対し穏健派は正面衝突を避け、牧師補養成を含む教育、貧民の世話や孤児院の設立といった社会奉仕、そしてプロテスタンティズムの布教、といった活動を通じて社会ともつながって行き、教会内では敬虔主義者と非敬虔主義者との共存が図られた。敬虔主義には、十八世紀以降には保守化・孤立化が見られる一方で、自己批判し改革するという動きも繰り返し現れ、そこに帰属しなくとも、その影響を受けた人々は非常に多かったと言われる(ゲーテ、ヘルダーリンなど)。

敬虔主義が内部からの改革運動とするなら、啓蒙主義は近代の入り口でプロテスタンティズムが出会った外からの大きな試練だった。人間を理性的な存在とし、そのような存在としての自由と平等を求め、新しい自然学の知識で武装した啓蒙主義は、宗教に対する人間の態度を大きく変えることになった。啓蒙主義が神学に適用されると、神の存在は論証されなくてはならず、論証できたとしても、神にはこの世を創造した以外に出番はなく、そもそもキリスト教はさまざまな宗教の中のひとつに過ぎず、新しい権威となった聖書もまた、組上に載せて検証されなくてはならない、ということになる。隣のカトリック国フランスで起こった革命は、啓蒙のもたらしたキリスト教離れの端的な結果と見ることもできるだろう。神により頼み、死後の世界

での救いを待つのではなく、人間が自分たちの手でこの世の変革を試み、神から王権を授かったはずの王の首を刎ね、一時は実際にキリスト教を廃絶するまでに至っている。

これに対し、ドイツにおける啓蒙主義は、革命にも激しい宗教蔑視にも直結せず、政治の場でいわゆる啓蒙君主を生んだのは、主に思想・文学の分野で成果を挙げた。カントは理性の自己批判、つまり、人間の理性に何ができるかを徹底して考え、『純粹理性批判』(一七八一)で理論理性による認識の条件と限界を明らかにし、『実践理性批判』(一七八八)では自らの行動を律する道徳理性の根本を論じたが、この両書に基本的に神の居場所はない。神はそもそも認識の圏外にあり、人間の向上努力を支えるために「要請」はされても、その存在を証明し、本質を知ることは、人間の理性にはできないのである。

カントの批判哲学はドイツの思想界に衝撃を与えたが、ニーチェによって「神の死」が宣言されるまでには、その後約百年かかっている。十八世紀末の時点ではむしろ、理性の限界が明らかになったことで、理性がその程度のものだと思えば、そこからこぼれ落ちる、しかし重要なはずの領域にどう関わったらいいのかが改めて問われた。こうして、カントの三大批判書が完結すると相前後して、直観、無意識、感情、自我、国民性、愛といった非合理なものに取り組む著作がどっと現れる。この文学・哲学上の初期ロマン主義は、およそ一七九〇年代の後半から一八〇〇年代前半(フランス革命に続く動乱の時期)

とされ、世代的には一七六〇年代末から七〇年代前半に生まれた若い人々が担っているが、重要な著作はすべてプロテスタント圏から出ている。

ここで、本発表のタイトルに使っている「美的プロテスタントイズム」という語に触れておきたい。実は、*ästhetischer Protestantismus* という確立した用語はない。ドイツ近代美術史の領域では、初期ロマン主義風景画の宗教的傾向を論ずる際、同時代の哲学者カール・クラウゼ (Karl Krause) の掲げた *Pantheismus* という語か、後代の哲学者エルンスト・トレルチ (Ernst Troeltsch) の用語である *Neuprotestantismus* を用いることがある<sup>4</sup>。しかし、美術史独自の定義があるわけではなく、特に *Neuprotestantismus* に対しては、深井智朗氏から、十八・十九世紀の転換期における近代化の意味で使うのには問題があるとのご指摘があり、本発表では仮に「美的プロテスタントイズム」とした。これにはカント以降という時代の問題が関わっている。つまり、カントは理論理性でも行動理性でもカヴァーされない人間の精神活動にも目を向け、『判断力批判』(一七九〇)で、「美的判断」と「目的論的判断」に分けて論じているが、理性が限界づけられた以上、超理性的なものは論理でも道徳でもなく、美的領域

なものは論理でも道徳でもなく、美的領域



図1 作者不詳『ヴィルヘルム・ヴァッケンローダーのメダル形肖像』



図2 作者不詳『ルートヴィヒとゾフィー・ティーク兄妹の二重肖像』1796

で扱うしかない、あるいは、美的領域こそ啓蒙主義の限界を越える鍵となる、という意識(啓蒙を否定するのではなく、その成果を踏まえた上での啓蒙の克服)を、初期ロマン主義者の多くが共有していたからである。

初期ロマン主義の著作のうちでも美術家たちに大きな影響を与えたのは、特に芸術について、啓蒙主義下の古典主義アカデミズムとは異なる新しい感性で語った諸作品である。具体的には、ヴァッケンローダー(図1)とティーク(図2)による『芸術を愛する修道僧の心情の吐露』(一七九六)と『芸術幻想』(一七九九)、ティークの芸術家小説『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』(第一・二部一七九八)、シュライアーマツハーの『宗教講話』(一七九九)、そしてフリードリヒ・シュレーゲル



感傷的というよりは戦略家で、各地を回って交友関係を築き、雑誌を立ち上げて自分および友人たちの発言機関とし、意識的にロマン主義という新しい党派を作ろうとした。人間の有限性を逆手に取り、無限者を直接知ることはできなくても、近づく努力を無限に重ねることはできるとして、「ロマン主義の詩とは進歩する普遍的詩 (progressive Universalpoesie) である」という有名な一節を残している。人も作品も、こう「ある」ものから、「成る」ものへと変わる（これはBildungsromanにも通ずる）。言わば時間という四次元の軸を加えることで、あるいは著者をひとりに限定しないことによって、文学のあり方を動的なものに変えてしまい、彼の場合はそこにすべてを包括・統合する希望を託すわけである<sup>10</sup>。

サークルの仲間であるノヴァーリス(図4)にも、「世界はロマン化されなくてはならない。そうすれば根源的なものが再び見出される。〔中略〕世界をロマン化するのは、卑俗なものに高い意味を、ありふれたものに秘密めいた外見を、見知ったものに見知らぬものの品位を、有限なものに無限の仮象(Schein)を与えることだ。その逆に、〔中略〕無限なもの是对数化される」という、文面だけを見ればシュルレアリスムを先取りするかのような印象的なフラグメントがある<sup>11</sup>。ルター派にはもともと、人間自体には教義を守ろうが善行を重ねようが価値はないのに、神の側が信仰を持つ者を義として下さったと、神と人との違いを強調する傾向があるが、こうした発言に

は、有限者と無限者の絶対的な差を認めつつ、せめて仮象の世界、つまり美的な領域で、未知の世界を垣間見る、あるいは見せるのが詩人の仕事だ、という意識が感じられる。

さて、シュレーゲルに戻ると、彼はルター派の牧師の息子だが、もともと信仰心が篤かったかどうかは疑問で、宗教においても個人の自由を強く要求し、美術にも大して関心はなかったように見える。ところが、あることをきっかけに宗教を見直し、さらには「諸芸術は宗教に奉仕するのがその存在意義」だと主張するまでになる。『パリとネーデルラントからの絵画作品報告』はその転換期に当たり、ここで「報告」と訳した語の『ギリシャ芸術模倣論』を換骨奪胎した、キリスト教精神



図4 ガライス『ノヴァーリスの肖像』  
1799頃

による古ドイツ美術模倣論を説き、古典主義アカデミズムからの脱却を扇ることになる<sup>12</sup>。なお、この時期はナポレオンがドイツを蹂躪し、ロマン主義がナシヨナリズム化していく過程に当たっており、パリからの報告は、実はナポレオン美術館に集められた戦利品によっていた。

そのシュレーゲルをはじめ、ノヴァーリスやテイークなど、多くの初期ロマン主義者に「宗教再生熱」と言ってもよい熱狂を呼び起こしたのが、シュライアーマッハー(図5)の『宗教講話』である。彼はプロイセンの改革派従軍説教師の息子だが<sup>13</sup>、この父がある駐屯地でヘルンフト派<sup>14</sup>に出会って突然転向し、子供たちをその派の学校に送り込んだため、少年時代に敬虔主義に触れることになった<sup>15</sup>。ハレ大学神学部を卒業



図5 リプス『シュライアーマッハーの肖像』1800頃

後の一七九六年に、ベルリンのシャリテ病院付きの改革派説教師に着任<sup>16</sup>。文化的活気のある首都で、教養あるユダヤ人ヘンリエッテ・ヘルツのサロンや、作家でフリーメイソンのイグナティウス・フェスラーの主催する「水曜会」に通ううちに、フリードリヒ・シュレーゲルと知り合い、彼の周りに集まる初期ロマン主義者たちの仲間に入る。シュレーゲルとは、一七九九年に彼がイエナに移るまで、一時は同居するほど親密な時期があった。

シュレーゲルのサークルは、大学人には属さない若い文学者たちを集め、その中では、シュライアーマッハーひとり为非文学者で、まだ活字化された著作もなかった。しかし、雑誌に寄せた短文から、彼にはものを書く才能があると見込んだシュレーゲルが、しつこく書くように促し、一七九八年冬から九九年春にかけてほとんど一気書き上げ、匿名で発表した処女作が『宗教講話』である。この著作は、聖職に就く者による護教の書には違いないが、文学者であるサークルの仲間たちを説得すべき読者に想定した斬新な視点から書かれ、かつそれ自体が文学的挑戦だった。また、その内容は教義には収まりきらないことを、著者自身自覚していた。

もう少し詳しく言うと、『宗教講話』の副題は「宗教を軽蔑する人たちのうちの、教養ある人間に」とあり<sup>17</sup>、これはシュレーゲルが『アテネウム・フラグメント』(一七九八)のひとつで、「宗教はたいがい教養の補遺に過ぎないか、教養の代用品であ

る。それに、自由の産物でないものは厳密な意味で宗教的とは言えない。だから、自由であればあるほど宗教的となり、教養が増大するほど宗教は減少すると言える」と述べ<sup>18</sup>、教義や制度によって個人の宗教心を縛る「不自由な」宗教を教養人は必要としない、と主張したことを念頭においているとの指摘がある<sup>19</sup>。シュレーゲルは、『イデーナ』（二八〇〇）では一転して、「宗教は教養のあらゆるものを生かす核心であり、哲学、道徳、詩と並ぶ第四の目に見えない要素である」あるいは「宗教は単に教養の一部とか、人類の構成部分ではなく、自分以外のものすべての中心であり、どこにおいても第一にして最高のもの、掛け値なしに根源的なものである」と全く主張を変えているので<sup>20</sup>、シュライアーマッハーの作戦は成功したと言えるだろう。

