

博士学位論文

ハインリヒ・フォーゲラーの絵画における〈自然〉  
—芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの自然観との関連—

名古屋大学大学院 国際言語文化研究科  
国際多元文化専攻

白川 茜

平成 27 年 2 月

The nature of Heinrich Vogeler's artworks:  
The relevance to the view of nature at the Art colony  
Worpswede

SHIRAKAWA Akane

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of  
the Requirements for the Degree of  
Doctor of Letters (Philosophy)

Graduate School of  
Languages and Cultures,  
Nagoya University

February 2015

## 目次

### 序章

- 1 はじめに
- 2 本論文の構成

### 1章 芸術家コロニー成立の歴史的背景と〈自然〉観の変遷

- 1-1 絵画において描かれた〈自然〉と風景画
  - 1-1-1 風景画の歴史的経緯
  - 1-1-2 ロマン主義以降の〈自然〉の知覚とカールスの『風景画についての九つの書簡』
- 1-2 芸術家コロニー成立の歴史的背景と〈自然〉観

### 2章 芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの〈自然〉観

- 2-1 芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの成立とそれぞれの構成員について
  - 2-1-1 創設者フリッツ・マッケンゼンとオットー・モーダーゾーン
  - 2-1-2 ハインリヒ・フォーゲラー
  - 2-1-3 パウラ・ベッカーと“第二世代”の芸術家たち
- 2-2 それぞれの画家にとってのヴォルプスヴェーデと故郷への憧憬
  - 2-2-1 「教師」としての〈自然〉 / マッケンゼン、モーダーゾーン
  - 2-2-2 可視的な美で表現される人間と〈自然〉の融和 / ハインリヒ・フォーゲラー
  - 2-2-3 自然を通じて知る人間の〈本性〉 / パウラ・ベッカー
- 2-3 「未だ神の手の内にある聖書的な未知の大地」 / ヴォルプスヴェーデ

### 3章 ドイツの芸術家コロニーの成立過程における民族意識

- 3-1 ドイツの芸術家コロニーとロマン主義
  - 3-1-1 民族と〈自然〉との関連性
  - 3-1-2 ドイツ・ロマン主義と民族意識
- 3-2 「北方」と「低地ドイツ」のドイツ民族
  - 3-2-1 「北方」にみるドイツ民族の祖
  - 3-2-2 『教育者としてのレンブラント』の「低地ドイツ」
- 3-3 ドイツの芸術家コロニーと「故郷芸術」

### 4章 「<sup>モード</sup>流行」のなかのハインリヒ・フォーゲラーと〈自然〉

- 4-1 芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの目指した“近代的”な絵画
  - 4-1-1 ボードレールの「<sup>モデルニテ</sup>現代性」とヴォルプスヴェーデの芸術家たち

4-1-2 「<sup>モード</sup>流行」とフォーゲラーの芸術

4-2 それぞれの「流行」と芸術家コロニーの〈自然〉観

4-2-1 ユーゲントシュティール時代のフォーゲラー作品と〈自然〉

4-2-2 ユーゲントシュティールに変わる「<sup>モード</sup>流行」の模索

4-3 世紀末における「夢想的な現実」

5章 〈自然〉の中の神性とバルケンホフの理想

5-1 世紀末におけるロマン主義的〈自然〉観と神性

5-1-1 〈自然〉の中に見いだされた神性

5-1-2 中世趣味とバルケンホフ

5-2 フォーゲラーの作品における宗教的モチーフの変遷

5-2-1 《ヴィジョン》(1914)までに見られる作品内の宗教的モチーフ

5-2-2 ユーゲントシュティール時代の《冬のメルヒェン》と「信仰の星」

5-3 フォーゲラーの共産主義思想と宗教的モチーフの関連性

6章 《生成》におけるフォーゲラーの〈自然〉観

6-1 エッチング《生成》で表された〈自然〉の神性

6-1-1 バルケンホフ・コミュニオンと〈自然〉との関わり

6-1-2 《生成》の中の聖なる母性

6-2 世紀転換期における〈自然〉と人間の結びつきに関する思想の変遷

6-2-1 女性像と〈自然〉の神性

6-2-2 「血と大地」の思想とバルケンホフ・コミュニオンとの対立

6-3 《生成》で表現された〈自然〉の神性

終章

1 おわりに

2 補遺・日本におけるフォーゲラーの受容

註

参考図版

参考文献

## 序章

### 1 はじめに

芸術家コロニーとは、画家だけではなく彫刻家、あるいは詩人、文学者といった芸術家たちがひとところに集結し、居住して、芸術活動を行う諸集団およびその活動本体を指す言葉である。<sup>①</sup>成立時期は 19 世紀前半から 1910 年、または 20 年代にまでおよんでおり、バルビゾン派をはじめとして、北フランスを中心にアルプス以北のヨーロッパ全域にわたって次々と設立された。芸術家コロニーとして分類されるグループは、成立した時期も時代もさまざまで、その規模もまちまちであるが、全ての芸術家コロニーにおいて共通しているのは、〈自然〉<sup>②</sup>への意識であった。いわゆる近代化として挙げられる産業化や機械化によるヨーロッパの社会体制の変化は、人びとの生活を一変させたばかりでなく、人びとの認識の変化をももたらしたのである。その意識変革の象徴として浮かび上がってきたものが、〈自然〉への関心であった。

ドイツにおける芸術家コロニーの中で最も名の知られている一つに、ヴォルプスヴェーデの芸術家コロニー(Künstlerkolonie Worpswede)がある。ドイツ北部の商業都市ブレーメン近郊に在する泥炭地、ヴォルプスヴェーデは 1894 年、画家のフリッツ・マッケンゼン(Fritz Mackensen 1866-1953)とオットー・モーダーゾーン(Otto Modersohn 1865-1943)の二人によって芸術家コロニーとしての新たな役割を担わされることとなった。ヴォルプスヴェーデもまた、他の芸術家コロニーと同様に、産業化もしくは機械化に向かっていく都市への反撥を原動力として、さまざまな分野の芸術家たちが自然とともに生きる生活を目指しながら芸術活動を行う共同体として誕生した。芸術家コロニー創設の際、創設者の二人が模範としていたのは、芸術家コロニーの先駆けであるバルビゾン派であった。したがって、マッケンゼンをはじめとするヴォルプスヴェーデに集った芸術家たちは、バルビゾン派の画家たちを手本として、自身の新たな芸術様式の模索に取り組んでいた。彼らはバルビゾン派を代表するミレーに共感し、生まれ育った地でひたむきに生きるヴォルプスヴェーデの農民たちにも神聖さを感じて、こぞって農村の風景や農民たちを描き続けた。また、同じくバルビゾン派の画家として有名なテオドール・ルソーと同じように、〈自然〉の中へと入っていき、その中で生活することで、〈自然〉と向き合い、それを作品として表した。芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの芸術家たちは、この寒村を人間の原初の営みを想起させる「故郷」と目し、そこに生きる人びとの暮らしを間近に見ながら、〈自然〉とは何か、あるいは〈自然〉と人間はどう関わっていくべきかを芸術作品の中で問い続けた。

ところで、ヨーロッパにおいて、〈自然〉がはじめてその役割や重要性について顧みられるようになったのは、これまでごく身近なものとして存在してきた〈自然〉が、産業化あるいは工業化によって失われようとしていた 19 世紀であった。19 世紀は、旧来の絶対王政

的な社会体制から市民社会へとまさに移行しようとしていた過渡期でもあり、思想の面においても大きな変革を遂げた時代でもあった。とりわけこの時代の前後において強調されるのはロマン主義の誕生である。ルネサンス以降、自然科学の発展を導いた理性を絶対視する合理主義的な考え方がヨーロッパの思想の基礎となった。その普遍的な理性に対立し、これまで理性の影に隠れ、その存在が無視されてきた個人の感情に着目したロマン主義は、思想の面において変革をもたらした。それにともなって、〈自然〉に対する人びとの考え方も大きく変化する。ロマン主義の台頭によって、従来は人間によって支配されるもの、もしくは征服されるべきものとして定められていた物質としての〈自然〉が、人間の精神と統一し、一つに融合されるべき有機的な存在として認識されるようになったことは、ヨーロッパの〈自然〉観を考察するにあたって見逃されてはならない事実である。

芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデは、そのような 19 世紀以降のロマン主義的〈自然〉観がドイツにおいていかなる形で受容されたかを如実に示す存在である。ロマン主義の思想は実に多様であり、広範囲にわたって大きな影響を及ぼした一大ムーブメントであった。それゆえに、その全容を安易にひとまとめにすることは不可能に近いが、しかしながら、ドイツの芸術における〈自然〉観とロマン主義との関係性という文脈で考えると、いくつか共通する傾向が見られる。たとえば、創設者マッケンゼンの作品において特徴的な、民族意識の傾向である。マッケンゼンは、ロマン主義を契機とした民族意識を敏感に察知し、民族と大地の繋がりを作品の中で表現した。また、もう一つの傾向として挙げられるのは、中世趣味や異国趣味、あるいは物語趣味といった言葉で形容される、“ここ”にはない“かなた”にある理想の世界を追求する夢想的かつ現実逃避的な傾向である。ヴォルプスヴェーデの芸術家コロニーが創設されておよそ 10 年経った頃、マッケンゼンのナショナリズム的ロマン主義の間近で見つめながら、理性の認識だけでははかり知れない〈自然〉に神性を感じ、同じように〈自然〉に対して畏怖と尊敬のまなざしを向けていた中世への憧れを胸に、未だ人間の手の加えられていないヴォルプスヴェーデの〈自然〉を描かんとする画家が登場する。すなわち、画家ハインリヒ・フォーゲラー(Heinrich Vogeler 1872-1942)である。

フォーゲラーは、今日では芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデを代表する画家とされている。芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデを語る際、フォーゲラーに言及しない者は誰一人としていない。しかしヴォルプスヴェーデの代表格でありながら、彼はまた、非常に特殊な経緯を辿った画家でもあった。フォーゲラーは、創設者マッケンゼンのように〈自然〉の内部へと入って行って、自己を見つめ直すというようなバルビゾン派的な〈自然〉との接し方をしなかったし、そこに住む農民たちや貧しい農村の風景をありのままに描くこともなかった。また、北方の〈自然〉に民族の「故郷」を見いだして、過剰に民族意識を高揚させることもしなかった。フォーゲラーは、ヴォルプスヴェーデでの暮らしの中で見て、触れて、感じた〈自然〉を、ロマン主義的な中世懐古趣味に沿って、ただひたすら空想的もしくは夢想的に描いたのである。〈自然〉を理想化して個人の内的感情や夢の世界

を表現しようとしたフォーゲラーの試みは、ヴォルプスヴェーデにとっても、芸術家コロニー全体にとっても異質な存在で、特異であった。

19 世紀末から 20 世紀初頭にユーゲントシュティールの影響が強く見られる銅版画等のグラフィック作品で名声を得たフォーゲラーはその後、第一次世界大戦に義勇兵として参加し、そこで過酷な戦場を体験し、次第に共産主義活動にのめり込むようになる。そして 1919 年、ヴォルプスヴェーデに構えていたアトリエ兼住居バルケンホフを改築し、労働者のための共同体、バルケンホフ・コミュニオンを創設する。フォーゲラーの作品もまた、優美で繊細なユーゲントシュティールから、単純な直線と幾何学的な図形を用いた表現主義的な絵画へと変化していく。この目まぐるしい、性急な転換は、一見すると芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの基本的思想からさらに離れてしまっているように思われる。

しかし、フォーゲラーこそ、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの特性を象徴する画家であった。1972 年にフォーゲラーを“忘れられた画家”として再発掘した H. W. ペツェットは、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの持っていた理念こそがフォーゲラーの共産主義的共同体への憧憬の基礎を形成したと指摘した。以降、現フォーゲラー協会理事の S. ブレスラーをはじめとする多くの研究者たちが、画家の共産主義への転換は芸術家コロニーでの生活スタイルの延長線上にあるとの見方を示している。<sup>③</sup>近代化によって失われた〈自然〉の中に入っていくことで、個人的自我の根源を探究した芸術家共同体と、労働者たちが共同生活をしながら農業に従事することで、人間の〈本性〉、人間の原初的生活を見つめ直そうとした「バルケンホフ 共同体」は、芸術家コロニー成立の根幹を担っていた〈自然〉観とまさに合致するものである。

とはいえ、フォーゲラーの共産主義的共同体の理念と芸術家コロニーの〈自然〉観の関係性におけるこれまでの解釈、および理解は、フォーゲラーが共産主義者となった前提をもとに、帰納法的に論じられてきたきらいがある。それは、フォーゲラーという画家自体が、ナチスによる芸術統制や第二次世界大戦の混乱期のさなかに一旦闇へと葬り去られ、その後数十年の時の経過を経て再評価されたという経緯が大きく関わっている。フォーゲラーの再評価は、共産主義体制を敷く東側諸国との関係改善が図られた 1970 年代のドイツの世相を反映したものであり、そういったコンテキストの中で、フォーゲラーの共産主義者としての一面が際立たせられたのはやむを得ないことであった。また、フォーゲラーが自身の半生を振り返り、記録として残した自伝『回想 Erinnerung』<sup>④</sup>は、フォーゲラーが既に共産主義者としての活動を活発化させていた時期に書かれたものであるため、必然的に共産主義者としての画家の姿に焦点を当てざるを得ないことも大きく関わっている。

そうした既存のフォーゲラー観ともいえるべき認識に、より新たな視点を加えて考察することが本論文の目的であり、また目標である。つまり、フォーゲラーが共産主義的共同体を形成するに至った経緯やその動機を、芸術家コロニーの〈自然〉観に単純に依拠し、符合させるのではなく、芸術家コロニーの〈自然〉観を通じて得たフォーゲラー自身の〈自

然〉観を導き出すことで、フォーゲラーの画家としての思想をより鮮明な像をもって浮かび上がらせたい。そのためにはまず芸術家コロニーおよび芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの〈自然〉観を再度考察すること、とりわけ見逃されがちなロマン主義の〈自然〉観の二重性に付随して現れる芸術家コロニーの〈自然〉観の二重性を、歴史的に順を追いながら類別し、整理する必要がある。そうすることによって、フォーゲラー個人の思想のみならず、芸術家コロニーそのものの意義や歴史的、思想的な役割を認識することが可能となる。

## 2 本論文の構成

以上の目的の下、本論文では以下の段階を踏まえて論じていく。まず 1 章において、芸術家コロニーの要である〈自然〉への意識が、ヨーロッパにおいていかに変遷してきたかを考察する。ここでは芸術と〈自然〉の関わりを中心的に論じるために、絵画において表現される〈自然〉、すなわち風景画の歴史を振り返りながら、ヨーロッパにおける〈自然〉観を明らかにしていく。とりわけ、芸術家コロニーの〈自然〉観に大きな影響を与えていると考えられるロマン主義の〈自然〉解釈を深く掘り下げながら、19 世紀末期の芸術家コロニーの〈自然〉観がいかなるものであったか、その基本的な枠組みを構築したい。

その〈自然〉観の下、2 章において、芸術家コロニーの歴史的経緯および社会背景を論じていく。芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデがどのようにして成立したか、創設者マッケンゼンとその友人モーダーゾーンを皮切りに、ヴォルプスヴェーデに集まった代表的な芸術家をみていく。ヴォルプスヴェーデに集まった芸術家たちは出身地や世代など、様々な点において決して一様ではなく、基本的な理念や信条を一つにまとめることは困難である。しかしながら、芸術家コロニーが最も重視している〈自然〉への関心という観点においては皆共通しており、それぞれ〈自然〉の解釈や作品における表現方法は異なっているが、〈自然〉を「故郷」と見なしている点では一致している。この章ではそれぞれのメンバーたちの特徴や思想、表現方法を個別に追っていくことで、ヴォルプスヴェーデの芸術家たちの相違点を明らかにしていく。

そして 3 章では、ドイツにおける芸術家コロニーの成立過程や理念を論じる際に指摘される、民族意識について論じる。芸術家コロニーの〈自然〉観の外枠を形成するロマン主義は、その誕生の時代の関係もあって、民族意識との結びつきが強い。そしてそのことは同時に、芸術家コロニーにとっても、民族意識との関係が切っても切り離せないということである。ロマン主義が 19 世紀のドイツの社会や政治、精神文化にいかなる影響を与えたかを考慮しながら、ドイツ・ロマン主義における個人的自我への希求と、それに付随した民族意識の勃興について、芸術家コロニーの〈自然〉観という視点に絞りつつ論じていく。

4 章では、1 章から 3 章まで述べてきた〈自然〉観や〈自然〉の解釈が近代的な時代の流れの中で形成されたという前提の下、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの芸術家た



ちの理想とした絵画がどのようなものであったかを問う。ここではボードレールの「<sup>モード</sup>流行」と「<sup>モデルニテ</sup>現代性」の二つをキーワードとして、創設者マッケンゼン、モーダーゾーン、そしてフォーゲラーの芸術的志向と理念を考察する。特にフォーゲラーの作品は、近代的な社会体制なしには成立し得ないものであり、その関係性の理解が不可欠である。ここではユーゲントシュティール時代のフォーゲラーを中心に、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの目指した近代的な絵画とは何かを問う。

さらに 5 章では、芸術家コロニーの芸術家たちの作品においてたびたび特徴づけられる〈自然〉の中の神性の表現について考察する。〈自然〉の中に神性を見出すロマン主義的〈自然〉観は、19 世紀末期、実証主義・合理主義的な自然科学の急速な発展から逆行する形で人びとの間に広がった神秘的なものへの憧憬へと繋がっていく。この章では、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの各々の芸術家たちが、〈自然〉の中の神性をどのように表現したかを論じていく。ここで問題となるのは、フォーゲラーの作品における〈自然〉の中の神性の表現についてである。フォーゲラーは、芸術家コロニーの一員として意欲的に創作活動をしていた頃、宗教的な主題を選ぶことはほとんどなく、当然〈自然〉と神性の関係を取り立てて強調する作品もない。しかし、1914 年以降のフォーゲラーの作品は、一気に宗教色を帯びるようになり、またそれとともに神、あるいは神性というテーマと積極的に取り組むようになる。共産主義活動の活発化とともに、彼の作品で目立つようになるキリスト教的モチーフの意図を考察しながら、そのようなフォーゲラーの作品の変遷を辿るとともに、その変化の裏にあるドイツの社会状況やドイツ芸術の移り変わりを考えていく。マルクス主義的な観点からは相対するものである共産主義と宗教信仰の作品内での混在に着眼し、フォーゲラーが双方をどう解釈していたかを論じたい。

それに続く 6 章では、前章で考察したフォーゲラーの共産主義思想について、1919 年に成立したバルケンホフ・コミュニオンを中心にさらに詳しく論じていき、フォーゲラーの〈自然〉観を掘り下げる。そして 1921 年もしくは 1922 年に描いたとされるエッチング《生成》をもとに、それぞれの年代におけるフォーゲラーの〈自然〉観を今一度振り返り、フォーゲラーの〈自然〉観がどのようなものであったかを総合的に判断する。その際、フォーゲラー作品において最も重要な要素の一つであった女性像に焦点を絞って、フォーゲラーにとってのヴォルプスヴェーデの〈自然〉の意味を探る。

終章では、1 章から 6 章までを通じて論じてきたヴォルプスヴェーデの〈自然〉観とフォーゲラーの作品と思想とがいかに結びついてきたかをまとめとして述べる。さらに、補遺としてフォーゲラーが日本において画家としてどのように紹介され、これまでいかなる考察がされてきたかを記したい。

## 1章 芸術家コロニー成立の歴史的背景と〈自然〉観の変遷

### 1-1 絵画において描かれた〈自然〉と風景画

#### 1-1-1 風景画の歴史的経緯

ヨーロッパの造形芸術、とりわけヨーロッパ絵画の歴史のなかで、〈自然〉が意識的に芸術作品の中心的題材として選択されるようになるのは、比較的新しい時代においてである。

〈自然〉を主題とする絵画、すなわち風景画が絵画の様式の一つとして確立するのは少なくとも17世紀以降のことであり、ヨーロッパにおいてその芸術的価値が認められるためには、いくつかの段階を経なくてはならなかった。

風景画が独立したジャンルとして扱われ、それを発展させたのは、17世紀のオランダの画家たちであった。1648年、八十年戦争の末にスペインからの独立を勝ち取ったオランダは、毛織物生産をはじめ、香辛料貿易などで経済的先進地となり、17世紀に黄金期を迎えた。カルヴァン主義の教理に基づいて国家を形成したオランダでは、公の場で宗教画を飾ることを禁じていたため、聖書を題材とした絵画が制作されることはまれであった。そのため画家たちは宗教画の代わりとして、身の回りの〈自然〉を題材とした風景画を、裕福な市民階級向けに数多く制作したのである。これらオランダの風景画は、長く続いた宗教戦争によって高まったスペイン・ハプスブルク家のカトリックへの忌避感の裏返しという側面もあり、〈自然〉への純粋な興味というよりはむしろ従来の宗教的価値観への反抗に近い。とはいえ、〈自然〉単体が絵画全体の中心的な画題として取り扱われるのは、歴史的に見ても初めてのことであり、1830年代のバルビゾン派の画家たちは、このオランダ黄金時代の画家であるロイスダール(Jacob van Ruisdael 1628頃-1682)やホッベマ(Meindert Hobbema 1638-1709)、ファン・オスターデ(Adriaen van Ostade 1610-1685)らの風景画から、構図や自然の表現といった面で影響を受けていると言われている。<sup>(1)</sup>

そもそも、ヨーロッパの絵画史において、風景画は宗教画や歴史画に比べ、下位に位置づけられていた。神を世界の中心とするキリスト教の教義の鎖から解き放たれたルネサンスの人文主義者たちは、世界の理を明らかにするためには人間の本質、もしくは本性をも解明しなくてはならないとして、人間そのものを学問とすることを目指したのであるが、そのことは人間という存在が世界のあらゆるものから切り離され、他から完全に独立する特殊な存在として人びとに意識される契機ともなった。つまり、人間の関わる事象こそが最も識るべき事柄であり、絵画にとっては、“描かれるべき”主題となったのである。ゆえに、人の子として世に姿を現したイエスを描く宗教画はもちろん、過去の人間の在り方や歩みを端的に表すことのできる歴史画などが好んで制作された。特に、ルネサンス以降積極的に推し進められる古代ギリシャ・ローマの古典研究の動きと相まって、古典古代の神話や伝承といった、中世には無かった画題も選ばれるようになり、絵画はルネサンスを境に大きく変化したといえる。

古代ギリシャ・ローマ時代より、「芸術 ars」は「手仕事 techné」と同義であり、労働の一つと見なされていた。哲学者プラトンも芸術、とりわけ絵画についてはあまり高い評価をしていない。それは絵画が「具体的個物に似せて作られたもの」だと考えていたからである。プラトンは目に見えない本当の世界に存在する「イデア（理念）」こそが最上のものであり、その具体的・物質的反映である「個物」は二次的な価値を持つと考えていた。プラトンにとって、その個物をさらに真似たものは価値が低く、絵画を制作する画家の地位もまた低いものであった。<sup>(2)</sup>

ルネサンス以降、画家は単純に「個物」を写し取る記録的役割だけでなく、各々の画家の技量や独自の表現が必要とされるようになった。逆に言えば、カトリックの神中心主義から自由な精神を取り戻すべきだという風潮の下、画家たちはより自由な発想で絵画を制作することが可能となったのである。ボッティチェリが《ヴィーナスの誕生》(1483 頃)を描いた際、古代ギリシャの彫刻家プラクシテレスの《クニドスのヴィーナス》(紀元前 350 頃)を明らかに意識しながらも、その裸体のフォルムを単に模倣するだけでなく、より体の曲線を強調することで新たな美を追求した<sup>(3)</sup>ように、ルネサンスはその名が表す、古典古代の「再生 Renaissance」<sup>(4)</sup>という側面ばかりでなく、古典古代の文化の再生にともない、人びとのものの見方や価値観の変化が起こった時代であった。

人間に重きを置いた人文主義の傾向は、アカデミー成立以降さらに強くなっていった。<sup>(5)</sup>アカデミーの功績は、ルネサンス期以後も未だ中世のギルド的な手工業の職人として見なされていた画家の地位を、知的・文化的価値を創造する芸術家へと押し上げたことであった。絵画は芸術という知的な学問分野の一つであり、国家が保護し、その活動を促進すべきであるというアカデミーの理念は、メディチ家がフィレンツェの芸術活動を支援し、花開いたルネサンスの迎合と賛同の表れであった。しかしその反面、アカデミーのそうした理念は、画家たちの両肩に国家や為政者たちの支援の下で芸術活動を行う「芸術家」としての責務を負わせることとなった。そのため、画家たちはアカデミーが推奨する伝統や形式を過剰なまでに重んじることが求められた。絵画の技法や表現方法に関しても厳格な枠組みが敷かれ、定められた形式の中においてのみ描くことが許される形となり、その規範から外れた作品は芸術と見なされなくなってしまったのである。結果、芸術家たちはアカデミーの理想とする題材のみを扱い、その枠組みの中で作品を創出することとなった。

そのようなアカデミーの芸術支配のなかで、伝統的に下位に置かれていた風景画は当然のことながら、画題として認められてはいなかった。<sup>(6)</sup>風景、すなわち〈自然〉は、理想化された宗教的もしくは歴史的な物語の情景を引き立たせる背景であり、添え物としての役割以上のものではなかった。画家が己の作品内で注力すべきことは、物語のとある場面において繰り広げられる人間模様をいかに迫真に、かつ重厚に描写するかという一点のみであり、背景となる〈自然〉は、今描かれているのがいかなる場面であるかを示す記号として単純にそこに在れば良かった。

ヨーロッパの絵画の歴史において、風景あるいは〈自然〉が初めて意識されたのは、庭のモチーフによってである。エデンの園から着想された人びとの理想の世界は、庭として表現され、中世ヨーロッパでは庭の木々や花々が壁画や絨毯の図柄として用いられた。その理想郷のイメージは、やがて聖母マリアの処女性を象徴する「閉ざされた庭 hortus conclusus」と重ね合わせられる。<sup>⑦</sup>その例からもわかるように、ヨーロッパの風景画では伝統的に、その〈自然〉が現実の世界にあらうがなかろうがそんなことは問題ではなく、画面内で語られる物語に相応しい、その場面の魅力を最大限に引き出すことのできる理想的な構図が生み出せれば、〈自然〉の姿形がいびつでそれこそ“不自然”であろうとも、全く構わないのだった。ルネサンス以来ヨーロッパの思想の根底を成していた人文主義は、絵画の世界においても大いに優勢で、世界のありようを写し取る絵画の画面の中心は、常に人間、人物に他ならなかったのである。オランダ黄金期のような特殊な事例を除けば、芸術家たちを支える国家はカトリック教会という旧来の権力と密接に結びついていたのである。<sup>⑧</sup>

すなわち、〈自然〉を〈自然〉という一つの事物としてありのままに描くことは、アカデミーへの反抗というばかりでなく、絵画の歴史への反抗であり、さらに言えば、これまで脈々と受け継がれてきたヨーロッパの思想に対する反逆であった。〈自然〉そのものを画題に据えることは、アカデミーの規定する芸術の枠からはみ出す行為であって、それこそ“自然なこと”ではなかったのである。風景画が芸術として高次的地位を得るためには、さらなる時を経なくてはならなかった。

19 世紀のロマン主義の誕生は、ヴィンケルマン(Johann Joachim Winckelmann 1717-1768)のいわゆる『ギリシア芸術模倣論』を踏襲し、アカデミーでも当然のこととして受け入れられていた古典古代の芸術礼賛の姿勢に一石を投じる契機となった。<sup>⑨</sup>中世キリスト教支配から脱却し、古代ギリシャ・ローマの文化や芸術に価値を見いだしたルネサンスの思想は、その後の古典古代への偏重主義という弊害を生む結果となった。ヴィンケルマンの考察は、ルネサンスより続いてきたヨーロッパの価値観を裏から支えることとなり、過度に装飾的で官能的なバロック・ロココ美術の流行への批判とも相まって、アカデミー内における新古典主義の台頭に繋がった。古代ギリシャ・ローマ美術の「普遍的な美」に復古する動きは、しかしながら表面的な様式ばかりを重視する芸術の形骸化をも招くこととなる。

そのような新古典主義の主流に逆らうようにして登場したドラクロワ(Eugène Delacroix 1798-1863)は、ロマン主義の画家の先駆者的存在である。彼は、劇的な画面



〈図 1〉 ウジェーヌ・ドラクロワ  
《墓地の孤児》(1824)

構成と登場人物の感情が乗り移っているかのような情動的で荒々しい筆遣いをもって、主題となる人物のみならず、画面の中に登場するあらゆる事物が、画家の意図に従って明白な意思を持ち、人物以上に物語ることのできる可能性を秘めていることを示した。例えば《墓地の孤児（墓場の少女）》（1824）〈図 1〉において、見る者の視線はまず一点を凝視する中央の少女の力強い瞳に引きつけられる。次の瞬間、我に返ったように俯瞰へと転じたその時目に入るものはまぎれもなく、背景に広がる薄曇りの空とそれを支えるうら寂しい墓地の景色である。荒れた墓地を照らすようにうっすらと明るく輝く雲の色は、貧しい境遇に負けず、しっかりと前を見つめ生きている少女の心象の輪郭を、よりくっきりと浮かび上がらせる役割を果たしている。そして、中央の少女はより一層見る者に強烈な印象を与える。人物同様、背景に留まっているべき〈自然〉も、主題を構成し、それを肉付けする要素の一つとして画面に不可欠な役割を担っているのである。

この作品は、伝統的に重んじられてきた宗教的教理や歴史的叙事詩からは距離を置き、ただ単純に少女一個人の内面にせまっている。人間が中心であるという従来の思想から逸脱することはないものの、風景と人間の対比によって目に見えることのない人間の感情を浮き彫りにしようとする試みは、絵画にとって新たな局面を迎えたことを示している。ルネサンスの人文主義において問われ続けてきた人間の本質への問いは、名も無き個人にも及び、人間の内面を抒情的に描写することを求めたロマン主義の傾向は、人間の枠組みを超えて、〈自然〉、すなわち風景にも目を向けるようになるのである。

木々や丘、森、海、雪、太陽、月など、あらゆる〈自然〉の生み出す風景に、人間が持つ精神や感情を重ね合わせたのは、ロマン主義の画家を代表するフリードリヒ (Caspar David Friedrich 1774-1840)であった。人物の描写を最小限に留めた彼の作品では、本来も



〈図 2〉オットー・ルンゲ《朝》(1808)

の言わぬ〈自然〉こそが、見る者に対し最も雄弁に語りかけてくる。広大で荒涼とした大地、陰阻な山岳、冷たく澄んだ光を突き破るようにして空高く伸びていく木々の鋭い輪郭は、もの悲しく静寂な空間を演出する。〈自然〉の中に精神性を見だし、人智の及ばぬものへの畏怖の念を浮き彫りにした彼の作品は、彼自身の孤独な内面を鏡のように映し出している。また、〈自然〉の事物に象徴性を持たせることで人間の内面を表現しようとした画家に、フリードリヒとも親交のあったルンゲ (Philipp Otto Runge 1777-1810)がいる。ロマン主義の作家ティーク (Ludwig Tieck 1773-1853)の『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』から着想を得た<sup>(10)</sup>ルンゲは、〈自然〉のあらゆる事物が隠喩や象徴であるとして、極めて象徴的なモチーフを用いて、〈自

然)の風景を幻想的に描写した。《朝》(1808)〈図 2〉では、朝という〈自然〉の事象そのものを象徴的に捉え、太陽のあるべきところに女性を配置し、その周囲に子どもや天使たちが舞う楽園として表している。〈自然〉の神秘性や神的な一面への言及は、ロマン主義において顕著に見られる。フリードリヒやルンゲのようなロマン主義の〈自然〉観は、これまで下位に追いやられていた風景画の新たな可能性を示唆するものであった。

ロマン主義以来の個人を重視する考え方は、絵画の主題やモチーフの選択でも、画家自身の感覚や内面、感情に委ねる方向に向かっていった。一方で、一個人の内面を抒情的に描写し、その中に美を求めるロマン主義は、ある種理想主義的な側面を有していた。孤独や不安、憂鬱といった非常に個人的な感情が芸術の名の下に装飾が施されるロマン主義に反撥し、外見を取り繕うことなく、あるがままの日常生活や風景を描くことで、現実世界に生きる人間の剥き出しの姿を写し取ろうとした写実主義は、絵画における〈自然〉の役割を決定的に変えることとなった。

これまで、〈自然〉は人と対比させることではじめてその姿を現すものであった。あくまで人間という対立軸が前提にあり、〈自然〉と人間の内面との対照的な関係によって〈自然〉はその形が浮き彫りになる。フリードリヒの作品をとってみても、描かれた風景とその絵の前に立つ見る者の二つが相まみえることによって彼の世界が完成する。表象される〈自然〉の他に、その〈自然〉と対峙することによって生み出される人間の感情という外からの働きかけが必要不可欠なのである。そうした〈自然〉の描写に対して、〈自然〉そのものを、単独の一つの事物と捉えることによってその真の姿を映し出そうとしたのが、写実主義やバルビゾン派の画家たちであった。

ルネサンス以降、ヨーロッパの絵画では、あたかもそれが現実世界と同じく目の前にあるかのように事物を“写実”的に描写することを常に求められ続けてきたのであるが、その“写実”的とは、古典古代という「普遍的な美」「理想美」を前提とした写実であって、ありのままの人間の像では決してあり得なかった。クールベ(Gustave Courbet 1819-1877)の「レアリスム宣言」<sup>(11)</sup>は、新古典主義、そしてロマン主義を経て到達した 19 世紀のヨーロッパの写実主義がいかなるものであったかを如実に示している。

私は融通のきかない考え方の外で、先入観なしに古代人と近代人の芸術を学んできた。私はもはや一方を真似するのを望まないのと同様に、他方を模倣することも望まなくなった。



〈図 3〉 テオドール・ルソー

《夕陽の沈む頃フォントブローの森  
の光》(1848 頃)

さらに「芸術のための芸術」という無益な目標に到達することも私の考えではない。そうではない！私はたんに伝統についての完全な知識のなかから、私自身の個性について理にかなった独自の解釈を引きだしたいのだ。可能にするために知ること、それが私の考えだった。己の評価にしたがい、己の時代の風俗、思想、外観を翻訳できるようになること、[単に画家ではなく人間になること。]一言で言えば生きた芸術(art vivant)をつくれるようになること。それが私の目標である。<sup>(12)</sup>



〈図4〉 ヤーコブ・ファン・ロイスダール  
《ワイク・バイ・ドゥールステーデの風車》  
(1670頃)

写実主義の目指した「写実」とは、人間の理想的な姿を追求するものでも、個人の空想や夢、感情をもとに装飾された幻想のただなかにある世界の描写でもない。画家が今生きている現実の世界を、その世界に所属したまま内側から見たままを写し取ることこそが芸術のあり方であると、クールベは説いたのである。

それは〈自然〉の描写においても同じであった。写実主義の影響を多分に受けていたバルビゾン派の描く〈自然〉は、描いている画家自身すら〈自然〉の一部であるという思想に基づいている。バルビゾン派の絵画に特徴的な「森の内部へ

sour-bois」<sup>(13)</sup>を目指す描写方法は、高い所に立って遠くに広がっている風景を展望するようなパノラマ的な従来の風景画とは様相が全く異なっている。17世紀のオランダ風景画と見比べればその違いは一目瞭然で、テオドール・ルソー(Théodore Rousseau 1812-1867)のフォンテンプローの森の描写〈図3〉は、ロイスダールの風車〈図4〉のような俯瞰的な視点からのものではない。森の内部の奥深くまで入り込み、その中に埋没し、同化しているような感覚すら覚えるルソーの〈自然〉の捉え方は、人間と〈自然〉という対立軸を超越している。“観察する”者と“観察される”ものとの境界が曖昧なまま保たれていることは、まさにクールベの言う「生きた芸術」そのものであった。そういった観点からも、バルビゾン派の描いた〈自然〉は、従来の伝統的なヨーロッパの絵画と一線を画していた。