文学的試みだというのは、シュライアーマッハーはシュレーゲルらから焚きつけられて自分でもかなり本腰を入れて文学の創作を試みた時期があり<sup>21</sup>、『宗教講話』では二人称の相手に呼びかける講演形式（説教師である彼の得意分野）、それに続く『モノローゲン』では一人称の抒情的な独白、ほかにも対話篇や額縁小説の形式を使うなど、文体や韻律を意識して作品ごとに書き分けており、シュレーゲルに対しても、文体面でも批評してくれるよう求めているので<sup>22</sup>、当初から通常の神学論文とは違う、文学的様式を意識していたと考えられる。

では、どのように宗教を説いたか、というと、神や教会を前

面に出すのではなく、Universum（万有、宇宙）と人間の関係を核心に据える。人間は誰でも生まれながらに宗教的素質を持っているので、その宗教的受容能力が高まった時（この状態をシュライアーマッハーは「感情」と呼んでいる）、自分が万有の一部であり、そこに自らの存在を絶対的に依存していることを直接意識できる。万有が相手だから、この時人間は自分が非常に小さい、限定されたものと感じざるを得ないが、それは逆に非常に大きなものに触れているからこそ初めてわかることである。だから万有の中の自分を感じるのには、畏れ多いと同時に一種の快感でもある。そこで人は、主観と客観、感覚と観念の区別を超越した根源的なものとながり、調和していることを感知する。

こうしてシュライアーマッハーは、普通なら信仰について語りそうなところを、万有に対するセンスの問題とし、理屈や道徳ではなく、あらゆる存在者を包摂する万有と、さらにそれを包摂しているであろう神の近くまでを一挙に直観する、そのような意識の状態に感じるのが宗教だとする。制度も教義も聖書も関係ない。そして、その感じ方は人それぞれで違っており、全くそれで構わない。確かに、有限者なのだから違って当然で、そもそも皆が同じだったら、万有からさまざまに個別化し、有限でありながら全体を構成する意味がない。違っているからこそ、万有のかけがえのない構成要素となる。この、点の集合が点を越える、積分的とも呼ぶべき思考法はシュレー

ゲルにも通ずるが<sup>23</sup>、個々の芸術家がそれぞれ違うことの承認を「寛容」に求めたヴァッケンローダーよりも、更に一歩先を行っているとさえよう。このように個の自由と尊重を根源的なものとして掲げたシュライアーマツハーは、宗教を真に近代化したと言われる。

しかも、シュライアーマツハーは、理屈でも道徳でもない美的な領域で宗教を語っているので<sup>24</sup>、宗教と芸術の近さを繰り返し強調する<sup>25</sup>。宗教は芸術的インスピレーションやファンタジーに近く、個人の心の自由を全く阻害しないどころか、「一にして全」を実感させてくれる、と宗教者の側から言っているようなものだから、これを読んでシュレーゲルが喜ばないはずがない。また、この世界全体が宗教的見解のギャラリーである<sup>26</sup>、とすることにより、題材によるジャンル別ヒエラルヒーは否定される<sup>27</sup>。

ところで、宗教的素質は確かに万人に認められるが、センスの発達度合いにはやはり違いがあるので、センスの高い者は、そこまで達していない人たちに、仲介者(Mittler)としてより高いものを示さなければならぬ<sup>28</sup>。このMittlerという概念を強く出したのもシュライアーマツハーの特徴で<sup>29</sup>、それはイエス・キリストを最上位のMittler(仲保者)とするキリスト教だけでなく、宗教と親和するさまざまな芸術分野にも当てはまるとされる。ここで再びヴァッケンローダーと比較するならば、彼の場合は、芸術家は神殿に仕える祭司、あるいは修道士

なので、一人籠って祈っていてもよいのかもしれないが、信徒の世話をする聖職者であるシュライアーマツハーの見方はさすがに共同体的で、隣人に対するより積極的な役割をセンスのある者に求めたわけである。彼自身は、その時点ではシュレーゲルかノヴァーリスが、万有に向かって開かれた新しい文学を生み出す者だと考えていたようだが、彼らにしてみれば、さあ、Mittlerにふさわしい仕事をしなさい、と言われてるように感じたのではないだろうか。

シュライアーマツハーにとって誤算だったのは、既にヴァッケンローダーの段階でその気配があつたのだが、宗教を芸術と結びつけると、芸術が敬虔で宗教的であつた時代がよき例として浮上し、中世や、かつて普遍的であり、感覚的美しさと演出力に優れた宗教芸術を持つカトリック教会の方に惹かれる人たちが出てきたことである<sup>30</sup>。ノヴァーリスは『キリスト教中世とヨーロッパ』(一七九九)において宗教改革以前の世界を美化し、シュレーゲルは一八〇八年にカトリックに改宗してしまう。もともと後年の彼の書簡に見られる回想によると、自分はいつも居場所を探していたが、最終的に迎え入れてくれたのは教会だった、ということなので、いわゆる宗教的回心とは少し違い、伝統破壊者が最後に伝統に安らぎを見出した、ということなのかもしれない。

『宗教講話』は、まだ三十代初めだった著者の、これまで蓄えてきたものが一挙に迸り出たような勢いのある著作で、シュ

ライアー・マッハー自身にとっても恐らく特殊な、初期ロマン主義と接触したこの時だからこそ書けたものではないかと考えられる。実際の彼は現役の説教師で牧師の資格も持ち、それに加えて一八〇四年からは大学で神学と哲学を講じ、また、一八〇八年にはシユタイン男爵に促されて新しいプロイセンの教会法草案を作り<sup>31</sup>、一八一七年にはプロイセン王の唱えるルター派と改革派の教会合同に際して中心的な働きをすることによつて<sup>32</sup>、学術的論証や教会制度にも深く関わることになるので、関心の置き方や文体は徐々に変わって行く。しかし、『宗教講話』の、特に初版は、新世代の教養人、なかでも芸術に携わる者にとつて、宗教の新しい沃野へと誘うインパクトの大きい提言となった<sup>33</sup>。

ここで美術に目を転ずると、文学・哲学上の初期ロマン主義と最も近く、万有に対する個人のセンスに基づく新しい芸術に真つ向から取り組んだのが、やはり一七七〇年代生まれのカスパール・ダヴィット・フリードリヒ（図6）とフィリップ・オットー・ルンゲ（図7）である。彼らは二人とも、三十年戦争以来スウェーデン領となり、ヴィ



図6 ルント『フリードリヒの肖像』1800

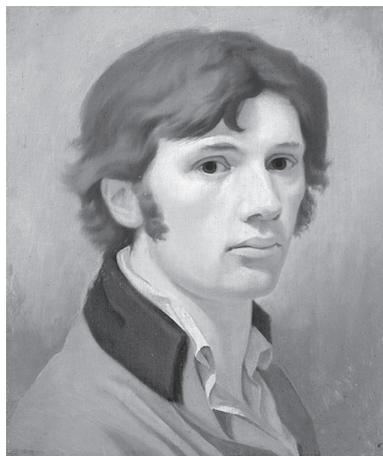


図7 ルンゲ『自画像』1802頃

ーン会議の結果プロイセンに編入されたフォアポメルン出身のルター派プロテスタントである<sup>34</sup>。ここで付け加えるなら、彼らより十歳から十五歳ほど若い「聖ルカ兄弟団」（後のナザレ派）の場合は、もともとは改革派・ルター派・カトリック混成の美術改革集団だったが、よりどころを古美術に求めてローマに移住し、メンバー構成に変化があった等の理由により、カトリック色の強い新しい保守の路線へと進むことになる。

さて、フリードリヒとルンゲでは、ルンゲの方が三歳年下だが、目覚めるのは早く、一八〇二年には既に、歴史画は過去の芸術であるとして前人未到の「風景画」に取り組んでいた。代表作である四枚組の版画『四つの時』（一八〇三頃に下絵素描、

一八〇五、一八〇七の二度版画化)<sup>35</sup>は、自然観察、幾何学性の露わな構図、象徴言語としての植物や色彩の使用、それに線の生み出す装飾性を併せ持った、美術上のロマン主義の中でも特異な作品で、その独特の美しさによって見る者を魅了する一方、あまりに非伝統的で難解であるため、拒絶反応にも遭っている。ここで重要なのは、ルンゲは自然の中に神的なものを感じ取る人間で、この組作には根底に明らかに宗教的な世界観があり、しかしそれは極めて個人的に語られた、ということである<sup>36</sup>。その立ち位置は『宗教講話』に近いと言えるが、ルンゲと神学者との接触は記録には残っていない。しかし、画家はドレスデンに滞在していた一八〇一年から四年の間に、ティーク、アウグスト・ヴィルヘルムとフリードリヒのシュレーゲル兄弟、フィヒテらと知り合っており、その中でも特に親しくなったティークは、この時期『宗教講話』に夢中になり、わざわざ著者に会いに行くほどだった<sup>37</sup>。また、ルンゲの面倒を見、相談役でもあった兄タニエルは、ハンブルクで書籍の販売と運送に携わる商會を営んでおり、書籍の情報には通じている。したがって、ルンゲが『宗教講話』を知らなかったと考える方が難しい。『宗教講話』は芸術家に具体的にどんな作品を作れと指南する書物ではないが、そのエッセンス、つまり、万有に対する鋭敏なセンスで感じ取ったものを描き出すのがMittlerとしての芸術であり、芸術家は自分の小ささを知りつつ、己のセンスを信じ個人的であることを恐れるな、というメッセージが、新芸術

を目指すルンゲを勇気づけたことは十分に考えられる。特に、第三図「夕(図8)」、すなわち救世主の時の赤という色彩象徴について、彼はこう解説している。

「光は善であり、闇は悪である。〔中略〕光は僕らには捉えることができず、闇は捉えてはならない。そこで人間には啓示が与えられ、色彩が世界にもたらされた。つまり、青、赤、黄である。光は、僕らが〔直接〕目で見ることでできない太陽だ。でも、太陽が大地に、あるいは人間に近づくと、天は赤く染まる(つまり、人間にとって可視的な色となる)。(中略)だから赤は地と天のMittler〔の色〕だ」<sup>38</sup>。

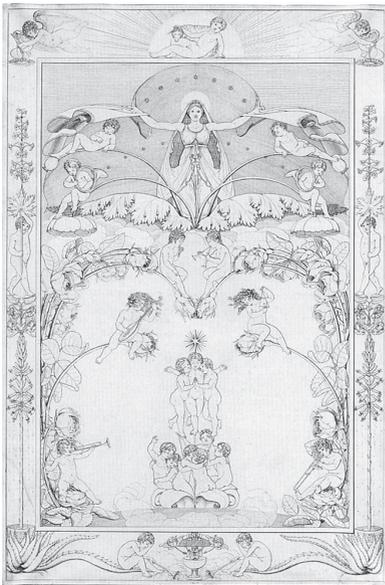


図8 ルンゲ「夕／救い主の時」下絵素描  
1803頃

このMittlerという語に、シユライアマツハーからの直接の示唆を見て取ることができるかもしれない。

もうひとりの画家フリードリヒは、一八〇〇年頃の段階では、まだ自分が何者なのかをしっかりと把握していなかったように見える。しかし、恐らく身体を壊して帰郷<sup>39</sup>し、再びドレスデンに戻って来てからの一八〇三年前後に転機が訪れる。そして、それには恐らく一八〇一年に知り合ったルンゲが深く関わっている。というのは、彼ら二人にもうひとり同郷の画家クリンコウシュトレーム (Friedrich August Klinkowström, 1779-1835)<sup>40</sup>が交わしたやりとりがルンゲ側の資料に残っており、それによるとこの三人は、ルンゲの提唱する新しい芸術をそれぞれに目指す同志だった。しかし、クリンコウシュトレームが課題のあまりの難しさに神経症にかかって脱落してしまい、伝統的歴史画に戻る選択をしたのを、フリードリヒがルンゲに宛てた一八〇八年の手紙で、「誤った道」や「人形芝居」というきつい言葉で非難しているのである<sup>41</sup>。

推測するに、フリードリヒはルンゲやティークを通じて『宗教講話』の芸術観(神的なもののMittler)に触れ、恐らく自分でも読み(彼は特に知的ではなかったかもしれないが、読書する画家だった)<sup>42</sup>、ルンゲが『四つの時』でひとつの答えを出したのを目のあたりにして、大きな刺激を受けた。その時点ではルンゲの方が一歩先んじていたかもしれないが、フリードリヒにはひとつ有利な点があった。というのは、ルンゲは「新芸術

は風景画になるだろう」と考えていたものの、彼自身は風景画の訓練を受けておらず、実際問題として、『四つの時』を見て風景画だと思う人は恐らく誰もいない。これに対し、フリードリヒは風景版画や素描にはある程度の蓄積があったので、宗教的な見方のギャラリーであるこの世界を、自分ならより風景画らしく描くことができると思ったのではないか。そこで、同じく「時」を取り上げ、ルンゲが一日の四つの時(朝、昼、夕、夜)と万有の四つの時(天地創造、父なる神、創り主の時、子なるキリスト、救い主の時、聖霊、慰め主の時)を重ねるという独特の組み合わせをしたのに対し、自分は朝・昼・夕・夜に四季(春夏秋冬)、樹木や大地や水の盛衰、人生の諸段階(十人類史)を組み合わせるといふ、より伝統に近い、したがって寓意としてわかりやすいだけでなく、風景としての魅力を持ったセピア画を創り出した。ただし、一八〇三年頃とされる最初のサイクルでは<sup>43</sup>、第三図(図9)に限っては人の姿を登場させず、代わって岩の上の十字架を小さく描き入れている(図10)。つまり、ルンゲ同様に「救い主の時」を示唆し、キリスト教に基づく時の観念であることを表明している。このサイクルは、その後の彼の多くの作品が展開する出発点となり<sup>44</sup>、そして、ここから遅咲きのフリードリヒの快進撃が始まる。

画家は、風景に明らかにキリスト教的な、あるいはプロテスタント的なモチーフ(十字架、ヴィジョン)としての、廢墟としての、あるいは遠望としての教会堂、宗教改革時代にル



図9 フリードリヒ『秋／夕』1803頃

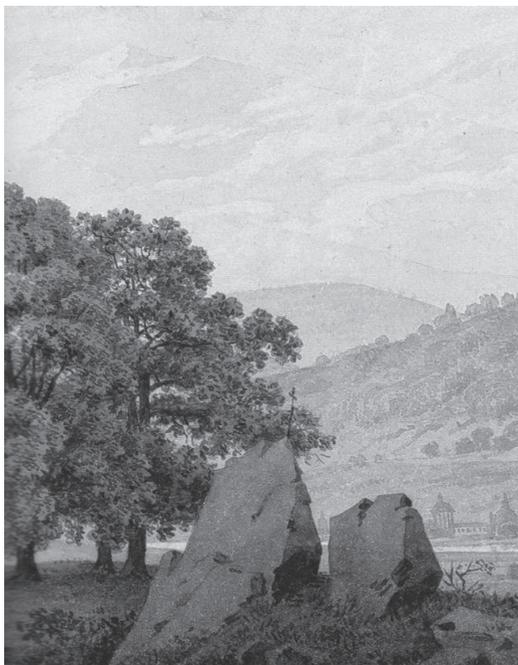


図10 図9の部分

ターを支持した騎士ウルリヒ・フォン・フッテンの墓などを添えた作品を多数描いているだけでなく、シュトラールズント聖母教会内装の注文を受けたり、小規模な教会堂の前庭付き建築・内装（祭壇の上に説教壇を配置した典型的にルター派の）および祭具一式をデザインするなど、直接教会のための仕事も行なっている<sup>45</sup>。しかし、彼が初期ロマン派の宗教／芸術観、なかでもシュライアーマツハーから受け取って自分のものにした最も重要なメッセージは、ルンゲの場合と同じく、

芸術および芸術家は自分を越えたものを伝える *Mittler* であること<sup>46</sup>、そして有限者として謙虚でありつつ、恐れずに個性 (*Eigentümlichkeit*) を発揮することだったと考えられる。これは彼の作品だけでなく、言葉として残したものの分析からもはつきり読み取ることができ<sup>47</sup>。

ルンゲとは異なり、フリードリヒの場合、シュライアーマツハーを個人的に知っていただけでなく、共通する親しい友人が複数おり<sup>48</sup>、かつ画家人生の節目となる作品で神学者と重

要な接点があったことがわかつてい<sup>49</sup>る。そこで、最後にそうした作品を取り上げ、プロテスタント神学と絵画の初期ロマン主義を代表する二人が、どのように互いを生かし合ったかを見ることにしよう。

まず、作品をめぐる激しい論争があったことで知ら



図11 フリードリヒ『山上の十字架(テッ  
チェン祭壇画)』1808

れる『山上の十字架』あるいは『テッチェン祭壇画(図11)』を取り上げよう。この作品は、先に言及した「時」のサイクル第三図から展開した作品で、フリードリヒがいくつかのステップを経て、次第に「岩の上の十字架」のモチーフに集中して行き、他の要素を取り払ってたどり着いた(図12)、十九世紀初頭という時代にあつては究極の抽象と表現できるかもしれない作品である<sup>9)</sup>。油彩版は、当初はナポレオンと戦っているスウェーデン王グスタフ四世アドルフに献呈する予定で着手したと伝えられるが、途中で王が退位したために果たせず、前からの絵を欲しがっていたボヘミアのある伯爵夫人(カトリック)が、ドレスデンからさほど遠くないテッチェン(ジェチン)に

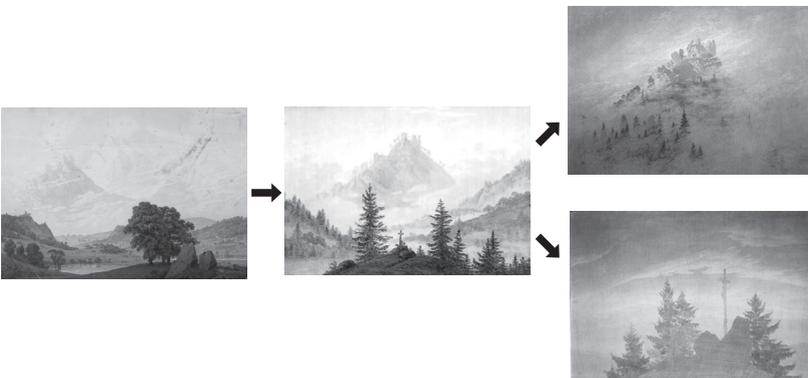


図12 『秋/夕』から『山上の十字架』への展開

ある自分の城の礼拝堂に置くから、という画家の喜びそうな提案をして手に入れた<sup>50</sup>。画家は祭壇画らしく見えるように、かつ絵のメッセージをよりわかりやすく伝えようと、額もデザインして友人の彫刻家に制作させ、搬送前に自宅で公開したところ、ラムドーアという保守的美学者がたまたまそれを見て、まさにその「抽象性」と「独自性」、そしてジャンル別ヒエラルヒーの低位に位置する風景画が祭壇画になることを非難する論評を新聞に載せた<sup>51</sup>。それに対し画家も反論を書き、批評家の推すような「よき造形」の規則には叶っていないことを認めつつも、芸術には規則を守ることよりも個々の芸術家がそれぞれのやり方で高みを目指すことの方が重要であり、この絵は風景画だけでも宗教的なのだ、という点は一步も譲らない。これは、シュライアーマッハーの主張につながり、特に前半部分は非常に近代的な問題提起でもある。そして、作者自身による次のような絵解きを添える。

「意図しているのはおよそ次のとおり。木に架けられたイエス・キリストは、ここでは万物を生かす永遠の父の像である、沈みゆく太陽の方を向いている。イエスの教えをもって、古い世界、つまり父なる神が直接地上を歩み、カインに向かつて『なぜ憤るのか、なぜ目を伏せるのか』と語りかけ、雷鳴と稲妻のもとで十戒の板を授け、アブラムに向かつて『履物を脱ぎなさい、お前の立っているところは

聖なる場所だから』と話しかけた時代は死んだ。この太陽は沈み、大地は薄れていく光をもはや捉えることができなかった。そこに、最も純度の高い高貴な金属で作られた十字架上の救い主が、夕焼けの金色の中で輝き、和らげられた光を地上に反射する。岩の上に十字架がまっすぐに、イエス・キリストに対する我々の信仰と同じように揺ぎなくしっかりと立っている。十字架の周りには、あらゆる時を通じて常緑の樅の木が、磔刑に架けられた方にかける我々の希望のように立っている。」<sup>52</sup>