#### 1-1-2 ロマン主義以降の〈自然〉の知覚とカールスの『風景画についての九つの書簡』

ロマン主義における〈自然〉の知覚は、その〈自然〉を描写する風景画の様式に大きな発展をもたらした。その出発点は個人の内面の希求であり、その個人的な内面を発信するための媒体として〈自然〉が主題として用いられた。そのような風景画の発展に対して、H.ディッケルは「個人の自由のメディア」であったと表現している。<sup>(14)</sup>ディッケルは、〈自然〉の美を知覚することは、風景画の新たな段階の始まりであったとする一方で、ヨー

ロッパでは、〈自然〉と人間の間には「他者性」があったことを指摘している。<sup>(15)</sup>すなわち、ヨーロッパの思想において、〈自然〉は常に支配されるべきものであり、人間とは切り離された存在であったということを念頭に置かねばならないということである。

このことは同時に、これまで繰り返してきたこの〈自然〉という語に関しても、改めてその意味を定義しておかなくてはならないということでもある。というのも、日本語で用いているこの語は、ヨーロッパの“自然 Natur”からの翻訳語としての意味と、古くから用いられてきた“自然”<sup>じねん</sup>の意味が混在している現状があるからである。<sup>(16)</sup>ヨーロッパ絵画において問題とされる〈自然〉は、当然のことながら翻訳語としての“自然”ではなく、“自然 Natur”であることを念頭に置かねばならない。さらに、“自然 Natur”はものの“本性 Natur”という意味を内包する語であり、単に木々や大地、海や天体といった、単純に目に見える〈自然〉の事物のみを表す語ではない。

この〈自然〉には、人間は含まれていない。キリスト教的教義が精神文化や思考に深く根ざしていたヨーロッパにおいて、人間は〈自然〉を治める存在として創造されたものであり、人間は〈自然〉と同じ神の被造物であっても、〈自然〉と同一のものではあり得なかったのである。『創世記』で、神が人間を創造したのち、「生めよ、ふえよ、地に満ちよ、地を従わせよ。また海の魚と、空の鳥と、地に動くすべての生き物とを治めよ」[1:28]と命じたことこそがヨーロッパの〈自然〉観の基礎であった。このような人間中心的な価値基準はルネサンスの人文主義の礎でもあった。さらに、デカルトのいわゆる物心二元論によって、人間と〈自然〉は完全に分離されることとなる。デカルトは動物をはじめとする〈自然〉は時計と同じ機械のようなものであり<sup>(17)</sup>、人間に備わっている心、すなわち魂や精神といったものはその中に存在していないとして、人間を〈自然〉から切り離したのである。

私はそこから、自分がひとつの実体であり、その実体の本質なり本性なりは考えることだけにつきるし、またその実体は有るためにどんな場所も必要としなければ、どんな物質的なものにも依存しないことを認識したのです。ですからこの〈私〉、つまり私を現在あるものにしていく〈魂〉は、体とはまるきりべつなものであり、しかも体よりも認識しやすく、たとえ体が無かったとしてもそっくり今あるままであることに変わりはないでしょう。<sup>(18)</sup>

デカルトの果たした最大の役割は、自然哲学と自然科学とが区分されるきっかけを生んだことである。〈自然〉を物質と捉えたデカルトの物心二元論は、近代科学技術の進歩に不可欠な要素であった。そして自然科学の研究が進むにつれ、これまで見いだされてきた〈自然〉の中の神の意思は、呪術や迷信と同等の荒唐無稽なものとして蔑まれ、神と〈自然〉は次第に切り離されて考えられるようになっていった。実験や観察、分析などその分野に即した方法論的な知識に基づいて考察される近代の自然科学は、〈自然〉が論理的思考によって説明され得ることを証明する結果となり、〈自然〉はますます精神から離れた物質とし



て認識されていった。人間と〈自然〉は混じり合うことがないばかりか、人間は知性によって〈自然〉を支配することさえできると考えられるようになったのである。デカルトの二元論は従来のキリスト教的〈自然〉観とあいまって、人間中心主義的な〈自然〉観をより強固にしたのだった。

〈自然〉の「他者性」はヨーロッパの人びとにおける基本的な態度であり、ロマン主義の時代において〈自然〉が知覚されたからといって、〈自然〉と人間の間の断絶がなくなった訳ではない。アドルノ(Theodor Adorno 1903-1969)は〈自然〉と〈自然〉美の違いについて次のように論じている。<sup>(19)</sup>

自然美という概念は傷口にふれ、かならずその傷口によって純粋な人工物である芸術作品が生る自然に加えている暴力のことも共に考えさせずにはおかない。芸術作品は徹頭徹尾人間によって作られたものであって、その外見からも作られたものではないもの、つまり自然と対立している。しかも両者は純粋なアンチテーゼとして、互いに相手に注目するように命じられている。つまり自然は媒介され、対象化された世界の経験に注目し、芸術作品の方は媒介された直接性の代理としての自然に注目するように。そのため自然美についての考察は芸術理論にとって不可欠なのだ。<sup>(20)</sup>

アドルノは、「生の自然」と、風景画などの芸術作品によって描かれる〈自然〉は別のものであると断じている。つまり、人間がこれまで〈自然〉に対して接してきた態度は「他者」へのものであり、決して同一の立場にはなく、人間が表現する〈自然〉や、そこに見出される「自然美」は、全く別の次元で捉えなくてはならないのだと説いている。

しかしながら、ロマン主義における〈自然〉の知覚は、デカルト的な〈自然〉観から離れ、〈自然〉と人間との間の「他者性」を見直す最初の段階であった。ロマン主義時代の美術研究家カールス(Carl Gustav Carus 1789-1869)は、芸術作品において〈自然〉はいかに描写されるべきかを考察している。カールスは医学者としてドレスデンで教授や侍医を勤めた人物であるが、同時に自然研究家、哲学者、または画家としての才能をも発揮し、フリードリヒとも親交があった。カールスは、『風景画についての九つの書簡』(1815-1824年執筆、1831年刊)において、自然哲学的観点から風景画の成すべき役割とあるべき姿を語っている。

カールスはその中の第三の書簡において、風景の表現に関して、「真実性」という言葉で風景画の価値基準を表している。端的に言えば、ある風景がどれだけ正確に、かつ忠実に写し出されているかということである。いずれの表現方法にせよ、絵筆による抽出と風景の形象が真実に近付いているほど、見る者は自らの〈自然〉の知識と想像力によって木々や風、光を感じ、絵画の中に入り込むことができる。風景の「真実性」は、いわば芸術作品の肉体を形作る。しかしながら、風景画は「真実性」においてのみではその価値ははか

れないのだとカールスは言う。カールスは鏡に映した〈自然〉の像を例に挙げて、次のように説明する。

とにかく鏡の中の風景を一度眺めてごらんなさい。あなたはそこに、自然がそのすべての魅力、すべての色と形象をそなえて映し出されているのを見るでしょう。しかしそれからこの鏡の像を固定して、それを、完成された風景画があなたに与える印象を比較してみるなら、あなたはどう思われるでしょうか。風景画はあきらかに、真実性という点では常に限りなく劣っています。美しい自然の形象の魅力や色の輝きは、絵画においてはけっしてその半分も達せられてはいません。しかし同時にあなたは、本当の芸術作品の場合には、それを全きものとして、それ自体を一つの小世界（小宇宙）として感じるでしょう。それに反して鏡の像は、いつまでたっても生命のつながりから切り離され、不自然な枠に押し込められた無限の自然のその一部として、単なる断片として見えるに過ぎません。<sup>(21)</sup>

風景画の「真実性」は、それ単独では芸術になることができない。「真実性」という肉体は、人間の想像力という精神が宿ってはじめて芸術へと昇華される。カールスは、肉体と精神という二つのたとえをもって、双方がともに統一されることに風景画の意義があるのだと考えた。つまり、「他者性」をはらむ〈自然〉を描写することに対して、「生の自然」とは異なるものであることを認識しながらも、その「他者性」を乗り越えて「一つの小世界」を形成しなくてはならないのだとカールスは主張するのである。そしてカールスは次のように述べる。

僕らが感じ考えることのすべて、存在するものすべて、僕らの存在のすべて、これらすべての根本には、永遠至高の無限の統一があるのです。ある深い内奥の意識、それは、それを通じてすべての認識、証明、説明が可能になるのですから、それ自体はけっして説明されたり証明されたりできるものではありませんが [...], この深い内奥の意識が僕らに、その永遠至高の無限の統一について、僕らの発達の程度に応じ、ある場合はおぼろげな、ある場合ははっきりした確信を与えてくれるのです。そのはかりがたきものを言語は「神」という言葉で暗示しています。<sup>(22)</sup>

あらゆる人間が持っている自我と、この世界に存在する万物の自我は同一であり、無限の広がりを持って統一されるものであるというこのカールスの記述は、意識的、無意識的双方において暗黙的に人びとが受け入れてきた〈自然〉の「他者性」を否定するものである。このカールスの思想は、同時代のロマン主義者たちの思想と密接に関係しており、とりわけカールスはシェリングの思想から影響を受けている。<sup>(23)</sup>カールスが「神」と形容している存在は、シェリングの思想における超越的自我を示唆している。

プラトンの自然哲学に興味を示し、スピノザの汎神論的〈自然〉観に触れたシェリング<sup>(24)</sup>は、デカルトのいわゆる物心二元論とは全く異なる次元で世界の認識を試みた。<sup>(25)</sup>デカルト以来機械論的に捉えられてきた〈自然〉に対して、シェリングは有機体、すなわち生命現象を持つ存在としての〈自然〉という観点に着目する。〈自然〉は有機体であり、あらゆるものは互いに関係を持っている。それらは全体との間に内面的な必然的連関があり、単なる部分の寄せ集めではなく、一つの統合体をつくる。シェリングは、肉体と精神、あるいは魂の関係について次のように考察する。

われわれがついに物体とは異なった靈魂が少なくとも私のなかにやどっているという二元論的な信念の第一の起源に立ち返るとすれば、私のうちにある、かのもの——私が肉体と靈魂とからなると判断している、かのものとは、いったい何ものであるだろうか。肉体と靈魂からなると言われるこの「自我」とは何なのであるだろうか。ここには明らかにもっと高次の何ものかがある。これは、自由にかつ肉体から独立に肉体に靈魂を与え、肉体と靈魂を合わせて考えるが、自らこの結合のなかに入っていない。——これは、どうやらそれ自身のなかでは肉体と靈魂が再び同一であるような高次の原理のようである。<sup>(26)</sup>

シェリングは、まず絶対的な自我の存在を主張し、この絶対的自我は、あらゆる人間が持っている自我と同一の純粋な自我であるとした。この自我は、万物の個別的自我そのものの根拠となるばかりでなく、客観的な〈自然〉の産出者であり、それゆえに、〈自然〉の客観性や法則の普遍性が導かれる。

結局のところ、われわれが自然を一つの全体へと包括するならば、「機械論」——すなわち下方にと進む因果系列と、「合目的性」すなわち機械論からの独立性、因果の同時性とが対峙することになる。われわれは、この両極端をも合一することによって、われわれの内に全体の合目的性という理念が成立する。自然は、自己自身に帰還し自分自身の内部で完結した体系であるような円周となる。因果系列は完全に停止し、手段と目的の相互結合が成立する。個別は全体なしに現実となり、全体は個別なしに現実となりえなかった。<sup>(27)</sup>

人間の持つ自我もまた、一つの絶対的自我に統合される。つまり人間も〈自然〉と同一のものということになる。この普遍的存在である絶対的自我、すなわちわれわれが神と呼んでいる存在は、実は個別的な存在者として各々の〈自然〉に顕現しているというのである。シェリングは、カントが認識することができないとした「物自体」を、しかし直観することはできると主張し、その直観を通して、人間は神を直接的に把握できるとした。個別の自我が客観視する〈自然〉は、各々の自我の主観であり、精神である。「自然は見える精神であり、精神は見えない自然である」<sup>(28)</sup>というシェリングの言葉は、〈自然〉が“自然

Natur”であり、なおかつ“本性 Natur”でもあることを理論づけている。シェリングの思想は、近代自然科学において分かたれた物と心をついに統合し、“〈自然〉＝精神”という新たな〈自然〉観を打ち出したのである。

シェリングの〈自然〉観は、19世紀近代ヨーロッパの新たな精神を築いたロマン主義の性質がいかなるものであったのかという問いに一定の答えを与えている。人間の理性を偏重する啓蒙主義は、結局のところ、理性のみでは認識、解明し得ない、「知的直観」による実在があることを浮き彫りにした。<sup>(29)</sup>カント以来、人間は自我を通してしか物事を認識できないことを知って、自我が注目されるのであるが、シェリングの思想は、その流れを引き継いだ形となっている。そして彼の絶対的自我に関する考察は、人間一人ひとりが持つ自我の追究でもあった。ドラクロワが《墓地の孤児（墓場の少女）》で、名もなき少女の内面を克明に描き出そうとした動機は、個別的自我を通じて、そこから導かれる普遍性を映し出そうとしたことに他ならない。悲しみや苦しみ、孤独といった感情や想像、夢など、個人の私的な内面世界は、突き詰めれば人間の普遍的な〈本性〉であるということ、それをロマン主義は訴えようとしたのである。

ロマン主義の絵画において、個人の内的世界は人物の枠組みを超えて、いよいよ〈自然〉へ拡充していった。「自然は眼に見える精神であり、精神は眼に見えない自然である」という言葉通り、目に見えない人間の〈本性〉を目に見える〈自然〉の内に見るロマン主義的観点から、これまで単なる物質でしかなかった〈自然〉は、人間の持つ精神世界と同じ性質を帯びることとなる。フリードリヒの描く木々や丘、岩、海、光といったあらゆる〈自然〉の中に現れる寂寞や悲哀、憂鬱こそ、ロマン主義の〈自然〉への信念であった。

また、“〈自然〉＝精神”という思想は、〈自然〉の神秘的なイメージを増幅させる契機となった。自然科学の発展で一度は潰えた中世の〈自然〉観は、理性主義の挫折によって、19世紀を生きる人びとの前に再び現れることとなったのである。理性の認識だけでははかり知れない〈自然〉に超越的自我の存在を見いだしたシェリングの思想は、〈自然〉に対する憧憬へと繋がっていく。さらには、同じく〈自然〉に対して畏怖し、神秘のまなざしをもって対峙していた中世という時代への憧憬すら起こっていくのである。ロマン主義の「ロマン」という語は、中世ロマンス語の時代への郷愁をダイレクトに示している。<sup>(30)</sup>ルンゲが、世界、すなわち〈自然〉を巨大な書物に見立て、あらゆるものを神的な象形文字と捉えてその象徴を作品で表現したことはまさに、物と物との間に見いだされる「類似」のしるしを世界の秩序と認識していた中世の〈自然〉観の焼き直しであった。

シェリングの自然哲学やロマン主義的〈自然〉観から強い影響を受けていたカールスは、「神」という言葉で表される絶対的自我を考察するとともに、芸術の根源を次のように説明している。

この至高のものは僕らには、内なるものである理性と外なるものである自然のうちに啓示

されています。僕ら自身はしかし自己をこの啓示の一部と感じます。すなわち自然的かつ理性的存在として、自然と理性を内に含む全体として、そのかぎりでは神的なものとしての自己を感じるのです。このことによってより高き精神的な生においては二つの方向が可能になります。すなわち僕らは、自然と理性の内にある多様と無限を根源的な神的統一へと戻そうと努めるか、あるいは自己自身が創造的になることにより外部の多様さを通して内部の統一を顕すようにするかいずれかです。前の場合には認識力が、後の場合には想像力が示されます。この認識力から知識、学問が生じ、想像力からは芸術が生じるのです。学問において人間は神の内なる自己を感じ、芸術において人間は自己の内なる神を感じるのです。<sup>(31)</sup>

カールスは、超越的自我を追求する二つのもの、すなわち学問と芸術は、悟性においてはおのおの独立しているもので、また対立するものであるとした。しかし、カールスはそれぞれを精神と肉体になぞらえ、双方がお互いを必要とし、一方が欠けていては成り立たないものであるとしている。

人間というものは、自己を全きものとしてのみ示そうとするものなのです。そして芸術と学問は、悟性からみればおのおの独立しているものですが、実際にはそれらは完全なものではありえません。学問の叙述はそれで、芸術なしには（至高や言葉を芸術的に整えることなしには）成功しえないし、芸術作品の創造はその逆に、学問なしには（知識の欠けた想像力だけでは）不可能であるでしょう。<sup>(32)</sup>

つまり、肉体である芸術の中に精神である学問がなければならないし、両者は統一した存在でなければならないということである。精神と肉体の「無限の中の統一」というこの思想は、〈自然〉においてもまた、同じように適用される。「精神の目でのみ認められること」は、ほとんどの場合「肉体の目にも見えてくる」のであって、風景画で描かれる〈自然〉も、精神と肉体双方が統一された形で表現されなくてはならないと、カールスは主張する。万物が超越的自我という有機体的な一つの全きものだというロマン主義的〈自然〉観は、風景画における精神と肉体の「無限の中の統一」を求めた。そしてカールスは、風景画の芸術における課題を、「心情のある状態（精神）を、それに相応する自然生命のある状態（真実）を模倣することにより表現すること」<sup>(33)</sup>だと結論づけるのである。

カールスの風景画論では、風景画がこれまでヨーロッパにおいて発展せず、下位に位置づけられてきたという歴史的経緯と、その状況を生み出した人間の認識や思考について言及し、その上で人間と〈自然〉の関係性について改めて考察している。天や地、植物や動物といった〈自然〉のあらゆる事物やその事象について、人間はそもそも人間との諸々の状態との関連でのみにしか〈自然〉を認識してこなかったと、カールスはまず指摘する。

人間は自己の内に行動力を感じ、あらゆる〈自然〉は自己形成のための要素としてのみ存在する。〈自然〉が人間の目的のための素材であるただそのかぎりにおいて、〈自然〉を考察するというのである。ゆえに、古代ギリシャにおいて、〈自然〉の中から認識された神的自我は人のかたちを成すものとして擬人化され、〈自然〉そのもののかたちを模倣することに価値を見いださなかった。そうした前史を踏まえてカールスは、人間はこの〈自然〉に対するエゴイスティックな関係を捨て去らねばならないと語る。「自然の全現象というのは、人間向きに個別化されえない、むしろ感覚によってはとらえられない、無限に崇高なただ一つの神性のその啓示なのだ」ということを人間は洞察し、〈自然〉を捉えなければならないという。そしてさらに風景画について、「人間は物質にあらわされた真の啓示としての自然の神性」を「芸術的模倣の目的」として選ぶことであると説明している。<sup>(34)</sup>

風景画を描くことの価値を、ある土地にあらわれている精神を描き出すこととしたカールスは、それを達成している画家として 17 世紀の画家クロード・ロラン(Claude Lorrain 1600 頃-1682)と 17 世紀後半に活躍したオランダ風景画のロイスダールを挙げている。どちらも、風景を主題とした絵画にまともに取り組みることがなかった時代の画家であり、とりわけローマで活躍していたロランにとって、風景画は異端以外のなにものでもなかった。実際、カールスがロランの風景画として挙げているシチリア海岸を描いた作品《アキスとガラテアのいるシチリア海岸風景》(1657)も、神話を題材にした歴史画としての体を保っている。したがって、カールスの選んだ絵画の一方は厳密には風景画のジャンルには属していない作品なのであるが、絵画における風景に関して、その描写の多くが単なる象徴や象形文字的役割にのみ留まっているのに対し、ロランとロイスダールの作品では、描かれた〈自然〉の中に画家の内奥の精神が見事に客体化されているとして、風景画としての素晴らしさを讃えている。

そして僕らは心から次のように確信できます。この二人の画家は、美しい偉大な自然の生命を純粋に自己のうちに受け入れ、その自然の生命ですべての血管や神経が満たされたので、それ故にこそ彼らは自然の言葉で僕らに語りかけることができたのであり、そして明るい澄んだ鏡となって根源的な美の姿を映しだすことができたのだ、ということ。そのために僕らは、これらの絵の前に立つと自由としあわせを感じるのです。なぜならそこには、自己の存在の本質を真の神的な言葉の鏡に映しだして見せてくれる美しい人間の個性が認められるからです。<sup>(35)</sup>

神的な言葉とは、〈自然〉の中にある超越的自我に他ならない。画家はそれを〈自然〉の中から見つけ出し、一旦己の自我の中へと引き込んで、再び表象する。〈自然〉の神性は、始原に存在したし、また永遠に存在していく〈本性〉である。芸術作品となり得る風景画とは、画家という一個人が受け取った〈自然〉の中に顕れている神性の啓示を、見る者が

追体験し、あたかもその〈自然〉と相まみえているかのような感覚を与える普遍性を導き出すことができるものであると説明しているのである。さらに注視すべきは、風景画におけるその作用が、〈自然〉の描写の確かさ、すなわち「真実性」に優るものであると主張している点である。いわゆる古典主義的“写実”性や表現技法に拠らず、描かれた〈自然〉の精神性にもっぱら価値を見いだしたカールスの風景画論は、19世紀以降の風景画の基本的思想を示唆している。

19世紀前半、風景画の新たな時代を切り開いたバルビゾン派の「森の内部へ」という理念も、個から普遍へと導く同様の作用を基礎としている。己の肉体の五感と精神で獲得したあらゆる〈自然〉を見る者に同様に感じ取らせることを意図して描かれた彼らの絵画は、まさにカールスの言う「根源的な美」の追求であった。しかしフリードリヒやルンゲのようなロマン主義的風景画とバルビゾン派の風景画との決定的な違いは、自らの体験した〈自然〉からできるだけ己の感情を排除している点にある。もちろん絵画として切り取られた〈自然〉は画家個人が獲得したものに他ならないのであるが、そこにはフリードリヒの作品で見たような孤独や哀愁も、ルンゲのような象徴性もない。それら画家の個人的な感情や抒情は、画家が獲得した〈自然〉の姿を歪めてしまうことを恐れたのである。それはクールベが批判した「芸術のための芸術」になるばかりである。画家が見たまま、感じ受け取ったままの〈自然〉が、可能な限り表象されることこそ、バルビゾン派が求めた〈自然〉であり、「生きた芸術」であった。<sup>(36)</sup>

ゆえに、バルビゾン派は己自身をより〈自然〉の内部へ、すなわち「森の内部へ」と押し進めたのである。森の懷に深く入り込み、あたかも森の草花の一部になったかのような感覚にとらわれるテオドール・ルソーの〈自然〉描写は、〈自然〉という超越的自我の中の一つであるというロマン主義的〈自然〉観から不純物を取り除き、より純粋な形で表現しようとした試みであるといえる。精神と肉体の「無限の中の統一」はバルビゾン派においてより一層意識され、研磨されたのである。そしてそのためには、画家自身が実際に、物理的に「森の内部へ」と没入していかなければならなかった。フォンテーヌブローの森に隣接するバルビゾン村に集い、その地に定住して〈自然〉を身近なものとして感じ取ることが必要不可欠であった。〈自然〉という〈本性〉と真摯に向き合い、純粋無垢な心で捉えること、そうした熱意に駆り立てられ、形成されたのがバルビゾン派をはじめとするヨーロッパ各地の芸術家コロニーだったのである。

## 1-2 芸術家コロニー成立の歴史的背景と〈自然〉観

芸術家コロニーという言葉は、前述したように画家だけではなく彫刻家、あるいは詩人、文学者といった芸術家たちがひとところに集結し、居住して、芸術活動を行う諸集団およびその活動本体を指す。生成時期は、バルビゾン派が誕生した1820年代から1910年、または20年代にまで及び、北フランスを中心としてアルプス以北のヨーロッパ全域にわたっ

て次々と設立されていった。およそ百年の間に設立された全ての芸術家コロニーにおいて共通の原動力となっているものは〈自然〉であり、バルビゾン派が目指した「森の内部へ」向かっていく姿勢も、その表れと考えることができるだろう。バルビゾン派は、ヨーロッパ各地に誕生した諸々の芸術家コロニーの先陣を切った存在であり、その後芸術家コロニーはむしろバルビゾン派の〈自然〉観を基本的理念として成立していったともいえる。そもそも、19世紀に入って人びとが何故〈自然〉へ関心を示し始めたかという問いは、哲学的思考においてばかりでなく、近代ヨーロッパの社会体制の変化にも注目しなくてはならないだろう。

18世紀半ばから始まったイギリスの産業革命が、ヨーロッパの既存の国家や社会、宗教のあり方を根本から変える契機となったことは、誰もが認める明白な事実である。その後、産業革命の波はヨーロッパ各地に押し寄せ、それに伴って社会構造も大きく変化していった。科学技術の発展とともに医療技術の向上による人口増加や経済基盤の著しい変化は、それまで綿々と引き継がれてきた人びとの暮らしに急激な変革をもたらすこととなった。この外的な変革は、内的変革の後押しがあったことにも目を留めておかねばならない。理性一辺倒で合理的思考を偏重してきた啓蒙主義は、自立した自我を持つ個人の意識を人びとに根付かせた一方で、封建的・絶対主義的国家体制への懐疑をも生んだ。人間は一人ひとりが社会を構成する個人であるという市民意識なしに、産業革命を担う市民社会は成立しなかったのである。その意識変革に導かれる形で形成された近代資本主義社会は、大規模な工業化を成し遂げた一方で、労働体制の変化による個々人の身分や生業の激変をもたらすこととなる。

このような社会構造の変化において、人びとの〈自然〉に対する意識を大きく揺さぶったのは、大都市の成立であった。産業革命による都市の工業化はより多くの労働力を必要とするようになるのとは対照的に、地方や農村部は徐々に仕事が失われていった。そのため、職にあぶれた地方や農村部からの移住者たちが必然的に都市に集まるようになる。人口が過剰に密集することによって都市は膨れあがり、巨大化する。そのような大都市は、元々そこの生まれではない者たちの寄せ集めの場所であった。大都市の性質として最も特筆すべきは、そこに住まう者たちの帰属意識の喪失である。これまで人間は、基本的に生まれた土地に帰属し、そこで生活をしてきた。もちろん旅をしたり移住したりする者がこれまでにいなかった訳ではないのだが、様々な地方や地域から一斉に一つの都市に集まって生活をするという形態はそれ以前にはなかったことであり、従来の都市や農村の暮らしとは全く異なる様相を呈していた。

帰属意識のない根無し草のような者たちの集まる大都市は、旧来の都市や地方に比べて、生活や道徳といった面において不安定なものとなっていった。さらに工業化が進むにつれ、劣悪な労働態勢や環境破壊、公害といった社会問題が表面化していく。そうした負の面が人びとに認識されるにしたがって、工業化、ひいては大都市への反撥が徐々に沸き起こる



ようになる。大都市への否定的見解は、大都市と対立の構図を成す地方、もしくは田舎の概念を鮮明なものにした。そして、対立軸に据えられた地方および田舎は、〈自然〉というキーワードをもって、人びとに意識されていくようになったのである。<sup>(37)</sup>

したがって、ここで意識された〈自然〉はおのずと、失われた過去に対する郷愁や憧憬をも含んでいる。大都市が当時の人びとにとっての現在であり、また文明社会の“負”の象徴であるなら、その真反対に置かれた〈自然〉は過去であり、また文明を知る前の人間たちが享受していた本来の“正”なる世界だとイメージづけられたのである。そのような〈自然〉に対するイメージは、ジャン＝ジャック・ルソーの〈自然〉観とまさに合致するものだった。文明社会を「墮落」と捉えたルソーの〈自然〉観<sup>(38)</sup>は、産業革命を経て社会構造の大規模な変革を経験した19世紀の人びとから多くの賛同を得、熱狂的なまでに迎え入れられたのであった。そしてこの頃から、ルソーの思想とともに「自然に還れ」<sup>(39)</sup>というスローガンが掲げられ、いわゆる〈自然〉回帰の思想がさかんに叫ばれるようになったのである。

バルビゾン派で最も有名な画家の一人であるミレー(Jean François Millet 1814-1875)の作品は、まさにその思想を体現している。ミレーは働く農民や農村で暮らす貧しい人びとのありのままの姿を描いたことで評価を得、バルビゾン派を代表する画家として知られるようになった。その作品は決して政治的なメッセージを発信するためのものではなく、農村部に生きる人びとのごく日常的な所作を写し取っただけに過ぎない。しかしその農民の日常こそ、産業化、工業化した社会に生きる人びとが失い、忘れてしまった過去であると人びとは受け取った。〈自然〉の中に生き、〈自然〉とともにある人びとの暮らしの中に、人間の〈本性〉を見いだしたことは、この当時の〈自然〉観を端的に表している。

近代化、もしくは都市の工業化にともなう〈自然〉の意識の変化に関してはもう一つ、帰属すべき原初たる故郷を想起させるのだという側面にも注目しておかねばならない。大都市の対立概念としてイメージされた〈自然〉は、人びとの帰属意識の問題にも深く関わってくる。大都市に移住してきた寄る辺ない労働者たちは生まれた土地を離れ、過酷な労働環境に身を置いた。彼らはこれまで帰属していた土地、すなわち「故郷 Heimat」を捨て、大都市へと移り住んだという背景がある。まずここから、“〈自然〉＝故郷”の構図が成立する。大都市の対立概念が〈自然〉であるならば、〈自然〉こそ彼らが帰属すべき「故郷」だったのである。また、そうした大都市の移住者たちの背景は、『創世記』の失樂園のイメージとまさに重なり合うものであった。そのことから、「故郷」は単なる労働者たちの生まれた土地というだけでなく、全ての人間の生まれた地として拡大解釈され、“〈自然〉＝帰属すべき原初の人間の故郷”というさらなるイメージが付与されることとなったのである。

19世紀の〈自然〉への帰属意識は、ノスタルジックな感傷とともに、失われた過去への郷愁、原初的なものへの憧憬であった。そしてそれは元を辿れば近代社会への反撥であり、急速な社会の変化への反動的な揺り戻しでもあった。ヨーロッパ各地の芸術家コロニーの勃興は、このような近代化への対立概念として現れた〈自然〉という、ある種幻想的な、

空想上の〈自然〉への希求に端を発している。そして、その焦燥にも似た衝動は、ルソーの「自然人」の思想や当時のロマン主義的〈自然〉観と結びつき、〈自然〉に対してより神秘的で理想的な空間へと美化されていった側面を見逃してはならない。しかしながら、発端となった動機はどうあれ、人びとの間で〈自然〉がこれほどまでに意識されたことは以前にはなく、そういった意味でも、芸術家コロニーの〈自然〉観の考察はヨーロッパの精神文化の解明において必要不可欠であるといえる。

芸術家コロニーにおいて追求された〈自然〉が「故郷」と同義的に用いられていたことは、芸術家コロニーの画家たちが主題として選択した〈自然〉そのものからも推察される。これまで伝統的な絵画において、もっぱらイタリアやフランスといった、ヨーロッパの中でも南方の風景が手本とされてきた。それは両者が芸術文化の中心地であったことに加え、古典古代として絶対視されてきた古代ギリシャ・ローマの気候や風土を彷彿とさせる地だったからである。しかし、それに対して芸術家コロニーの画家たちは、自分たちが居住している北方の土地を好んで描いた。これは、ポン＝タヴァンやゴッペルンをはじめ、芸術家コロニーの多くがアルプス以北に所在していることに由来しているのであるが、そもそも芸術家コロニーがヨーロッパ北部に集中しているのには明白な理由がある。歴史的、伝統的に南方の風景が古典古代を象徴する〈自然〉であった一方で、より厳しく荒々しい表情を持つ北方の〈自然〉は、古典古代より以前の始原性を抱かせるものであった。ロマン主義の気運が高まり、古典主義への懐疑や反撥が起こるなかで、逆に“反”古典古代的なものが持ち上げられるようになったのである。そのような流れから、南方に対する北方が古典古代に対立するものだとして、北方の〈自然〉がクローズアップされることとなった。<sup>(40)</sup>

さらに、北方に故郷を求める芸術家コロニーのこの〈自然〉観には、実は二つの傾向があることもはっきりと認識しておかなくてはならない。その〈自然〉観の二つの傾向は、どちらも帰属すべき人間の原初の「故郷」という一つの同じイメージから派生しているために両者の境界線が曖昧で、区別が付きづらい。しかし芸術家コロニーのいう「故郷」に二重の意味合いがあることを認識しないまま論じることが、芸術家コロニーの〈自然〉観解釈に誤謬を招くことにも繋がりがねず、細心の注意が必要である。

さて、この「故郷」とは、本来的には一つの真の存在者たる超越的自我である〈自然〉の内に、その一部として生を営む人間の帰属先という意味で第一義的に捉えられる。この思想は理神論的ではあるものの、基本的にはキリスト教的で、聖書的・ユートピア的発想に通じている。しかしここにもう一つ二次的に、民族という全く新しい要素が加わることとなった。古代ギリシャ・ローマ的な南方に対立する概念として担ぎ出された北方は、“ギリシャ・ローマ的でないもの”として認識されるようになった。そしてそれは時代的な背景も相まって、“ギリシャ・ローマ人ではないわれわれ北方人の地”という民族的な性質を帯びるようになったのである。前者の「故郷」は、キリスト教的という狭義の枠に留まっているものの、ある意味において普遍的であり、全ての人間に対する根源への問いである。そ

れに対して後者は、限定的で個人的な観点に基づいた「故郷」である。実際、芸術家コロニーの画家たちが描く〈自然〉は民族意識が見え隠れしている作品や、むしろそちらの要素が前面に押し出されている作品も多く見られる。

既に述べてきたように、芸術家コロニー成立を後押しした〈自然〉観は、ロマン主義的思想がその根底を支えていた。古典主義的価値観に対抗するように芽生えたロマン主義は、従来は軽視されてきた個人的な内面世界を重視する新しい価値基準を生み出した。そのことはつまり、普遍性よりも個人の、個々の自我に関するものにより多くの価値を見いだすということであり、さらに言えば、それは己の個人的な根源を突き詰めることに繋がる。そしてそのようなロマン主義は、19世紀初頭のナポレオンの起こした、ヨーロッパ全体を巻き込んだ一連の戦乱を経て、民族意識という新たな要素を呼び込んだのである。ロマン主義の自然哲学を代表するシェリングに大きな影響を与えたフィヒテが、ナポレオンのベルリン占領を受けて、連続講演『ドイツ国民に告ぐ』にて人びとに対してドイツにおける国民意識高揚を訴えたことは、ロマン主義における民族意識の高まりを象徴的に示している。

つまり、ロマン主義は個人的自我の考察から出発して、普遍的なただ一つの超越的自我の存在を導き出した反面、その個人的なものを尊重する傾向ゆえに、極めて限定的で特殊な、民族という狭い枠組みをも構築することとなったのである。このロマン主義の二重性は、ロマン主義の〈自然〉観の二重性を引き出し、さらにはその〈自然〉観から流れを汲む、芸術家コロニーにおける〈自然〉観にも波及している。芸術家コロニーは時間的、空間的にも多岐にわたっているために、ロマン主義の二重性に起因する芸術家コロニーにおける「故郷」の概念の“ブレ”は、時代や地域ごとの事情や歴史的背景が相互に絡み合っ、より複雑な様相を呈している。一言でバルビゾン派を模範として成立したといっても、それだけでは決して把握しきれるものではないのである。