この解説は『宗教講話』の第五章、「諸宗教について」（比較宗教論）に負うところが大きいと考えられる<sup>53</sup>。この章はほかの四章とは多少趣が変わり、それまでの章では特定の宗教に限定されない宗教なるもの全般について語っているとやってみてもよい論だったのだが、ここで軌道修正して、やはりキリスト教が優れている、という話になる<sup>54</sup>。諸宗教の中では特にユダヤ教とキリスト教が比較されるが、前者の歴史は、「言葉と行動での神と人との直接の対話」に帰され、「彼らの〔すなわち旧約〕聖書が完結した時、ヤーヴェとその民との会話が終わったとみなされるので、この宗教は死んだ」と断ずる<sup>55</sup>。ユダヤ教の特徴を神と人との直接対話に求めるのは、シュライアーマッハー独自の洞察で、ありふれた見解ではない<sup>56</sup>。そして、まだ存続している宗教に対し、「死んだ」と言い切ったことは、アンチ・

セミテイズムを多くの読者に植え付けたとして、現在では批判的にもなっている<sup>57</sup>。フリードリヒの自作解説は、ユダヤ教という言葉こそ使っていないが、「古い世界」を、旧約聖書に書かれた出来事を引用して神が人間と直接コミュニケーションした時代として示し、それはイエス・キリストの新しい教えの登場をもって「死んだ」と表現しており、『宗教講話』に依拠していることは明らかだろう<sup>58</sup>。恐らく画家は、風景画が宗教画に「成り上がる」不遜と宗教的意味の不明瞭というラムドーアの掲げた非難に対し、神学的根拠を示唆することによって非難が不当であると示そうとしたのである。

対話の終了とともに「死んだ」ユダヤ教に対し、キリスト教には初めから神と人との対話はない。しかし、シュライアーマツハーは、こちらの方がより崇高で、人類のより発達した段階にふさわしい宗教だと主張する。なぜなら、有限者による無限者の直観という彼を考える宗教の核心は、まさに神と人との間に乗り越え難い差のあるキリスト教の本源とされるからである。さらに、神と結びつくには絶対に仲保が必要な人間に対し、神は次々とMittlerを遣わしてくれるが、彼らの中で神性と人間性は次第にひとつに融合していくという。それらMittlerのうちでも最上の者、人であると同時に神であるイエス・キリストは、あらゆる有限なものには神性と関わるためにより高次のMittlerが必要であるという理念そのものを提示し、それ以上の仲保を必要としない究極のMittlerとして、断絶を越えて有

限者と無限者をつないでくれる。だから人間は、フリードリヒの絵解きの言葉を使うなら、神の光を和らげて地上に照り返してくれるキリストに、最終的な希望と信仰を置くのである。

この反論を、フリードリヒは前年に友人になった若い神学者で、当時ヴァイマルのギュムナージウム教師になったばかりのヨハネス・シュルツェ (Johannes Karl Hartwig Schutze, [1789-1869]) に送って意見を乞うた。シュルツェはハレ大学のシュライアーマツハーの弟子で、この頃は父と慕うほど師に傾倒していたので<sup>59</sup>、この絵解きを読んで、どんな神学的見解と結び付いた主張なのかピンと来たはずである。ヴァイマルでは画家は既にかなり知られていたもので、シュルツェは周囲の人々の意見も聞き、議論慣れしないフリードリヒの、美学者と論争するには錯綜した感のある手紙全体は公表せずに、画家自身による絵および額の記述と絵解きの部分だけを、友人が編集しているヴァイマルの教養新聞に掲載させた<sup>60</sup>。それによって、歴史上の磔刑を再現するのではなく、キリストの仲保という理念を表現するというこの作品の核心を、簡潔に伝達したと言えるだろう。

シュライアーマツハーは、シュルツェを含む共通の友人たちからフリードリヒについて、またラムドーア論争について、多くを聞き、ライマー方で作品も見ていたと思われるが、その彼に、フリードリヒに直接会い、その作品を広める機会がやって来る。一八〇六年にナポレオンに敗れたプロイセンは、翌年の



図13 フリードリヒ『海辺の修道士』1810



図14 フリードリヒ『樫の森の中の修道士』1810

テイルジツト和約で国土の多くを失い、神学者の勤務していたハレ大学も閉鎖されてしまう<sup>61</sup>。そこからプロイセンの内政大改革が始まるが、国の立て直しにはベルリンに大学を新設することも含まれていた。その仕事のために白羽の矢が立ったうちの一はフリードリヒの『海辺の修道士』で、彼には神学部長の座のほか、内務省公教育部にも席が与えられた。ベルリンの文教政

策に影響力を持つようになった彼は、大学開校を目前にした一八一〇年九月十二日にドレスデンのフリードリヒのアトリエを訪れ<sup>62</sup>、制作中の大作二点『海辺の修道士』と『樫の森の中の修道士』（図13・14）を目にし、これまで展示実績のなかったベルリン美術アカデミーの展覧会に出品するよう促した。

この二点は、ともに『山上の十字架』同様、ぎりぎりまで余計なものをそぎ落とした極限の風景だが、特に『海辺の修道士』については、画家は何度も描き直しを行なっており<sup>63</sup>、シュライアーマッハーの来訪とベルリンへの発送の間にも手を入れた可能性がある。しかし、海上にあった複数の船を消し去った最終的な形を取るに当たって、神学者の進言があったのか、それに画家が納得して変更を加えたのかは不明である。両作品は、初日には間に合わなかったものの、実際にアカデミー展で展示され人目を引いただけでなく、王室買い上げとなったことで、フリードリヒはプロイセンの首都において、「衝撃のデビュー」を果たす。

この二点にも実は、一九八七年に初めて日の目を見た画家の自作解説があるが、シュライアーマッハーの「仲保の神学」やルンゲと共通するキリスト観によって説明することも

できた『山上の十字架』とは異なり、そこにははっきりと画家自身のセンスが現れている。

『海辺の修道士』が内包する考え(Gedanken)についての画家の説明は、

「たとえお前が朝から夕方まで、夕方から真夜中が迫るまで思案しようとも、探り難い彼岸は考え出すことも測り知ることもできない。／お前が後世の光となり、未来の闇を解き明かそうとするのは、高慢な思ひ上がりだ。聖なる予感でしかないもの、信仰においてのみ見、認められるものを、ついにはつきりと知り、理解しようというのだから。／荒涼とした砂浜に、お前の足跡が深く残ろうとも、かすかな風がその上を吹いただけでその足跡はかき消されてしまう。思ひ上がった愚かな人間よ。」<sup>64</sup>

そして『檜の森の中の修道院』については、

「今制作中の大作では、墓の、そして未来の秘密を描こうと考えている。信仰においてのみ見ることができ認識できるもの、人間の有限な知には永遠に謎であり続けるものを(私自身にとっても、自分が何を描こうとしているのか、どうやって描こうというのかは、いくぶん謎である)。」<sup>65</sup>

人知を超えたものに対する有限者の、そのはかなく取るに足らない存在にふさわしいへりくだり(Demut)は、シュライアーマッハーももちろん宗教的に重要な態度として触れているが<sup>66</sup>、彼はとうやら基本的に陽性の人間で、傲慢への戒めにある<sup>66</sup>、彼はどうやら基本的な感覚に感じられない。これに対し、少年時代から身近にいくつもの死を経験し、特に弟クリストファーの事故死については責任を感じていただろうフリードリヒは<sup>67</sup>、人間が死すべき存在であることに対し敏感で、亡くなった者はどこへ行くのか、死の向こうに何があるのかは、繰り返され、しかし答えの出ない問い、解けない謎として彼につきまとい、少なからぬ作品や詩作のテーマとなった<sup>68</sup>。彼は、鋭敏なセンスを持つ者は不幸だと述べたことがあるが<sup>69</sup>、彼のセンスはメランコリーに傾斜することがあった。だから彼は信仰を必要とした<sup>70</sup>。

しかし、その一方で、この両作品は画家がこれまで手掛けたうちで最大サイズの野心作でもある。ラムドーア論争は彼を時の人に押し上げ、これまでとは桁違いの急な注目と成功が彼を奮い立たせると同時に、思ひ上がりではないかと不安にさせ、そのため人間の取るに足らなさを、はかなさを改めてテーマ化し、自らを戒めようとした可能性は考えられる。同じ一八一〇年頃に、彼は自画像のうちでは二番目に大きなサイズで、かつ最も深刻に自分はいつたい何者なのかを問うているように見える素描(図15)も残している<sup>71</sup>。



図15 フリードリヒ『自画像』1810頃

『海辺の修道士』と『樫の森の中の修道院』の対幅は、さまざまに写真パースから想像上で組み立てられた『山上の十字架』の光景とは異なり、両方とも画家の故郷の実在する場所、特に危険でもおどろおどろしくもない場所が作画の基礎となっている。『海辺の修道士』は、リュージェン島のメンヒグート半島にある、ゲーレン岬の付け根の南側から海を見下ろす位置で描かれた写生(図16)が基になっており<sup>73</sup>、『樫の森の中の修道院』は、グライフスヴァルト近郊のエルデナにあるシトー派修道院の廃墟を中心モチーフとして描かれている<sup>73</sup>。しかし、わずかな操作——前者では耕地や樹木の広がる後景の岬全体と、船や仕掛け

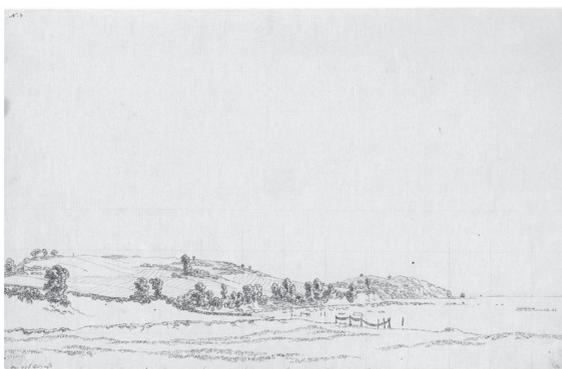


図16 フリードリヒ『リュージェン島ゲーレン岬を望む海岸』1801

網という人の営みのしるしの消去、後者では廃墟を取り巻く枯れた樫の木や雪に覆われた墓地の付加——によって、それらは様相を変えてしまう。ノヴァーリスの言葉を借りるなら、世界が「ロマン化」されたわけだが、その変容の仕方に表現者の個性がはつきりと刻まれることを、これらの作品は物語っている。個性的なMittlerであるこの対幅の、彼岸の謎をめぐるメッセージを、多くの人が理解したかどうかは定かではないが<sup>74</sup>、少なくともひとり人間は慰められた。なぜなら、この対幅を購入したいと願ったのは、母を亡くしたばかりの十五歳の王太子だったからである。

註  
1 マルティン・ルター『宗教改革三大文書 付九五箇条の提題』、深井智朗訳、講談社学術文庫、二〇一七、所収、三八八

- 頁。カトリックにおいては、聖職者を任ずる「叙階」はサクラメント(秘蹟)のひとつであり、それによって聖職者は神との特別な関わりの中に入るため、告解を聴き罪の赦しを代行する等の、平信徒の持たない宗教的権限を与えられる。ルターはカトリックの認める七つのサクラメントのうち、最終的にイエス・キリストが直接自ら行なった聖餐と洗礼以外の五つを廃した。叙階の排除とともに教皇の無謬説は否定され、教皇を頂点とする教会もまた誤ることがあるとされた。
- 2 深井智朗『プロテスタンティズム』、中公新書、二〇一七年第五章。
- 3 マルティン・シュミット『ドイツ敬虔主義』、小林謙一訳、教文館、一九九二。『Pietismus', *Wikipedia*, 21.06.2017(<https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Pietismus&oldid=166598350>).
- 4 先駆的研究は、Klaus Lankheit, „Caspar David Friedrich und der Neuprotestantismus“, *Deutsches Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 24. Jg., 1950, S. 129-143, にある。Neuprotestantismus と Pantheismus の両用語が用いられている。Pantheismus は、スピノザが神と自然を直接同一視したとみなし、その立場が汎神論(Pantheismus)と呼ばれるのに対し、世界は神の中にあるが、神は世界を超えて大きく、したがって神と世界は同じではないと考える一方で、Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832) が、一八二八年にゲッティンゲンで出版した『哲学体系講義 (Vorlesungen über das System der Philosophie)』で引き出した。

- 5 Wilhelm Wackenroder und Ludwig Tieck, „Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst“ in: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*; vgl. auch „VIII: Ein paar Worte über Billigkeit, Mäßigkeit und Toleranz“ in: *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*. Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, hg. von Gerda Heinrich, München/Wien 1984, S. 177-182 und 290-294. 上記二書は二人の連名で出版されているが、章によって著者は異なり、言及した章はヴァッケンローターに帰されている。
- 6 „Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft“, in: *Herzensergießungen*.. Wackenroder, *op. cit.*, S. 190-194.
- 7 „Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohle seiner Seele gebrauchen müsse“ in: *Herzensergießungen*... Wackenroder, *op. cit.*, S. 200-204.
- 8 註に参照。「二の素晴らしき言語」など、芸術と自然を指す。
- 9 Athenäum-Fragmente 116.: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft

poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beeseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang. [...]“, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd.2, 1. Abteilung, Werke 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801), hg. von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967, S.182f. 邦訳『Fr.シュレーゲル ロマン派文学論』山本定祐訳、富山房、一九七八年、あり。

10 Progressiv(を)には「進歩する」と訳したが、あらゆるものを包摂する全体を希求する点で、後の進歩主義の直線運動的変化観とは異なっている。

11 Vermischte Fragmente I, 105. „Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzierreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekant. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehen, dem Bekantten die Würde des Unbekantten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire

ich es — Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekante, Mystische, Unendliche — dies wird durch diese Verknüpfung logarythmisirt — Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. romantische Philosophie. *Lingua romana*. Wechselerhöhung und Erniedrigung“ in: *Novellschriften / Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Band: Das philosophische Werk I, Darmstadt 1981, S.505 (Abteilung VI: Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen).

綴りは原文でおり。邦訳『ノヴァーリス作品集』第一巻、今泉文字訳、ちくま文庫、二〇〇六年、二三五—二三六頁、あり。「ロマン化する」の対立概念として用いられた「対数化する(logarythmisieren)」という語は、天文学や、その知識を用いた大航海が盛んになった近世以降、これまでとは桁違いに大きな数(いわゆる「天文学的数字」)を扱う際の利便の都合から、指数や対数という数学的概念や計算法が生み出され、通常では扱いきれないような大きな数を扱い得る形に変換したことを念頭に置いた比喩的表現。美術史では、ベラスケスのリアルに描写された神話画に対して「logarithm of reality」という表現が用いられた例がある(Sтивен N. Orso, *Velasquez, Los Borrachos, and Painting at the Court of Philipp IV*, Cambridge University Press 1993, p.23)。

12 Friedrich Schlegel, „Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802-1804“, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 4, München/

- Padernorn/Wien 1959, S.9-152.)の報告の概要と論法については、拙著「フランツ・プフォルと古ドイツ美術」、「実践女子大学文学部紀要」第三十号、一九八八、九七―一四二頁中、一〇〇―一〇一頁を見よ。
- 13 プロイセンは、前身であるブランデンブルク選帝侯国で十七世紀初めには改革派を信仰する選帝侯が出、またユグノーの難民を多数受け入れた経緯から、ドイツの領邦の中ではオランダに近い地域と並んで改革派が多く、軍や病院といった公の機関にはルター派と改革派両方の説教師を置いていた。一八一七年に王家の主導で両派は合同され、「福音教会」を名乗ることになる。
- 14 一七二七年にザクセンのツィンツェンドルフ伯爵 (Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf) によって新たに形成されたルター派敬虔主義の一派だが、ボヘミア、モラヴィアなど、各地からプロテスタント諸派の宗教難民を受け入れ、伯爵自身改革派の聖職者でもあるなど、宗派の枠を越えた活動をし、また、奴隸制に反対しアメリカへのミッションも行なった。シュミット、前掲書、一五六―一八四頁；Zinzendorf, Wikipedia, 06.2017 ([https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolaus\\_Zinzendorf](https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolaus_Zinzendorf))。なお、ノヴァーリスも、父が最初の妻の死後ヘルンフート派に転向して熱心な信者となつてから、後妻との間に産まれた子である。
- 15 ヘルンフート派の学校では、さまざま国籍・身分の生徒が机を並べていたため、多様性を学ぶのには適した環境だったと言える。シュライアーマツハーは二つの学校に通ったが、上級の保守的で厳格な神学校 (Barby の Seminar) の方は、啓蒙時代のさまざまな神学的異論や文学に対する学生たちの関心を抑圧する環境で、学友の放校処分に伴いシュライアーマツハーも退学した。息子の「背教」に対する父の懸念をよそに、彼はハレ大学で引き続き神学を専攻するが、学んでいたのは主に哲学と文学で、卒業試験前になって猛烈に神学を勉強し、優等で合格。なお、初期のシュライアーマツハーと彼を取り巻く時代的環境については、Kurt Nowak, *Schleiermacher und die Frühromantik. Eine literaturgeschichtliche Studie zum romantischen Religionsverständnis und Menschenbild zum Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Weimar 1986, に詳しい。
- 16 シヤリテ病院は、十九世紀末から二十世紀初頭にかけてノーベル医学賞受賞者を輩出する著名な研究・医療機関となり、日本から北里柴三郎も参加しているが、もともとは十八世紀初頭にベスト患者の収容所として設立された施設で、貧民局 (Armen-Directorium) の管轄下にあり、シュライアーマツハーの就任当時は決して恵まれた職場環境とは言えなかった。しかし、ヘルリンに住むことによつて文化的刺激は格段に増大した。
- 17 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Über die Religion: Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Berlin 1799<sup>1</sup>, in: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher *Kritische Gesamtausgabe* (KGA), 1. Abt.: Schriften und Entwürfe Bd. 2: *Schriften aus der Berliner Zeit 1796-1799*, hg. von

Günter Meckenstock, Berlin/New York 1984. 邦訳：シュライエルマッヘル『宗教論』佐野勝也・石井次郎訳、岩波書店一九四九年、フリードリヒ・シュライアマハー『宗教について』深井智朗訳、春秋社、二〇一三年。

- 18 Athenäum-Fragmente 233.: „Die Religion ist meistens nur ein Supplement oder gar in Surrogat der Bildung, und nichts ist religiös in strengem Sinne, was nicht ein Produkt der Freiheit ist. Man kann also sagen: je freier, je religiöser; und je mehr Bildung, je weniger Religion.“, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2 (註⑥を見よ), S. 23. シュレーゲルは伝統的教義や教会からは自由な宗教観を持っており、一七九八年には自分で新しい宗教を立ち上げ、聖書を書く(ただし、文学的形式を追求した芸術作品として)つもりを計画していた(Novak, *op. cit.*, S. 138f.)。

- 19 Manuel Bauer, *Schlegel und Schlegelmacher. Frühromantische Kunstertik und Hermeneutik*, Paderborn/München/Wien/Zürich 2011, S. 222. Hellmut Zschoch, Liebhaber der Religion unter den Gebildeten. Friedrich Schlegelmacher, die Frühromantiker und das Christentum“, in: Friedrich Huber (Hg.), *Reden über die Religion — 200 Jahre nach Schlegelmacher. Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit Schlegelmachers Religionskritik*, Wuppertal 2000, S. 9-29, hier 18f.: は、もう少し広く、同時代の教養人の中で、宗教に関心はあるが趣味的で、哲学・詩・政治・芸術・学問の総合を求めている人々を想定しているとするが、それによく当て

はまるのはやはりシュレーゲルとノヴァーリスだろう。

- 20 Ideen 4.: „Die Religion ist die allbelebende Weltseele der Bildung, das Vierte unsichtbare Element zur Philosophie, Moral und Poesie, welches gleich dem Feuer, wo es gebunden ist, in der Stille allgegenwärtig wohnt, und nur durch Gewalt und Reiz von außen in furchbare Zerstörung ausbricht“ und 14.: „Die Religion ist nicht bloß ein Teil der Bildung, ein Glied der Menschheit, sondern das Zentrum aller übrigen, überall das Erste und Höchste, das schlechthin Ursprüngliche“, in: *ibid.*, S. 256f. ただし、シュレーゲルは『宗教講話』を手放して受け入れたわけではなく(彼の反応は『KG4, 1. Abt. Bd. 2, S. LXVII-LXXX』を見よ)彼の宗教の中心には芸術があり、後に両者の融合をカトリックに見出すことになる。

- 21 Hermann Patsch, *Alle Menschen sind Künstler. Friedrich Schlegelmachers poetische Versuche*, Berlin/New York 1986. シュライアマッハーの文学的試みをめぐる解説 *Literarhistorischer Teil* (S. 7-80) ㊄ 実際の詩作を集めて註を付けた *Editorischer und kommentierender Teil* (S. 81-233) の二部より成り、前者では、シュレーゲルのサークルとの接触によってシュライアマッハーが半ば強制的に文学的著述に導かれ、自分でもその気になって一八〇三年に詩作のピークを迎えるが、才能のないことを悟って翻訳以外の文学活動からは手を引き、哲学および神学という本来の領域に戻っていく経緯が述べられている。「誰もが芸術家」というタイトルは、『宗教講話』中の誰もが宗教的仲介者となれる。

という主張、あるいは『倫理学』中の「Jeder Mensch ist ein Künstler」という見方を想起させるが、手すそびの域を越えて社会的に有意義なものとなるには、誰もが持ち得る素質だけではやはり不十分なことを、自ら実証してしまったと見るならば、皮肉な題にも取れる。

- 22 「Historische Einleitung», in: *Friedrich Daniel Ernst Schliermacher Kritische Gesamtausgabe (KGdA)*, 1. Abt. Bd.3: *Schriften aus der Berliner Zeit 1800-1802*, hg. von Günter Meckenstock, Berlin/New York 1988, S. XXVI.