ヨーロッパ各地の芸術家コロニーの中で、バルビゾン派を手本としながらも、ロマン主義的〈自然〉観からの影響が最も甚だしかったのは、ドイツの芸術家コロニーであった。ドイツにおける芸術家コロニーの誕生はロマン主義とともに始まったといっても過言ではなく、ロマン主義的な観点抜きには決して語ることができない。そもそも、ロマン主義自体がドイツを主体として発展し、花開いた芸術思潮であった。18世紀末期、フランスの古典主義的、啓蒙主義的な文化支配を脱し、個人の感性と直感を重視する文学運動シュトゥルム・ウント・ドラングが展開された。その後、ルンゲに影響を与えたティークやシュレーゲル兄弟、ノヴァリスらによって提唱されたロマン主義文学理論はこの運動を継承し、古典主義に対抗するものとしてのロマン主義を明確に定義づけた。このドイツ・ロマン主義は、18世紀末期から19世紀にかけてフランスをはじめとする各国の精神文化活動を牽引していくこととなる。<sup>(41)</sup>

ドイツのロマン主義がこれほどまでに深く、より広く人びとに浸透した理由は、ドイツ

という国自体の歴史的経緯にある。19世紀初頭のナポレオンによるドイツ侵攻の際、ドイツは未だ統一国家としての体を成していない、約300の小国に分かれた小国分立国家であった。三十年戦争以来、他の国々から政治的にも社会的にも立ち後れていたドイツは、この時自らのアイデンティティの欠如を強烈に自覚することとなる。ドイツ人たちは、自分たちの住んでいる土地への帰属意識自体はおぼろげに持っていたものの、国家や国民としての明確な意識がなく、“国土を守る”という意志に欠けていた。フィヒテはそうしたドイツの現状を憂いて、ドイツ人に対し「国民 Nation」という言葉を用いて結束を促し、民族の統一と道徳的向上を求めた。<sup>(42)</sup>そしてその危機的状況にいち早く反応したのはロマン主義者たちであった。個人の自我やその根源を追究しようとしていたロマン主義にとって、ドイツ人間の精神的繋がりや民族としてのアイデンティティの模索はまさに格好のテーマだったのである。ナポレオンによる屈辱的な蹂躪を経験したドイツはその後、ロマン主義によって徹底的に掘り下げられたドイツ人としての民族意識を足がかりに、国家形成への道へと進んでいくこととなる。

芸術家コロニーの興隆期は、ドイツにおける国家形成とほぼ同時期であった。そのために、ドイツの芸術家コロニーは他の地域に比べて、ロマン主義的な〈自然〉観が比較的色濃く作品に反映される結果となった。バルビゾン派に倣って、「森の内部へ」と進んでいき、〈自然〉の中であらゆる人間にとって普遍的な超越的自我を見いだし、それを写し取ろうと努める一方で、民族意識の希求にともなって己の個人的自我の根源たる「故郷」を探ろうとするアンビバレンツは、ドイツにおける芸術家コロニーの〈自然〉観をより煩雑でとらえどころのないものとしている。しかし裏を返せば、この複雑化した〈自然〉観こそがドイツの芸術家コロニー独自の〈自然〉観であり、最大の特徴なのである。

## 2章 芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの〈自然〉観

### 2-1 芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの成立とそれぞれの成員について

#### 2-1-1 創設者フリッツ・マッケンゼンとオットー・モーダーゾーン

北部ドイツの商業都市ブレーメンから北東

24 キロ離れたところに広がる泥炭地の小村

ヴォルプスヴェーデ(Worpswede)は、「森のな

かの丘 Uppe den Wedenn」という呼称に由

来している。しかしそこは 19 世紀末期まで

「悪魔の沼地 Teufelsmoor」〈図 5〉と呼ばれ

る不毛の土地であった。この名称の由来は諸

説あるものの、真っ黒な泥炭と白い砂地ばかり

が広がる荒野は、まさしくその響きに相応

しかった。<sup>①</sup>そこに住む農民たちはひどく貧

しく、村を通る小川から小舟を介して、村の唯一の財産である泥炭を売っていた。目を引くものは白樺の並木道ぐらいで、北部ドイツ特有の薄曇りの空と、それに呼応するような黒や茶、灰色といったくすんだ色合いで統一されたその村は、一人の学生がそこを訪れるまで芸術とは無縁の世界だった。



〈図 5〉悪魔の沼地(1928)

そのような土地が何故芸術家たちの集まる場所となったのか。芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデについて論じる前に、まず一度、この地がいかなる経緯で芸術家コロニーとなったのか、順を追って見ていかねばならないだろう。そもそもの始まりは 1884 年 9 月、デュッセルドルフ・アカデミーで絵画を学んでいた 18 歳のフリッツ・マッケンゼンが、学生生活の最初の夏休みに、懇意にしていたエミリエ（ミミ）・シュトルテと共に、彼女の出身地ヴォルプスヴェーデを訪れたことであった。何か芸術的な予感があった訳ではなく、それは全くの偶然であった。しかしこの偶然の産物こそが、ヴォルプスヴェーデという土地のその後を一変させるのだった。

たまたま訪れたこの不毛の寒村に、マッケンゼンは強い衝撃を受けた。色の乏しい大地と変わりやすい天気は、出身地のニーダーザクセン地方にはないものだった。その全く馴染みのない風景もさることながら、マッケンゼンがとりわけ興味を引かれたのは、そこに住む人々の暮らしであった。これまた偶然見かけた農民たちの日曜日の野外礼拝の様子をマッケンゼンは熱心にスケッチし、その興奮を友人に伝えている。

ここの人びとは、見ているだけでも素晴らしい。考えてみたまえよ、この興味深い人びとが開放的な空の下で、実に敬虔に礼拝を行うさまを。今日の朝、われわれは荷車に乗って近く of 村へ行き、僕は夕方 of 六時まで四人の説教師の話を聴いた。これはつまり、僕はこ

の説教の間この敬虔な人びとをスケッチしていたということだ。後でこれらの人びとの絵を描くことができるかと思うと、僕は本当に天国の喜びにあずかるような幸せな気持ちになる。<sup>②</sup>

このスケッチは後にマッケンゼンの代表作となる油彩《野外礼拝 Gottesdienst in Freien》(1895)〈図 6〉の元となった。このヴォルプスヴェーデとの最初の邂逅に既にマッケンゼンの絵画における基本的姿勢がはっきりと映し出されているのは非常に興味深いことである。マッケンゼンが選ぶ画題は、そのほとんどが、ヴォルプスヴェーデの風景の描写というよりは、むしろそこで生活している農民たちに比重が置かれていた。彼がヴォルプスヴェーデに惹かれたのは、農民たちの存在によるものが大きい。芸術家コロニーを設立し、実際この地に居住するようになった後の 1891 年の作品《年老いた糸紡ぎの女》やその翌年の《授乳する母》など、このほかの様々な作品を見てみても、いずれもヴォルプスヴェーデの農民たちの姿が中心に据えられており、風景自体は二の次に回されている。全体的に暗い色彩を用いた画面から、ほのかに明るい色合いで浮かび上がる農民たちの像は、薄暗いヴォルプスヴェーデの景色に溶け込み、何とも言えない独特の雰囲気醸し出している。

こうした農民への真摯で、けれども寄り添うような視線は、マッケンゼンの育った環境との関係が指摘されている。<sup>③</sup>父親を早くに亡くしたためにお針子兼アイロンがけ屋として生活せざるを得なかった母親と共にニーダーザクセンのホルツミンデンに移った少年マッケンゼンは、時折使い走りとして、客に洗濯物を届けに行っていた。客のほとんどは周囲に住む農民たちで、彼はお使い中によく農民たちをスケッチしていた。絵の才能を自身が



〈図 6〉フリッツ・マッケンゼン《野外礼拝》(1895)

知るきっかけとなったのはまさしくこの時のスケッチであったと言われ、農民たちを描くことはマッケンゼンにとって絵画の原点だったともいえる。

夏休みをヴォルプスヴェーデで過ごしたマッケンゼンは、名残惜しい気持ちを抱えつつもヴォルプスヴェーデを一旦離れ、デュッセルドルフ・アカデミーにて知り合った友人たちと共にミュンヘンへと移った。フリードリヒ・アウグスト・フォン・カウルバッハ(Friedrich August von Kaulbach 1850-1920)やユリウス・ディーツ(Julius Diez 1870-1957)に師事するものの、そこで教えられるアカデミー的な表現技法にマッケンゼンは徐々に疑問を持つようになる。レンブラントやデューラー、またはバルビゾン派の画家たちの作品に深く共感していたマッケンゼンは、自身の絵画における表現方法を独自に模索し始める。それと時を同じくして、彼同様にレンブラントやバルビゾン派の風景画に強い関心を抱いていたオットー・モーダーゾーンと知り合い、親交を深めていく。無二の親友であったモーダーゾーンに対し、マッケンゼンは1887年、三度目のヴォルプスヴェーデ滞在の折に、次のような手紙を送るのである。

ここはなんと素晴らしいところだろう。親愛なるオットーよ、僕はとても表現出来ない。僕はルソーが未だ描いたこともないような白樺の並木道を見た。[...] レンブラントが山の上の邸宅で描いたような、はっきりと光り輝く赤い屋根と明るく透き通った夕焼けを映す水路を僕は見たのだ。<sup>(4)</sup>

ヴォルプスヴェーデの地にバルビゾン派の絵画を重ね、レンブラントの光と影の描写を見たマッケンゼンの興奮冷めやらぬ手紙に、モーダーゾーンの中にもまたその噂の地を訪れたいという欲求が湧き上がったのは自然な流れであった。そして二年後の1889年6月、モーダーゾーンはマッケンゼンと共に初めてヴォルプスヴェーデを訪れた。

私は、フリッツと大いなる期待をもってヴォルプスヴェーデに到着した。私の期待が裏切られなかったことが、私にはすぐにわかった。まったく異質な印象を私にもたらした、最高に独特な(魅力的な)村を私は発見した。<sup>(5)</sup>

日記から分かるように、モーダーゾーンはヴォルプスヴェーデの持つ「独特な」風景にとても心を動かされている。マッケンゼンが農民に対して熱い眼差しを向けたのに対し、モーダーゾーンはヴォルプスヴェーデの圧倒的に「異質な」風景に着目し、多くの風景画を描いた。《沼地の秋》(1895)〈図7〉でモーダーゾーンは、大きな白樺の木を中心に据え、農家の藁葺き屋根やそこに住む農婦、薄曇りの北の空を描いている。幼少期を過ごした古い教会ばかりが残る小さな都市ゾーストとも、多感な思春期を過ごした宗教都市ミュンスターとも異なっている北の大地ヴォルプスヴェーデの景色との出会いは、モーダーゾーン

にとって全く新しい経験であり、強烈な印象をもたらしたのである。ぽつぽつと藁葺き農家が点在する他は何もない、どこまでも続くかのような広い平原に、モーダーゾーンはただ圧倒されるばかりであった。日記には、村を流れるハンメ川の周辺や風車地域、村の耕地、その上に広がる灰色の曇天といった風景の様子がたびたび記述されている。モーダーゾーンもまた、マッケンゼンと同じようにこの「異質な」風景に魅了され、スケッチを始めるのである。

二人はいよいよ強い意志をもって、このヴォルプスヴェーデに留まることを決めた。マッケンゼンとモーダーゾーンらは自分たちのかつての仲間たちを誘い、ヴォルプスヴェーデに同志として呼び寄せた。マッケンゼンと同じくミュンヘン・アカデミーで学んでいたハンス・アム・エンデ(Hans am Ende 1864-1918)がまずその仲間に加わり、やがてそこに、ヴォルプスヴェーデの噂を聞きつけたブレーメン出身のフリッツ・オーバーベック(Fritz Overbeck 1869-1909)が顔を出すようになる。彼らはいずれもマッケンゼンらと同年代で、さらにアカデミーの芸術活動に対して不満を抱いている者たちであった。そうして、1889年に彼らはこの寒村に画家たちの共同体・芸術家コロニー(Künstlerkolonie)を最終的に形成するに至る。彼らはアカデミーの芸術から離れ、ここで共同生活を営みながら芸術を育み、独自の芸術表現を模索していくこととなる。



〈図 7〉 オットー・モーダーゾーン 《沼地の秋》(1895)

## 2-1-2 ハイน์リヒ・フォーゲラー

マッケンゼンやモーダーゾーンらに引き続く形でヴォルプスヴェーデにやってきたのは、彼らより七歳年下のハイน์リヒ・フォーゲラーという若者だった。フォーゲラーはマッケンゼンらと同じデュッセルドルフ・アカデミーで絵画を学んでおり、モーダーゾーンが参加したこともある画学生組織タルタルス(Tartarus)の繋がりからオーバーベックと出会い、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデのことを知った。<sup>⑥</sup>マッケンゼンらと同様、フォーゲラーもまたアカデミーの方針や絵画の表現に関して不満を抱いていた一人であったが、デ



ュッセルドルフでの経験は、結局のところ、フォーゲラーにとって自身の人生のその後を定める重要な礎石となったのは間違いない。ともあれ、アカデミー最後の学期を控えた 1894 年の夏休み、パリ旅行から帰郷の際、友人オーバーベックが故郷近郊で創作活動を行っていると知ったフォーゲラーは、彼を訪ねる目的でヴォルプスヴェーデの地に足を踏み入れた。フォーゲラーはここで初めて芸術家コロニーの存在を知り、そこに集う芸術家たちとの交流を持ったのだった。

フォーゲラーの場合、他の芸術家たちとは少し事情が違っていた。マッケンゼンやモーダーゾーンと違って、フォーゲラーはそれ以前からヴォルプスヴェーデのことを知っていたからである。フォーゲラーの自伝『回想』の冒頭は、父親が彼や彼の兄弟たちを「屋根裏に呼び寄せた」ところから始まっている。

僕たちはヴェンメ川の堤防の決壊によって引き起こされた大洪水を見せられた。水嵩はもうこの古いハンザ都市にまで迫っていた。僕たちの下方には驚くべき光景が広がっていた。昨日はまだ畑や牧場だったところや、今は水に浸かっている市民公園が、一面に平たい水面となって水平線にまで延びていた。—その力強い、広大な新しい光景に心は満たされて、僕は大喜びで叫んだ。「海がやってきた！」と。[...] その瞬間、三月の太陽が顔を見せ、細長いぼろ切れのような土地を黄金色に染め上げた。それはまるで銀色に光る一枚の皿に置かれた一尾の黄金色の魚のように横たわっていた。僕は屋根裏の天窗の鉄枠にまでよじ登って、二人の弟たちにきらきら輝いている島を指し示して叫んだ。「僕たちは帆を張った船を作ってあの島を見つけ出さなくちゃ」<sup>(7)</sup>

この黄金に輝く「島」こそ、ヴォルプスヴェーデにあるヴァイエルベルクだったのである。ブレーメンの鉄器具卸売商の息子として生まれたフォーゲラーにとって、ヴォルプスヴェーデや北部ドイツの風景は、モーダーゾーンの言うような「異質」なものではなく、慣れ親しんだ、本来的な意味での故郷の風景だった。家から見える位置にあるほど近いヴォルプスヴェーデは、フォーゲラーにとって故郷ブレーメンの延長線上にある土地であったことは間違いない。船に乗っていけば到達できる距離にあるというこの“身近にある”という感覚こそ、その後のマッケンゼンやモーダーゾーンとフォーゲラーの作品との傾向の差異に繋がる根本的な差であり、注目しなければならない点であろう。マッケンゼンらとフォーゲラーのヴォルプスヴェーデの受け止め方は、そもそもその出発点から異なっているのであり、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデという一つのグループを成しながらも、各人が一様ではなかったその後の芸術活動の状況を暗示している。

もちろん、ヴォルプスヴェーデの風景がフォーゲラーの若き心をとらえたのは間違いない。しかしそもそもこの地に向かった動機は友人を訪ねるためであり、フォーゲラーの興味はもっぱら芸術家コロニーに集まった芸術家たちの様子に注がれている。自伝の中の最

初のヴォルプスヴェーデ滞在に関する記述は、芸術家コロニー創設者のマッケンゼンに始まり、その周囲の村の人間たちや芸術家たちの様子の描写が中心となっている。創設者マッケンゼンが居候している家の女主人メタ・シュレーダーの家族構成の記述にはじまり、彼女の子供たちが農家の暮らしからアメリカに移住するまでを 3 ページにわたって綴っている。次いでマッケンゼンの同志であったモーダーゾーンやハンス・アム・エンデ、オーバーベックの話題へと移り、村を散策した際に見た石碑に関連して彼らが詩を作ったことを綿密に語っている。ヴォルプスヴェーデの風景の描写はごく簡単なものに留まっていて、初のヴォルプスヴェーデ滞在の思い出の記録は、誰とどのような会話をしたか、あるいはどのように共に過ごしたかに終始しているのである。<sup>(8)</sup>

また、当該の箇所でも最も目を引くのは、そこで出会ったとある少女の詳細な記述である。年の頃は 14 歳のその金髪の少女は、マッケンゼンが身を寄せていた未亡人の家の娘で、名をマルタと言った。

最後の詩の一篇を読んでいる時、オークの茂みから明るい色の服を着た、細身で金髪のお下げ髪を垂らした少女が現れた。手には人に馴れたカササギを抱えていた。14 歳ぐらいだろうか、彼女より年下の赤毛の子供が彼女に付いてきていた。フリッツ・マッケンゼンは二人に合図をして、そして二人は僕たちの間に腰を下ろした。この子はあの老いた未亡人の一番下の娘であるマルタ・シュレーダーだと僕はすぐに思った。この若くしなやかな少女に対する印象は、僕の人生に決定的な影響をもたらしたのだった。<sup>(9)</sup>

何よりもこのマルタとの出会いが、フォーゲラーのヴォルプスヴェーデへの印象を最上のものとしているのである。この少女は後にフォーゲラーの妻となり、以後フォーゲラーの作品の主題ともいえるべき存在となる。

このように、フォーゲラーのヴォルプスヴェーデへの関心は、ヴォルプスヴェーデそのものよりも、そこに集う芸術家たちやそこに住む人びとに対してであった。フォーゲラーの場合、彼らへの好意がまず先にあり、それに付随しているヴォルプスヴェーデという地を見ていたと言っても良い。フォーゲラーにとってヴォルプスヴェーデの風景は、仲間たちやその土地に住む自分に親しい人あつてのもので、両者は切り離せないものだったのである。そしてフォーゲラーはこの最初の滞りで、マッケンゼンから大作《野外礼拝》の制作過程を見せてもらい、さらにハンス・アム・エンデからエッチングの技術を学んだ。

僕は彼（本論文筆者註：アム・エンデ）から銅版とエッチング針を貰い、この年長の熟練した友人から銅版の薬品処理やエッチングの技術を習った。それと同時に、マッケンゼンは僕の絵の勉強の計画を練ってくれた。<sup>(10)</sup>

この時に習ったエッチングは、フォーゲラーの銅版画家、エッチング画家としての道を切り開く契機となった。フォーゲラーにとってヴォルプスヴェーデという地は、そこに集まる芸術家やその周囲の人びとが自身に創作活動への足掛かりや創造意欲を与えてくれる場所だったのである。彼らの存在がなければ、もしかしたらフォーゲラーはヴォルプスヴェーデに滞在することはなかったかもしれない。この実りある最初の滞在の経験から、フォーゲラーはアカデミー卒業後の1895年、父親から譲り受けた遺産を元手として一軒の古い農家を買ひ、すぐさまヴォルプスヴェーデに移り住んだのである。その農家は改修され、アトリエ兼住居バルケンホフとして彼の生涯の拠点となった。バルケンホフは、低地ドイツ語で「白樺の家」を意味し、フォーゲラー自身が名付けたものである。

### 2-1-3 パウラ・ベッカーと“第二世代”の芸術家たち

1895年の4月、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデは芸術家コロニーのメンバーとして初めて共同の展覧会を開いた。ブレーメン美術館におけるその共同展は好評で、とりわけミュンヘン水晶宮の館長オイゲン・シュティラーがその展覧会を訪問したことは、その評判を決定的なものとした。シュティラーはミュンヘンで開かれる展覧会への参加をメンバーたちに促し、同年秋、その水晶宮の展覧会においてヴォルプスヴェーデの名を掲げ、作品を展示することとなった。このミュンヘンにおける展覧会での成功が、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの名を知らしめる突破口となった。マッケンゼンの《野外礼拝》は金メダルを獲得し、モーダーゾーンの《悪魔の沼地の嵐 *Sturm im Teufelsmoor*》はバイエルン国に買い上げられることとなり、以後ヴォルプスヴェーデはドイツ国内外に知られる芸術家グループへと成長したのである。

ところで、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデのメンバーのこのような成功を熱い眼差しで見つめる者がいた。それがパウラ・ベッカー(Paula Becker 1876-1907)であった。パウラ・ベッカーの家はザクセン・チューリンガー地域の由緒正しき名家で、両親は彼女を伝統的な中産階級の家に対応しい、文化的、かつ知的な環境のもと育てた。彼女自身はドレスデンで生まれたが、父親の仕事の都合で各地を転々としており、1888年に家族でブレーメンに移住した後、ロンドンやベルリンで単身絵画の勉強をしていた。しかしパウラ・ベッカーの絵画の勉強は必ずしも順調とは言えなかった。女性であるということもあって、画家として身を立てることの難しさを肌でひしひしと感じていた様子が、彼女の日記や手紙によく表れている。<sup>(11)</sup>

そのようななか、パウラ・ベッカーは、多感な思春期を過ごしたブレーメンに程近いヴォルプスヴェーデを拠点とする芸術家コロニーの共同展が開催されることを知った。弟に宛てた手紙でパウラ・ベッカーは、このブレーメンでの展覧会のことを、熱意のこもった調子で報告している。

今週わたしは熱心にヴォルプスヴェーデの人たちの展覧会に通いました。あなたがここにいたときに、ヴォルプスヴェーデの画家たちについて聞いたことがあったでしょう？もちろん！それらが今展示されていて、そのいくつかは見事なものよ。[...] <sup>(12)</sup>

パウラ・ベッカーがヴォルプスヴェーデを実際に訪れたのは、この展覧会の二年後の 1897 年のことであった。来訪までパウラ・ベッカーはベルリンで絵画養成コースを受講しており、彼女は未だ画学生という立場であった。フォーゲラーの自伝でも、この時の彼女の立場を「生徒 *Schülerin*」と表現している。<sup>(13)</sup>彼女は芸術家コロニーのマッケンゼンの「生徒」としてマッケンゼンに師事し、やがて他の芸術家たちと同様に、ヴォルプスヴェーデに移住することを決意する。

「生徒」という言葉からも分かるように、ヴォルプスヴェーデの芸術家たちの中にはさやかながらも上下関係があった。フォーゲラーも「絵の勉強の計画を練ってくれた」と書いていたように、彼もまた、マッケンゼンから絵画を学んでいた。芸術家コロニーの創設者であり、誰よりも先にヴォルプスヴェーデを“発見”したマッケンゼンは、他の芸術家たちの指南役であり、先生だった。そこに世代差という壁があったことは否めないだろう。とりわけパウラ・ベッカーとマッケンゼン、モーダーゾーンはおよそ一回り年齢が離れており、目まぐるしく変化していたドイツの社会において、その年の差は大きなものであった。世代差に加え、絵画に対する取り組みや表現方法についても既存のメンバーたちとは異なった見解を持っていたこともあって、パウラ・ベッカーは芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデにとって、“第二世代”ともいうべき存在であった。<sup>(14)</sup>

この“第二世代”の到来は、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデにとって、幸いな出来事だった。1895 年における成功以来、ヴォルプスヴェーデの芸術家たちは自身の作品に自信を持つようになった。しかしその一方でその評価に留まって、絵画上の跳躍や冒険に二の足を踏むようになってしまう。そのことにいち早く気づき、危惧したのは創設者の一人、モーダーゾーンであった。パウラ・ベッカーがヴォルプスヴェーデを訪れたのと同じ年の 1897 年に、芸術家コロニーのメンバーはマッケンゼンを中心にヴォルプスヴェーデ芸術家連盟を結成するが、モーダーゾーンは、そうした組織の結成はヴォルプスヴェーデに集まる芸術家たちの行動や表現方法の自由を阻害するとして反対していた。モーダーゾーンはヴォルプスヴェーデが小さなまとまりで終わってしまうことを恐れたのである。その時、そのような閉塞感が漂うヴォルプスヴェーデに新たな風を呼び込んだのは、パウラ・ベッカーをはじめとする年若い芸術家たちの来訪だったのである。<sup>(15)</sup>

パウラ・ベッカーと同時期にヴォルプスヴェーデを訪れた“第二世代”と呼ぶべき人物は、彫刻家のクララ・ヴェストホフ(*Clara Westhof 1878-1954*)のほか、フォーゲラーがフィレンツェで出会い、招待した詩人ライナー・マリア・リルケ(*Rainer Maria Rilke 1875-1926*)、自然主義の作家ゲアハルト・ハウプトマンの兄で同じ作家であり、生物学に造詣の深かつ

たかったカール・ハウプトマン(Carl Hauptmann 1858-1921)、少し遅れて 1914 年に移住してきた彫刻家のベルンハルト・ヘトガー(Bernhard Hoetger 1874-1949)など多岐にわたる。画家ばかりでなく、作家や詩人たちなどが訪問したことも特筆すべきだろう。<sup>(16)</sup>様々な芸術的分野に携わる人びとが集まることによって、ヴォルプスヴェーデは芸術家コロニーとしてますます賑やかになっていった。そして同時に、様々な考えや思想を持つ内外の芸術家たちが世代を超えて闊達に議論を交わすことで、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデは、単なる芸術家たちの寄せ集めだけではない、ドイツにおける当時の芸術活動を考える上でも重要な一大拠点として成長していくのである。

## 2-2 それぞれの画家にとってのヴォルプスヴェーデと「故郷」への憧憬

### 2-2-1 「教師」としての〈自然〉 / マッケンゼン、モーダーゾーン

ヴォルプスヴェーデが多くの芸術家たちを魅了したのは、一言で言えば、その地に残る〈自然〉であった。しかしヴォルプスヴェーデが芸術家コロニーとして選ばれたのは、単純に人の手が未だ入っていない〈自然〉が残っていたというばかりでなく、ヴォルプスヴェーデの地理的条件が関わっていた。それは都市の近郊にある、という点である。かつてハンザ都市の一つとして発展したブレーメンは、19 世紀末期には外国との貿易が盛んな商業都市として栄えていた。ヴォルプスヴェーデはブレーメン近郊にあり、そこに行くためには必ずブレーメンを経由しなければならなかった。ブレーメン市内のオスターホルツ駅から乗り継いで、ハンメ川沿いに小舟に乗って行かなくてはならなかった遠い道のりの様子を、フォーゲラーも自伝で記している。<sup>(17)</sup>発展した商業都市から一転、整備されていない森や沼地がただ広がるばかりの古い農村の景色を見た彼らの衝撃は想像に難くない。

芸術家コロニーに共通する特徴の一つとして、大都市、もしくは発展した都市の近郊に在しているということがある。芸術家コロニーに集まる芸術家や画家たちは、都市の工業化や機械化、それに伴う社会状況の急速な変革によって顧みられた、それらの対立概念としての〈自然〉を憧憬し、それを想起させるような地を探し求めていた。しかしながらその探求は、真に人の立ち入らぬ山奥というよりは、そのほとんどが近くに都市のある、決して人が辿り着けない場所ではないところに着地するのである。別の表現を用いれば、芸術家コロニーにおける〈自然〉は、近くにいわゆる近代化の象徴たる大都市なしには存在し得なかったのだとも言える。現に、芸術家コロニーの芸術家たちは、〈自然〉の中で暮らし、〈自然〉と共生する姿勢を讃美しながらも、自身の作品の評価や販売は大都市に依存していた。芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデのメンバーたちも、ブレーメンという都市で行われた展覧会を足掛かりとして、より大きな都市ミュンヘンでの展覧会に参加している。大都市への反撥を動機として成立した芸術家コロニーは、精神的には〈自然〉の中へ溶け込むことを目指していたのであるが、実際の肉体たる活動状況は都市の力に頼らざるを得ないという二重構造を成していたのである。

それゆえに、ヴォルプスヴェーデにおいて見いだされた〈自然〉も、都市という存在が前提にある〈自然〉であることをまず理解しておかねばならない。創設者であるマッケンゼンもモダーゾーンも最低限の教養を身につけることを求められた市民階級の出身であり、都市の生活にも慣れ親しんでいた。ただ、彼らの幼少年期の家庭環境や地域の環境を振り返ると、田舎、もしくは農村の風景や生活に全く無縁でもなかったことがうかがえる。前述したように、マッケンゼンは少年の頃、農民やその暮らしをよくスケッチしていたし、またモダーゾーンも、既に子どもの頃から〈自然〉へ並々ならぬ興味を示し、子ども時代を過ごしたゾーストやミュンスター郊外の農村に出掛けて草花や木々、虫などの観察に夢中になっていた。<sup>(18)</sup>二人が過ごした時代は、泡沫会社乱立時代を経て、急激な工業化が一段と進展していくなかで、旧来の価値観が古いものとして追いやられようとしている頃だった。彼らは、そのような変わりゆく社会を肌身で体験しながらも、都市の暮らしにも上手く順応していった世代でもある。そんなマッケンゼンとモダーゾーンの目に映ったヴォルプスヴェーデは、忘れかけていた原風景をまさに思い出させるものだった。農村とその周囲の〈自然〉は、彼らにとって幼少期の記憶を思い起こさせるものであり、また、都市が成立するよりもっと以前の社会を想起させる風景だったのである。ヴォルプスヴェーデはそういった意味において、二人にとっての「故郷 Heimat」であった。

しかしまた同時に、ヴォルプスヴェーデは彼らにとって「故郷」ではなかった。白樺並木や沼地を縫うように広がる水路について、驚きをもってマッケンゼンが手紙に記したように、ヴォルプスヴェーデの〈自然〉はモダーゾーンの言葉通り「異質」であり、二人にとって見慣れたものではなかったからである。初めて目にした北部ドイツ、もしくは北方特有の〈自然〉がそのままに残るヴォルプスヴェーデの独特さがあったからこそ、彼らはヴォルプスヴェーデに惹かれ、またこの地が芸術家コロニーたり得たのである。<sup>(19)</sup>「異質」でありながらも、その〈自然〉が自らの中に眠る原風景を揺さぶり起こすという矛盾した状況は、マッケンゼンとモダーゾーンに、より広い意味での「故郷」のイメージを抱かせることになった。個人の中の思い出にはない北方の〈自然〉に親和性を感じ、あたかも「故郷」のように思えるのは、個人という枠を超えた人間そのものの持っている「故郷」への思いゆえだと、彼らは考えたのである。

ここで二人が重ね合わせたのは、彼らがかねてより思い入れのあったバルビゾン派であった。モダーゾーンが初めてヴォルプスヴェーデを訪れた 1889 年の 8 月 26 日および 27 日の日記には次のように書かれている。

素晴らしい灰色の一日。畑に農婦がいる、風に背を向けて。まさしくミレーだ。<sup>(20)</sup>

ヴォルプスヴェーデの〈自然〉に、バルビゾン派の〈自然〉を見いだしたのが意識的にせよ、無意識にせよ、モダーゾーンが双方の〈自然〉を同一視していたことがうかがえ

る。そしてさらに、モダーゾーンはこう続ける。

われわれは火となり、炎となる。アカデミーなど去ろう。自然こそわれわれの教師である。そのことを肝に銘じて行動しなければならない。そうだ、あれは記念すべき日だった。ヴォルプスヴェーデはあの頃、われわれが知らぬ間に、切り離すことがおよそ不可能なくらい近くにあったのだ。<sup>(21)</sup>

ここで言う「われわれ wir」とは、直接的にはモダーゾーンやその場にいたマッケンゼンであるが、同時にアカデミーの人びとをも指している。二人はデュッセルドルフ・アカデミーの学生時代に既にアカデミーの美術方針への反撥を強めているが、ヴォルプスヴェーデに来て改めてアカデミー、すなわち都市で今もなお信奉されている古典主義的絵画を批判し、より人間の根源へと迫ることのできる〈自然〉をアカデミーの教師たちの代わりとなる「教師」として教えを請おうとしているのである。この姿勢はマッケンゼンも同様であり、次のように語っている。

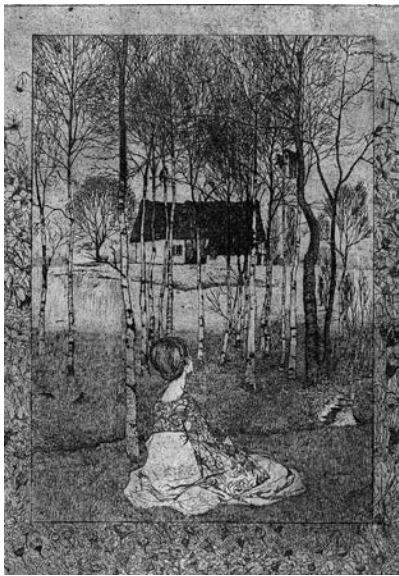
芸術は実に自然の中に隠れている。自然からもぎ取ることの出来る者は、芸術を得るのだ。<sup>(22)</sup>

かつてバルビゾン派がジャン＝ジャック・ルソーの思想に通ずる〈自然〉回帰に共鳴し、誕生したように、モダーゾーンやマッケンゼンもまた、その思想に同調し、自分たちもバルビゾン派と同じ試みを実践したいと考えたのである。

## 2-2-2 可視的な美で表現される人間と〈自然〉の融和 / ハインリヒ・フォーゲラー

芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデがバルビゾン派に倣って設立されたことは、これまで見てきたマッケンゼンの手紙やモダーゾーンの日記から明らかになっている。また、マッケンゼンの農民たちの生活を描いた絵や、モダーゾーンの素朴な風景画を見ても、彼らがバルビゾン派から影響を受けていることは明白であり、疑いようがない。両者の興味の対象はそれぞれ異なっていたが、基本的には同根であったと言える。子ども時代を彷彿とさせるヴォルプスヴェーデの農村の風景は、都市が近代化によって失ってしまった過去の残滓であった。そして同時に、人びとが忘れてしまった人間本来のあり方、根源的な生を感じることもできる、〈自然〉そのものであり、人間全ての「故郷」だったのである。

一方、ブレーメン出身のフォーゲラーにとって、ヴォルプスヴェーデの北方的〈自然〉はなんら「異質な」ものではなく、むしろ慣れ親しんだものだった。もちろん都市の中産階級の暮らしを享受してきた彼にもヴォルプスヴェーデの未開の〈自然〉は驚きに値するものではあっただろう。しかしながら、目の前に厳然と広がる〈自然〉に対して、それを



〈図 8〉ハインリヒ・フォーゲラー  
《春》(1896)

ありのまま受け止め、そこから「もぎ取」るようなマッケンゼンやモーダーゾーンの姿勢は、フォーゲラーにはあまり見られない。フォーゲラーの作品を一つでも見れば（たとえば〈図 8〉）、それは一目瞭然である。フォーゲラーのヴォルプスヴェーデに対する態度は、まさしく自伝の冒頭の逸話で見られたような、自分の頭の中で思い描いた「きらきら輝いている島」を見つけに行くようなものだった。そういった意味では、フォーゲラーの〈自然〉への反応は芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデにとって異端であり、彼こそが「異質な」存在だったと言える。

パウラ・ベッカーはフォーゲラーの作品に関して、「彼は自然全体をラファエル前派のパターンにならって描いている」<sup>(23)</sup>と指摘しているが、フォーゲラーの作品、と

りわけ芸術家コロニーに移り住むようになったばかりの初期作品には、確かにラファエル前派からの影響が随所に見られる。ラファエル前派(Pre-Raphaelite Brotherhood)とは、19世紀中頃、ヴィクトリア朝のイギリスで興った芸術グループを指す言葉である。ロセッティ(Dante Gabriel Rossetti 1828-1882)などの画家や美術批評家を中心として結成されたこのグループは、アカデミーが推奨していた古典主義をイタリア・ルネサンスの巨匠ラファエロ（英語ではラファエル）の名をとって象徴的に捉え、それ以前の絵画、すなわちラファエロ以前に立ち返ることを主張し、古典主義偏重のアカデミズムの美術教育を批判した。絵画の特徴としては、細部の緻密な描写や、初期ルネサンス及びファン・エイク、クラナハに代表される 15 世紀の北方ルネサンスを真似た、明るい色彩同士の強い対比を媒介としたリアリティの表現が挙げられる。また、ルネサンス以前の中世の伝説や神話、文学といった、これまでの絵画で扱われてこなかった分野を主題とする傾向にあり、ロマン主義との共通点も多かった。<sup>(24)</sup>

ラファエル前派は〈自然〉にも熱心な関心を寄せたことでも知られている。ラファエロ出現以前の作品に対して、〈自然〉に対する素朴な態度を見いだした彼らは、それを目標として、自然と人間の融和を可視的に示すことを試みた。ラファエル前派の思想は、彼らに多大な影響を与え、また彼らを思想的に支えたジョン・ラスキン(John Ruskin 1819-1900)の著作から読み取ることができる。美術評論家でもあったラスキンは、ロマン主義の流れを汲んでおり、〈自然〉の中に超越的なもの、すなわち神の存在を見だし、〈自然〉こそ完全なものであるとして、〈自然〉と人間の融和を説いた。1843 年の著書『近代画家論』第一巻において、「自然に即していない」として批判されていたイギリスの風景画家ターナー(Joseph Mallord William Turner 1775-1851)の名を挙げて、ターナーの風景画こそ「自然



に忠実」であると主張した。<sup>(25)</sup>そのラスキンの主張は、ロマン主義的観点から風景画を論じたカールスのそれと非常に似通っており、「真実性」よりも個人的自我で受け取った〈自然〉を描くことこそが風景画の芸術としての価値が生み出されると述べている。加えてラスキンは、工業化による大量生産や労働者の生活環境の悪化といった資本主義社会が芸術の衰退へと繋がっているとして、近代社会を批判する姿勢をあらわにしていた。〈自然〉への思い入れは、現代になってから顕著に現れてきたものだとして、「歴史の中にそして外の自然の中に、日常の生活には見つけることのできない満足感を必死に見いだそうとする、美に対するロマン主義的な愛情」<sup>(26)</sup>であるとした。

ラスキンの芸術、もしくは美をめぐる理論について特徴的であるのは、ターナーに関する考察で見られるように、共感的想像力、つまり画家の個人的な感情に見る者の感情が共感すること、それによって〈自然〉が「真実性」を超えて「忠実」になるというロマン主義的な風景画論を論じる一方で、可視的な美しさを保つべきであるとした点である。ラスキンの主張は、客観的に見て美しいものは世界の秩序と調和の下に定められており、その可視的な美しさにも普遍的で超時代的な共感が必要であるとした新古典主義的な側面も内包している。そしてそのような作品は、ありとあらゆる多種多様な解釈と寓意性に満ちているとして、芸術における寓意や象徴性が必要不可欠な要素であると断じたのである。<sup>(27)</sup>

そのようなラスキンの芸術理論は、ラファエル前派の絵画に見られる中世趣味や際立った象徴主義を的確に表している。ラファエル前派は、工業化・機械化された社会と対照を成す形で、中世やそれ以前の神話の時代をイメージした。〈自然〉を征服しようとは思わず、人間が素朴に、〈自然〉と融和しながら生きていた時代を、ユートピア的に想像し、描いた。さらに、〈自然〉と人間の融和を可視的に示すことを主眼として、そこに象徴性を持たせたのである。ラファエル前派の作品は、しばしば人工的で非写實的に映るのであるが、それはラスキンの言う「日常の生活には見つけることのできない満足感を必死に見いだそうとする、美に対するロマン主義的な愛情」が、新古典主義的な美的表現で表されるいびつさゆえであろう。

ラファエル前派からの影響を彼自身は明言していないものの、フォーゲラーの作品はあらゆる点においてラファエル前派とよく似ている。過剰な中世趣味や北方ルネサンスを思わせる色彩の明暗の無い油彩作品は、まさにラファエル前派の特徴や雰囲気と合致している。フォーゲラーは作品のテーマを、中世の物語、すなわちメルヒェンや騎士物語、あるいはそれよりもっと以前の神話から選んだ。時間を超越した可視的な美を表象することを目標としてラファエル以前の絵画に学んだラファエル前派と同じように、フォーゲラーもそれに倣い、自身の作品の中で独自の美を築いていったのである。

そしてその美を表現するためには、ヴォルプスヴェーデの〈自然〉が彼にとって必要不可欠であった。近代以前、中世の時代を彷彿とさせるヴォルプスヴェーデは、まさしくフォーゲラーの理想であり、また理想を現実のものとする場所にうってつけだった。中世の

文学や、時には聖書から選んだテーマすら、フォーゲラーはその世界をヴォルプスヴェーデの〈自然〉に置き換えて、あたかも今日の前で起こっているかのように表現した。彼はヴォルプスヴェーデの〈自然〉を、皆が物語を読んで想起するイメージ上の〈自然〉へと押し上げたのである。そのために、彼の作品の中の〈自然〉は、時に彼の好む形に変形された。それはラファエル前派が可視的な美を表現するために、象徴的表現を採ったのと同じである。それに対してパウラ・ベッカーは「形はこのような忠実に自然を模写し得ようとも、紛らわしい合成であり、不自然なまま残されている」<sup>(28)</sup>と批判したのであるが、こうしたフォーゲラーのヴォルプスヴェーデの〈自然〉の描写は、普遍的、共感的な〈自然〉のイメージに広げていく試みであり、それはロマン主義の求めた個から普遍性を目指す試みと同じだったのである。

### 2-2-3 〈自然〉を通じて知る人間の〈本性〉 / パウラ・ベッカー

フォーゲラーの〈自然〉の描写を批判的に見たパウラ・ベッカーにとってのヴォルプスヴェーデは、端的に言えば、彼女に人間の生そのもののあり方を見せつけた場所であった。ヴォルプスヴェーデに移住後、マッケンゼンに絵画の手ほどきを受けることとなったパウラ・ベッカーが絵の題材として選んだのは、師匠であるマッケンゼンと同様、その地に住む農民や貧しい人びとであった。しかしマッケンゼンと大きく異なっていたのは、マッケンゼンが農民たちの生活や暮らしを概念的に描こうとしたのに対して、パウラ・ベッカーは農民たち一人ひとりの個を尊重しながらも、それら全ての人から受ける人間の生そのものを問いかけた姿勢にある。

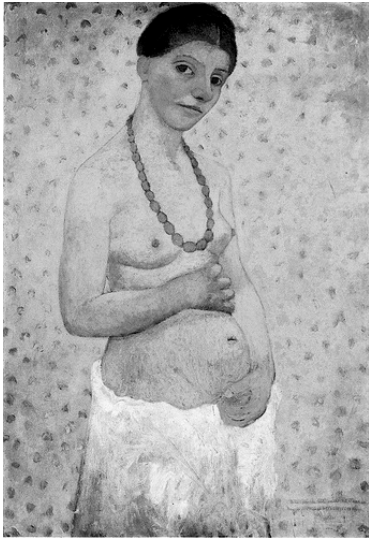


〈図9〉 パウラ・ベッカー 《ガラスびんとケシの花の庭にいる年老いた貧しき者》(1906/1907)

マッケンゼンの作品《野外礼拝》(〈図6〉を参照)

で描かれた農民たちの礼拝の風景は、ごく日常的な姿を描写していながらも、荘厳で〈自然〉に対する敬愛が感じられる。そして見る者は、〈自然〉の超越的自我の存在を直感し、またその一なる絶対者の下で静かに暮らす人びとに、全ての人間の原初の生活を想起する。彼の描く農民はもちろん現実世界において個々に存在するのであろうが、そこにはある種理想的で、かつ均一的な農民像とも言うべきものがある。

それに対して、パウラ・ベッカーの描く、たとえば〈図9〉にみられるような農民からは、原初性を感じることはできるものの、理想化された像を見いだすことはできない。むしろ、ここではもはや農民という身分すら問われない人間そのものの姿があると言っても良いだろう。彼女の作品には、彼女が間違いなく実際目の当たりにした個々の人間の生身の姿が



〈図 10〉 パウラ・ベッカー  
《6 回目の結婚記念日の自画像》(1906)

あるだけである。ただひたすら素朴なまなざしで捉えた〈自然〉の中で生きる貧困や苦労を背負った人びとのさまが、取り繕われることなく、迫真をもってリアルに描き留められ、またそのような困難ななかにあっても必死で生きている彼らの強い生命力を見事に写し取っている。そして同時に、それらあるがままの個を通じて感じられる全ての人間が持つ生の本来性、すなわち〈本性〉をパウラ・ベッカーは見いだそうとしているのである。

こうした試みについて、彼女が女性であるということが大きく関わっていると見るのはごく自然なことであろう。当時、まだ決して多いとは言えない女性画家として生きることを決めたパウラ・ベッカーは、自身の作品のモチーフを女性に求めた。母親と赤ん坊、思春期の少女、若々しい大人の女性、老いを経て美しさの失われた中年の女性、老婆など、あらゆる年齢の女性を対象としていた。もちろん、女性である自分自身の姿も多く描いている。これらの作品から感じられるのは、人間の誕生から死までの成長と終焉の問いであり、また女性である自分自身への問いである。パウラ・ベッカーは 1906 年に自画像で、自身の姿をあたかも妊娠しているかのように描いている〈図 10〉のであるが、ここから見いだせる命を産む女性のイメージは、パウラ・ベッカーが絶えず女性像に追い求めていたものだった。彼女は己の作品において、太古から脈々と引き継いできた人間の命の連鎖を浮かび上がらせようとしていた。人間の生の営みこそ人間の〈本性〉であることに、パウラ・ベッカーはヴォルプスヴェーデの〈自然〉を通して気付いたのである。

そのような人間の〈本性〉への問い、そして同時に自分がなにものであるかという問いを、パウラ・ベッカーはヴォルプスヴェーデの〈自然〉から得た。その問いは、なにか政治的なものもろみがあつてのことではない。ただそこにある〈自然〉をあるがままに捉えたコロー同様、パウラ・ベッカーもまた、ただ目の前にある性、および生を、素朴に受け取ったがゆえに、彼女は作品の中で人間の〈本性〉への問いをますます大きなものとしたのである。この〈自然〉に対する素朴さという点においては、パウラ・ベッカーはモダーゾーンと同じ考え方であった。1901 年二人が夫婦となったのも、両者に共通するまなざしがあつたことを示唆していよう。<sup>(29)</sup>

しかしパウラ・ベッカーのその問いは、ヴォルプスヴェーデという小さな枠に留まることができなかった。モダーゾーンが終生〈自然〉の中に留まり続け、風景画を己の生涯の芸術の表現方法であると定めていたのに対して、パウラ・ベッカーは絶えず都市からの刺激や結びつきを求めた。ヴォルプスヴェーデ移住後も彼女はたびたび都市へ赴き、最新の芸術事情に触れて己の芸術の糧にせんと果敢に新しい表現技法に挑戦した。特にパリ滞

在において出会ったセザンヌやゴッホ、ゴーギャンといった画家たちの作品に魅了されたパウラ・ベッカーは、狭い殻に閉じこもってバルビゾン派的な思潮を固く守り続けるばかりのヴォルプスヴェーデからは徐々に遠ざかっていった。モダーゾーンが〈自然〉から得た様々な感覚や感情を内省的に振り返り、ひたすら自己の内面性を追ったのとは対照的である。パウラ・ベッカーはヴォルプスヴェーデの〈自然〉で得た感覚を素地とし、その経験を踏み台として、自己をさらに飛躍させようと願っていた。そういった意味において、ヴォルプスヴェーデはパウラ・ベッカーにとっての自己の原点に他ならない。そしてまた、パウラ・ベッカーはまさしく次世代、“第二世代”であったのである。

### 2-3 「未だ神の手の内にある聖書的な未知の大地」 / ヴォルプスヴェーデ

1895年のミュンヘンにおける展覧会以来、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの名は徐々に人びとに知られるようになった。ヴォルプスヴェーデの芸術家たちについての評論は既に展覧会の折にいくつか出ていたが、まとまった批評はリルケの「ヴォルプスヴェーデ」<sup>(30)</sup>が最初であった。1902年に著されたその批評は、創設者マッケンゼンについての論述に始まり、モダーゾーン、オーバーベック、アム・エンデ、フォーゲラーの順に続いて、それぞれの画家の辿ってきた経緯と作品についてかなり詳細に紹介している。リルケの文章からは、客観的に彼ら芸術家コロニーを見つめながらも、親しみと共感をもって彼らの思想に同調していることが感じられる。

リルケは1900年8月にフォーゲラーの招きを受けてヴォルプスヴェーデにやって来るのであるが、リルケより三歳年上であったフォーゲラーとの親交自体は1898年に始まっており、その頃からリルケは芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデについて知り及んでいたと思われる。リルケはフィレンツェでのフォーゲラーとの出会いの後、1899年4月から6月、そして1900年の5月から8月の二度にわたってロシア旅行に出掛ける。ロシアの地で受けた深い感銘の余韻を残したまま訪れたヴォルプスヴェーデは、リルケに強烈な印象を残した。そして1901年、芸術家コロニーの成員の一人であった彫刻家クララ・ヴェストホフと結婚し、自身もまた、その一員として移住することを決めるのである。

リルケは、ヴォルプスヴェーデの風景について次のように述べている。

空は柔らかな灰色だった。わずかな明るい割れ目や切れ目から、降り注ぐ光に照らされて、陸があらゆる方向へ遙か彼方まで広がっていた。遠方には山々や木々のかたまり、小川がある。まるで聖書に登場するかのような聖書的な風景だ。そして何よりも、輪郭が単純で、どこか特定の地方というのではなく、まさに大地そのもの。この大地に、まるで嵐の中の塵のように民はばらまかれた。人間には大きすぎるこの大地、そして人間がさまよっている間も空に向かって成長し、昼も夜もずっと、海の彼方で、繰り返し繰り返し始まり、成長する。この聖書的な未知の土地、この大地は未だ神の手の内にあり、それゆえに始まり

もなく、盗み見ることもできない。<sup>(31)</sup>

プラハに生まれたリルケにとって、北の大地ロシアの〈自然〉は全く馴染みのないものだった。重苦しい灰色の曇り空の下に広がる凍てつく平原、決して肥沃ではない、不毛とさえ思える土地で朴訥に働く農民の姿は、リルケの心を強く揺さぶった。茶色や鈍色ばかりの世界にリルケは、モダーゾーンの言うところの「異質な」印象を受け取ったに違いない。そしてロシアで体験したその「異質な」世界を、リルケはヴォルプスヴェーデで追体験するのである。ヴォルプスヴェーデの風景についてリルケが挙げた「空」と「大地」は、同じ北方の〈自然〉を持つロシアとの共通点を多分に含んでいる。リルケがフォーゲラーのアトリエ兼住居バルケンホフを訪れた際、彼がフォーゲラーにロシアでの体験を熱く語ったのは、単に旅の思い出話というだけでなく、ヴォルプスヴェーデの風景がロシアを思い起こさせるものであったからに他ならない。<sup>(32)</sup>リルケの心に残るロシアの風景はヴォルプスヴェーデの〈自然〉と重なり合い、より鮮烈な印象として再度彼の心に刻み込まれたのである。

リルケの見たヴォルプスヴェーデの風景の記述で注目されるのは、「聖書的な *biblich*」という言葉である。短い中に二度も用いられたこの単語に、リルケがヴォルプスヴェーデの〈自然〉に神的な存在を見ていたことが明らかになっている。フォーゲラーの自伝によれば、リルケはロシアの民族衣装ルバシュカを身に纏い、大地に日がな祈りを捧げていたという。そしてある日の夜の沼地で、暗い紫色の雲が広がる天を仰いでこう言ったとされている。

恐ろしい大地、この中で君たちは今生きている。<sup>(33)</sup>

ヴォルプスヴェーデの〈自然〉に対するリルケの畏怖は、神に対してのそれと全く同じである。そしてそれはロシアという北方の大地で感じた神的なものへの畏怖でもあった。「未だ神の手の内に」ある「聖書的な未知の大地」と表現したリルケにとってのヴォルプスヴェーデは、〈自然〉の中に神を見いだす汎神論的なロマン主義の〈自然〉観に通じている。

リルケはまた、そのようなヴォルプスヴェーデの〈自然〉を「故郷」と表現した。論評「ヴォルプスヴェーデ」のマッケンゼンを紹介する文章の中で、リルケは農民の姿を描くマッケンゼンを次のように著している。

この種まきをする男をマッケンゼンは描くだろう。マッケンゼンはその男のことを知っている。彼はあたかもここで生まれ育ったかのように、人びとのことを、そして自分が生活しているこの大地のことを知っている。ここで長年暮らして得たその印象は、彼の子ども

時代の思い出と重なり、混ざり合う。彼にとっての故郷はここ以外あり得ない。彼が根ざす真の故郷は、彼が相続した故郷よりも素晴らしいものなのである。<sup>(34)</sup>

マッケンゼンやモーダーゾーンがヴォルプスヴェーデに見た「故郷」への憧憬を、リルケはここで鋭く指摘している。個人的な狭い意味での「故郷」ではなく、全ての人間にとっての原初的な「故郷」であることを示唆し、個を介して感じ取った〈自然〉の神性を普遍的な人間本来のものとする芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの意志を明確に伝えている。また、リルケはそれがマッケンゼンら創設者たちばかりのものでなく、フォーゲラーの作品の中にあることも指摘している。「ヴォルプスヴェーデ」と同年の4月に雑誌『ドイツの芸術と装飾』に投稿された、フォーゲラーについてのエッセイ「ハインリヒ・フォーゲラー」<sup>(35)</sup>では、フォーゲラーの油彩《帰還》(1898)〈図 11〉が取りあげられ、フォーゲラーにとってヴォルプスヴェーデがどのような意味で「故郷」であったのかを論じている。そして、フォーゲラーがヴォルプスヴェーデの〈自然〉に抱いた「故郷」は、「未だ息を吹き込まれていない、父なる神の手のもとにあるアダムの最後の創造の日」<sup>(36)</sup>のような、聖書的で原初的なイメージであると語っている。

リルケのイメージする〈自然〉の神性は、少なくとも本人の主張するところによれば聖書的、すなわちキリスト教的である。これはロシア旅行で見た、キエフで見た神秘主義的な教会や黒衣を身に纏った司祭たちの印象から連続しているからでもあり、また、リルケ自身の根源的な神が聖書的、キリスト教的であったことも示している。しかしリルケの想起する神性は同時に、アニミズム的な霊的存在、もしくは理神論的な存在でもある。<sup>(37)</sup>空や大地からリルケが受け取った〈自然〉の神性は、〈自然〉を有機体的に捉えたロマン主義の〈自然〉観と同期している。産業の発展による工業化・機械化が〈自然〉により機械論的な態度を押しつける一方で、その反動としてロマン主義は〈自然〉により物心一元論的な態度を見せた。

リルケは芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデのメンバーの中にあっては来訪が最も遅く、その滞在自体も2年足らずであった。それゆえ、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの全体的な流れの中で、芸術家コロニーのメン



〈図 11〉ハインリヒ・フォーゲラー《帰還》(1898)

バーとしての役割や、その後の芸術家コロニーの形体への影響はそれほど大きいとは言えない。しかしながら、リルケの著したヴォルプスヴェーデに関する批評から分かるように、リルケは初めてヴォルプスヴェーデに集う画家たちを一人一人紹介した人物であり、また彼らが〈自然〉から受け取ったイメージを直接彼らから聞き、またその表象化の過程を間近で見た人物であった。その上でリルケがヴォルプスヴェーデから神的なもののイメージ、あるいは原初的な「故郷」のイメージを得、また指摘したことは、非常に重要であるといえる。リルケが批評において述べた〈自然〉観は、芸術家コロニーの〈自然〉観の本質を突くものであり、また芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの〈自然〉観を的確に表象している。

### 3章 ドイツの芸術家コロニーの成立過程における民族意識

#### 3-1 ドイツの芸術家コロニーとロマン主義

##### 3-1-1 民族と〈自然〉との関連性

バルビゾン派の誕生をきっかけに、芸術家コロニーはヨーロッパ各地に現れた。パリ郊外に位置するフォンテーヌブローの森はかつて貴族たちのための狩り場であり、その周辺に住む木こりや農民たちの生活の場にすぎなかった。その森に画家たちがジャン＝ジャック・ルソーの思想を携え、人間本来の生を求めて〈自然〉に足を踏み入れたことから、バルビゾン派は誕生する。1820 年前後に始まったこの芸術活動の理念は、工業化・機械化を進める都市の成立とともに白日の下にさらされた環境破壊をはじめとする様々な社会問題の現状が広く認識されるようになると、ますます理想的なものとして人びとに受け入れられた。文明社会によって墮落した人間たちがかつて生を営んでいた「故郷」としての〈自然〉は、失われた過去への憧憬の念をもってノスタルジック的、またユートピア的に想起されるようになったのである。芸術家コロニーの成立は、近代化する社会において反動的に叫ばれるようになったそのような〈自然〉回帰の思想を根として、北フランスを中心に、円を描くようにヨーロッパ全体に広がっていった。

ヴォルプスヴェーデをはじめとするドイツにおける芸術家コロニーにおいても、〈自然〉へのそうした肯定的な憧憬がその背景にあることは、既に 2 章で述べた通りである。都市の文明的な生活から離れ、〈自然〉の中で己の根源を問い直すことは、ドイツの芸術家コロニーの画家たちの最大のテーマであり、最も大きな課題であった。しかしドイツにおいて、己の根源の問いかけは当時のドイツの社会・政治情勢と絡み合い、他の地域では見られない新たな側面、すなわち民族の意識を浮かび上がらせることとなる。ドイツ人としてのアイデンティティの目覚めとその模索の試みは、同様に己の根源を問う〈自然〉回帰の思想と重なり合い、同一の精神活動として現れるのである。そしてさらにドイツ・ロマン主義の思想とも共鳴することで、ドイツにおける〈自然〉への憧憬は、より一層複雑なものとして独自の発展を遂げることとなる。

ドイツで初めて創設された芸術家コロニー・ヴィリングスハウゼンは、ドイツにおける芸術家コロニーの複雑な思想的背景を象徴的に示している。1820 年代、バルビゾン派と時を同じくして成立したこの芸術家コロニーは、かの有名なヤコブとヴィルヘルムのグリム兄弟の弟で、三男にあたるルートヴィヒ・エミール・グリム(Ludwig Emil Grimm 1790-1863)とゲアハルト・フォン・ロイテルン(Gerhard von Reutern 1794-1865)の二人の交流の中で誕生した。グリムの名を持つ人物がドイツの芸術家コロニーに関わっていることは、ドイツの芸術家コロニーの傾向が単純に風景画の主題としての〈自然〉のみを求めている訳ではないことを暗示している。実際、彼らは風景ばかりでなく、ヴィリングスハウゼンやその周辺のヘッセン州の民俗や風俗にも注目し、それを題材にした作品を多数手





〈図 12〉 L. E. グリム

《晚餐衣装を着たシュヴァームの夫人》

(1828)

掛けている。農村の風景やそこに住む農民を描いた作品からは、〈自然〉への憧憬とともに、昔ながらの衣服を身に纏い、独自の風習や生活様式を守り続けている人びとへの興味と関心、そして親愛が感じられる。〈図 12〉このまなざしは、出身地のヘッセン州に残る童話や伝承、伝説を研究し、それらを編纂したグリム兄弟とまさしく同じであった。<sup>(1)</sup>

〈自然〉への肯定的な意識が、ドイツにおいて民族意識と並行して人びとに認識されるようになった理由は、事物としての〈自然〉がそれぞれの国や地域によって違った表情を持っていることにあるだろう。〈自然〉という一語で表される木々や草花、空、大地、気候などあらゆる事物は、実際にはそれぞれの国や地域によって少しずつ差異がある。そしてそのめいめい異なる〈自然〉は、そこに住む人間の諸集団の生活様式を規定し、その個々の〈自然〉への態度を決定づけて

いるのである。人間の性質が住む土地の気候や地形、地質、風景、すなわち風土から影響を受け、規定されるといった考え方は、決して真新しいものではなく、古代ギリシャの時代から存在している。歴史的には、イオニア学派が人間社会と〈自然〉の関係から発生する民族の気質や民族性について言及しており、〈自然〉との関わりが人間の性質を決定することは、多かれ少なかれ誰もが認識していることであろう。<sup>(2)</sup>

われわれを包み込む風土、あるいは〈自然〉が人間の性質に関わっていることを体系的に論じることを試みたのは、ヨハン・ゴットフリート・ヘルダーであった。著書『人間の歴史の哲学の構想』(1784・91 年)においてヘルダーは、「地上における人間の種は全く同一の種である」とし、それら「一個の人間の種は地上の到るところにおいて風土化された」とした。<sup>(3)</sup>産業、飲食物、娯楽、衣服といったその土地の風俗はすべて風土の描き出したものであり、人間にも動物にも植物にも固有の風土があり、その風土の外的作用を独自に受け止め、編みなおすものであると説いた。つまり、民俗や風俗、習慣といった民族の特性は、その民族が持つ固有の風土、および〈自然〉によって形作られていると主張したのである。シュトゥルム・ウント・ドラングを牽引したゲーテがヘルダーとも親交深く、彼の著作からの影響を多分に受けていることは、ヘルダーのこうした〈自然〉に対する見解がシュトゥルム・ウント・ドラングの背後にあり、そしてさらに、その精神を引き継ぐ形で登場するロマン主義にも波及していることを暗示している。事実、ヘルダーの説いた民族の性質と〈自然〉との関係性は、ドイツ・ロマン主義における関心事の一つとなった。ロマン主義の個人の内面世界の探求からはじまる己の根源への問いは、ヘルダーの思想と

もに“己がいずれの民族に属しているのか”という民族意識的な問いへとすり替わっていくのである。

### 3-1-2 ドイツ・ロマン主義と民族意識

未だ統一的な国家を持たず、ドイツ人としての意識も十分でなかった 18 世紀のドイツにとって、己の根源への問いが民族性への問いに置き換わることは仕方のないことだった。ヘルダーが「中世英独詩芸術の類似性」(1777 年)において「われわれのチョーサーやスペンサーは、われわれのシェイクスピアはどこにいるのか？」と嘆いていることは、曖昧で未分化のままであった国としてのドイツや民族としてのドイツ人に対する当時のドイツ人たちのもどかしさをよく表している。<sup>(4)</sup>こうしたおぼろげなドイツ像とドイツの民族意識が帰属意識の希薄を招き、ナポレオンのドイツ侵攻という危機を呼び込んだとして、ヘルダーに続くドイツ・ロマン主義者たちは、ドイツという国家的・民族的なまとまりを一刻も早く得ることが必要であると考えたのである。

そのまとまりを形成するための枠組みをドイツ語という言葉に求めたことは、文学の分野を中心に活躍していたロマン主義者たちの当然の帰結であった。詩人エルンスト・モーリツ・アルントが歌曲「ドイツ人の祖国とは *Des Deutschen Vaterland*」において「ドイツ語が響き、天上の神がドイツ歌曲を歌うところすべて、それがそう（ドイツ人の祖国であるべきだ）」<sup>(5)</sup>と、民族の基盤を言語に置いていることは、ロマン主義がドイツ民族の幅をどのように規定したかを理解する上でも重要である。そしてこのことは、歌い継いできた「歌」こそ「民族の文庫」であり、「父祖の事蹟と歴史の出来事の宝庫」であるとして、叙事詩や戯曲、民間説話、歌謡を見つけ出す必要があるとしたヘルダーの主張を踏襲している形でもある。<sup>(6)</sup>古い時代から受け継がれてきた民謡や神話、伝承こそ「民族の声」<sup>(7)</sup>だと説いたヘルダーの民族意識高揚の呼びかけは、19 世紀のロマン主義においてより声高に主張されることとなるのである。

この民族の根源への問いは、失われたもの、もしくは“ここ”にはない“かなた”にあるものへと遡る働きかけである。ロマン主義の根本的な姿勢は、絶えず“ここ”にはない“かなた”のものを“ここ”へと呼び戻すことにある。啓蒙思想において、人びとは理性が全ての世界の様相を明らかにするとして、理性を拠り所としてきたのであるが、それに対してロマン主義は、理性のみでは認識できない存在、あるいは理性という規範においては無視されてきた概念を重視した。たとえばそれは、ロマン主義を端的に示すときに挙げられる人間の内面から湧き上がる情動や理性では抑えられない感情の尊重である。理性において規定される「有限」な“ここ”という世界は、人間の感情という理性から外れた内的世界への意識によって「無限」の広がりを得る。それと同様に、未だ意識されていない“かなた”に眠る過去を掘り起こし、意識するということは、ロマン主義の必然であった。“ここ”という現在において既に失われてしまった“かなた”という過去を憧憬し、その「無限」の中にあるものを今ある

ものの一切と統一し、融合しようとする試みは、「憧れの中にのみわれわれは平安を見出す」としたシュレーゲルの“無限の統一”の思想に代表されるロマン主義の基本的かつ一貫したテーマに沿ったものである。<sup>(8)</sup>

ヘルダーが詩歌に「民族の声」を求めたのも、そうしたロマン主義の「無限」への憧憬に等しい。ロマン主義が追求した民族の歴史と過去はまさしく“ここ”にはない“かなた”であり、それゆえにその想起された歴史と過去は理想的、夢想的である。理想化された民族の始原性の追求は、民族の詩歌への讃美だけに留まらず、民族そのものへの讃美という過剰な民族主義へと移行する危険性も孕んでいた。とりわけ、ロマン主義が啓蒙思想および古典主義への対立概念として現れたという経緯に加え、そもそも民族意識が触発された発端がナポレオンの一連の動乱であったという事情が、古典主義を重視し、政治的にも文化的にも優勢であったフランスへの国家としての対立をも招く結果となったことは指摘されねばならないだろう。フランス革命において旧体制への否定がなされたとはいえ、ドイツにおけるフランスの古典主義的なイメージは、ナポレオンが皇帝として君臨したことで再び強まった。ドイツ国家成立の気運が高まるなかで、フランスとの対峙という意識的・無意識的な反撥は、ロマン主義における愛国的ナショナリズムの素地の形成を促進したのである。

ロマン主義における民族の理想化は、〈自然〉に対してもなされた。ヘルダーの言うように、人間の性質が〈自然〉によって定められるのであれば、その〈自然〉こそが民族の特性に重要な役割を果たしていることになる。それゆえにロマン主義は、〈自然〉こそ、民族を民族たらしめる〈本性〉であると考えたのである。民俗学者ヴィルヘルム・ハインリヒ・リールは、〈自然〉は人びとと風土との本質的な統一性を象徴したものであり、独自の風土のなかに民族の歴史と伝統が生まれるとして、『ドイツ民族の自然史』(1851-55年)を執筆した。リールは、森こそが「ドイツをドイツたらしめたもの」だと主張し、国家のアイデンティティに関わる存在としてドイツの森を位置づけた。<sup>(9)</sup>そのことは、タキトゥスの『年代記』に登場するゲルマンの英雄アルミニウス率いるケルキス族が、森の奥深くに住み、オークの巨木を神として崇拝する姿にドイツ民族を重ね合わせたロマン主義と共通している。<sup>(10)</sup>ロマン主義を代表する画家フリードリヒは、『アルミニウスの墓』の二つの画稿(1812年および1813-14年)や『古い戦士の墓 Gräber gefallener Freiheitskrieger』(1812)など、かつてのゲルマン民族に思いを馳せる作品を制作している。これらの作品において描かれた墓石には、「祖国を救う高貴なる若者」や「自由と正義に殉じた高貴なる戦士」といった碑銘が刻まれており、フリードリヒや当時のロマン主義者たちがゲルマン民族へのポジティブなイメージを抱いていたことがうかがえる。<sup>(11)</sup>そのフリードリヒがオークの木を好んで描いたことは、ロマン主義とゲルマン民族の崇拝していたオークの木との関係性を象徴しているといえよう。〈図 13〉

さらに、ロマン主義的な民族の理想化はシェリングの自然哲学的〈自然〉観と相まって、

“かなた”に眠っていた古代の自然信仰やアニミズムを呼び覚ました。〈自然〉を世界霊として有機的に捉えたシェリングの〈自然〉観もまた、「有限」の現在から「無限」の過去へと広がるロマン主義と同じ構造を持っているのであるが、そうした古代への回帰的な〈自然〉思想が、民族が信仰していた古代の神々への興味と関心に繋がっていく。ロマン主義がオークの巨木を信仰



〈図 13〉カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ《孤独な木》(1822)

していた民族の過去を掘り起こしたことに象徴されるように、古代ギリシャ・ローマの精神文化を基軸とした古典古代にこれまで含まれてこなかった、“民族の歴史の上での古代”が〈自然〉との関連性の中で意識されたことは、ロマン主義の〈自然〉観の民族意識的な側面をよく表しているといえる。

また、そのような〈自然〉を通じた“民族における古代”への憧憬が、バルビゾン派の誕生する契機となったルソーの思想から連なる、反都市的な〈自然〉回帰の思想と同時代的に並行してなされたということが、ロマン主義の〈自然〉観の様相をより複雑化している。実際、リールは『ドイツの国土と民族』(1863年)で郷土文化の保全を訴えるとともに、「都市はドイツ的なものの墓場である」<sup>(12)</sup>と断じて、外部からの移住者の集まる都市の形態を批判した上で、民族主義的な見解を述べている。このようにドイツにおいては、別の方向からそれぞれやってきた〈自然〉に対する肯定的な意識が同一の地平線上に現れ、相互に影響し合ったことで、二重性を生む結果となったのである。芸術家コロニーの骨子である〈自然〉が、ドイツにおいて反都市と民族の二つの観点から追求されたことは、ドイツにおける芸術家コロニーの〈自然〉観の理解の上でも特に重要である。

### 3-2 「北方」と「低地ドイツ」のドイツ民族

#### 3-2-1 「北方」にみるドイツ民族の祖

さて、“民族の歴史の上での古代”がロマン主義においていかに想起されたかは、民族の枠組みの規定とともにより詳細に考察されるべきである。前述したように、ロマン主義を標榜するドイツ人たちは自身のアイデンティティを認識する際、民族の基盤を自らの話すドイツ語に置いた。このような言語からのアプローチは、ヘルダーが「中世英独詩芸術の類

似性」においてイギリス文学や詩歌を例に挙げて、ドイツの民族的根源を論じたことに似ている。古代の神話や伝承、詩歌は「民族の声」であり、それに耳を傾けることこそが、「父祖の事蹟」を知る手がかりだとしたヘルダーの言語的・文学的見地からの考察は、言語が民族の枠組みを形成する上で最も重要な要素であるとしたロマン主義の思想に通じている。実際ヘルダーは、1789年のフランス革命以後、ドイツにおける国民国家の全体像を言語共同体もしくは文化共同体としての民族に求め、民族固有の伝統や文化から国民意識を喚起しようとしたのである。<sup>(13)</sup>この著書においてヘルダーは、ドイツとイギリスの言語的・文学的な類似性について考察する前に、非常に興味深いことを述べている。