23 有限で多様な個と全体をなす一者との関係は、「ヤロコビ」によるスピノザ再評価をきっかけに、シュライアーマッハーを含む当時の多くの教養人が取り組んだ問題で、『宗教講話』にもその反映が見られる。彼のスピノザ理解については Nowak, *op. cit.*, S.84-92. に詳しい。コッピは Bauer, *op. cit.*, S.238. に倣って「積分的」と表現した。なお、シュライアーマッハーは数学的考察の草稿も残しており、この点に着目して、彼の数学的思考が神学分野にどう生かされたのかを考察したのが、Inken Mädlar, *Kirche und bildende Kunst der Moderne*, Tübingen 1997, Teil B (シュライアーマッハーのモダン美術と教会の衝突克服への貢献), S(運動)における「一体化」である。マインツ大学福音派神学部の博士論文として書かれたこの論考は、ほかにも言語学的方法を分析に用いるなど、新しい手法が見られるが、「モダン美術」の概念や指す範囲が曖昧で、具体的に取り上げられる作例があまりに限定的であり、教会用に制作されたのではない作例を教会とモダン美術の衝突の枠で語るなど、美術史的には問題がある。Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und*

*Religion*, München 2003, Kap. VI, は、こうした問題点には言及せず、Mädlarによるシュライアーマッハーの二次曲線論分析(数学的アナロジーによる神と人との関係の説明)を、フリードリヒの構図法に直接的に結び付ける説を展開している。その見方は興味深くはあるが、神学者の数学論の内容に画家が通じていたかどうかは疑問であり、造形上の先例を全く考慮に入れている点でも、立論が極めて一面的に思える。

- 24 Thomas Lehner, *Die Kunsttheorie Friedrich Schliermachers*, Stuttgart 1987, S.340. ノーナーのこの書は、シュライアーマッハーの芸術論についてのほとんど唯一の論考だが、『宗教講話』が宗教的意識を語るのに美的カテゴリーに依っていることを強調するとともに、美的概念の神学への適用はアナロジーでしかなく、と指摘している。Id., „Kunst und Bildung

— Zu Schliermachers Reden über Religion“, bei Walter Jaeschke / Helmut Holzhey (Hg.), *Früher Idealismus und Frühromantik. Die Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, Hamburg 1990, S.190-200, hier 191f., 見4。

- 25 特に第三講話。宗教と芸術は同じものではなすが、「内的に親和」しているとする。レーネラーは、シュライアーマッハーが、芸術に傾倒する同時代の教養人のエネルギーを宗教の再生へも注がせようとしたと見ている(Lehner, 1987, S.343)。

- 26 「[Die Kunstwerke der Religion sind immer und überall ausgestellt; die ganze Welt ist eine Gelehrte religiöser Ansichten und ein Jeder ist mitten unter sie gestellt“; Dritte Rede in: Schliermacher, 1799 (註17を見4), S.119.

27 後年の『美学』（ヘルリン大学での講義録）では、シュライ

アーマツハーは聖史など直接的にキリスト教主題を扱う宗教的様式と、それ以外の「社会的（gesellschaftlich）」様式を区別し、前者はある社会の中で宗教的コード化されたもので、作者自身がその制作時に真摯な宗教的感興にあったか否かとは無関係であり、これに対し後者はむしろ個人の意識や生活と結びつくとする（したがって、宗教的コード外の主題であっても宗教的感興に発することがあり得る）。また、人間を描く歴史画と自然を描く風景画は全く同等であり、対象は絵の価値に対し何の影響も与えなうとも述べている。Schliermacher, *Ästhetik (1819/1825): Über den Begriff der Kunst (1831/32)*, hg. von Thomas Lehner, Hamburg 1984; Schleiermacher, *Ästhetik (1819, 1825, 1823/33): Über den Begriff der Kunst (1831-33)*, mit einer Einleitung, Bibliographie und Registern hg. von Holden Kelm, Hamburg 2018, を見よ。

28 仲保者については、特に第一、第五講話で語られる。

29 ノヴァーリスが一七九八年に「花粉」と題して発表したフラグメント中、および翌年にかけて書いた「般草稿」中には既にMittlerが登場し（*Novalis Schriften*, 2ter Band: Das philosophische Werk I, Darmstadt 1981, S. 440-445; 3ter Band: Das philosophische Werk II, Darmstadt 1983, S. 267 und 314）、シュライアーマツハーに先行する。シュレーゲルも「アテネウム・フラグメント」（234および327）と「イデー」（44および45）双方でMittlerに言及している（*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, S. 208, 221f. und 260）。

しかし、両者ともに断片的考察であるのに対し、『宗教講話』でのMittlerはキリスト教の核心に位置づけられている。

30 Zschock, *op. cit.*（註6を見よ）、S. 27f.

31 Martin Ohst, „Schliermacher und die Kirche“, bei Huber: *op. cit.*, 50-81, hier 73.

32 南インディアナ大学のブレインスマスは、この合同教会を画家フリードリヒが強く支持し、同年作の『雪の中の修道院墓地（BS 254）』等にも反映させた、とする新説を出しているが、推測が多く、十分な説得力を持つには至っていない。Hilary A. Bravsmith, „Divine Nature, Sacred Ruins and National Redemption . Examining Ecclesiastical Spaces in the Paintings of Casper David Friedrich“, in: Camilla Badstübner-Kizik und Edmund Kizik (Hg.), *Entdecken — Erforschen — Bewahren. Beiträge zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege*, Festgabe für Sibylle Badstübner-Grüger zum 12. Okt. 2015, Berlin 2016, S. 42-51.

33 『宗教講話』は、著者の存命中に第四版まで出版されているが、毎回改訂され、字句の変更や補筆によって次第に整理・詳述されて行く一方、初版の少々破天荒な生氣を失っていく。KG4, 1. Abt. Bd. 12: *Über die Religion (2-7)*, 4. Auflage etc., hg. von Günter Meckenstock, Berlin/New York 1995. シュライアーマツハー自身、後年は『宗教講話』に距離を置き、不満を漏らしている。KG4, 1. Abt., Bd. 2, S. LXVII.

34 ルンゲの妻になるパウリーネ・バツサンジュは、そのフランス系の姓が示すように、ベルギーから渡って来たユグノーの子孫であり、また、フリードリヒの幼馴染で長年にわたる

親友だった出版業者ゲオルク・ライマールの妻も改革派なので、  
フォアホメルン出身者の間でもルター派と改革派の関係は近  
いものだったと推測される。

35 Traeger: 280-283, 280A-283A und 280B-283B.

36 拙著「観察・象徴・装飾——フィリップ・オットー・ルン  
ゲの植物／風景」、『言語文化』第三〇号、二〇一三、一一五  
—一四三頁を参照。ルンゲについては、没後二百年の二〇  
一〇年を期してルンゲの良書が刊行されたほか、大きな展覧  
会やシンポジウムが開催されてくる。Thomas Lange, *Das  
bildnerische Denken Philipp Otto Runge's*, Berlin/München  
2010; Markus Bertsch et al.(Hg.), *Kosmos Runge: Der  
Morgen der Romantik*, Ausstellungskat., Hamburg  
2010; id. et al. (Hg.), *Kosmos Runge: Das Hamburger  
Symposium* (Hamburg 2009), München 2013.

37 シュレーゲルが一七九九年四月にシムライアーマッハーに  
宛てた手紙によれば、テュークは『宗教講話』に「異様に熱  
狂しつ(grausam begeistert)」しつたヤン(Platsch, *op.  
cit.*, S.14)。

38 「[...]das Licht ist das Gute, und die Finsterniß ist das  
Bösel...!; das Licht können wir nicht begreifen, und die  
Finsterniß sollen wir nicht begreifen, da ist den Menschen  
die Offenbarung gegeben und die Farben sind in die Welt  
gekommen, das ist: blau und roth und gelb. Das Licht  
ist die Sonne, die wir nicht ansehen können, aber wenn  
sie sich zur Erde, oder zum Menschen neigt, wird der  
Himmel roth[...] und roth ist ordentlich der Mittler

zwischen Erde und Himmel[...]“ (Brief an Daniel vom  
7.11.1802), in: Philipp Otto Runge, *Hinterlassene  
Schriften*, hg. von Daniel Runge, 1. Teil, Hamburg 1840,  
S. 17. Faksimiledruck: Göttingen 1965.

39 ヘルシュリースーパンは、フリードリヒが一八〇一年の初め  
に失恋して自殺未遂し、その時期しばしば帰郷したと推測し  
てくる (Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich:  
Gefühl als Gesetz*, 2008, S.124-127) が、確たる裏付けに  
欠ける。一方、前年の秋に彼が友人ルントに送った手紙に  
は、「旅行後に病氣したり、あまりに激しく子供たちを叱りつ  
けたのが祟って寝込んだりした話が出て来る (Caspar David  
Friedrich, *Die Briefe*, hg. und kommentiert von Hermann  
Zschocke, Hamburg 2005, S.16) ので、健康に不安があった  
のは確かなようだ。ただ、リュレーゲン島滞在中の日記には病  
氣を思わせる記述はない。

40 三人の中では最も若く、一八〇三年から五年までやはりド  
レスデンに在住し、美術アカデミーの学生だった。

41 Runge, *op. cit.*, 2. Teil, Hamburg 1841, S.260-262, 292-  
294, 351-359 und 364f. 彼の経緯については Mayumi  
Ohara, *Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen  
über C. D. Friedrichs kunsththeoretische Schriften und ihre  
Entstehungsumstände*, Diss. Berlin, 1983, S.26-30, を見よ。  
しかし三者はこれで絶縁したわけではなく、その後も交流は  
続いている。

42 Ohara, *op. cit.*, S.241, Anm. 18.

43 BS 103-106; Gummert 365-368. 彼の四点要素描は長らく行方

不明となっていたが、『夏／昼／青年期』を除く三点が近年再発見・修復されてベルリンの版画素描室の所有となった。『*An der Wiege der Romantik: Caspar David Friedrichs Jahreszeiten von 1803*』, Ausstellungskat., Kupferstichkabinett — Staatliche Museen zu Berlin 2006-07.