われわれは、とかくブリテン人を、ウェールズ人の詩歌の遺物と彼らの歴史が叙述するところに従って、言語および詩文の点で固有の民族として区別しがちであるが、それでもアングロサクソン人が元来ドイツ人であり、従ってこの国民の血統が、言語と考え方においてドイツ系であることを知っている。アングロサクソン人と混交したブリテン人以外にも、やがてデンマークの移民団が群れをなして渡って来たが、これはもっと北方のドイツ人で、やはり同じ民族に属するものであった。その後ノルマン人が大挙して押し寄せたが、このノルマン人は全イギリスを転覆せしめ、南国において改造された彼らの北方的風俗を、もう一度イギリスに押しつけた。つまり北方的ドイツ的な考え方は、三つの民族、時期、文化程度において伝来したのである。<sup>(14)</sup>

ヘルダーの考察は結局のところ、イギリスとドイツの辿ってきた文学の歴史的経緯を比較して、両者を同じ根を持つ別のものであるとしているのであるが、冒頭でイギリスのアングロサクソン人を「元来ドイツ人」と表現していることは、ドイツの民族意識で当初イメージされた民族の根源がいかなるものだったか、その片鱗を示唆していると言えよう。ここで言う「ドイツ人」とは、すなわちゲルマン民族のことである。ヘルダーの時代にはまだ“ドイツ人”という言葉に、ロマン主義が規定した“ドイツ語を話す者”としての意味はなく、タキトゥスの『ゲルマニア』や『年代記』で見られるような、いくつもの部族に分かれていたゲルマン民族としての意として便宜的に用いているのである。ヘルダーのこの論考において、「ドイツ人」はイギリスやフランスと対比される国の民としての「ドイツ人」と、ゲルマン民族全体を指す「ドイツ人」の二つが混在している。

そしてもう一つ、注目すべきところは、ヘルダーがそれら「ドイツ人」の文化を「北方的」と形容している点である。ここで彼は、「北方」を“北の”、“北部の”という地理的な意味合いで用いているとともに、「北方的風俗」「北方的ドイツ的な考え方」というように、ゲルマン民族の特性に対してそう表現しているのである。この「北方的」という言葉は、ロマン主義の時代においてゲルマン民族およびドイツ民族の代名詞となった。単純に地理的な位置を示すだけのこの用語が何故民族的な意味を持つようになったのかは、先程のヘ

ルダーの文章における「南国」という言葉に重要なヒントが隠されている。この「南国」とは、イギリスの歴史的経緯を考えれば当然ローマ帝国を指している。ローマ帝国は、古代ギリシャから精神文化を引き継ぐ形で発展した大帝国であり、古代ギリシャ・ローマの文化は、ルネサンス以後、ヨーロッパ全体の精神文化の規範となった。その古代ギリシャ・ローマは、イギリスから見れば地理的に「南」の国であり、さらに言えば、ドイツから見ても南に位置している。

つまり、「北方」という言葉は、“南方ではない”地域である。言い換えれば、「北方」は古代ギリシャ・ローマの文化とは異なる風習や文化を持っていた地なのである。タキトゥスの綴る歴史において、ローマ人とゲルマン民族が対立していた関係性を、ヘルダーはそのまま地理的位置の関係性に置き換えたのである。その「北方」の地こそゲルマン民族の地であり、ドイツ民族が探し求めていた“民族の歴史の上での古代”であった。ロマン主義は、「北方」のゲルマン民族をドイツ民族の祖とし、『エッダ』や『サガ』などの古代北欧歌謡集に民族の固有の文化を見たのである。<sup>(15)</sup>

ここで注意したいのは、「南」方のギリシャ・ローマ文化に対峙するこの「北方」の世界は、あくまで架空のものであるということである。古代北欧歌謡集が「民族の声」としてさかんに研究され、以後北欧地域への興味が文学をはじめ様々な分野に現れたのは確かである。例えば 1890 年代の観光業において北欧旅行が大々的に宣伝されるなど、真新しさを求める点において一種の憧憬のようなものは見られるのであるが<sup>(16)</sup>、ロマン主義やその後のナショナリズムにおいて、ノルウェーやスウェーデンといった具体的な国に対しての敬意や憧憬がとりわけ強調されるといったことはなかった。ここで声高に叫ばれる「北方」は空想上のもので、ロマン主義特有の“ここ”にはない“かなた”のものである。

「北方」の世界が幻想であったことの最たる例は、アーリア人種概念でも見て取れる。アーリア人とは元々、イランなどに分布するインド西北部を出自とした民族の名称であるが、18 世紀後期にこの地域のサンスクリット語とヨーロッパの諸語が類似していることが言語学者によって指摘され、19 世紀に入って“インド・ヨーロッパ語族に属する民族”という机上の祖民族アーリア人種が想定された。このアーリア人種という人種区分は学術的根拠に乏しく、今日ではイデオロギー的人種論であるとしてその存在が否定されている。しかしながら 19 世紀において、インドからスカンディナヴィアにまで達したアーリア人種という概念は、「北方」人がアーリア人種の直接的な末裔であるとして、「北方」人こそがドイツ民族の元となったゲルマン民族のさらなる祖、民族の根源であると見なされたのである。<sup>(17)</sup>この「北方」人が祖民族であるというイメージはヘルダーの記述からもはっきりと見てとれる。イギリスの文化は同じ民族に属する「もっと北方のドイツ人」が、「北方的風俗」をイギリスにもたらしたことで、イギリスは独自の叙事詩や詩歌を確立したというヘルダーの説明は、「北方」人こそが祖であるという見解をまさに言い表している。

ドイツにおいて特異であったのは、“民族の歴史の上での古代”がそのまま「北方」人の古

代と見なされたことである。本来歴史的な積み重ねから生まれる文化の中で築かれるべき自国のアイデンティティが、ドイツにおいては、あまりにも拙速に求められすぎたがゆえに、その理想化が過剰になされた。また、民族意識の興りが対フランスという国と国との対立から始まった経緯から、「南」に位置するフランスやローマといったカトリック教国への対抗に繋がったことで、「北方」がもてはやされることとなった。<sup>(18)</sup>既存の価値観であるカトリックとは異なる、「北方」のプロテスタントという構図は、既存の古典古代主義に対して異を唱えたロマン主義のあり方とまさしく同じであった。そのような背景において、結果、イメージ上でしかない「北方」が一人歩きをする形で、ロマン主義者たちに迎合されたのであった。

### 3-2-2 『教育者としてのレンブラント』の「低地ドイツ」

「北方」が“民族の歴史の上での古代”であり、「北方」人がドイツ民族の祖であるとするならば、ドイツ民族はその後、いかに自身の文化を形成していったのかということに関心が寄せられることとなる。そしてその考察は、再びドイツの〈自然〉との関係に帰された。人びとと風土は本質的な統一性があり、独自の風土のなかに民族の歴史と伝統が生まれるとしたリールは、「ドイツをドイツたらしめた」ものを森にあるとした。「北方」に出自を持つゲルマン民族の民俗や風習の研究から導かれたこの見解に対して、それを踏まえつつも、19世紀末期、人間の性質と〈自然〉との密接な関係性について別の観点から考察する者が現れる。それがユリウス・ラングベーンである。北部ドイツ・ホルシュタインに生まれ育ったラングベーンは、1890年に『教育者としてのレンブラント Rembrandt als Erzieher』という著書を匿名で出版する。この中でラングベーンは、まずドイツ民族とはどういう特質を持っているのかという問いから始める。そこで彼は「あらゆるドイツ性の根源的原動力は、個人主義である」<sup>(19)</sup>として、その精神を最も体現している人物としてオランダの画家レンブラント(Rembrandt Harmensz van Rijn 1606-1669)を挙げ、ドイツ民族の教育者としての理想像とした。<sup>(20)</sup>ラングベーンがオランダの巨匠をドイツ民族の枠に含めたことは、当時のドイツにおいて大ドイツ主義的思想が根強くあったことを示唆している。ロマン主義が言語を基盤としてドイツの枠を設定したものの、国家としての統一は政治的な要因により“ドイツ語を話す者”全てを含むことはかなわなかった。しかしそれゆえに、ドイツ民族そのものの枠組みは言語や国境では区分できないものとして、1871年のドイツ統一後も、大ドイツ主義的なドイツ民族のイメージは未だ人びとの間に残っていたのである。

その上でラングベーンは、「アーリア人の発祥はゲルマン民族の総体である北西部にある。つまり必然的に、ドイツの再生はとりわけ低地ドイツ(Niederdeutschland)と結びついている。低地ドイツこそ、民族が誕生し、また再生する地なのである。」<sup>(21)</sup>として、レンブラントを生んだ「低地ドイツ」にこそドイツ民族の根源があり、民族の「故郷」だと主張した。

さらに民族の性質をその「故郷」の風土そのものに見いだしたラングベーンは、ドイツ民族の文化は「低地ドイツ」の〈自然〉と結びつくべきだとして、次のように述べる。

民族は自然から立ち去るのではなくて、自然へと引き戻されなければならない。(22)

ラングベーンはこの著書において、ヨーロッパの文明・文化に属しているドイツの文化をそこから切り離して独自のものと目し、対置させた。これはラングベーンに限った思想ではなく、同時代のドイツにおいてしばしば見られる。特徴的なのは、近代社会における工業化・機械化にともなって現れた物質主義や合理主義、商業主義、資本主義といった都市の特性をヨーロッパ文明の象徴とする一方、それと対峙するものとしてドイツの文化を「低地ドイツ」の〈自然〉に表徴させたことである。そのため、ラングベーンの語る〈自然〉もまた、都市の対立概念としての〈自然〉の意味合いが含まれてくる。ラングベーンはさらに言う。

芸術家、農民、王は共に立ち、倒れる。彼らは人々にとってこの世で最も価値のある、故郷と呼ばれるものと共に立ち、倒れるのだ。病んだ本性は、理想の特性とは無限の彼方にあるものだと考えるが、理想は間近にあるものだ。つまり、故郷こそが理想なのである。この意味においてドイツ人、わけても低地ドイツ人こそとりわけ理想的な本性であるはずだ。農民の精神こそ故郷の精神なのである。(23)

夢想された遠い過去の「北方」を「無限の彼方にある」ものだと暗に批判する一方で、「間近」にある「故郷」、つまり「低地ドイツ」にこそドイツ人の特性、あるいは〈本性〉があるとしたラングベーンの思想は、都市の文明を否定し、素朴で質素に生きる農民や農村を讃美するバルビゾン派的な〈自然〉回帰の思想とも通じている。このドイツ民族の「故郷」としての「低地ドイツ」は、「〈自然〉＝人間の〈本性〉」であり、また「〈自然〉＝帰属すべき原初の人間の故郷」であるという、ロマン主義以降の〈自然〉観が色濃く反映した帰結である。

このラングベーンの「低地ドイツ」という言葉も、「北方」同様、理想化された架空の「故郷」であることに注意しなくてはならない。民族の祖である「北方」も、民族の〈本性〉である「低地ドイツ」も、どちらも民族という実体のないものの始原であり、理論上のものに過ぎない。ラングベーンは次のようにも説いている。

現在芸術領域において地上と天上のいたるところをさまよっているドイツ人たちの迷える魂は、ふたたび故郷の土に結びつかなければならない。ホルシュタインの画家はホルシュタイン風に、チューリングゲンの画家はチューリングゲン風に、バイエルンの画家はバイエル



ン風に描くべきなのだ。徹底して、内面と外面を、対象と精神を。(24)

レンブラントを主眼としているためか、ドイツ文化や風俗の象徴として、ラングベーンは絵画を例に挙げている。ここでラングベーンは、レンブラントが「個人主義」であり、また「個性 Charakter」を持っている点にドイツ民族の根源を見たのであるが、その「個性」は、各々が持つ「故郷」のなかにあるとして、地域性を重視している。つまりラングベーンは、民族の源泉であるレンブラントの「低地ドイツ」を理想としながら、地に足をつけるべきは自身の「故郷」であると断じる。

個人の精神は故郷の精神である。人間の運命は事実依然として星々によって規定されている。人間は誰もが生涯の間、緯度と子午線に結びついているからである。誰もが、生まれ育った土地と土の影響からは逃れることはできないのだ。(25)

ラングベーンの「低地ドイツ」を民族の〈本性〉であるとする主張は、おそらく彼自身が北ドイツの低地ドイツ語の地域の出身であったという要素が大きいだろう。実際、彼は『教育者としてのレンブラント』と同時期に低地ドイツ語で著した匿名の詩集『あるドイツ人の 40 のリート』を出版している。(26)しかしながら、ルター以来、高地ドイツ語が主流となった言語の歴史的背景を考えると、その主流から外れた低地ドイツ語がむしろ、より古い時代を想起させるものとなったこともまた事実だろう。いずれにしても、ゲルマン民族への憧憬から登場した「北方」も規範とすべきレンブラントに関連して定義された「低地ドイツ」もどちらも“北の”、もしくは“北部の”地であるのに変わりはなく、双方は類似した民族的概念として、人びとに受容されたのである。ラングベーンの『教育者としてのレンブラント』は、多くの当時のドイツの知識人ならびに芸術家たちに読まれ、多大な影響を与えた。そのことは、この著書が 1933 年までに 8 万部も読まれたという事実からも分かるだろう。(27)この著書は、ドイツ統一を果たした後の世紀末、および第一次世界大戦後におけるドイツ人のナショナリズムを下支えする思想の一つとして広く支持されることとなった。

### 3-3 ドイツの芸術家コロニーと「故郷芸術」

ラングベーンが「個人の精神は故郷の精神である」として、「故郷」に民族の特性を求めたことは、既に述べた通り、人間の性質はその人間の生まれ育った風土によって規定されるという思想に基づいている。「故郷」こそが民族の源泉であり、また個々人の人間の〈本性〉であるというラングベーンの主張は、「故郷芸術 Heimatkunst」(28)という思潮と密接な繋がりを持つことになる。「故郷芸術」とは、1870 年頃から教養人や市民階級によって始まった文学潮流のことで、作家の出生地である「故郷」やその民族の特性、風土といった

ものを題材とし、主に小説において多く見られた。この精神運動は、19世紀の急激な大都市化の中で、工業化・機械化にともなう農村の離村やそれによる農村部の没落と文化・芸術の衰退に、人びとが危機感を抱いたことが発端となった。都市に集まる移住者たちは元々都市の生まれではなく、「故郷」を捨ててやって来た者ばかりであった。そのような「故郷」喪失者とも言うべき人びとが集まる都市は、治安や生活環境が悪化の一途を辿っていた。都市への忌避とともに、喪失した「故郷」をもう一度見つけ出すために現れたのが「故郷芸術」であった。

都市を“悪”とした反都市の姿勢が根底にあるため、「故郷芸術」において描かれる「故郷」は、理想化された世界である。「故郷芸術」がとりわけ好んで題材としたのが、農村やそこに住む農民の生活だった。これはラングベーンが「低地ドイツ」を思い起こしながら、「農民の精神こそ故郷の精神なのである」と言ったことに通じている。そのことから、「故郷芸術」運動は、ラングベーン以降民族意識もしくは政治的な意図を持つナショナリズムと結びつけられるようになる。農民の姿は人間全体の原初の象徴でもあり、それと同時に、農耕で生計を立ててきた古くからのドイツ民族の暮らしの象徴でもあったのである。そして、そのような素朴で実直な農民が生まれ育った〈自然〉の中で質素に生きるという理想化された「故郷」の像は、しだいに文学の分野ばかりでなく、絵画芸術や工芸など多岐の分野に拡大していく。そしてその運動は、〈自然〉との関わりの中で新しい芸術を生み出すことを目的としていた芸術家コロニーにも波及していくのである。

これまで述べてきたように、芸術家コロニーは古典古代を彷彿とさせる南の〈自然〉よりも、それ以前の原初的な時代を想起させる、荒涼たる北の〈自然〉を選択する傾向にあった。芸術家コロニーに参加する芸術家たちは多かれ少なかれアカデミーの芸術への反発心を抱えていたため、“古代ギリシャ・ローマではない”地を選ぶのは当然の帰結であった。ヨーロッパ北部に芸術家コロニーが群生しているのも、より原初的な〈自然〉が求められたからに他ならない。芸術家コロニーの嚆矢となったバルビゾン派は、そのようなフランス北部の〈自然〉の中で生きる農民のありのままの姿を「生きた芸術」として写実主義的に描いた。

バルビゾン派を手本とした多くのドイツの芸術家コロニーの芸術家たちもまた同じように、北の〈自然〉の中にある農村や、そこで慎ましく生きる農民たちの姿を描こうとした。しかし芸術家コロニー・ヴィリングスハウゼンの成立背景や作品からも分かるように、ドイツの芸術家コロニーの発生は、ドイツにおける民族意識の高揚と同時系列上にあり、そもそもの設立動機に民族意識が深く関わっている。ドイツが民族としてのアイデンティティを〈自然〉に求めたことは、ドイツの芸術家コロニーの〈自然〉観を他の地域の芸術家コロニーと一線を画す特異なものへと変質させた。

ヴィリングスハウゼンを例にとってみれば、彼らを魅了した〈自然〉は普遍的な人間全ての根源であるというよりは、そもそも限定的な人びとにとっての〈自然〉であることが

分かる。ヘッセン州の民俗や風俗、風景を写し取った作品からは、地域性への着眼という側面が見てとれるからである。ヘッセンという一地域の伝統や風習に、画家たちは「故郷」を見た。ルートヴィヒ・グリムにとってはまさに自身の生まれた地であり、バルト海沿岸に住んでいたロイテルンは、後にリールが森にドイツ民族の源泉を見たのと同様に、カッセルの森に民族のかつての暮らしを思い起こした。地域的な土着の民衆文化が民族の共通の文化や風俗として拡大解釈されて受け取られる可能性は、ドイツの民族の精神的アイデンティティを示すものとして、ドイツ国内のみならず他の国々においても人口に膾炙したグリムの童話集が既に証明している。ヴィリングスハウゼンの芸術家たちは限定的で、地域的な〈自然〉に、自身の「故郷」を重ね、さらにまたドイツ民族としての「故郷」を見いだしたのである。

これは、ラングベーンが「低地ドイツ」という一地域が民族の理想的な「故郷」であると主張したのと同じである。その理想のためには個々の地域にある特性に立ち返ることが必要だと説き、「故郷芸術」の思想へと続いていくのは、1820年代の芸術家コロニー・ヴィリングスハウゼンの形態からすれば当然の流れであった。さらに、ナショナリズム的要素を多分に含んだ「故郷芸術」が芸術家コロニーの〈自然〉観に大きな影響を与えるのも、また必然的である。ドイツの芸術家コロニーは「故郷芸術」の潮流とまさに沿うように発展し、芸術家たちやその作品の傾向も絵画における「故郷芸術」を体現していくのである。

芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデもその例外ではなかった。むしろヴォルプスヴェーデこそ、「故郷芸術」の思想に最も影響を受けた芸術家コロニーの一つであったと言ってもいいだろう。その論拠としては、ヴォルプスヴェーデの地理的要素をまず挙げなくてはならない。ヴォルプスヴェーデはドイツの北部に位置し、その〈自然〉は典型的な北ドイツの様相を呈している。たえず薄曇りか、晴れていてもうっすらと青い程度の鈍色の空、霧のよくかかる重くひんやりとした空気、起伏の少ない平原、ぽつぽつとまばらに生える草花から覗く灰褐色の大地、細長く伸びる青白い白樺の木々など、それら全てが「北の」、もしくは「北方」の大地の特徴そのままである。また、ヴォルプスヴェーデは「悪魔の沼地」と呼ばれるほどの湿地帯で、フォーゲラーの自伝の冒頭にもあったように、たびたび洪水の被害が起こる地でもあった。そのさまは、長い歴史の中で常に水害に悩まされてきたオランダの、あるいは「低地ドイツ」の風景と重なる。ヴォルプスヴェーデはまさしく「北方」であり、「低地ドイツ」だったのである。その地に芸術家コロニーを創設した者が、民族の「故郷」を想起しない訳がなかった。

ヴォルプスヴェーデを最初に知り、そこに芸術家コロニーを創設したフリッツ・マッケンゼンは、『教育者としてのレンブラント』を読んでいた一人であった。マッケンゼンがこのラングベーンの著作を読むきっかけとなったのはおそらく、マッケンゼンが敬愛してやまなかった「レンブラント」の名がタイトルに付されていたからであろう。デュッセルドルフ・アカデミーへの反撥とともに、彼が目指すべき絵画として挙げたのがバルビゾン派

とこのレンブラントだった。<sup>(29)</sup>当時多くの芸術家たちからこの著書が読まれたのは、このタイトルが関係しているのかもしれない。著書の内容も、このオランダの画家になぞらえて絵画芸術に関する言及が多くあったことも芸術家の間で広まる要因であったに違いない。いずれにしても、当時の時代の潮流を代弁するようなこの書は、マッケンゼンの心に強い衝撃と深い印象を与えることとなった。

反都市や反合理主義を掲げ、農村や農民たちの生活を讃美するラングベーンの姿勢は、芸術家コロニーの基礎となる思想であった。ヴォルプスヴェーデが芸術家コロニーとして成立したのは1889年で、マッケンゼンが『教育者としてのレンブラント』を知ったのは芸術家コロニーにおいてであった。そのため、この書がもちろんマッケンゼンばかりでなく、芸術家コロニーの最初の成員であったオットー・モーダーゾーンやカール・ビネンらにも読まれ、大きな影響を与えたのは確実である。ラングベーンが強調した農民の素朴さや彼らに対する親密さは、ヴォルプスヴェーデの〈自然〉の素朴さに親密さを感じ、〈自然〉と向き合う内面に重きを置いていたモーダーゾーンの思想と非常に似通っている。<sup>(30)</sup>

『教育者としてのレンブラント』から、特に民族意識的要素を受け取ったのはマッケンゼンであった。この著書を知る以前に、「北方」的でなおかつ「低地ドイツ」にあるヴォルプスヴェーデに「故郷」を見たマッケンゼンが、この書を読んで自身の感覚により一層自信を深めていったのは間違いないだろう。マッケンゼンがモーダーゾーンに宛てた手紙<sup>(31)</sup>から察せられるように、彼ははじめ、レンブラントやテオドール・ルソーの描いた風景と照らし合わせ、ヴォルプスヴェーデの風景の美しさに単純に感動し、そこに己の芸術的志向や表現を求めていた。しかしラングベーンの思想に出会ったことによって、マッケンゼンは自分の直感が民族の根源の希求によるものだと確信した。<sup>(32)</sup>ヴォルプスヴェーデを選んだことは偶然ではなく、必然的な天啓だったとマッケンゼンが感じていたことは、彼の1890年以降の作品から明らかである。

1892年に発表された《乳飲み子》(1892)〈図14〉は若い農婦が赤子を抱いて授乳している姿を描いた作品である。画面には母子と農耕のための荷車以外何もなく、灰色の薄曇りの空とだだっ広いばかりの茶色の大地が後ろに広がっている。全体的に茶色や灰色といったほの暗い色彩でまとめられたこの作品は、「現在芸術領域において地上と天上のいたる場所をさ迷い歩いているドイツ人の迷える魂は、再び故郷の大地と結びつかない



〈図14〉フリッツ・マッケンゼン《乳飲み子》(1892)

ればならない」<sup>(33)</sup>と語ったラングベーンの言葉と呼応するように、人と土とが密接に結びついているさまが表現されている。ここにおいて意識されているのは、単なる表面的な結合だけではなく、精神の結びつきをも表そうとしている点である。農婦はこの大地に足を置き、この土の上で新しい生命を背負っていく。そこに大地との精神的な結びつきを持つことこそ、「故郷」のあるべき姿で、また民族のあり方としても理想である。まさしく「故郷芸術」の理念に沿い、それを絵画として表現したかのようなマッケンゼンの作品からは、理想化された農村や農民たちへの讃美が見え隠れする。実際、この作品からはある種荘厳で崇高な神聖さすら感じられる。《ヴォルプスヴェーデ（沼地）の聖母》という別名を持つこの《乳飲み子》で、都市の暮らしにはない、農民たちの気高さを、マッケンゼンは絵筆をもって高らかに歌い上げているのである。

マッケンゼンはその後も、素朴で色褪せた北ドイツの寒村で細々と生きる貧しい農民たちが自然とともに細々と生きていくさまを描き続けた。元々ヴォルプスヴェーデとは縁もゆかりもなかったマッケンゼンがこの土地に第二の故郷のような愛着を抱くようになったのは、ラングベーンが「芸術的な表現として故郷を描く」のではなく、「政治的に民族の根源的な権利として故郷を見いだす」<sup>(34)</sup>と言ったことと見事に繋がっている。マッケンゼンやモーダーゾーンが感じた〈自然〉は、確かに人間の原初的な「故郷」であった。しかしとりわけマッケンゼンにとってはそれ以上に民族としての根源たる「故郷」の像が、作品の中ではっきりと映し出されているのである。

## 4章 「<sup>モード</sup>流行」のなかのハインリヒ・フォーゲラーと〈自然〉

### 4-1 芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの目指した“近代的”な絵画

#### 4-1-1 ボードレールの「<sup>モダニテ</sup>現代性」とヴォルプスヴェーデの芸術家たち

これまで述べてきたように、ドイツの芸術家コロニーにおける〈自然〉観は一様なものではなかった。全ての人間に共通して想起される普遍的な「故郷」と、民族意識の高まりの中で見いだされたドイツ民族にとっての限定的な「故郷」という二つの観点から、一つの言葉で表される〈自然〉は、個人によって全く意味も対象も異なる幾重にも重なる像として人びとの前に現れることとなった。しかし逆に言えば、〈自然〉の解釈は個々人の手に委ねられたということでもある。たとえ同じ組織や団体、思想集団に属する者であっても、どの観点を主眼とするかによって、〈自然〉観はそれぞれ微妙な差異が生じる。それによって、芸術家たちの描く〈自然〉は、同じ芸術家コロニーの一員であっても、各々異なった印象を与えるものとなった。それが当人たちの意図するところであれ、全くの無意識であれ、個人個人自由に〈自然〉を解釈し、表現することができるようになったのは、絵画の歴史にとって革命的であり、新たな段階であった。アカデミーの画一的で、判で押したような絵画ばかりを是とする古典主義的芸術規範からの脱却を渴望していた芸術家コロニーの芸術家たちにとっては、まさに〈自然〉は新しい芸術様式を教えてくれた「教師」であったのである。

しかしながら、それゆえに、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデにおいて、ある一つのまとまりたる〈自然〉観を見いだすのは非常に難しい。同じ〈自然〉を前にして深い感銘を受け、そこに留まるという行動自体は皆一律でパターン化しているのだが、それぞれの作品の表現方法や思想的傾向を考えても、統一的な、何か一つの目標が見えてくることはない。同じ場所に居住し、同じ対象物を描くこと自体は一致しているにもかかわらず、作品で表象されるものは見る者に全く異なる印象を与える。それは、ヴォルプスヴェーデに集った芸術家たちが互いに交流を深めながらも、各々が一人ひとり個としてヴォルプスヴェーデの〈自然〉に向き合ったからである。自身の目で観察し、自身の頭で〈自然〉を考察したからこそ、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの〈自然〉観は単一の思想にまとまることなく、幅広い解釈の中で様々な作品が生まれた。〈自然〉と個が向き合うこと、それこそが芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデのただ一つの共通の理念であった。

その意味において、ヴォルプスヴェーデの画家たちは間違いなく、“近代的 modern”という枠組みの中で生まれた芸術家であった。この語は、それ以前の封建的・啓蒙主義的な既存の社会体制から脱した歴史的な考察の上に現れた時代区分としての“近代”における一様態を指すものでもあり、同時に“現代”や“同時代”といった、その時代を反映した独自性を追求する潮流を指すものでもある。物質主義・合理主義的な価値観の下、既存の価値観が次々と塗り替えられ、社会体制が激変していくなかで、人びとは“今”という己

が生きているその時を捉えようとし、またその時勢における自身のあるべき姿を必死に見極めようとしていた。それが“近代的”という語に込められている。ボードレーが「現代生活の画家」(1859年)において定義した美と「流行 mode」の関係は、“近代的”な芸術がいかなるものであるべきかを示唆している。

さてこれは、まことに、唯一絶対美の理論に抗って、美に関する合理的で歴史的な理論を打ち立てるための、恰好の機会である。美の生み出す印象は一つでありながら、美の組成は常に、不可避免的に、二重であることを示すための機会。けだし、印象の単一性の中に美の可変的要素を識別することが難しいからといって、美の組成の中に多様性が必要である事実がすこしも弱められるわけではないからだ。美というものは、量を測定することが度外れに難しい、永遠、不変の要素と、相対的、偶成的な要素とから成り立っており、後者は、言ってみるなら、代わる代わるあるいは全部まとめて、時代、<sup>モード</sup>流行、道徳、情熱である。<sup>(1)</sup>

そしてボードレーは、「昔の画家一人一人にとって、一個ずつの現代性(modernité)があった」<sup>(2)</sup>として、超時代的、超個体的な普遍的な美を否定する。それはアカデミーの芸術規範である古典主義ないし新古典主義への批判である。芸術とは「相対的、偶成的な要素」である時代の中のうつろいとともに永遠、不変の要素を表象しなければならないとしている。そしてさらに、ボードレーは次のように言う。

美の永遠的な部分は、<sup>モード</sup>流行によってではなくとも、すくなくとも作者の特殊な気質によって、蔽われると同時に表現されるだろう。芸術の二重性は、人間の二重性の宿命的な帰結である。<sup>(3)</sup>

時代において特有のものは、具体的に「<sup>モード</sup>流行」という言葉で表されるが、そればかりでなく作者自身の気質も時代の徴候の一つにほかならない。それを「<sup>モダニテ</sup>現代性」という語で表したボードレーの思想は、クールベの言った「生きた芸術」にも通じている。そしてその美の二重構造の自覚こそが、“近代的”な芸術の出発点であった。<sup>(4)</sup>

フリッツ・マッケンゼンら創設者を中心とする中核メンバーは、アカデミーの芸術規範に則った古典主義的で超時代的な絵画でなく、“近代的”な絵画がどうあるべきか模索していた。その模索は芸術家コロニー創設という形で出発し、彼らはバルビゾン派に倣って〈自然〉の中へと入っていき、〈自然〉を主題とした風景画や農村の人びとの生活を描き始める。しかし前述したように、自らの手だけを頼りに全く新しい、時代に適うべき芸術を生み出すのは決して簡単なことではなかった。ヴォルプスヴェーデの画家たちの試みは、アカデミーが示すような決められた道をそのまま歩むのではない、まさしく暗中模索の状態だっ

たのである。それゆえに彼らの芸術は試行錯誤の積み重ねのような、不安定なものであった。

1895年のミュンヘンで、ヴォルプスヴェーデの画家たちはヴォルプスヴェーデの名を掲げて展覧会に参加するのだが、それを見た同時代の美術批評家アルフレート・フライホーファーは次のように書いている。

ヴォルプスヴェーデの芸術家たちの展示小部屋は疑問の余地もなく、(本論文著者註：展覧会会場の)水晶宮の中で最も近代的(つまり大衆にとって最も理解不能であったということだ)であった。そしてそれゆえに、その展示室が本来は分離派のものだと言うかもしれない。われわれはそれにもかかわらずその展示室を、水晶宮において親愛をこめて歓迎した。<sup>(5)</sup>

この評価に対してフリッツ・オーバーベックは「われわれは水晶宮において、分離派などでないことを主張したのだ！」<sup>(6)</sup>とオットー・モーダーゾーンに手紙で怒りをぶつけているが、ここにヴォルプスヴェーデの芸術家たちの苦悩と当時の画壇がアカデミーの規範から外れた絵画をどのように評価していたかがよく表れている。ヴォルプスヴェーデの芸術家たちは、アカデミーの古典古代を理想とした普遍的な美ではなく、新しい画題を〈自然〉の中に求めていた。しかしながらそれは単純なアカデミーからの「分離」であると見なされたのである。

ヴォルプスヴェーデの芸術家たちの作品が「分離派に属するもの」とであると評価されたことは非常に興味深い。この批評において挙げられた「分離派 Secession」は、年代から考えると1892年に結成されたミュンヘン分離派のことを指している。1897年にグスタフ・クリムト(Gustav Klimt 1862-1918)を中心に結成されたウィーン分離派、1899年にマックス・リーバーマン(Max Liebermann 1847-1935)らの指揮の下結成されたベルリン分離派に先んじて結成されたミュンヘン分離派は、フランツ・フォン・シュトゥック(Franz von Stuck 1863-1928)らの呼びかけによって結成された芸術家グループである。ミュンヘンの保守的な芸術家協会から分離する形で誕生したためにその名が付けられたミュンヘン分離派は、より自由な発表の場および活動組織を持つことを第一の目的として、既存の芸術組織の形態や伝統的な芸術表現にとらわれない新しい芸術のあり方を模索していた。<sup>(7)</sup>

アカデミー的な既存の芸術様式への反撥という点において、ヴォルプスヴェーデの芸術作品はまさしく「分離」した存在である。モーダーゾーンが「自然こそわれわれの教師である」と言った裏には、アカデミーの精神からの離反と反逆の精神がある。しかしヴォルプスヴェーデの芸術家たちはバルビゾン派を手本とし、バルビゾン派に引き続くフランス印象派からの影響を強く受けていたこともあり、ミュンヘン分離派に見られる反写実主義的な象徴主義とは距離を置いていた。とりわけモーダーゾーンやオーバーベックはバルビゾン派的な傾向が強かったため、ミュンヘンで得たこうした批評は彼らにとって不本



意なものであったに違いない。1895年の時点において、彼らは未だ試行錯誤のさなかであり、時代に即した新しい芸術をいかに表現すべきか考えあぐねていた。とはいえ、この批評を除けば、ミュンヘンでの展覧会は概ね好評であった。これによって芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの知名度は格段に上がり、“ヴォルプスヴェーデの画家”としての自らの芸術形式への自信を次第に深めていくのである。

ところで、ミュンヘンでの成功の要因には、やはり社会における〈自然〉への関心の高まりがあったことは否定しがたい事実である。先に挙げたフライホーファーの批評では、大衆が「最も理解不能」と評していたが、19世紀末期、芸術はもはや貴族階級のためだけのものではなく、近代化した社会において増大した中産階級・市民階級に属する人びとの目にも触れるようになった。都市に住む市民階級の人びとの関心は、失われつつある〈自然〉に注がれていた。そのようななかで、ヴォルプスヴェーデの芸術家たちが描いた〈自然〉は、人びとが失ってしまった「故郷」を彷彿とさせるものだったのである。同時代の別の美術批評家は、ヴォルプスヴェーデの芸術家たちの作品について、次のように述べている。

しかし芸術家がおよそ注意力をそらして影響を与えそうなものから離れ、一つの目的に集中する時に、何を達成できるかというより適切な例がここにある。愛すべき自然に没頭した芸術家は、ヴォルプスヴェーデの芸術家たちにおいて他に誰もいない。彼らの本当に実直で、素晴らしい点は、彼らの作品において深い真実があるところである。これほどの共感を呼び覚ますのは、いかなるものであれ段階といったものが何もないからであり、また彼らをこれほど親密なものに思わせるものは、故郷の大地を熟知しているからである。これは単純に何か表面的に気に入ったものを模写したのではなく、周囲の自然との一体化であり、大地と民族の精神から芽を伸ばした芸術作品である。<sup>(8)</sup>

ヴォルプスヴェーデの芸術家たちの根本的な課題は、“近代的”な絵画がいかにあるべきかということであった。そのために彼らは〈自然〉の中に、都市の工業化・機械化によって失われた帰属すべき「故郷」を見だし、描写した。これらは単に芸術家たちの側ばかりが希求したのではなく、同時に見る者、あるいは時代そのものの要請でもあったのである。芸術家たちは、“近代的”な社会の世相、もしくは思潮の求めに応じて、社会全体が共有した時代の「流行」<sup>モード</sup>を画面内に映し出したのである。

そのことに関する最も象徴的な例こそ、マッケンゼンの示した民族意識であった。ナショナリズムの要素を持つマッケンゼンの作品は、ラングベーンのかの著書における以下からの影響があると言われている。<sup>(9)</sup>

近代の時代には近代的な要請があり、また近代的な芸術が必要とされている。近代的な芸

術はしかし、その芸術が同時に永続的なもの、強固なもの、必要不可欠なもの、天性のもの、永遠なるものと釣り合いが取れている場合においてのみ、繁栄するのである。これはただ、今まさに生きている今日のドイツの民族的な特性の源泉においてのみ、見つけ得るものである。民族の特性を化石の中からではなく、生きている動物相の中から学ばなくてはならない。<sup>(10)</sup>

マッケンゼンの民族意識も突き詰めれば、“近代的” 絵画への問いと見ることができる。不変的なものを覆うように取り巻く「流行」<sup>モード</sup>を的確に捉えることが、ヴォルプスヴェーデの画家たちが目指した芸術であり、〈自然〉への取り組み方だった。もちろんそこにはボードレールの言うように、個々人の作家・画家の異なる芸術表現があり、作品内にそれぞれの個性が導き出される。しかしその個性すらも「現代性」<sup>モデルニテ</sup>に収束し、“近代的” な枠組みの中に収まっていくことは、まさしく「人間の二重性の宿命的な帰結」であった。

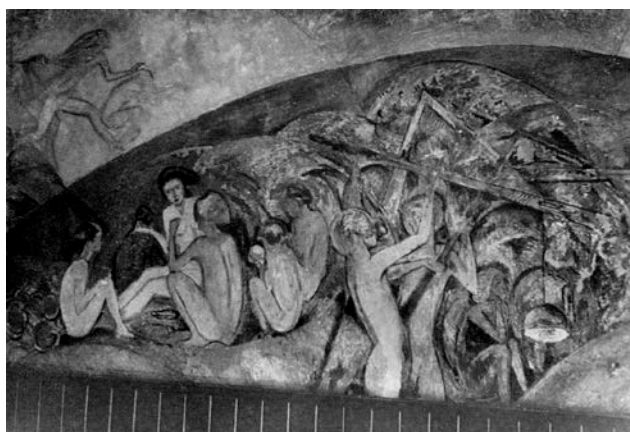
#### 4-1-2 「流行」<sup>モード</sup>とフォーゲラーの芸術

芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデは、“近代的” という一つのキーワードを括りとして捉えることが可能である。“近代的” な芸術を獲得するためには、ボードレールが言うには、「流行」<sup>モード</sup>というその時代特有のうつろいやすいもの、今まさに生きている時流を鋭く把握することが求められていた。あらゆる時代における「現代性」<sup>モデルニテ</sup>は、時に可視的で、また時に不可視的な「流行」<sup>モード</sup>というものとして現れる。その時々の時勢・時代によってうつろうこの「流行」<sup>モード</sup>に対して、ヴォルプスヴェーデの中で特に敏感に反応し、自身の作品における表現様式のあり方について模索し続けてきたのは、ハインリヒ・フォーゲラーである。

画家として生計を立て始めた 1895 年以降、フォーゲラーの作品は一つの様式に留まることなく、時代に合うような様式を模索し、変遷し続けた。もちろん、芸術家は自身の芸術にたえず疑問を持ち、発展していく姿勢が求められるべきであろうが、フォーゲラーの場合は、特に極端な変化を遂げていく。芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデへの移住とともに画家としての人生が始まったと言ってもよいフォーゲラーは、その活動初期、世紀末においてもてはやされたユーгентシュティールの様式に則った銅版画やエッチングで高い評価を得ていた。1905 年には、ブレーメン市庁舎の一室の内装を依頼されたことを契機に、工芸や室内装飾の仕事に熱心になるようになり、その三年後弟フ란ツとともにヴォルプスヴェーデ工房を立ち上げ、家具や食器、室内装飾を手掛けるようになる。さらに、ドイツ社会において政情不安が表面化したことで華やかで優美なユーгентシュティールが時代にそぐわないものになってくると、装飾性を廃した表現主義的な表現技法を用いるようになり、画面は太い輪郭線と幾何学図形を用いた作品へと転じる。共産主義的活動により精力的に取り組むようになると、今度はメキシコのディエゴ・リベラのような共産主義的スローガンに掲げた壁画へと移り変わっていく。とりわけ初期のユーгентシュティ

ールと 1925 年頃の壁画〈図 15〉を比較してみると、一見して同じ作者の絵とは思われないほど様変わりしている。

フォーゲラーは、自身に訪れた人生の転換期、もしくは時代が大きな転換点を迎えるごとに、作品の傾向や、あるいは作品としての形式や材質、表現方法そのものを変えていった。そのため、多くの研究者がフォーゲラーの生涯をいくつかの時期に分け、それぞれ



〈図 15〉ハインリヒ・フォーゲラー

《バルケンホフ・コミュニン壁画》(1920-1926)

の時期における特徴を見いだそうとする傾向にある。例えば、フォーゲラーと雑誌『白樺』の編集者柳宗悦との往復書簡を紹介した岩下真好は、フォーゲラーの生涯を五つの時代、「修行時代」「前期ヴォルプスヴェーデ時代」「中期ヴォルプスヴェーデ時代」「後期ヴォルプスヴェーデ時代」「ソ連時代」に区分し、それぞれの時代におけるフォーゲラーの思想や作品を個別に紹介している。<sup>(11)</sup>また、現ハインリヒ・フォーゲラー協会理事を務める S. ブレスラーのフォーゲラーに関する著書では、初期にあたる青年期の作品が作成された芸術家コロニーのバルケンホフの生活と、コミュニンとバルケンホフ労働学校を明確に対比させ、共産主義的活動の詳細を記している。<sup>(12)</sup>

フォーゲラーの生涯をどのように区分するかはそれぞれの解釈によって異なるが、特筆すべき点は、そのほとんどが共産主義者として活動するようになった 1918 年を境として、それ以前とそれ以後にはっきりと区分していることである。つまり具体的には、共産主義者になる以前、芸術家コロニーのフォーゲラーの思想と、共産主義者となった後のフォーゲラーの思想を、1914 年から 18 年までおよそ四年間続いた第一次世界大戦という目に見える区切りをもって断絶的に捉えているのである。もちろん、共産主義者として活動するようになったことは非常にインパクトのある出来事であり、さらに言えば、熱狂的な共産主義活動の末にソ連政府によって強制疎開させられた先のカザフスタンの地で、親しい者の誰にも看取られることなく亡くなったという悲劇的な末路が、彼の共産主義者としての側面をより一層際立たせている。共産主義者として活動する以前と以後のフォーゲラーの作品は誰の目から見ても明らかに様式が異なっているために、双方の比較が容易である点も注目すべきところである。また第一次世界大戦という大きな時代の区切りはその両者を分断するのにうってつけの歴史的な転換点でもあるため、フォーゲラーの思想転換の理由も分かりやすく、作品様式の変化の根拠として十分説得力がある。

1918 年以降、フォーゲラーの作品や思想に共産主義が加わったことは、フォーゲラーの作品全体を考察する上でも、さらには芸術家コロニーの芸術家たちの作品全体を考察する

上でも無視することは絶対にできない。また、第一次世界大戦での体験がきっかけとなって、フォーゲラーが共産主義的な活動に没頭していったのも、フォーゲラーの残した手記や自伝、そのほか友人たちとの手紙のやりとりなどで実際明らかになっており、確かなことだろう。しかしそれゆえに、フォーゲラーの人生や彼に関連するもの全てが、たえず共産主義との対比によって論じられてしまう事態を招く結果となった。そのことの是非はともあれ、かつて世界を二分するまでに至った共産主義という一大勢力が関わったことで、フォーゲラーという画家に対しての議論の幅が著しく狭まったことは考慮されなくてはならない。そもそもの発端はフォーゲラー自身が共産主義的観点から自伝を書いたことで、突き詰めれば彼自身が引き起こした結果なのではあるが、フォーゲラーという一人の芸術家の辿った道筋を正しく理解し、把握するためには、一度共産主義という巨大な要素を下地として構築された枠組みを一旦解体する必要があるだろう。

すなわち、1918年を分水嶺としてフォーゲラーの行動や思想を時期ごとに個別に解釈した中から、取捨選択的に共産主義的要素を取り出し、“共産主義者としてのフォーゲラー”へと帰着させるのではなく、一つの連続した思想を大きな総体的外枠としてまず構築した上で、フォーゲラーの見せたそれぞれの時代の顔を包括的に考察することが求められるのである。われわれが明らかにすべきものは、“共産主義者としてのフォーゲラー”の像ではなく、あくまで“画家としてのフォーゲラー”の像であり、その生涯なのである。ゆえに、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの成員としての顔と共産主義者としての顔を、フォーゲラーという一個人を構成する一つの要素として同等に扱い、それらの要素どうしがいかに関係し合い、その一個人が発展していったかを論じていくべきなのである。そうすることで、共産主義的な思想の下にあったフォーゲラー自身の言葉でほとんど掻き消されてしまったフォーゲラーの隠された実像が導き出せるのではないかと考えるのである。

その試みにおいて、外枠として挙げるべきはやはりヴォルプスヴェーデである。1894年に初めてその地を訪れて以来30年以上にわたって、フォーゲラーはヴォルプスヴェーデを自身の中心地とし続けた。芸術家コロニーの一員としての作品制作はもちろん、共産主義者として積極的な政治活動を行う際すらも、彼はその拠点としてヴォルプスヴェーデを選んだ。ヴォルプスヴェーデは、フォーゲラーにとって全ての起点であり、己の根源がある帰属すべき「故郷」だったのである。ヴォルプスヴェーデがフォーゲラーにとって「故郷」であり続けたのは、芸術家コロニーの芸術家たちがヴォルプスヴェーデを「故郷」と見なし、芸術活動を行ってきたからに他ならない。フォーゲラーの志向や価値基準はどんな時にも、結局のところ彼の原点であるヴォルプスヴェーデへ戻っていく。新しいものに出会っても、まずはヴォルプスヴェーデでそれを熟考し、ヴォルプスヴェーデにおいてその新しいものがいかに活用できるか、援用できるかを考えた。それがフォーゲラーの人生の外枠を形成する基本的な思想なのである。

そしてさらに考察すべきは、フォーゲラーが自身の拠点としたヴォルプスヴェーデをど

う捉えていたかということである。ヴォルプスヴェーデはかつて、土壌も悪く、泥炭を売るぐらいしか収入を得ることのできない貧しい小村であった。その貧しさゆえに多くの者がアメリカへ移住するほどであった。<sup>(13)</sup>しかしそこに画学生だったマッケンゼンが訪れたことによって、その寒村は一変する。フォーゲラーが初めて見たヴォルプスヴェーデは既に芸術家コロニーであり、設立されてから既に 5 年が経過していた。フォーゲラーにとってのヴォルプスヴェーデがはじめてから芸術家コロニーであったことは、マッケンゼンやモーダーゾーンとの明白な違いであった。芸術家コロニーを通じて出会った芸術家たちや村の人びとに対して心惹かれたフォーゲラーにとって、ヴォルプスヴェーデは誰かがそこに居て、待っている「故郷」なのである。この点は、マッケンゼンやモーダーゾーン、さらには既にヴォルプスヴェーデが芸術家コロニーだと知って移住してきた“第二の世代”であるパウラ・ベッカーにも見られない大きな特徴であるといえよう。実際、ヴォルプスヴェーデは最後までフォーゲラーの「故郷」であり続けた。マッケンゼンの下宿先の娘であり、少女の時に出会い、妻となったマルタは、生涯ヴォルプスヴェーデに住み続けた。彼らの仲は結婚後すぐに軋轢が生じ、最終的に 1926 年に破綻する。それでもフォーゲラーは、マルタとの離婚後も連絡を取り続け、ヴォルプスヴェーデにあるマルタと娘たちの家ハウス・イム・シュルーにたびたび滞在している。

フォーゲラーにとって、ヴォルプスヴェーデは芸術家コロニーが所在する場所であった。芸術家としての地位も家族もみな芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデを通じて得た彼には、芸術家コロニーの共同体としてのあり方や基本的理念こそが自身の思想の根幹を成すものであり、原点だったのである。それゆえに、フォーゲラーと、芸術家コロニーを根底から支えていた〈自然〉観との関係性を見いだすことには意味がある。だが、もし単に芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデとフォーゲラー自身の思想が直結しているだけであったならば、その他の成員たちのように、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの画家としての位置づけに終わっていたことだろう。人間の原初的な〈自然〉と向き合うため、己の内面から素朴に、また親密さをもって〈自然〉を見つめるだけの画家や、はたまたそこに民族の根源を見いだして民族と大地の関係について問い続ける画家となっていただろう。フォーゲラーはしかし、そのどちらにもならなかった。彼はマッケンゼンやモーダーゾーンよりも、もっと繊細に、かつ敏感に時代の風潮を感じ取っていた。それは、彼が自身の芸術表現としてユーゲントシュティールをはじめに採ったことから明らかである。1820 年代のバルビゾン派を再現するかのような芸術家コロニーの成員たちとは異なり、ただ一人だけ世紀末における最先端の芸術様式を選んだのは、フォーゲラーが「流行」<sup>モード</sup>をたえず気にかける画家であったからに他ならない。それゆえに、フォーゲラーはマッケンゼンらとは全く異なる道を歩むこととなるのである。

「流行」<sup>モード</sup>は、中産階級の増加により市民社会が成立した 19 世紀、都市の工業化と機械化によって大量生産が可能になったことから始まった。「流行」<sup>モード</sup>は大衆的で、都市的である。

したがって反都市的思想を掲げる芸術家コロニーとは本来相反するもので、これらを同列に語るとはつじつまが合わないように思われる。しかし 2 章 2 節で前述したように、芸術家コロニーは反都市を掲げながらも、都市とのコンタクトがなければ成立し得ない構造であった。都市近郊にある〈自然〉の中で、都市の生活を批判しながらも都市の力に頼る矛盾は、芸術家コロニーの求めた〈自然〉が疑似的な、蜃気楼のようなものであったことを暗示している。芸術家コロニーは、所詮は都市の一部であり、“近代的”な社会の枠の内部に組み込まれていたのである。

その矛盾した構造を、フォーゲラーは最大限利用しようとした。彼は、作品制作自体はヴォルプスヴェーデで行うが、その作品の様式や形態は主に都市の人びとに向けて制作されていた。フォーゲラーの作品の多くは、都市で新しく出回り始めた雑誌や出版物の表紙や挿絵のために描かれたエッチングや銅版画、ペン画である。彼のグラフィック作品はまさしく、大量生産と市民社会に支えられた、大衆的で都市的な「流行」<sup>モード</sup>のただなかにあった。フォーゲラーは芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの理念を、より多くの人びとに受け入れられる形を模索していたのである。それを考えれば、ミュンヘンの展覧会でヴォルプスヴェーデの画家たちが、都市と密接な関係を持っていた「分離派」だと評されたのは、フォーゲラーの「流行」<sup>モード</sup>にあったことに起因していると言えよう。フォーゲラーは、“近代的”絵画を目指した芸術家コロニーの抱える潜在的な矛盾をあえて表面化させることで、芸術家コロニーの〈自然〉観や「故郷」への憧憬が、夢想的で理想主義的なものであることを、無意識のうちに知らしめたのである。

## 4-2 それぞれの「流行」<sup>モード</sup>と芸術家コロニーの〈自然〉観

### 4-2-1 ユーゲントシュティール時代のフォーゲラー作品と〈自然〉

芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデにおいて目指された“近代的”な絵画とは、アカデミーの認める普遍的な美からの脱却であるとともに、今という時を生きる人びとの意識や思想を映し出し、共感を得るような絵画であった。それはボードレールの言葉を用いれば、「現代性」<sup>モデルニテ</sup>の表象であったと言える。しかしながらそれを目指すことは、“近代的”な都市の様態を反映することでもあった。ゆえに、ヴォルプスヴェーデの画家たちの作品は、都市の存在を前提とした反都市的な〈自然〉回帰の思想の体現という、結局は都市から逃れられないという側面を持っていた。その自己矛盾について、モダーゾーンが非常に危惧していたことは既に述べたことである。モダーゾーンは、マッケンゼンやアム・エンデたちが〈自然〉への「親密さ Intimen」を失ってしまったと批判し、次第に創始者メンバーたちとすれ違っていくようになる。<sup>(14)</sup>

一方、創設者たちよりも少し若いフォーゲラーは、その矛盾に対して比較的柔軟であった。ヴォルプスヴェーデの求める〈自然〉に、彼は最初から都市的な感性をもって接していた。農家を間借りして共に過ごし、農村の風景や農民たちの暮らしを描写したマッケン

ゼンや他の芸術家たちとは違い、フォーゲラーは移住すると決めた瞬間、農家を一軒買い取ってすぐに改修し、自分好みのアトリエに変えてしまう。農村や、その周辺の〈自然〉の中に自我を埋没させ、己の自我を通じて得た〈自然〉の真の姿を描き写そうとしていた他の芸術家たちに比べ、フォーゲラーの態度は、〈自然〉に対してははじめから独特なものであった。ヴォルプスヴェーデやその〈自然〉の中に自我を同化させるというよりは、己の自我を自我のまま保った状態でヴォルプスヴェーデに植え込むような、あるいはヴォルプスヴェーデの〈自然〉の一部を刈り取って自我に取り込んでしまうような、他の者とは異なる接し方であった。それはある種〈自然〉を克服しようとする文明社会の傲慢さに通ずるものがある。個人の自我と〈自然〉が対峙し、真に向き合うという点では、芸術家コロニーの姿勢や思想を踏襲しているのではあるが、個人的な自我を通して取り出した〈自然〉を自由な形に変質させるフォーゲラーの〈自然〉に対する態度は、まさしく植民地と同語であるコロニー(colonia)を彷彿とさせる。そして、ヴォルプスヴェーデの〈自然〉への希求はあくまで夢想的なものであると語りかけるかのごとく、フォーゲラーはヴォルプスヴェーデの〈自然〉に自身の理想的な世界が繰り上げられるのを想像し、それを作品として描いたのである。

フォーゲラーの作品の夢想的・理想的な世界は、ヴォルプスヴェーデの画家たちの作品が受け入れられたのと同様に、都市の市民たちがおぼろげに持っていた〈自然〉への肯定的な意識と、都市で失われた「故郷」への憧憬に重ね合わせられた。フォーゲラーの作品もまた、19世紀世紀末の「現代性」<sup>モデルニテ</sup>を見事に表象するものだったのである。それに加え、フォーゲラーはさらに大衆性と都市性をもって具体的に現れる「流行」<sup>モード</sup>を、自身の絵画に積極的に採用した。すなわちユーゲントシュティールである。

ユーゲントシュティールとは、より詳しく言うならば、“雑誌『ユーゲント Die Jugend』の様式”という意味である。フランスのアール・ヌーボー（新しい芸術）と同義的に捉えられることも多いこの様式は、ドイツ語圏においては都市との繋がりがより明確に現れている語となっている。『ユーゲント』は1896年、ゲオルク・ヒルトの編集の下、アカデミーの画一的な芸術から脱却し、より自由な表現方法で“新しい芸術”を追求するために発刊された雑誌である。「イラストのふんだんに使われた芸術と生活のためのミュンヘンの週刊誌」<sup>(15)</sup>と銘打たれたこの雑誌は、斬新な絵と飾り字で彩られた表紙をはじめ、その名の通り若々しい感性で描かれた挿絵やイラストレーションが話題となり、ドイツで発刊された様々な芸術雑誌の中では大きな成功を収めた。『ユーゲント』をはじめとする芸術雑誌は1893年にイギリスで発刊された雑誌『ステューディオ Studio』から影響を受け、瞬く間にヨーロッパ各国で発刊された。ドイツにおいて最も早く発刊されたのは1895年、美術評論家のユリウス・マイヤー＝グレーフェとオットー・ユリウス・ピアバウムが編集した『パン Pan』であり、それに引き続いて『ジンプリツィスムス Simplicissimus』、そしてこの『ユーゲント』が現れた。



〈図 16〉 オブリー・ビアズリー『アーサー王の死』挿絵《ランスロット卿と魔女ヘローズ》(1894)

上がってくる。フォーゲラーの初期作品、とりわけ銅版画やペン画などで見られる、白と黒の二色のみを用いて、緻密な描き込みと簡略化された優美な曲線をもって、幻想的な中世の伝説や物語を表現した作品は、時田が指摘しているようにビアズリーの作品との類似点も多い。<sup>(17)</sup> トマス・マロリーの『アーサー王の死』の一シーンを描いたビアズリーの挿絵に見られるように、草花や木々の細密な描写、それとは対照的に簡略化された線で表現される人物のフォルム、そして記号化された草花が人工的に織りなす文様で物語の情景を囲む枠を構成するスタイルは、フォーゲラーの銅版画やエッチングにおいて特徴として挙げられる要素である。〈図 16〉いずれにしても、フォーゲラーは、こうした美術雑誌という 19 世紀末期において現れた新しい芸術様式に強い関心を持ち、自身の世界観を表現していったのである。そして実際、こうした美術雑誌の流れを汲む雑誌『インゼル Die Insel』の表紙や挿絵の仕事に積極的に関わるようになる。

ユーゲントシュティールは、フォーゲラーにとってヴォルプスヴェーデに対するイメージを表現するのにまさに適していた。幼い頃に見た、遠くに見えたヴォルプスヴェーデのヴァイエルベルクを“黄金に輝く島”として記憶に深く刻んでいたフォーゲラーは、ヴォルプスヴェーデをたえず心の奥底で理想的な世界として捉えていた。フォーゲラーの自伝は共産主義活動の傍らに書かれた後年のものであるが、その自伝から、それがフォーゲラーの常に抱いていたヴォルプスヴェーデのイメージであることがよく伝わってくる。自伝において、冒頭での“黄金の島”としてヴォルプスヴェーデのヴァイエルベルクが紹介された後、辛かった学校生活の記憶が続く。そして画家としての決意を固めるきっかけとなったエピソードとして、再びその“黄金の島”ヴァイエルベルクの名を挙げている。友人と二人でヴァイエルベルクに写生しに行ったためにかかった重い肺炎は、両親にフォーゲラ

雑誌に関するフォーゲラーの最初の関心を示すものとして挙げられるのは、古い写本の細密画や飾り文字への興味である。デュッセルドルフ・アカデミーでの学生時代、ゴシック時代の写本芸術に惹かれ、さらにその時代の芸術からの影響を受けているイギリスの「近代的」な文字装飾に興味を示している。<sup>(16)</sup> 『ステューディオ』発刊とまさに同時期であるフォーゲラーとイギリスの装飾芸術との出会いは、既に述べたラファエル前派との繋がりを補強するとともに、ラファエル前派の一人であったエドワード・バーン＝ジョーンズ(Edward Burne-Jones 1833-1898)によって見いだされた挿絵画家オブリー・ビアズリー(Aubrey Beardsley 1872-1898)の影響も浮かび



ーが画家として進むことを許すこととなった。フォーゲラーは自伝で、当時のことを次のように振り返っている。

その病は長くかかった。両親と僕はバーデン・バーデンのシュヴァルツヴァルトへ行った。それは本当に、三人にとって良い時だった。というのも、父はこの時はじめて息子のことを正しく理解したのだ。息子が自然に親しみを持っていること、そしてまた、スケッチをしたり絵を描いたりすることに対して、努力を惜しまないことを。そして僕たち三人が休暇旅行を終えて再びブレーメンに戻ると、父は僕がデュッセルドルフ・アカデミーで絵画の勉強をすることを認め、資金提供することを了承してくれたのだった。<sup>(18)</sup>

フォーゲラーにとってヴォルプスヴェーデは、苦しい学校生活から解放してくれた上に、画家としての自身の人生を決定づけた運命的な地だったのである。この運命的な地に画学生として再度訪れた時にアム・エンデから習った銅版画やエッチングの技術は、フォーゲラーのその後の芸術の路線を決定づけた。さらに、草花や木々など〈自然〉の事物を装飾的に用いるユーゲントシュティールは、ヴォルプスヴェーデを理想の地と捉えたフォーゲラーにとって、まさにその理想的な空間を描写するためのうってつけの表現方法だったのである。

また、学生時代にパリ旅行で訪れたルーブル美術館でのマンテーニャやボッティチェリの絵画への感銘<sup>(19)</sup>が、ラファエル前派への興味を後押ししたことも忘れてはならない。こうして、フォーゲラーはラファエル前派と、それに連なるユーゲントシュティール双方の様式を学び、ヴォルプスヴェーデの風景は、それらの様式に沿って理想化され、フォーゲラーの周囲にある〈自然〉の事物は、それらの様式でよく見られるように、象徴的なものへと形を変えて作品に現れるのである。それがパウラの言葉のように「紛らわしい合成であり、不自然なまま残されている」と批判されても、フォーゲラーはユーゲントシュティールを自身の表現方法として獲得していくのである。〈図 17〉のように、フォーゲラーは古くからあるおとぎ話の世界を、白樺と沼地の広がるヴォルプスヴェーデの〈自然〉の中で展開させた。画面内で人物が織りなす物語と調和が取れるように配置された木々や草花は、まさしくフォーゲラーが目指したユーゲントシュティールの様式そのままである。



〈図 17〉ハインリヒ・フォーゲラー《蛙の王様》(1896)

フォーゲラーがヴォルプスヴェーデやその〈自然〉をどのように理想化していたかを最もよく表しているのが、詩集『君に Dir』である。この詩集は 1899 年に創刊した雑誌『インゼル』と同年に出版されたもので、後年、『インゼル』の編集者の一人ルドルフ・フォン・ベルニッツがライプツィヒに設立したインゼル出版社が引き続き出版し続けた。1899 年から 1922 年までに 8000 部もの売り上げを得たこの小詩集は、フォーゲラーが自ら記した詩とともに、内容に沿った多色刷りのイラストレーションが装飾的に添えられている美しい装丁の本である。<sup>(20)</sup>ハンス・ベトゲに宛てたフォーゲラーの手紙によれば、元々はマルタ個人に贈られるためのもので、公に出版する予定ではなかったという<sup>(21)</sup>が、大きな成功を収めたこの詩集には、フォーゲラーのこの当時の芸術の表現形式や、ヴォルプスヴェーデに対するイメージが凝縮されている。



〈図 18〉ハインリヒ・フォーゲラー

『Dir』(1899)

詩集『君に』においてまず目を引くのは、手書きされた文字を囲うように絵が配置されている点である。この絵は挿絵というより枠の働きをしており、ページごとに異なるモチーフを使って詩を装飾している。(たとえば〈図 18〉)モチーフとして選択されているのは、草花や鳥、月や星、雲といった〈自然〉の事物である。それらは詩を囲む枠組みとしての役割を果たすべく形が整えられている。図に見られるように、球根の根は本来ならば絶対にこのような形にはならない。しかしユーゲントシュティールにおいては、モチーフは画家の意向によって“自然な”状態を曲げて、優美で繊細な曲線を生み出す表現方法が多用される。それによってページ全体が美しく彩られ、統一的な雰囲気醸し出しているのである。

テキストや文字、挿絵、章の頭と終わりに現れる小さな模様や枠装飾といったビネット(Vignette)がともに作用し合い、一つの画面としてまとまりを持つこと、これこそがイギリスの芸術雑誌から影響を受けたユーゲントシュティールの最大の特徴であった。文学、音楽、舞踏、絵画、建築などあらゆる種類の芸術が統一、融合されるべきであると説いた音楽家リヒャルト・ヴァーグナーのいわゆる総合芸術(Gesamtkunstwerk)の概念は、あらゆる分野の芸術家たちの関心と呼んだ。ヴァーグナーとその思想は、1880 年代に「ワーグナー風のレビュー」として新しい芸術形式のバイブルとして讃えられるようになる。<sup>(22)</sup>とりわけ家具や食器、装飾品などの工芸の分野のデザイナーたちは、総合芸術を拡大解釈的に捉え、生活に密着した日用品にも芸術が取り入れられるべきであるとして、総合芸術の試みに熱中した。ラファエル前派の一人ウィリアム・モリス(William Morris 1834-1896)は、

人びとの生活と芸術は一つに融合されるべきだと主張し、中世の手仕事の工場の復活を目指したアーツ・アンド・クラフツ運動を展開する。

それと同様に、書籍や雑誌の装丁においても、文学を表象する文字や情景を描写する挿絵、それらを構成するビネットを統一することが求められたのである。例えば、ドイツで初めて刊行された芸術雑誌『パン』では、テキストの内容に合う挿絵を選ぶことはもちろん、その内容の雰囲気に適ったフォントをページごとに变えることで、文学と絵画、装飾が互いに結びつき、融合する総合芸術論を体現した。<sup>(23)</sup>『パン』と同じ編集者であるビアバウムを中心に創刊された雑誌『インゼル』も、テキストと文学、絵画、装飾全てが統一されることが意識されており、ドイツの芸術雑誌におけるユーゲントシュティールの総合芸術の思想をよく表している。

フォーゲラーの『君に』も、雑誌『インゼル』やその他の世紀末の書籍装丁と同じように、詩と挿絵、あるいはビネットが互いに結びつき、融合しながら、一つのページにおける統一が試みられている。全体を通して同じ手書き文字を使用し、繊細なタッチで描かれたイラストレーションが添えられる形で進んでいくこの詩集は、ユーゲントシュティールの目指した総合芸術の思想とその様式をまさに象徴している。その統一的な装丁によって、

フォーゲラーの夢想する一つの理想的な世界が表象されていく。そしてページを進めていくと、帆船や小舟、フォーゲラーのアトリエ兼住居のバルケンホフの姿が現れる。空想的で理想的な世界としてイメージされ、描写されているのはヴォルプスヴェーデなのである。

詩集は庭の描写で始まる。色鮮やかな花が咲く美しい庭に立つ一人の少女の様子を歌う冒頭は、フォーゲラーの作品を通じて見られるモチーフの一つである。詩集全体を通じて歌われるのは、ただ一人の少女への愛である。もちろんこの少女はフォーゲラーがこの詩を贈る予定であったマルタであり、挿絵もマルタとフォーゲラーに似た二人が描かれている。〈図 19〉〈図 20〉少女への愛は、たえず〈自然〉の描写とともに歌



〈図 19〉 ハインリヒ・フォーゲラー  
《Der》(1899)



〈図 20〉 マルタとフォーゲラー (1898 年頃)



〈図 21〉ハインリヒ・フォージェラー

《Dir》(1899)

われる。〈図 21〉の挿絵とともに、フォージェラーは次のように少女への愛を謳っている。

アネモネの白き褥に  
灰色の御影石が横たわる  
昼間 ぼくたちは時々  
手と手を取りながらここに座った

ぼくたちの前には  
鳶色の静かな荒れ野の中  
朗らかに光る湖  
まるで曇りのないよこびのようで  
澄み渡る空の上から  
雲が水鏡と戯れる (24)

花や、月、雲、星、草原、鳥といったあらゆる〈自然〉の事物が抒情的な愛のモチーフへと変えられ、少女を彩る。そしてフォージェラー自身と思われる一人の男は、その少女と愛に満ちた〈自然〉を夢想し、愛慕するのである。この詩集において注目されるのは、途中、二度帆船もしくは小舟が登場することである。この帆船は「故郷 Heimat」と「都市 Stadt」を繋ぐものとして描かれる。「故郷へと導く、滑るように動いていく僕の小舟」と歌われるこの小舟〈図 22〉〈図 23〉は、かつてフォージェラーがヴォルプスヴェーデに向かう際に乗り継いだものと同じ型である。

この『君に』は、フォージェラーのヴォルプスヴェーデへのイメージを象徴している。フォージェラーにとって、ヴォルプスヴェーデは愛する少女の住む場所であり、〈自然〉はその少女の美しさをより一層際立たせるための少女の要素の一つである。少女はその〈自然〉の中にあるからこそ美しく、また〈自然〉はその少女がいるからこそ引き立つ。フォージェラーにとって、ヴォルプスヴェーデはマルタの存在なくしては成立しないものだった。そして、マルタのいるこの美しい世界こそ、「故郷」であるとフォージェラーは語るのである。これは『君に』ばかりでなく、フォージェラーのこの時期の作品全体に共通するヴォルプスヴェーデへ



〈図 22〉ハインリヒ・フォージェラー

《Dir》(1899)

の思いであった。〈自然〉に愛する少女そのものを見いだすフォーゲラーの〈自然〉観は、他の芸術家コロニーの芸術家たちには決して見られない独特の感性であった。



〈図 23〉ヴォルプスヴェーデの帆船(1900 年頃)

#### 4-2-2 ユーゲントシュティールに変わる「<sup>モード</sup>流行」の模索

〈自然〉と同一視された少女は単なる空想上の夢として夢見られただけではなかった。フォーゲラーの作品の中の〈自然〉と同じように、現実の世界の憧れの少女もまた、フォーゲラーの願う理想的な女性像に近付くよう様々な試みがなされた。フォーゲラーはマルタのために専用の服をデザインし、自身の作品では常にそれを着るよう指示した。中世の絵画から抜け出てきたような、高い胸元に切り返しの入った水色のワンピースに金髪を花冠結いした姿は、マルタのシンボルとなり、油彩《春》(1897)をはじめとするフォーゲラーのあらゆる作品<sup>(25)</sup>に登場するようになる。〈図 24〉また、外見ばかりでなく中身にもフォーゲラーは理想の姿を求めた。ドレスデンの知人のもとへマルタを送



〈図 24〉ハインリヒ・フォーゲラー《春》(1897)

り、語学や音楽、文学、織物などを学ばせたことは、ラファエル前派のミューズであったジェーン・バーデンを彷彿とさせる。<sup>(26)</sup>

このように、マルタはフォーゲラーの理想の世界の最大のモチーフとして、たとえパウラ・ベッカーの言うように「不自然な形」になろうとも、〈自然〉と同じようにフォーゲラーの理想に適う形で変えられていった。それぞれの要素が統一し、融合することは、まさ

にユーгентシュティールが求めたことである。その意味において、マルタは他の〈自然〉の事物と同等であった。フォーゲラーにとって、マルタはヴォルプスヴェーデの〈自然〉の一部であり、またマルタこそヴォルプスヴェーデの〈自然〉全てを表す存在だったのである。そしてそのヴォルプスヴェーデの〈自然〉は、フォーゲラーの思い描いた理想の世界の枠の中で全てが均衡を保ちながら統一し、融合していく。

その枠は、フォーゲラーの拠点であったアトリエ兼住居のバルケンホフを中心にどんどん広がっていった。ヴォルプスヴェーデの〈自然〉やマルタのみならず、フォーゲラーに関わる全てのものがフォーゲラーの理想の世界へと変えられていった。それは、日々の生活にまで浸食していくようになる。元々バルケンホフは自身の設計・デザインを元にして改修されていたのだが、1895年から1900年の間にこまごまとした改修がなされ、最終的にはあらゆる生活用品がフォーゲラーのデザインとなった。バルケンホフはウィリアム・モリスの赤い家(Red house)との共通点も多く、その類似性が指摘されている。<sup>(27)</sup>赤い家は、ラファエル前派と親交深かったラスキンの思想に影響を受けて設計・建設され、内装、外装ともに中世のゴシック様式でまとめられた。それは、中世の職人の手仕事を評価し、“芸術の生活化”を主張したモリスのアーツ・アンド・クラフツ運動を象徴するものであった。フォーゲラーもまた、モリスに通ずる総合芸術の思想の下、1900年以降、家の外装および内装、家具、食器類、金属細工などあらゆる日用品のデザインを始めるようになる。そうして発足したのが、弟フ란ツと共同運営していたヴォルプスヴェーデ工房であった。製品は伝統的な北ドイツのもので、手工芸主軸の機械生産方式を採っていたとされる。<sup>(28)</sup>