44 フリードリヒの「時」のサイクル群とその関連作については、Momoko Ochiai, *Die Tages- und Jahreszeitenzyklen von Caspar David Friedrich*, Frankfurt/Main 2015, に詳しい。また、そこに挙げられていない単独の作品群、あるいは対幅に同じく「時」のテーマ設定から派生したものは多い。

45 Grunmt 764-792, 840-842 und 878-886, Klaus Lankheit, „Caspar David Friedrichs Entwürfe zur Ausstattung der Marienkirche in Stralsund“, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, 1969, S. 150-176; Johannes Grave, „Caspar David Friedrich als Architekt für eine Kapelle zu Vitz? Überlegungen zu seinen Nürnberger Entwürfen für einen Kirchenbau“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2002, S. 251-264. 後者の小教会堂は楕円形の平面を持ち、祭壇背後に単塔が付いており、十八世紀にカトリック圏を含む国内の各地に建てられたバロック型教区教会堂や巡礼教会堂建築に連なる。形状は同じではないが、フリードリヒがしばしば訪れたドレスデン郊外のロシユヴィッツにある一七二〇年に完成したルター派の小教会もそのひとつで、第二次大戦で破壊される前は説教祭壇を備えていた (Eberhard Münzner, *Die Kirche zu Dresden-Ioschütz*, Regensburg o. J. [nach 2006], S. 10-12)。特筆すべきは聖堂前に設けられる予定の、やはり楕円形の前庭で、五重ないし

は六重の樹木の列で取り囲まれ、註32で触れた失われた油彩画『雪の中の修道院墓地』の、教会堂の廃墟を取り巻く柱列としての櫓を想起させる。なお、シュライアーマッハーは「外的自然」(実在の自然)を、神性の「一番外側の前庭 (Vorhof)」と呼んでいる (Schliermacher, 1799, S. 78)。クラーヴェによってリユージェン島フィッテの礼拝堂のための設計図という見方は否定されたので、どんな機会に構想されたのかは不明。

46 Ohara, *op. cit.*, S. 191f.; Busch, *op. cit.*, S. 164-167.

47 画家が端的にその名に触れているのは、一八三〇年前後に書かれた次のフラグメント: “Die Kunst tritt als Mittlern zwischen die Natur und die Menschen. Das Uthild ist der Menge zu groß zu erhaben um es erfassen zu können. Das Abbild, als Menschenwerk liegt näher dem Schwachen...”, *Caspar David Friedrich: Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitgenossen I. „Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern*, bearbeitet von Gerhard Eimer, Frankfurt/Main 1999, S. 32, Z. 380-384. 綴りと句読点は原文どおり。フリードリヒは *Universum* という言葉は使わず、目指すのは外的自然や個々の人間の内的自然からは区別された高次の自然を伝えることであり、その原像 (Uthild) に対して人間のわざである芸術は似姿 (Abbild) だと表現される。

48 『宗教講話』第二版 (一八〇六) 以降、シュライアーマッハーの著作の主な出版元となるだけでなく、晩年のシュライアーマッハーを長らく自宅に住まわせていたベルリンの出版業者ゲオルク・ライマーは、フリードリヒとは君僕で呼び

合う親しい友人で、彼の作品の重要なコレクターでもあった。愛国詩人として知られるエルンスト・モーリッツ・アルントは、シュライアーマツハーとは姻戚関係にあり、ともに反ナポレオン活動に従事した中で、画家とはライマーほど親しくはないものの、子供時代から面識があった。ウィーン会議後の反動期には、画家が彼に宛てた解放戦争記念碑銘文を依頼する手紙をめぐって当局の尋問を受けたことがある。また、後述するシュルツェは、ハレ大学でのシュライアーマツハーの弟子で、画家の年若い友人。これらの人々とフリードリヒとの関係について、一次資料の発掘に基づく多くの重要な新知見をもたらしたのは、美術史ではなく、牧師ホーホが一九八一年にライプツィヒ大学神学部に提出した博士論文(タイプ原稿)の功績であり、後に資料集 *Karl Ludwig Hoch, Caspar David Friedrich — unbekanntes Dokumente seines Lebens*, Dresden 1985, S. 35-37 (Schulze), und 86-92 (Arndt), において、その後発見された資料と合わせて活字化された。なお、ホーホはフリードリヒの足跡を訪ねる調査を途中から後進に譲って引退した後、ドレスデンの聖母教会再建活動の中心となって尽力した。ライマー側から見たシュライアーマツハーとの関係については、Doris Reimer, *Passion & Kalkül. Der Verleger Georg Andreas Reimer (1776-1842)*, Berlin/New York 1999; Roger Töpelmann, *Romantische Freundschaft und Frömmigkeit. Briefe des Berliner Verlegers Georg Andreas Reimer an Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher*, Hildesheim 1999, が詳しい。

49 最初のサイクルの次の段階 (BS 122/Grummt 381, BS 124/

Grummt 378) では、『朝／活動』に対する『夕／瞑想』(対幅の一方)となり、後景の高山と、前景の十字架の立っ岩とそれを取り巻く常緑樹の二層構成に単純化される。更にそれぞれの層がばらばらにやれて独立した一層構成となり、『前景が』山上の十字架』とそれに先立つセピア (BS145, 146)、『後景が油彩画』山の朝霧』(BS 166)へと展開した。Ohara, *op. cit.*, S. 224.

50 Eva Reitharovà/Werner Sumowski, „Beiträge zu C. D. Friedrich“, *Pantheon*, 1977, S. 41-50.

51 F. W. B. von Randöhr による批判と、紙上の論争に参加した Ferdinand Hartmann などの Gerhard von Kugelgen の反論。Randöhr の再反論は、Sigrid Hinz (Hg.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekennnissen*, München 1974<sup>2</sup>, S. 134-176, に再録されている。フリードリヒ自身の反論の全文は、*Die Briefe*, S. 51-54, に再録。

52 „Wohl ist es beabsichtigt das Jesus Christus, ans Holz gefeilet, hier der sinkenden Sonne zugekehrt ist, als das Bild des ewigen albelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden; wo er sprach zu Cain: Warum ergrimmest du, und warum verstellen sich deine Gebärden? wo er unter Donner und Blitz die Gesetztafel gab; wo er sprach zu Abraham: Zeuch deine Schuhe aus; denn es ist heilig Land, wo auf du stehest! Diese Sonne sank, und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht. Da leuchtet, vom reinsten edelsten Metall, der Heiland auf Kreuz, im Gold des Abendroths, und wiederstrahlt so im

gemilderten Glanz auf Erden. Auf einem Felsen steht aufgerichtet das Kreuz, unerschütterlich fest, wie unser Glaube an Jesum Christum. Immer grün durch alle Zeiten während stehen die Tannen ums Kreuz, gleich unser Hoffnung auf ihn, den Gekreuzigten“ (Brief an J.K.H. Schulte am 8.2.1809), in: *ibid.*, S.53. なお「文中の旧約への言及は、創世記と出エジプト記によっており、最後のアラムはモーセの記憶違ひ」。

53 Ohara, *op. cit.*, S.51f.

54 『宗教講話』は第二講話こそ大胆に宗教の門口を広げているものの、第三・第四講話で宗教の教育や社会性について論じて現に存在する宗教への道筋をつけようとしているが、特定の宗教に収束してはいない。ゲリッシュは、『宗教講話』が第一に宗教を、第二にキリスト教を推賞するところを二段構成になっているため、キリスト教の正当化に困難をきたしており、それを補完するために別の著書(『クリスマス対話』)を必要としたと見ている。B・A・ゲリッシュ「シユライエルマツハー 近代神学の父」松井睦訳、新教出版社、二〇〇〇年、六四一―七〇頁。

55 『Die ganze Geschichte Ides Judentums ...』 wird [...] vorgestellt als ein Gespräch zwischen Gott und Menschen in Wort und Tat, und alles, was vereinigt ist, ist es nur durch die Gleichheit in dieser Behandlung. Daher die Heiligkeit der Tradition, in welcher der Zusammenhang dieses großen Gesprächs enthalten war, und die Unmöglichkeit, zur Religion zu gelangen als nur durch die Einweihung in diesen Zusammenhang [...] Der

eingeschränkte Gesichtspunkt gewährt dieser Religion, als Religion, eine kurze Dauer. Sie starb, als ihre heiligen Bücher geschlossen wurden, da wurde das Gespräch des Jehova mit seinem Volk als beendet angesehen, die politische Verbindung, welche an sie geknüpft war, schleppte noch länger ein stiches Dasein, und ihr Äußeres hat sich noch weit später erhalten, die unangenehme Erscheinung einer mechanischen Bewegung, nachdem Leben und Geist längst gewichen ist“ (Schleiermacher, 1799, S.288-291). 文中の強調は論者による。

56 Bertold Klappert, „Schleiermachers Verständnis von Islam, Judentum und Christentum und der Dialog zwischen Judentum, Christentum und Islam heute“, bei Huber, *op. cit.*, S.116-163, hier 146.