こうしたフォーゲラーの理想的な世界の広がりや、リルケは次のように述べている。

彼の人生は常に庭を中心に成り立っていた。庭はたえず彼の人生の中心にあったのだ。それは全く文字通りのことである。というのも、彼はこの庭の庭師だったからである。本を書こうとする時に文字を刻んでいくように、木々を配置していった。すると、この本の一葉一葉の上を光と影のように春がそして冬が通り過ぎて行くのだった。[...]そして彼の植えた木々が大きくなり、豊かに実り、彼の花々が数え切れないほどになり、彼の庭が植物でいっぱいになった時にようやく、ハインリヒ・フォーゲラーは夏のことを語るができるようになるのだった。<sup>(29)</sup>

「庭」とはもちろん、フォーゲラーが所有していたバルケンホフの庭である。彼の好みによって調べられた「庭」は、詩集『君に』に登場する冒頭部の庭でもある。リルケはフォーゲラーの芸術を、バルケンホフを中心点として、「円環のように」<sup>(30)</sup>広がっていくと説明している。リルケの解釈において、フォーゲラーの芸術は〈自然〉が対象となっていることが分かる。マッケンゼンやモダーゾーンと同じく、フォーゲラーもまた、やはりヴォルプスヴェーデの〈自然〉を真摯に見つめた一人であった。しかしここではっきりして

いるように、フォーゲラーの〈自然〉はまさしく「庭」であり、彼が築き上げた枠の中で、彼の望むように調えられた〈自然〉である。彼の芸術はその「庭」という枠の中で大きくなり、成長していくが、しかし決してその「庭」から出ることはない。

そしてまた、リルケがこのように本を例に挙げて喩えたことは、フォーゲラーの芸術を的確に表現している。つまり、フォーゲラーの芸術はあたかも芸術雑誌や書籍を作成するように、絵画に描かれる事物全てが統一的に一つの理念にまとめられていくのである。それは作品においてばかりでなく、彼の人生そのもののすら一つに統合され、彼自身の内面にある世界観に収束していく。フォーゲラーにとってのヴォルプスヴェーデの〈自然〉は、個としての自我の内面性を映し出す鏡だったのである。



〈図 25〉 ハインリヒ・フォーゲラー 《コンサート（夏の夕べ）》（1905）

だが、こうしたフォーゲラーの理想とする世界は、逆に言えば全ての一つ一つの要素が統一的な一つの世界観に集結できる場合においてのみ成立するということである。その均衡が崩れた時、フォーゲラーのこの理想的な空間は瞬く間に消えてなくなっていった。1905年、ブレーメン市庁舎の《黄金の間 Die Goldenkammer》を完成させ、ヴォルプスヴェーデの芸術家たちを描いた《コンサート（夏の夕べ） Das Konzert (Sommerabend)》〈図 25〉がオルデンプルクで行われた展覧会で芸術・科学大賞が贈られたことは、フォーゲラーの画家としての絶頂期を意味していた。ユーグントシュティールの画家としての地位を確固たるものとし、金銭的な問題もなく創作活動に打ち込めるようになったフォーゲラーは、しかし同時に、自分の芸術の広がり限界を感じていた。バルケンホフにおいて、あらゆるものは皆一つの統一のために配置され、役割を担っていた。バルケンホフの空間も庭も生活用品もフォーゲラーの妻となったマルタも、そしてフォーゲラー自身も、フォーゲラ

一の理想の世界を叶えるためのモチーフの一つとなり、統一と融合が求められた。しかしその統一と融合は定められた枠の中にしか留まることができない。その上、その状態を一時的ではなく、常に保ち続けなければならないことは相当な苦痛であった。バルケンホフにおいて試みられた芸術と生活の統一は、実際のところは非常に息が詰まるもので、フォーゲラー夫妻は互いに互いを追い詰めていったのである。フォーゲラーは1905年の仕事の成功の裏で、精神的重圧が起因と思われる眼の疾患を抱えるようになる。それ以降、自身の芸術に対する不信は日を追うごとに増していき、フォーゲラーの精神状態は完全に袋小路に陥ってしまうのである。<sup>(31)</sup>

その背景には、1905年頃から芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデがもはや機能しなくなっている現状があった。まずリルケの妻となったクララ・ヴェストホフが1902年にパリの彫刻家オーギュスト・ロダン(François-Auguste-René Rodin 1840-1917)のもとへ行き、パウラ・ベッカーもまた、絵画の勉強のためにパリに留学した。創設者のマッケンゼンは芸術の方向性の違いから、既に他の芸術家コロニーの芸術家たちと距離を取り始めており、《コンサート》の絵には彼の姿はない。1907年にパウラ・ベッカーが産褥によって死去したことで、芸術家コロニーの崩れかかった均衡は完全に崩壊してしまう。パウラ・ベッカーの夫モーダーゾーンは彼女の死後、ヴォルプスヴェーデにほど近いフィッシャーフーデに移住する。1908年にはマッケンゼンがヴァイマルにあるザクセン大公アカデミーの校長に就任し、ヴォルプスヴェーデを去る。芸術家コロニーに集まる芸術家たちやその周囲の人びととの共同体に魅力を感じてヴォルプスヴェーデに移住したフォーゲラーにとって、その状態は受け入れがたい崩壊であった。

それゆえ、フォーゲラーの関心は徐々にバルケンホフで完成したユーгентシュティールの理想的な世界から離れていくようになった。その上、フォーゲラーは1910年のブレーメン美術館での作品販売展で、ユーгентシュティールが既に古い様式となり、大衆に受け入れられなくなってきている現実を知ることとなる。<sup>(32)</sup>失敗に終わった展覧会の後、フォーゲラーはユーгентシュティールに代わる、新しい時代の世相を捉えた別の「流行」<sup>モード</sup>を求め始めるようになっていくのである。そして、ユーгентシュティールという「流行」<sup>モード</sup>を失った穴埋めとして、ありとあらゆる様式の試行錯誤の末によりやく辿り着き、フォーゲラーの感性全てを支配するのが、マキシム・ゴーリキーの著作であった。

ゴーリキーとの出会いは、1907年のパウラ・ベッカーの死後であるとフォーゲラーは自伝で述べている。<sup>(33)</sup>具体的にどのような経緯で、どの著作に出会ったのかは明らかにされていないが、ドイツでは1903年1月にベルリンのドイツ歌劇場で『どん底』が初演され、同年ヴィッテンベルクで初版が出版されたこと、また当時バルケンホフに外部から多くの詩人や歌手、舞踊家など、様々な人物を招いたり、自身もベルリンやミュンヘンなどをたびたび訪れたりしていたことから考えると、ゴーリキーの詩や戯曲、小説などに幅広く接していたと考えられる。ゴーリキーの作品に出会ったフォーゲラーは当時を振り返って



次のように述べている。

ある一つの世界を知るための門が僕の前に開かれた。その世界は僕からはるかに遠く、それに対してはじめ、僕の全てが逆らった。—しかし僕の人生は何と狭かったことだろう。火事のように徐々に僕を捉えようとする不安の何と大きかったことだろうか。[...] 僕のなかの多くのことがぐらつき始めた。マキシム・ゴーリキーが僕の築き上げた現実の基柱を揺るがしたのだろうか？<sup>(34)</sup>

上の引用の最後に見られるようなフォーゲラーの「不安」は、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの雲行きが怪しくなった頃から既に、彼に刻々と忍び寄ってきていた。ゴーリキーの作品を知る直前、フォーゲラーは社会に散在する数々の問題に対して目を留めるようになる。1906年、眼病の静養をかねて行ったセイロン島への旅行で、植民地として支配されている現地の人びとが白人から水を浴びせられているのを見たこと、<sup>(35)</sup>1907年の夏、油彩《春》を購入したポーランドの実業家夫妻に招待されてルージュを訪れた際、夫人が労働者の子どもたちを招いて自分の子どもたちと同じように夏の休暇を過ごさせているのを見たこと<sup>(36)</sup>など、様々な社会問題との遭遇が、ゴーリキーの作品と出会ってようやく「不安」という形で押し出されたのである。バルケンホフで理想的な世界の構築に尽力していた時には見過ごしてきていた社会の暗い一面を、フォーゲラーはこの時初めて意識した。

そこでフォーゲラーは1908年、自身のヴォルプスヴェーデ工房にてこれまでのユーゲントシュティールの工芸品を販売する傍ら、労働者や農民たちにも手の届く価格で家具を製造する試みに着手する。さらに翌年にはドイツ田園都市協会(Die Deutsche Gartenstadt Gesellschaft)の学習グループに参加し、イギリスのリヴァプールにある石鹼工場ポート・サンライト(Port Sunlight)の労働者モデル団地を見学する。子どもの遊び場を完備した快適な家に住む労働者の団地に感心する一方で、グラスゴーのスラム街で労働者たちが悲惨な住居環境で荒んだ生活をしているのを目の当たりにし<sup>(37)</sup>、フォーゲラーはゴーリキーの描写した世界が現実であることを実感することになる。セイロン島の旅行、ルージュで見た貧しい子どもたちへの援助、そしてイギリスで考えさせられた労働者たちの住居についての思いといったもの全てがゴーリキーの作品へ一つにまとまっていった。かつてユーゲントシュティールの総合芸術の思想に則って理想的な世界を構築しようとしたのと同様に、今度は労働者たちのための理想的な世界とはいかなるものかを思案するようになったのである。

#### 4-3 世紀末における「夢想的な現実」

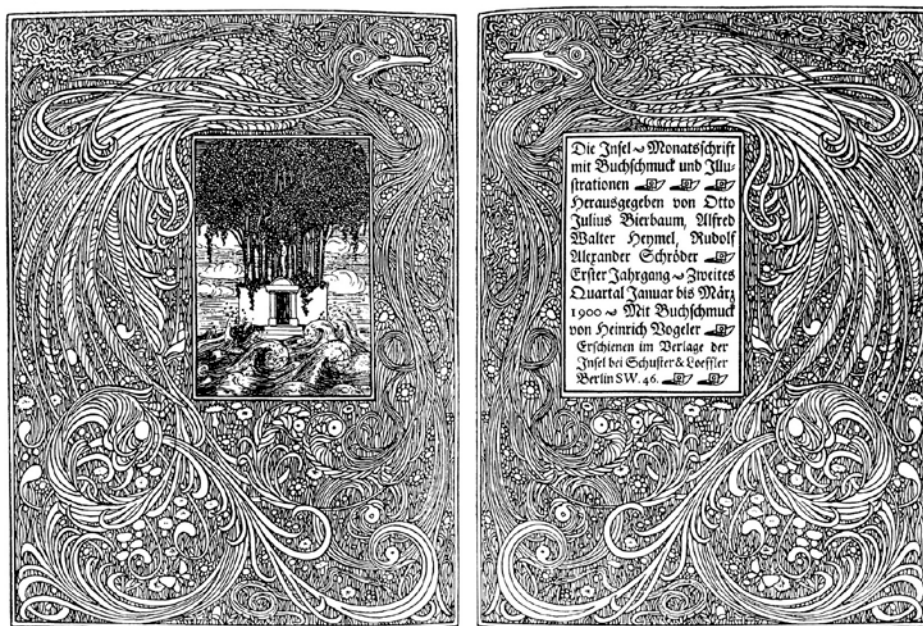
ユーゲントシュティールの時代、すなわち1895年から1905年頃においてフォーゲラーが目指した理想的な世界とは、ヴォルプスヴェーデの〈自然〉の中にある、彼の生活に関

わるあらゆるものが統一され、融合する世界であった。己の内面にある理想像を元に、現実世界においてそれをそっくりそのまま委譲する形で作り上げられたバルケンホフは、一つ一つが互いに衝突したり阻害したりすることなく、統一的にまとまって、一つの世界を構築していた。詩集『君に』で見たような、文字、挿絵、ビネットがページにおいてばかりでなく、本全体の統一を果たしていたのと同様である。フォーゲラー個人の意識的・無意識的に限らない、内面にあるイメージが、文字、挿絵、ビネットという具体的なものに映し出され、調えられて構成された。そしてその作用は現実世界においてもなされたのである。彼個人の中にある理想的な世界のイメージが、少女マルタ、ヴォルプスヴェーデの〈自然〉、身の回りの日用品といった具体的なものに映し出され、調えられた。これはまさしく、個人的自我を通じてあらゆる〈自然〉の内に同一の自我を見いだすロマン主義的〈自然〉観と繋がっていると言えるだろう。実際、ユーゲントシュティール<sup>モード</sup>の総合芸術の思想の元となったのは、ロマン主義的〈自然〉観であった。<sup>(38)</sup>

フォーゲラーのこのヴォルプスヴェーデにおける試みは、ユーゲントシュティールという19世紀末期の「流行」そのものを暗示している。フォーゲラーは後年自伝において、ユーゲントシュティール時代における自身の作品をこのように振り返っている。

僕のこの時代のグラフィック作品は、おそらく地平線の喪失を表現していたのだろう。無意識の内に、中身の無い、全く純粋に、形式的な、現実からほど遠い空想芸術が生まれていたのだ。その芸術は現実からのロマン主義的な逃避だった。市民階級の人びとにとって、現実世界における切迫した社会問題から目をそらすための心地よい気晴らしだった。島の形をした版面の枠の中で、メルヒェン風の鳥たちが、まるで風に揺られてたわむ木の葉や花々のようにうねった羽根で舞い上がり、再び波打つ枝や果実、花に変わっていく。ひしめき合う花の萼、まさに毒々しく甘ったるい、媚びるような刺激的な色彩を求めて叫ぶ形式の氾濫。どこにも地平線はなく、どこにも見通せるところも展望もない。現実を覆う美しいカーテンだったのだ。その構成において紙面は有機的であり、リズムカルな表面は一つの閉ざされた世界を形成していた。—このように、僕の島のグラフィックはある特別な時代の性質に合致し、また僕の性質をもどんな風にしてか形成されたのだった。狭く限定的なロマン主義は抜け道もなく、全体へも、現実へも通じるものでもなかった。むしろロマン主義は現実と対峙し、現実に対して新しい、夢想的な現実を持ち出して、それがあると信じさせたのだ。<sup>(39)</sup>

「島」のグラフィックとは、雑誌『インゼル』に寄せた表紙を指している。〈図 26〉うねった曲線を描く鳥の羽が草花に転じ、画面にひしめき合うさまは、ロマン主義の考える有機体的な〈自然〉を見事に表している。あらゆるものが有機体として生に満ち、世界を埋め尽くしているイメージは、そっくりそのままシェリングの自然哲学に通じている。



〈図 26〉ハインリヒ・フォークラー雑誌『インゼル』表紙(1900)

そしてまた、フォークラーはこのロマン主義的なユーгентシュティールに対して、「ある特別な時代の性質」だと言及する。フォークラーは共産主義的な観点から、ユーгентシュティールを現実からの「逃避」としているが、この 19 世紀末期は現実逃避にも似た、現実に批判的な風潮があったのもまた確かである。“世紀転換期 Jahrhundertwende” という言葉には、“世紀末 Fin de siècle” のような単に“世紀の終わり”という意味ばかりでなく、時代の転換期を人びとに想起させるような独特な終末の意識と、ある種の頹廢的な空気があったのは間違いない事実であった。18 世紀イギリスで始まった産業革命は瞬く間にヨーロッパ各地に波及し、19 世紀後期には都市の産業化が進み、既成の宗教的価値観や道徳、風習などが徐々に失われつつあった。急速な社会の変化とともに時代を覆い始めていた科学的実証主義の風潮や物質優位の世界観に懐疑的な者たちが現れるようになった。社会の変化を衰頹と捉え、それに対する倦怠や憂鬱といった否定的な内面の心情を表現した、ボードレールをはじめとするデカダンスは、19 世紀後期以降の「現代性」の一端を反映している。『群衆心理』(1895 年)において、ギュスタヴ・ル・ボン<sup>モデルニテ</sup>は世紀末に生きる人びとに内在するおぼろげな危機感や緊張感を次のように表現している。

現在は、人間の思考そのものが変容しつつある危機的な時代の一つをなしている。この変容の基盤には、二つの本質的要素が存在している。われわれの文明のあらゆる要素の淵源となっている宗教的、政治的、そして社会的信念の崩壊、これが第一である。第二の要素とは、現代の科学と工業の発明によって生み出された、全く新しい思考や存在の創出である。過去の思考は、ゆるがされてはいるけれども依然として強力であり、それらにとってかわるべき新しい思考は、いまだ形成途中である。現代は過渡期であり、無秩序が支配す

る時代なのだ。(40)

科学技術や学術的考察を肯定的なものとして捉え、時代の進歩を信奉する反面、安易な物質主義や合理主義への嫌悪、既存の価値基準の変化による先行きの見通せない不安感、人間の内面的世界の探索へと向かっていく。事物の正確な観察と描写そのものよりも、個人の内面へと向かっていく世紀末の諸芸術の情動は、写実主義的な表現から再びロマン主義的な夢想の世界へと揺り戻される世紀末の時代的性質を明らかにしている。自然科学絶対主義に対して、それらを超えて、観念と感性を総合する表現を象徴性において追求しようとする試みは、ロマン主義よりも一層不可知で神秘的なものへの偏愛を呼び起こすこととなる。ラファエル前派の唯美主義的かつ象徴主義的な側面は、19 世紀後期のこうしたヨーロッパの不穏な空気を示唆している。

群衆という概念を初めて創出したル・ボン<sup>ル・ボン</sup>は、個人としてだけでは決して追求できない人間の意識が存在することを指摘した。(41)人が一カ所に集まって同一の目的を持ったとき、その集団に個人の意識とは別の意識が生まれると主張したのである。集団、すなわち群衆の構成員が意識的人格を失い、感染的もしくは暗示的に行動するようになる状態を群衆と表現したル・ボンの指摘は、観念や情操や意欲は無意識の間に、個人から個人に急速に伝わっていき、そこに集まる人間全体へと広がっていくものとした。そしてそれは、同じ危機や不安に直面した人びとの集団、つまり 19 世紀の世紀末を迎えた人びとの無意識の心理として形成される。それこそボードレー<sup>ボードレー</sup>曰く「現代性」であり、「流行」なのである。

この「流行」に類似する概念として、ヴァルター・ベンヤミンは「集団の夢」を提唱する。(42)「集団の夢」とは、近代大衆の集合的な体験の形象であり、19 世紀という“近代的”な時代が夢見る進歩の夢であった。個人よりも集団の意識に目を留めたベンヤミンは次のように述べる。

云うまでもなく、個人にとって外的であるようなかなり多くのものが、集団にとっては内的なものである。個人の内側には臓器感覚、詰まり病気だとか健康だという感じがあるように、集団の内部には建築やモード、いやそれどころか、空模様さえも含まれている。(43)

ベンヤミンは「個人にとって外的であるような」と「集団にとって内的な」ものと敷居(Schwelle)に関心を寄せながら、「19 世紀のモードと広告、建築物や政治を、そうした夢幻の帰結として解釈しなければならない」(44)と論じる。個人の外部性と集団の内面性へのベンヤミンの言及は、個人が表現したもののの中に集団の無意識があることを暗示し、それが未だ覚めることのない「集団の夢」だと表したのである。

ベンヤミンの「夢」という表現は、ユーゲントシュティール時代の自身の作品について語ったフォーゲラーの言葉と共鳴する。フォーゲラーのユーゲントシュティールの作品は、

まさしく時代を映した鏡であり、またその当時の人びとの見た、現実とは異なる「夢想的な現実」であった。これはフォーゲラーが指摘したユーゲントシュティールに限らず、マッケンゼンやモーダーゾーンの〈自然〉観も同様である。ロマン主義が“ここ”ではない“かなた”を希求したのと同じように、世紀末の人びとは急速な社会変革の中で喪失した既存の価値観や己の根源たる「故郷」を夢見た。その集団の意識こそ「現代性」であり、それが表象されたものが「流行」である。芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデに集ったそれぞれの芸術家たちの個人の外的なものは、集団の内的なものの発現である。彼らは 19 世紀末期という“近代的”な時代を様々な芸術の表現形式において体現したのである。

## 5章 〈自然〉の中の神性とバルケンホフの理想

### 5-1 世紀末におけるロマン主義的〈自然〉観と神性

#### 5-1-1 〈自然〉の中に見いだされた神性

かつての迷信や偏見を取り払い、普遍的かつ不変的な理性をもって世界を明らかにしようとした啓蒙主義は、自然科学や社会科学の発展を促した一方で、例えばカントのように、人間の理性では知覚することのできないものの存在を改めて人びとに意識させる結果ともなった。しかしそのことは理性の敗北ではなかった。19世紀は、その未だ把握しきれない“何か”を認識するために、さらなる知的探究へと進んでいった時代でもあった。自然科学の発展は、基盤となる数学をはじめ様々な分野で多岐にわたり、その応用面としての科学技術の発展は、産業革命以降の工業化の発展と進歩を支えた。そうした中で発見された、例えば細菌やX線などの存在の発見は、把握しきれない“何か”、あるいは目に見えない“何か”が理性によって解明され得る可能性を再びもたらしたのである。そしてそれは、これまでヨーロッパにおいて綿々と築き上げられてきた、自然科学の世界における実証主義的な物質の客観性と連続性の根拠を揺るがすこととなる。19世紀末期はそのような既存の知を超えた知の発見の時代であり、また既存の知の規範や価値観が覆された一大転換期でもあった。<sup>(1)</sup>

それら自然科学の発展は、ヨーロッパがルネサンス以降より知の拠り所としてきた理性の勝利であった。しかし同時に、目に見えない“何か”が現実存在していることの発見は、ロマン主義における有機体的な〈自然〉観を一層根拠づけることともなったのである。〈自然〉が単に機械論的な物質というだけでなく、〈自然〉のあらゆる個々の事物が超越的自我を内包する有機体であり、それらが無限の中に統一されるというシェリングの〈自然〉観は、細菌やX線といったものの発見によって、目に見えないところにも有機体が満ちている世界の構造を裏付けた。そしてそのイメージの増強は、自然科学の発展への信奉が支配的ななか、それと相対する形で〈自然〉に対して神秘性を感じるアンビバレンツな風潮を作り出していく。現在の科学では未だ把握しきれない“何か”の存在の確信は、〈自然〉への過剰な期待とまだ見ぬ神秘的なものへの希求へと繋がっていったのである。19世紀末期において、神秘思想やオカルト的なものへの関心が高まった背景には、19世紀の急速な自然科学の発展、社会の工業化・機械化といった近代的発展の影に芽生えたおぼろげな危機感や不安があったことも指摘されなければならないだろう。

ヨーロッパ各地に乱立した芸術家コロニーは、反都市的、反工業的、あるいは反文明的なスローガンの体现であると同時に、19世紀における〈自然〉の神秘を探求する風潮の現れでもあった。1864年にアメリカ人画家ロバート・ワイル(Robert Wylie 1839-1877)によって“発見”され、芸術家コロニーとなったフランス北西部にあるポン＝タヴァンも、未開の〈自然〉の残る風景と、その原始的とも言える〈自然〉の中に暮らす農民の風俗の中に



〈図 27〉 ロバート・ワイル 《ブルターニュの予言者》(1872)

神秘性が見いだされたことがきっかけであった。ケルトの文化や遺産を色濃く伝承しているブルターニュ地方にあるこの地は、ワイルの《ブルターニュの予言者》(1872)〈図 27〉に見られるように、農民たちに残されている強い民俗的な伝統に対する神秘的な要素を強調して描写している。<sup>②</sup>また 19 世紀末期から 20 世紀初頭にかけて、〈自然〉回帰思想を掲げる無政府主義者や神学者、哲学者、

芸術家などが集まってコロニーを形成したアスコナも、〈自然〉の神秘性に尋常ならざる関心を持ったグループの一つだろう。彼らはアスコナの小高い山を“真理の山（モンテ・ヴェリタ Monte Verità）”と名付け、菜食主義、ヌーディズムといったこれまでの社会的規範や宗教的規律では認められないような、当時からすれば逸脱的な生活や思想を推進していた。モンテ・ヴェリタは厳密には芸術家コロニーの区分には入らないかもしれないが、都市から離れ、ある理念をもって共同体を形成するという点では芸術家コロニーと類似しており、当時の神秘主義的な思想を象徴するものである。<sup>③</sup>

〈自然〉に対する神秘的なイメージは、シェリングらロマン主義における〈自然〉の内の超越的自我と密接に結びつく。その文脈において、バルビゾン派が目指した「森の内部へ」入っていく試みは、個人的自我と超越的自我の融合という意味に解釈された。「森の内部へ」入っていくということは、超越的自我すなわち神的なものたる〈自然〉の中に入り込むということである。それゆえに、芸術家コロニーにおいては、〈自然〉の中の神性が改めて問われることとなるのである。その神性を問うことは、人間の〈本性〉への問いでもあり、己自身への問いでもあった。

バルビゾン派を手本として出発した芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデにおいても、〈自然〉の神性というテーマは重要なものとして扱われた。リルケがヴォルプスヴェーデを「未だ神の手の内にある聖書的な見知らぬ土地」として、〈自然〉の中の神性に言及したことは既に述べたが、〈自然〉の神性とその〈自然〉の中に暮らす人びとの関わりの考察については、創設者のフリッツ・マッケンゼンの作品からも見て取ることができる。代表作《野外礼拝》（〈図 6〉参照）においてマッケンゼンは、寂れた湿地で貧しい農民たちが厳かに礼拝を行うさまを描いた。彼の絵画は、基本的にバルビゾン派を模範とした写実主義的な表現を用いている。古びた藁葺きの農家を背景に、正装もしくは民族衣装に身を包んだ老若男女が真摯に説教に耳を傾けている様子は、あたかも見る者自身もその中に紛れ込んだかのような錯覚を得る。人びとの輪の中に実際に入り込んでいくような印象は、まさし

く作者マッケンゼン自身が、〈自然〉の中にある人びとの中へ入り込もうとする意思の現れであろう。第2章で既に述べたように、マッケンゼンはこの作品を描く際、実際農民たちのミサに参加し、その中に同じ一員として入り込むことによって制作した。<sup>(4)</sup>マッケンゼンの制作における基本的な姿勢は、〈自然〉の中に住む人びとと共に在ることであり、たとえばそれが所詮は疑似的なものであっても同じ立場を体験することで、目の前にある農民たちの暮らしという現実を“写実”するのである。

野外で神に祈りを捧げる姿に、マッケンゼンは〈自然〉の中に在る神のイメージを膨らませたに違いない。一日中天と地に向かってリルケが祈りを捧げていたこと<sup>(5)</sup>は多少大仰で芝居じみたものであったにせよ、マッケンゼンが野外礼拝において感じた神性とリルケの感じたそれはお互い共通しているものであったろう。マッケンゼンのこの作品はまさしく人間が〈自然〉という神の御許で、もっと言えば神の内で、神と向き合い、祈りを捧げている姿をテーマとしている。

マッケンゼンが捉えた〈自然〉の神性も、基本的にはキリスト教を前提としたものである。《野外礼拝》は、〈自然〉から受ける恩恵によって生きる農民の人びとの祈るさまを描いた作品であるが、〈自然〉の神性はヴォルプスヴェーデの伝統的かつプロテスタント的な、福音派的な形式に則っている。このことは、単に目で見た情景をありのまま写し取っただけに過ぎない。しかしより穿った視点で見ると、マッケンゼンの作品の持つナショナルリズム的な側面を見事に表しているともいえる。ドイツ統一において、カトリック教会を支持するオーストリアが排除され、北部ドイツを代表するプロイセンを中心に国家が形成されたことは、ドイツ帝国のカトリック排斥の思潮に繋がった。伝統的にプロテスタントであったプロイセンが掲げる理想像はプロテスタント的なドイツであり、それゆえにビスマルク時代、文化闘争においてカトリック教徒は政治的に抑圧され、社会的影響力を低下させようとしたのである。<sup>(6)</sup>既存の政治的勢力や権威をカトリック教会に象徴的に結びつけ、プロテスタントの下で民族として結束したことは、ドイツが民族のアイデンティティをいかなる経緯で構築したかを如実に示している。

その時代的な背景を考えると、マッケンゼンが描いた《野外礼拝》は、単純に目の前の光景をスケッチしたという以上の意味が生まれてくる。〈自然〉の中で行われるプロテスタントの礼拝は、〈自然〉の神性と向き合う人間の根源的な生の姿であるとともに、ドイツ民族にとっての根源的な生をも象徴しているとマッケンゼンは受け取ったのである。マッケンゼンのプロテスタント的な神性の表象は、芸術家コロニーの南に対する「北方」という構図に、宗教対立という側面があったことも示唆している。芸術家コロニーが目指していた新しい芸術の構築は、既存の権威であるアカデミーへの対立であった。そしてそれは同時に、アカデミーを権威づけていた既存の権力への反抗でもある。南方のカトリックに対する「北方」のプロテスタント重視は、反アカデミー的な精神の表れでもある。<sup>(7)</sup>

一方、同年代でありながらもオットー・モーダーゾーンは〈自然〉に対して、ストイッ



くなまでに真摯に向き合ったといえる。〈自然〉に注がれるモダーゾーンの眼差しは、かつて幼少期に〈自然〉に非常に興味を示し、その様態を観察し続けた子どもの素朴さに似たものがあった。リルケが、モダーゾーンが蜘蛛と遊ぶさまを印象的に記しているのは、モダーゾーンの〈自然〉に対する素朴な興味と観察力を示している。<sup>(8)</sup>リルケは評論『ヴォルプスヴェーデ』にて、モダーゾーンのことを次のように語る。

長年意図に基づいて創作活動を行ってきたモダーゾーンにとって、最も深い所に行き着くために、(あらゆる詩的芸術同様)彼の芸術がたどる無意識の道を再び見つけることは困難なことだった。自然に執着しているうちに、その道が草木で覆われてふさがれてしまう者たちも多かった。彼の場合はしかし、およそ毎晩、小さな木の葉を、手のひらの大きさほどの小さな木の葉を描きたいという気持ちが自然から生まれた。鉛筆の意志に任せて一心不乱に描いた。それを彼は考えることなしにしていた。このスケッチには、常に最も親密なものが、内面の最も奥にあるものが流れ込んでいたが、それはモダーゾーンがこれまで絵画では言う勇気がなかったものであった。<sup>(9)</sup>

モダーゾーンの〈自然〉への態度は、「内面」性と「親密さ」である。ヴォルプスヴェーデに住む農民たちが実に素朴に、かつ真摯に〈自然〉の中で生きているさまを見て、モダーゾーンも共感し、また常にそうありたいと願ったのである。

ディティール豊かで、親密で、有機的で、個別であり、一般的でなく、いつも新鮮な観察による、具体的な。私の自然への愛は、すべて本質的には親密なディティールへの私の愛に基づいている。物自体が私の目標であり、雰囲気の中の物自体。<sup>(10)</sup>

「物自体」が唯一の役割を演じ、「事物」がそこに“在る”という事実を、モダーゾーンは取り繕うことなく素朴に受け取る。「物自体」という言葉は、カント的な意味ではなく、モダーゾーンの生きた時代、多くの知識人や芸術家たちをとらえたショーペンハウアーの意志を持つ「物自体」という考え方に近い。<sup>(11)</sup>ショーペンハウアーはその代表的著作『意志と表象としての世界』(1818・1819)の第三巻において、自身の思想に基づいた芸術論を展開しているが、その中で、芸術とは「純粹なる観照を通して把握された永遠なるアイデア」を「繰り返して表す」ものであるとしている。<sup>(12)</sup>ショーペンハウアーのいうアイデアとは、現実の個々の現象がそれを模範とするような「型 Form」である。つまり、様々な事物には「永遠なるアイデア」が存在しており、芸術とは個々の事物の認識ではなく、アイデアへの認識へと移行することができる者のわざであるとしているのである。ショーペンハウアーは次のように述べている。

個々の事物について通常の認識からアイデアの認識へと移行することは、可能ではあるがしかし例外としてのみ観察されうる事柄であり、認識が意志への奉仕から自らを引き離し、まさしくそれによって主観が単なる個体であることを止め、そうして純粹で意志を欠いた認識主観として在ることによって、突然に生じる事柄なのである。そういった純粹で意志を欠いた認識主観というのは、もはや根拠の原理に従って諸々の関係を追いかけることはせず、差し出された客観を、なんらかの別の客観とのつながりを気にしないで、しっかりと観照(Kontemplation)することに安らぎを見出し、それに没頭するものなのである。<sup>(13)</sup>

観照、すなわち純粹な認識主観が卓越している者を「天才 Genie」<sup>(14)</sup>と考え、天才は観照したアイデアを芸術作品の創造を通して表現できるとした。そして人びとは芸術作品の鑑賞において、「芸術家は、彼の眼を通して私たちの世界への眼を開かせてくれる」<sup>(15)</sup>のであるという。ショーペンハウアーのこの芸術論は、モダーゾーンの目指していた〈自然〉の捉え方、ひいてはモダーゾーンの芸術観にまさしく合致するものである。アイデアの客観性を重視したショーペンハウアーの芸術論は、19世紀後半の後期印象派や初期のユグントシュティールにも影響を与えたとされており、芸術家コロニーの文脈で指摘するならば、芸術家コロニー・ポン＝タヴァンではたびたびショーペンハウアーの芸術論について議論が交わされたという。<sup>(16)</sup>ショーペンハウアーの思想がモダーゾーンに何らかの影響を与えていたことは十分に考えられることであり、またモダーゾーンがそれを意識的に捉えていたとしても不思議ではない。

モダーゾーンは、ショーペンハウアーのこのような「永遠なるアイデア」を観照すべく、〈自然〉の「内面の奥深く」へと入っていこうとしていた。それは同時に、自分自身の内なる部分を振り返ることでもあった。そうして受け取った〈自然〉に対して「親密さ」をもって描写することが、モダーゾーンにとっての芸術であった。その〈自然〉はまぎれもなく“未知なるもの”であり、モダーゾーンが初めてヴォルプスヴェーデを訪れた時に感じた「異質な」ものである。それは、リルケがヴォルプスヴェーデの風景を「未だ神の手の内にある聖書的な見知らぬ土地」と表現したことに重なっていく。双方にとって、〈自然〉とは、“未知なるもの das Fremde”であった。その“未知なるもの”に対してリルケは神的なものの存在を見たのであるが、モダーゾーンはそこまで深入りはしない。あくまでそこに“在る”というだけの〈自然〉に対して神秘的なものを感じてはいても、それを理性的に解釈しようとはしなかった。それゆえに、モダーゾーンの作品は素朴であり、また〈自然〉に対して誰よりも「親密」なのであった。

#### 5-1-2 中世趣味とバルケンホフ

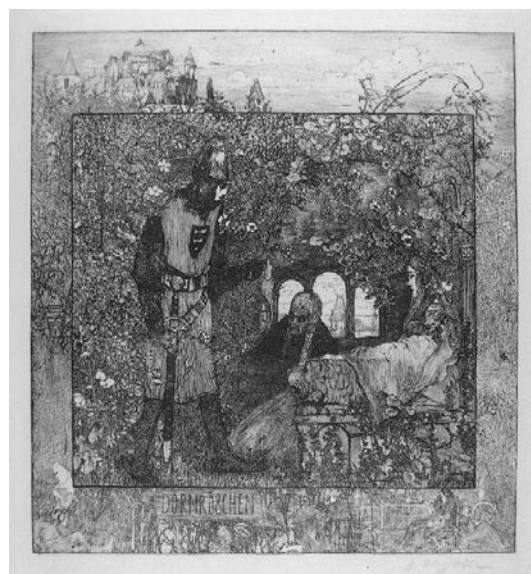
〈自然〉に対する神秘的なイメージをある種“異教的”に捉えたのは、ハインリヒ・フォーゲラーであろう。キリスト教に反するという意味での“異教的”というよりは、歴史