57 *ibid.*, S.148-153. ユダヤ教を戒律による古い契約、キリスト教を恩寵による新しい契約として捉え、後者が勝るとするのは、キリスト教においては長らく伝統的とも言える見解だった。クラッパートは、シユライアーマツハーは「こうした『歴史』見方を言葉の上では否定しているにも拘らず、『宗教講話』のこの部分においては非寛容が際立つとし、旧約を否定する点によりキリスト教の陥る難問を列挙している。フリードリヒでは、「死んだ」に続くシユライアーマツハーのユダヤ教を貶めるような言説は踏襲されていない。

58 ショルは一八〇六年に出版されたアルントの『時代精神』から、「古い時代」をユダヤ教に直結させず、異教古代を含む「人類の青年期」とし、その宗教のあり方と「情感的」(シラーの用語による)なキリスト教とを対比させる箇所(Ernst

- Moritz Arndt, *Geist der Zeit*, o. O., 1806, S. 54-56) を画家の解説の主たるソースに位置づけ、『宗教講話』には軽く触れるに留めており (Christian Scholl, *Romanische Malerei als neue Simblikunst*, München/Berlin 2007, S. 172-174) ｡ それ以後発表した論考では専らアルントのみに言及している。しかし、フリードリヒは明らかに旧約の時代と新約の時代を対比させており、『時代精神』の一般的影響力は『宗教講話』とは比較にならなほど小さく、アルントは神学者ではなく、画家が『山上の十字架』の宗教性の主張に使うには弱く、さらに『山上の十字架』の元となる構想自体一八〇六年よりも前に遡るので、論者はアルントの影響がシュライアマッハーに勝るとは考えない。
- 59 Hoch, *op. cit.*, S. 36. シュルツェに引くこの文献はあまり多くないが、左記の書のほか、C. Varrentrapp, *Johannes Schultze und das höhere preussische Unterrichtswesen in seiner Zeit*, Leipzig, 1889 (フリードリヒへの言及は一か所のみ [S. 81f.]。ヴァイマル時代の説教にはシュライアマッハーの影響がはつきり示されるとする [Ibid.]: Christian Scholl, “Konkurrierende Kunstmodelle: Caspar David Friedrich und das höfische Weimar”, in: Franziska Bomski, Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk (Hg.), *Mens et Manus. Kunst und Wissenschaft an den Höfen der Ernestiner*, Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2016, 293-312+Tafel 27-30, を見よ。
- 60 *Journal des Luxus und der Moden*, 4, 1809, III, S. 239.
- 61 ハレ大学は、一六九四年にブランデンブルク選帝侯フリードリヒ三世により、領邦大学として設立され、ドイツの初期啓蒙主義および敬虔主義の拠点となっていた。一八〇六年から一三年まで閉鎖され、ナポレオンの弟ジェロームの支配するヴェストファーレン王国政府の管轄となったため、教授たちの一部はハレを辞してベルリンの新大学設立に関わった。一八一七年に、やはりナポレオン支配下で機能停止していたウィッテンベルク大学と合体して再開される (300 Jahre Universität Halle 1694-1994. *Schätze aus den Sammlungen und Kabineten*, hg. von Ralf-Torsten Speler, Ausstellungskat., Karlsruhe 1994, S. 15)。
- 62 記録に残る両者の顔合わせはこれが最初だが、それ以前に知り合っていた可能性もある。
- 63 Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, S. 303. 最近の修復によって以前から指摘されていた三艘の船の消去は、赤外線反射撮影によって明快に確認された。また、現存するフリードリヒ作品では珍しい透明感のある青はスマルト(花紺青)によっており、同じ顔料が『樅の森の中の修道院』にも使用されていたが、変質して青の発色が失われた、等の科学的新知見が多数もたらされていく。Kristina Mösl und Philipp Demandt (Hg.), *Der Mönch ist zurück: Die Restaurierung von Caspar David Friedrichs Mönch am Meer und Abtei im Eichwald*, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, 2016.
- 64 „Und sämnest du auch von Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht, dennoch würdest du nicht erinneren, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits!“

Mit übermühtigen Dünkel, wennest du der Nächstwelt ein Licht zu werden, zu enträzeln der Zukunft Dunkelheit Was heilige Abndung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klähr zu wissen und zu Verstehn!

Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strande; doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spur wird nicht mehr gesehen: Thöriger Mensch voll eitlem Dünkel“, in: *Die Briefe*, S.64.

- 65 „Jetzt arbeite ich an einem grossen Bilde, worin ich das Geheimnis des Grabes, und der Zukunft darzustellen gedenke. Was nur im Glauben gesehen, und erkannt werden kann, und dem endlichen Wissen der Menschheit ein Rätsel bleiben wird: (mich selbst ist was ich darstellen will, und wie ich es darstellen will, auf gewisse Weise ein Rätsel)“, in: *ibid.*

66 Schleiermacher, *op. cit.*, S.109.

- 67 一歳下の Johann Christoffer は、一七八七年十二月八日に亡くなっている。グライフスヴァルトのニコラウス教会の記録では、「水に落ちた兄弟を助けようとして溺れた」とあるが、家に伝わる話によれば、兄弟二人は外堀で小舟のような乗り物に乗っていた際、乗り物が傾いて弟が溺れたという (Kurt Wilhelm-Kästner/Ludwig Rohling/Karl Friedrich Degner, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*, Berlin 1940, S.28)。

68 次の短文がよく知られる: „Warum, die Frag ist oft zu mir ergangen, / Wählst du zum Gegenstand der Malerei / So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab / Um ewig

einst zu leben / Muß man sich oft dem Tod ergeben“ (Hinz, *op. cit.*, S.82)。フリードリヒの死とその向うを問う造形については多くが語られてきたが、対幅形式に限定し、直接墓や埋葬を描写していない作例を含めた論考に、Reinhard Zimmermann, „Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft: Caspar David Friedrichs Gedanken in den Bilderparen“, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 2000, S.187-257, があ<sup>る</sup>。

69 *Außenungen*… (註47を見よ), S.29, Z.300-310.

70 シュトラールズントの聖母教会の祭壇画 (最終的な祭壇設計では絵は除かれたが) の草案群 (Grunmt 778-780) とは、銘文として “Kommet her zu mir ihr die ihr müselig und beladen seid ich will euch erquickn“ (‘疲れた者、重荷を負った者はだれでも私のもとに来なさい。休ませてあげよう’) というイエスの言葉 (マタイによる福音書十一章二十八節) が選ばれている。これが恐らくフリードリヒにとっての信仰の大きな意義だろう。

71 BS142, Grunmt 604.

- 72 写生スケッチ (Grunmt 307) の特定は、Ohara, *op. cit.*, S.227f. ブッシュは写生場所の同定を試みた際、ゲレーン岬よりはかなり南側の Lobber Ort の波打ち際に近い砂浜から、望遠鏡を使って Nordperd 方角を写生したとみなし、『海辺の修道士』の立岸は海とくっきり分かれ小高くなっているように見えるが、時刻と天候によっては彼の同定した水際でもそう見える」と主張している (Busch, *op. cit.*, S.55-59)。<sup>1</sup> 地点に大きく迫ったのはブッシュの功績だが、容易に近づける場所なのになぜわざわざ遠くから望遠鏡越しに見て、いつ水浸

しになるかわからない波打ち際で写生するというのは、実作者の立場に立つならかなり無理な想定と言える。論者が二〇〇八年にゲレーンで、Heimathmuseumの管理者および周辺の景観に詳しいという同博物館受付の女性に写生の複製を見せて尋ねたところ、即座にゲレーン岬の南の付け根の、現在は小規模な船の野外博物館(Museumschiff Luise)のある場所に近い岸という答えが返って来た。実見した結果、二人の判断を支持する。そこからは岬を見るのに望遠鏡など必要なく、また、波打ち際の砂浜からは一段高くなった海岸段丘があり、写生の前景、そして完成作のモデルとなっている砂地は、その段丘であって波打ち際ではない、と判断される。段丘からは波打ち際が見下ろせるので、波打ち際を歩いて来て段丘の上に立つなら、自分の残した足跡が波と風で消えていくのを、実際に目にすることができただろう。

73 写生素描は失われたが、同じ角度から見た修道院跡を用いた油彩画やセピア画が残っており、また別角度による素描も複製現存する。

74 『海辺の修道士』を前にした人々の各人各様の反応を綴ったクレメンス・ブレンターノの新聞記事(『Verschiedene Empfindungen von einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner', *Berliner Abendblätter*, 13. 10. 1810)は、ハインリヒ・フォン・クライストがそれらとはまた異なる彼自身の見方を示す崇高な調子の前文を付けることによって趣を変えた。Hinz, *op. cit.*, S.213-217, に再録。

文中Traeger, BS, Grunmt. で表した作品番号は、以下の作

品総目録による。

Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk*, München 1975

Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973  
Christina Grunmt, *Caspar David Friedrich: Die Zeichnungen / Das gesamte Werk*, München 2011

#### 図版一覧

- 図1 Anonym, *Portraitmedaille Wilhelm Heinrich Wackenroders*.
- 図2 Anonym, Doppelportrait Sophie und Ludwig Tiecks, 1796, Marmor.
- 図3 Franz Gareis, *Bildnis des jungen Friedrich Schlegel*, 1801. Öl.
- 図4 Franz Gareis, *Bildnis Novalis*, um 1799. Öl. Schloss Oberwiederstedt.
- 図5 Heinrich Lips, *Bildnis Friedrich Daniel Ernst Schleiermachers*, o. J. (um 1800), Kupferstich.
- 図6 Frederik Cay Carl Lund, *Bildnis des jungen Caspar David Friedrich*, 1800. Öl/Zinkblech, 13,1cmDM. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.
- 図7 Philipp Otto Runge, *Selbstbildnis*, um 1802. Öl/Lw.,

- 37x31,5cm. Hamburg, Kunsthalle.
- ☒<sup>80</sup> Philipp Otto Runge, *Der Abend* (aus den *Vier Zeiten*), um 1803. Feder/Papier, 719x483mm. Hamburg, Kunsthalle.
- ☒<sup>81</sup> Caspar David Friedrich, *Herbst/Abend*, 1803. Pinsel im Sepia-Fruschel(?)/Papier, 191x275mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.
- ☒<sup>01</sup> ☒<sup>82</sup> 繪本
- ☒<sup>11</sup> Caspar David Friedrich, *Das Kreuz im Gebirge (Der Teischener Altar)*, 1807-08. Öl/Lw., 115x110,5cm. Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister.
- ☒<sup>21</sup> Gestaltungsentwicklung vom *Herbst/Abend* zum *Teischener Altar*:
- Herbst/Abend*, 1803
- Gebirgslandschaft mit Kreuz*, um 1804-05. Pinsel/Velin, 120x180mm. Weimar, Klassik Stiftung.
- Morgennebel im Gebirge*, 1808. Öl/Lw., 71x104cm. Rudolstadt, Heidecksburg
- Das Kreuz im Gebirge*, um 1806-07. Pinsel in Braum/Velin, 640x921mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.
- ☒<sup>31</sup> Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1808-10. Öl/Lw., 110x171,5cm. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie.
- ☒<sup>41</sup> Caspar David Friedrich, *Die Abtei im Eichwald*, 1809-10. Öl/Lw., 110,4x171cm. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie.
- ☒<sup>51</sup> Caspar David Friedrich, *Selbstbildnis*, um 1810. Schwarze Kreide/Velin, 228x182mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.
- ☒<sup>91</sup> Caspar David Friedrich, *Mönchguiter Kiste bei Göbren*, 17.8.1801. Feder, laviert/Velin, 231x366mm. Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.