的な流れの中でキリスト教という土台の上に積み重ねられてきたヨーロッパの文明や文化の範疇から外れている、という状態に近い。

19 世紀の世紀末における神秘的なものの探求は、アスコナ例に見られるような神秘主義的な宗教的回心を生むとともに、ヨーロッパの規律や規範の内にはない、別のところにある文明や文化への憧憬にも導かれた。エキゾチックな東洋への憧れがオリエンタリズムとして現れ、世紀末のポスターや広告を飾ったのも、未だ把握しきれない“何か”への人びとの過剰な期待が形となったものに他ならない。<sup>(17)</sup>これは芸術家コロニーの〈自然〉回

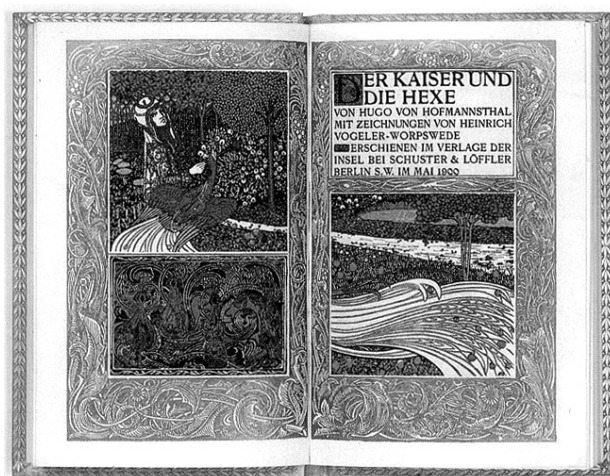
帰の思想やドイツ民族のアイデンティティ模索において「北方」が求められたのと同様、それまでのヨーロッパにおける文化や規範の枠の中にはない新鮮さが、神秘的なイメージと捉えられたからである。その枠から外れているということは、それを根底から支えるキリスト教から逸脱しているということであり、それゆえ“異教的”であるといえる。

19 世紀末期から 20 世紀初頭にかけて、フォーゲラーの作品の主題は、中世の騎士物語や伝承、メルヒェンが主であった。聖書の場面を描いたものはそう多くなく、ギリシャ神話に至っては 1912 年頃の作品《レダ》を除けばほとんど残っていない。第一次世界大戦が勃発する 1914 年までのフォーゲラー作品の中で聖書の場面を描いたものは、エッチングの《受



〈図 28〉ハインリヒ・フォーゲラー 《いばら姫》(1897)

胎告知》(1895)、東方三博士を描いた油彩《冬のメルヒェン》<sup>(18)</sup>、そして《羊飼いたちへの誕生の告知》(1902)の他には主だったものは見られない。《いばら姫》(1897) 〈図 28〉に代表されるように、もっぱら聖書以外の題材からテーマが選ばれている。これ以外の作品では、ゲアハルト・ハウプトマンやフーゴー・フォン・ホフマンスタールなど同時代の小説の表紙もしくは挿絵 〈図 29〉 や、ごくごく身近なヴォルプスヴェーデの〈自然〉を描写したもの 〈図 30〉、もしくはバルケンホフ 〈図



〈図 29〉ハインリヒ・フォーゲラー

フーゴー・フォン・ホフマンスタール『皇帝と魔女』挿絵(1900)



〈図 30〉ハインリヒ・フォーゲラー

《池の上のコウノトリ》(1899)

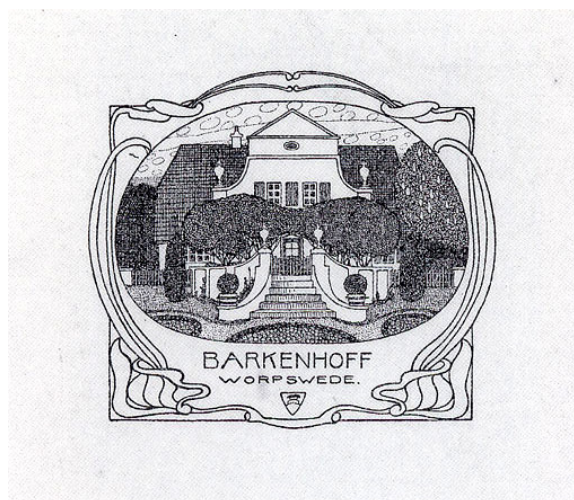
『春によせて』より

その中世ロマンス語の時代への憧憬を意味している。ドイツにおいては、ゲーテが 1773 年にストラスブールの大聖堂に関して熱烈なゴシック建築讃美論を書いて以来、中世芸術への憧憬と崇拝がふつふつと湧き上がり、その後、ティークと親交のあったヴァッケンローダーの『芸術を愛するある修道士の心情の吐露』(1797 年)を経て、19 世紀のロマン主義者たちに受け継がれていったとされる。<sup>(20)</sup> 中世趣味はドイツに限ったことではなく、イギリスではホーレス・ウォルポールをはじめとする、中世の伝説を主題としたゴシック小説が流行し、中世の騎士物語を主題としたウォルター・スコットの『アイヴオンホー』(1819 年)などの歴史小説は、イギリス国内外の人気を博した。またフランスにおいても、ヴィクトル・ユーゴーの『ノートルダム・ド・パリ』(1831 年)に見られるように、中世への歴史的興味やゴシック建築の再評価といったロマン主義的中世趣味が芸術や文学に大きな影響を与えていた。<sup>(21)</sup>

中世趣味と並んで、ロマン主義の傾向として挙げなければならないのは物語趣味、あるいは文学趣味である。とりわけロマン主義時代の絵画において、中世趣味とともに物語趣味は特筆されるべき重要な要素となっている。ロマン主義の画家の一人に数えられるドラクロワが古今の文学作品から着想を得て創作活動を行ったことは、彼の作品群を見れば明らかである。14 世

31) などで、いずれも宗教的な要素からは遠くなっている。「彼はポケットの中にいつもヴァルター・フォン・デア・フォーゲルヴァイデと『少年の魔法の角笛』を持ち歩いている。彼は殆ど毎日その中のどこかしらを読んでいる。彼は毎日その中で夢見ている。」<sup>(19)</sup>とパウラ・ベッカーが言ったように、彼の作品は伝統的なキリスト教への信仰よりは中世騎士世界への敬慕やメルヒェン世界への感傷に基づいたものであった。

中世の物語や伝承、神話、またはメルヒェンといったものが画題として選ばれるようになったのは、ロマン主義の時代からである。前述したように、そもそもロマン主義のロマンとは、中世ロマンス語の文学作品を指す言葉であり、



〈図 31〉ハインリヒ・フォーゲラー《バルケンホフ》(1904)

紀の詩人ダンテの長編叙事詩『神曲』(1306-1321 年)から情景を描き起こした《地獄のダンテとヴェルギリウス》(1822)や同時代のイギリスの詩人バイロンの詩劇をもとにした《サルダナパールの死》(1827)など、ドラクロワの代表作の多くが文学と深い繋がりを持っている。これは単にドラクロワ個人の傾向というだけではなく、19 世紀以降多くの画家たちが、自身の作品の主題を文学に求め、小説や詩歌を通じて得た情感を作品において表現したのである。個人の内面的な感情を追求し、作品に投影することは、ロマン主義の創作活動の原点であった。<sup>(22)</sup>

中世趣味と物語趣味は根底で互いに結びついているものである。どちらも現実の世界ではない過去や空想上の世界へと想像力を巡らし、そこに没入することは、“ここ”ではない“かなた”への希求という構図において一致している。また、ゴシック建築といったものを除けば、中世の時代を知るのはもっぱら書物からであり、そういった意味では中世趣味と物語趣味は表裏一体でもあった。いずれにしてもこれらは、中世や物語の世界が現実の自分たちとは遠く離れた世界であり、自分たちが属する文明や文化とは別の、“未知なるもの”の世界への憧憬といった側面が具体化したものといえるだろう。19 世紀初頭のロマン主義においてもオリエンタリズムは重要なテーマの一つであったし、多くの点でロマン主義と世紀末の傾向は類似している。実際、ロマン主義における中世趣味や物語趣味、異国趣味といった要素は、その後イギリスで誕生したラファエル前派や象徴主義へと発展していく。そしてラファエル前派の一員であったモリスによるアーツ・アンド・クラフト運動は、フランスの新しい芸術、すなわちアール・ヌーヴォーやドイツのユーゲントシュティールへと連なっていくのである。

フォーゲラー作品における中世趣味および物語趣味は、ロマン主義からラファエル前派へ、そしてラファエル前派からの影響を受けながらユーゲントシュティールへと発展していった 19 世紀のドイツにおける芸術の発展過程を映し出している。フォーゲラーがいつも持ち歩いていたというヴァルター・フォン・デア・フォーゲルヴァイデは 12 世紀から 13 世紀頃に活躍した詩人であり、また『少年の魔法の角笛』(1806-1808 年)は三巻から成るドイツの民衆歌謡の詩集で、まさしくロマン主義の時代に編纂されたものである。フォーゲラーがバルケンホフにおいて目指した理想的な世界の構築は、この中世趣味と物語趣味の二つに立脚している。すなわち、中世の騎士物語やメルヒェンに登場する舞台のような世界を現実の世界に構築することが、フォーゲラーにとっての理想だったのである。

リルケがフォーゲラーに関して述べた論文『ハインリヒ・フォーゲラー』において紹介した《帰郷》(1898) (図 11) を参照) で描かれた世界は、まさにフォーゲラーが空想していた理想の世界であり、またリルケがフォーゲラーの芸術を形容した「庭」そのものであった。《帰郷》の抱き合う騎士と娘は、詩集『君に』にも同ポーズの挿絵があり、フォーゲラー自身とマルタの投影であることが分かる。フォーゲラーは自身や愛する少女をあたかも中世の騎士物語やメルヒェンの登場人物のように扱い、作品においても、現実世界にお

いてもその通りに振る舞い、理想の世界の住人と成ることを求めた。〈図 32〉騎士の姿になることは実際のところはほとんどなかったにせよ、フォーゲラーは自身の空想する、中世を彷彿とさせるような彼独自の物語を展開するための舞台となるべく、バルケンホフに関わるあらゆるものに手を入れ、調べていったのである。フォーゲラーの友人である作家ハンス・ベトゲがフォーゲラーのことを「居心地のよい家の一部分になったみたいな芸術家」<sup>(23)</sup>と評しているのも、フォーゲラーのそのような芸術に対する姿勢をよく表している。フォーゲラーがバルケンホフで試みた生活と芸術の統一と融合は、ロマン主義に端を発する中世趣味と物語趣味によって、フォーゲラー独自の空想的な空間の中で行われたのであった。



〈図 32〉フォーゲラーとマルタ(1898 年頃)

ロマン主義に端を発する 19 世紀における中世への憧憬は、現実とは離れたところにある世界への夢想である。自分の手許にはない、未だ把握しきれない“何か”に触れることによって、非現実的・非日常的な世界へとかりそめに“逃避”することがその本質であった。<sup>(24)</sup>しかし、フォーゲラーの場合は、夢見られた中世の時代を現実へと引き寄せた。フォーゲラーにとって中世趣味と物語趣味で彩られたバルケンホフこそが現実の世界であった。そのため、ロマン主義が対立していた古典古代のものは意識的にせよ無意識的にせよその世界から排除され、フォーゲラーの「庭」から追いやられることとなった。したがって、ロマン主義の時代において古典古代の規範と同列に並べられていたキリスト教の教義や信仰も、フォーゲラーの心に響くものではなかったのである。もっとも、フォーゲラー自身はアカデミーに対する不満はあっても、古典主義と宗教的な教条主義を過激な態度で否定するといったようなことはなく、ロマン主義からユーグントシュティールに連なる中世趣味や物語趣味における様々なモチーフを純粹に好み、それに沿って自身の作品を制作していただけたといえる。その結果、フォーゲラーの作品からは、マッケンゼンやモーダーゾーン作品から感じられる〈自然〉の神性は、中世趣味と物語趣味が強まることによって反比例的に薄められ、“異教的”ともとれる雰囲気醸し出しているのである。

## 5-2 フォーゲラーの作品における宗教的モチーフの変遷

### 5-2-1 《ヴィジョン》までに見られる作品内の宗教的モチーフ

フォーゲラーがヴォルプスヴェーデを訪れた 1895 年からヴォルプスヴェーデが芸術家コロニーとしての最盛期を迎える 1905 年までの間、キリスト教もしくは何か神的なものを主



題として描いた作品は多くない。それ以降も、第一次世界大戦が勃発する直前まで、宗教的なテーマで作品を制作することはまずなかった。しかしながら、フォーゲラーの最初期の作品において受胎告知が選ばれたことは、その後のフォーゲラー作品の傾向の変化を考察する上でも取り上げなければならないことだろう。1895年に制作されたエッチング《受胎告知》〈図33〉は、ヴォルプスヴェーデの風景を描写した最初の作品である。ヴォルプスヴェーデの牧歌的な風景の中で、草原に腰を下ろしている少女のような風体のマリアに、天使がリュートを弾きながら歌うように告げる聖書のシーン、非常に世俗的である。マリアの傍らに咲く百合の花と、天使が身に纏っている衣服に聖母子と東方三博士もしくは羊飼いとみられる人びとが描かれていること、その他はほとんど宗教的要素もなく、ともすると、一見しては宗教画とは思われないほどである。



〈図33〉ハインリヒ・フォーゲラー  
《受胎告知》(1895)



〈図34〉ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ  
《見よ、われは主のはした女なり  
(受胎告知)》(1850)

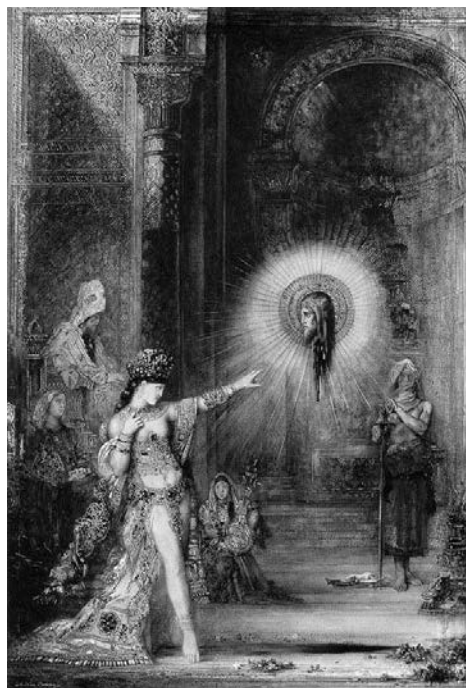
フォーゲラーのこの作品は、ラファエル前派を代表する画家ロセッティの《見よ、われは主のはした女なり(受胎告知)》(1850)〈図34〉と、天使とマリアの位置関係や構図、両者の飾り気のない衣装や髪型、半ばテンプレート化しているかのような直立した百合の花といった装飾の類似点が見られ、その影響を窺わせる。ロセッティの《受胎告知》において、ごく普通の日常生活で見られるような寝所を舞台に、飾り気のない簡素な衣服に身を包んで描かれたマリアもまた、世俗的で現実的である。さらに、神からのお告げに対してただ恐れおののくだけのマリアの姿は、まだ幼い少女が神に選ばれたことに対する不安と困惑が主だって表現され、聖母の神聖さよりも生身の女性としての姿が強調されている。光輪や百合、足元の炎、白い鳩といったモチーフは確かに全て聖画において用いられる宗教的モチーフであるものの、伝統的な宗教画とは全く異なる様相を呈している。ロセッティをはじめラファエル前派の画家たちは、時代を超えた普遍性とその共有を求めている。そのために、既存の形式

的な聖画のモチーフを援用しながらも、ルネサンスから続くアカデミーの図像学的な規範から脱し、現代風に再構築することで全く新しい受胎告知像を生み出したのである。

伝統的な図像を無視し、画家が今生きている現在を画面に反映しようとするラファエル前派の試みは、象徴主義の流れとも連動している。人間の内面世界の観念や感性について、個人の感情という次元を超越したところで非人称的に、象徴的に表現されるべきであるとした象徴主義は、ロマン主義の一面である神秘的なものの希求を表した最たるものである。絵画における象徴主義には、広義に解釈すれば性的な象徴に満ちた幻想的な主題を扱ったクリムト(Gustav Klimt 1862-1918)やシーレ(Egon Schiele 1890-1918)といったウィーン分離派の画家たちなども含められるが、神話や中世の物語の世界を神秘的かつ幻想的に描いた、ユイスマンスが高く評価したモロー(Gustave Moreau 1826-1898)がその代表者として挙げられるだろう。<sup>(25)</sup>

モローは生前、象徴主義の画家としてではなく、アカデミーの一員として知られており、1892年にはフランスのエコール・デ・ボザール（官立美術学校）の教授に就任している。したがって彼の作品はヴィンケルマンが規範とした古典古代の「普遍的な美」に基づいている。主題についても、アカデミーが定めていた古代ギリシャ・ローマの神話や聖書から引用され、秩序だった画面構成と正確な写実描写はアカデミーの理想に全く反していない。しかしながらモローの作品は、そのアカデミズム的な主題に対して独自の神話や聖書の解釈を加えることによって、画家自身の思い描いた空想世界を表現することに成功している。たとえば《出現》(1874-1876)〈図 35〉は、洗礼者ヨハネの処刑を描いた作品であるが、ヘロデ王の前で踊りを披露したヘロデヤの娘の前に斬首された首が宙に浮かびながら「出現」という極めて独自な解釈のもと、聖書の一シーンを非常に象徴的かつ幻想的なシーンに仕立て上げている。この作品においてモローは、処刑を命じたヘロデ王を背景に追いやり、前景に配置したヘロデヤの娘とヨハネの首を対峙させることで、生と死、女と男、卑俗と神聖といったそれぞれ対立する事項を象徴させている。

また、これまでの同主題の作品にはない過度なまでの装飾性やエキゾチックな神秘性をたたえたヘロデヤの娘の姿は、ヴィンケルマンが規範としたような、古典古代の「普遍的な美」の枠にとらわれない、新たな女性像が示されている。モローの描く女性たちは、基本的にはアカデミックな理想美を備えている。しかしながらその女性たちは、中東やイン



〈図 35〉 ギュスターヴ・モロー

《出現》(1874-1876)



ド美術を彷彿とさせるオリエンタリズム的な衣装に身を包み、よく知られた聖書の中の出来事でありながらも、極めて異国的な情緒を醸し出している。これまでアカデミーの規範において定められてきた伝統的な聖書的な表現とは全く異なるモローの描写は、明らかに「普遍的な美」から逸脱している。同時に、遙か遠い聖書の時代の出来事を、モローの生きた当時のヨーロッパに蔓延していたオリエンタリズム趣味を織り交ぜながら表現するということは、ヨーロッパという一つの文化圏にとらわれない超地域的・超時代的な美を表現する試みであったともいえる。勿論モローもまた、オリエンタリズムがヨーロッパにはない“異質さ”を過剰に美化し、神秘的なイメージをもたらし要素として意識的に取り入れているのは確かであるが、モローの示した女性像は、旧来の「普遍的な美」の枠組みにとらわれない女性像を導き出しているのである。

このように、アカデミーに準じながら、個人の内面的な世界を幻想的、象徴的に表したモローは、象徴主義の先駆者的存在として、死後その独自の世界観が高く評価された。そしてモローが好んで描いたヘロデヤの娘、いわゆるサロメ<sup>(26)</sup>は、女性という性の象徴として、世紀末にたびたび絵画や戯曲、小説などのテーマとして描かれるようになる。サロメの例のような、その美しさによって男性を陶醉させ、破滅に導く「運命の女性 *Femme fatale*」の像は、ラファエル前派をはじめ世紀末の芸術家たちをとらえた。このように、画家個人の内面に現れた心象を可視化させ、それを象徴的に具象化させようと努めた象徴主義は、世紀末の芸術の根底を成すものである。ラファエル前派も、これまでの絶対不変の単一的な美ばかりでない、個々が美として受け取った美を表現することを目指していた。このような考え方は、ロマン主義以降、古代人たちを模倣することを是としたヴィンケルマンの理性的な、古典主義的美に対して、個々に存在する多様な美が注目されてきたことに端を発している。ボードレーが唯一絶対の美を否定し、「現代性」<sup>モデルニテ</sup>の概念をもって美を解釈したのも、ロマン主義をはじめとする“近代的”な美の新しい規範であった。

そしてフォーゲラーもまた、自身の内的世界を幻想的、および象徴的に表現した画家であった。《受胎告知》で、フォーゲラーはヴォルプスヴェーデという自分が現実に居住している空間に聖書のシーンを引き寄せ、あたかも今ここでその聖書の出来事が起こっているかのように描き出した。聖母という崇高な存在をごく身近な世界に置くことで、超地域的・超時代的な存在としてそこから永遠性を引き出そうとしたのである。また、まだ幼さの残る少女の姿として形容されたマリアは、フォーゲラーの抱く理想的な女性の象徴である。世紀末の画家たちがこぞって官能的で破滅的な「運命の女性」を描いたのに対して、フォーゲラーはその対極に位置する女性像を浮かび上がらせた。マリアの属性である乙女や清纯、無垢といった聖なるものを村娘の素朴さに見いだしたこの作品は、個々の多様な美の追究の一つであるとともに、フォーゲラーの生涯を通して変わらない女性像の原点が垣間見られる。

いかなる主題であっても、その描写を現実の世界に引き寄せることは、フォーゲラーの

作品において必ず行われることである。宗教的な主題に限らず、あらゆるテーマやモチーフは、一旦フォーゲラー個人の内部に引き込まれ、それから彼独自の解釈と嗜好によって形を変えられて再び作品上で具象化される。もしくは逆に、全く宗教的でないモチーフを宗教的な主題に結びつけ、まるで宗教画のように表現することもあった。《最初の夏》(1902)〈図 36〉は、結婚後最初に産まれた娘を抱くマルタを描いた作品である。庭のベンチに腰掛けながら木陰で子を抱くマルタは、15 世紀の《薔薇の園亭の聖母子》(1448)〈図 37〉の構図をどこか思い起こさせる。腰掛ける母と子という構図自体、チマブーエやジョットの時代の典型的な聖母子像と重なり合う。「庭」もまた、ルネサンス以前よりユートピア的な楽園をイメージさせる典型的なモチーフ

であり、宗教的モチーフとの親和性は大きい。マルタと赤子は明らかに聖母子のイメージをもって描かれたものである。

《受胎告知》《最初の夏》などの作品から分かるように、宗教的なテーマを選ぶにしろそうでないにせよ、作品の主題となるテーマはフォーゲラーの内的世界に一旦取り込まれ、そして再構築される。宗教画が人びとに宗教心を抱かせるためのイコン的要素を必要とする

ものであるとするなら、フォーゲラーの宗教的な主題を持つ作品の全ては、宗教画の範疇から外れてしまうだろう。《受胎告知》は、ヴォルプスヴェーデの〈自然〉の牧歌的で素朴な一面が強調されており、神聖で宗教的な事柄というよりは物語的な要素が強くなっている。また《最初の夏》も、母性に対するある種の神聖さは表現されているが、何か宗教的な精神の喚起をする訳ではなく、ごく身近な幸福を描いた絵にとどまっている。しかしだからといってフォーゲラーが〈自然〉の中に全く神性を見いださなかったかといえ、そうともいえない。ヴォルプスヴェーデの〈自然〉の中にリルケと同じように聖書的な“何か”を見いだしたのは確かであろう。ただ、フォーゲラーにとって、宗教的な主題を用いて表現することよりも、中世への憧憬の中で独自の物語を構築する関心の方が単純に



〈図 36〉 ハインリヒ・フォーゲラー  
《最初の夏》(1902)



〈図 37〉 シュテファン・ロッホナー  
《薔薇の園亭の聖母子》(1448)

勝っていたのである。そしてまた、ユーゲントシュティールという「<sup>モード</sup>流行」の中で、フォーゲラーが既に手中にあるものよりも、“かなた”にあるものを現実へと引き寄せ身近なものとして獲得することに向いたのも当然の流れだったのである。

フォーゲラーが宗教的な主題を再び強く意識するようになるのは、フォーゲラーの芸術の基礎を為していたユーゲントシュティールの「<sup>モード</sup>流行」が後退しつつある頃であった。1910年頃、もはや初期の芸術家コロニーの仲間たちはヴォルプスヴェーデには残っておらず、理想的な少女だったマルタとの婚姻関係もほぼ破綻している状態だった。その苦境の中で、フォーゲラーは1912年秋、一旦ヴォルプスヴェーデを去り、ベルリンにアトリエを構えてそこでグラフィック制作をしながら生活することとなる。ヴォルプスヴェーデに比べ、人の流れも世相も目まぐるしく移り変わる都市での新しい生活

は、ユーゲントシュティールという古い「<sup>モード</sup>流行」の呪縛からフォーゲラーを解放した。新たな人びととの出会いや交流を通じて、フォーゲラーは徐々にこれまでの様式以外のものにも興味を持つようになる。しかし同時に、「<sup>モダニテ</sup>現代性」を最も強烈に体現する都市の暮らしは、フォーゲラーの精神を次第に宗教的なものへと向かわせるようになる。1912年にリルケの『マリアの生涯』の挿絵とそれに見合う装丁をデザインしたフォーゲラー<sup>(27)</sup>は、戦争前夜の都市の終末的な風潮にとらわれながら、1914年《ヴィジョン》〈図38〉を発表するのである。

雑誌『行動』で発表されたペン画《ヴィジョン》<sup>(28)</sup>は、フォーゲラーの以後の一連の共産主義活動における記念碑的作品として挙げられる。聖母マリアが幼子イエスの前で天啓を受ける光景を描いたこの作品では、それまでの作風に顕著であった、複雑で甘美な曲線を描く人物と背景を彩る草花が融合するユーゲントシュティールの特色はなりを潜めており、葉の細部まで頑なに直線が貫かれ、人物の輪郭にのみ太い曲線が用いられている。無垢な赤子を前にしたマリアが天から受けた光は反射し、屈折して、その光の中にキリストが十字架を運んでいくヴィジョンが映し出される。神の意思はマリアの頭を包む大きな手として可視化され、象徴的に描かれている。フォーゲラーが宗教的モチーフに真っ向から取り組むのはこれまでになかったことで、この《ヴィジョン》は注目に値する。つまり、《ヴィジョン》は、フォーゲラーの画家としての、また個人としての再出発を感じさせるとともに、ユーゲントシュティールの「<sup>モード</sup>流行」を超えた先に訪れた、新しい様式の門を開いた



〈図38〉ハインリヒ・フォーゲラー

《ヴィジョン》(1914)

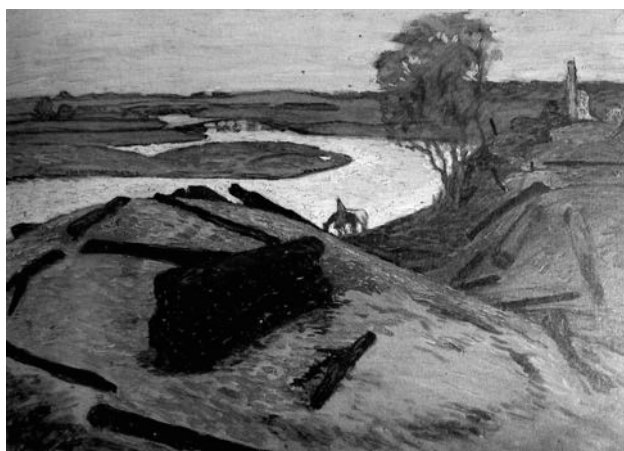
最初の作品である。

ところで、第一次世界大戦の勃発は、フォーゲラーにとってバルケンホフの夢が潰えたことの絶望から逃避することのできる絶好の機会であった。《ヴィジョン》で表現された天啓とキリストの磔刑という絶望の中にわずかにさしかかる希望の光は、志願兵として兵役に就く直前のフォーゲラーの胸の内を見事に表現している。そしてこの作品はまた、普仏戦争以来、何十年も平和を享受しながらもどこか閉塞感が漂っていたドイツの社会において、第一次世界大戦が国を挙げて熱狂的に支持され、画家グループ・ブリュッケ(Die Brücke)のルートヴィヒ・キルヒナー(Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938)など、芸術家たちの間からも多くの志願兵が現れた当時の社会的背景をも語っている。<sup>(29)</sup>フォーゲラーの心理状況のみならず当時のドイツ社会の実態を色濃く映したこの作品以降、フォーゲラーは宗教的モチーフや聖書の場面を題材にした絵画を続けて発表するようになる。志願兵として志願したものの、画家としての功績もあってか比較的安全な地域に送られたフォーゲラーは、1915年から情報将校として戦地の様子をスケッチし、記録する任務に就くこととなった。しかしその“安全な地”において目の当たりにした、戦火の裏で貧困にあえぐ弱者たちの姿は、フォーゲラーに強い衝撃を与え、戦後のフォーゲラーの芸術の根底を基礎づけるものとなっていったのである。

#### 5-2-2 ユーゲントシュティール時代の《冬のメルヒェン》と「信仰の星」

バルケンホフでの人生が立ち行かなくなったことに激しく落胆し、戦場へと向かった<sup>(30)</sup>ことは、フォーゲラーのある意味ロマン主義的な“逃避”であった。現実の世界から離れた“かなた”の世界に行くことで、フォーゲラーはもう一度自分が何者であるのかを問い直そうとしていた。そして、その“かなた”において今の最悪の事態が少しでも好転することを願い、《ヴィジョン》を制作した。1914年の《ヴィジョン》は、宗教的モチーフを本来の宗教的な意味づけをもって表している。つまり、宗教の根源である神の意思の啓示や救い主がこの世に生まれたことの希望を画家や見る者の希望へと導くことによって、神への帰依を促す宗教画の役割を担っているのである。その意味では、《ヴィジョン》はこれまでの宗教的な主題でありながらも、宗教画としての役割を果たしているとはいいがたいフォーゲラーのこれまでの作品とは一線を画している。

しかし《ヴィジョン》における〈自然〉と神性との関係を考えてみると、



〈図 39〉ハインリヒ・フォーゲラー 《ステュルにて》(1915)

フォーゲラーが意識的に双方の結びつきを主張しているとは考えにくい。1912年からのベルリンでの生活は、一時的ではあるものの、フォーゲラーから〈自然〉を完全に切り離してしまっていたのである。ヴォルプスヴェーデの〈自然〉から離れたフォーゲラーを再度〈自然〉へと引き戻したのは、従軍するなかで訪れたカルパチア山脈だった。現在のポーランド南西部とウクライナ南西部に位置するガリチア地方において、フォーゲラーは任務としてその地域の農村や風景を多くスケッチした。1916年中頃に発表された画帳『東方戦線から　ヴォルプスヴェーデのハインリヒ・フォーゲラーによる六十枚のスケッチ』には、ポーランド・ロシア戦線周辺の村々のどこかで牧歌的な風景が多く残されている。軍当局の支配下で発表された



〈図 40〉 ハインリヒ・フォーゲラー

《戦争の苦しみ》(1916)

ものであるため、戦争の悲惨な様子を描くことが難しかったという事情もあったにせよ、この時期に描かれたスケッチや油彩は芸術家コロニーの芸術家たちが好んで描いたヴォルプスヴェーデの風景画を彷彿とさせるものが多い。(たとえば〈図 39〉) このスラヴの地で

戦地に赴いたフォーゲラーが見たものは、豊かな〈自然〉とそこに住む人びとの暮らし、そしてそれらが戦争によって破壊されていく様子であった。未発表の当時のフォーゲラーの作品には、〈図 40〉に見られるように、敵側の地域に住む農民たちが戦争によって虐げられ、苦しめられる姿が描かれている。そこには敵への憎しみは一切なく、むしろこの惨状を起こした者に対する怒りと悲しみが込められている。フォーゲラーは、1917年4月8日、マルタに宛てて次のように書いている。

いまはこの悲惨な出来事を引き起こした罪人を捜している時ではない。この罪はわれわれすべてのもの、われわれヨーロッパの人間すべての罪なのだから。<sup>(31)</sup>

フォーゲラーにとって、このスラヴの地に住む人びとや、敵側であったロシアの人びとは特別な存在であった。かつてリルケから聞いていたロシア旅行での体験や愛読書となったマキシム・ゴーリキーが記したロシアの農民の描写は、忌むべきものではなく、むしろ憧れやシンパシーを持つべき対象であった。フォーゲラーが残した戦地の60枚にも及ぶ風景画のスケッチから受ける穏やかで牧歌的な印象は、フォーゲラーがこの地やそこに住む人びとへの親愛の証である。そしてそれゆえに、フォーゲラーは戦争が一向に終わる気配

もなく、前線で戦う兵士たちが劣悪な環境で戦っている中、軍の司令部では横領や腐敗がはびこり、私腹を肥やしている状態に愕然としたのだった。<sup>(32)</sup>

長引く戦争によって絶望を深くしていたフォーゲラーにとって、1917年のロシアで起こった二月革命は第二の天啓ともいえるべき福音をもたらした。軍の司令部で目にした“共産主義者たち **die Bolschewisten**”のプロパガンダに、フォーゲラーはいたく心を動かされた。

土地を、その土地を耕す農民たちに。金持ちの家族たちが贅沢な暮らしをしている家を、労働者たちの家族に。工場が、労働者たちの手によって自分たちで管理されんことを！それはまさにこれまでの利益重視の秩序の根底を揺るがすものだった。すべてが全く単純に、そして納得のいく形で書かれていた。これまでの僕の人生に重くのしかかっていたあらゆる障害を揺さぶったのだ。僕は突然、古い世界にある故郷を失ったことを感じた。しかし同時に、僕は見捨てられたのではないとも思った。僕は感じたのだ。数百万の実際の労働者たちが世界を変えようとしていることを。<sup>(33)</sup>

二月革命以後、フォーゲラーは次第に戦争反対を声高に叫ぶようになり、またロシアの共産主義者たちの思想に同調するようになる。興味深いのは、フォーゲラーがロシアの共産主義者たちの精神からキリスト教的な“人類の友愛”を受け取っていたことである。トロツキーを誰よりもキリスト者であるとして讃えたフォーゲラー<sup>(34)</sup>は、戦地から娘たちに以下のような手紙を送っている。

どんな時代であっても、おそらくキリスト教精神が今のようにこれほどまで明瞭に認識できたことはなかっただろう。こんなにも光り輝いて、しかしこんなにも誤解されながら。もしキリスト者、真のキリスト教信者がいたならば、そもそも戦争など起きていないだろうに。<sup>(35)</sup>

フォーゲラーは共産主義を「キリスト教精神」と同義であるとみなし、自身の新しい人生の指針とした。生きる希望を見失いかけていたフォーゲラーにとって、それはまさに神の啓示である《ヴィジョン》であった。

そう確信したフォーゲラーの行動は素早いものだった。翌年の1918年1月、ドイツ皇帝に宛てて、フォーゲラーは「皇帝に宛てるブレスト＝リトフスクの暴力の平和に対する下士官フォーゲラーの抗議文」として、ある一篇の物語を送りつける。ブレスト＝リトフスクの平和会議において、第一次世界大戦を離脱するロシアに多額の賠償金を課した決定に対しての憤りを、物語形式にして皇帝や政府に訴えかけようとしたのである。物語は次のように始まる。

もう長いこと、1917 年が終わりゆく前に、ドイツのいたるところで、空や人間世界に奇妙な現象が起こっていた。その最も奇妙なものは、12 月 24 日の午後遅く、ベルリンのポツダム広場で、多くの人びとから「親愛なる神様」と見られた現象であった。悲痛に満ちた老人がそこに立ち、ビラを配りながら、地上に平和を、人間に幸福を、と叫んだ。そして、そのビラには簡潔な文字で十戒が書かれていた。—その老人は、守備隊により捕らえられ、マルク地方の最高司令部による、戒厳令に対する反逆罪のために銃殺された。ビラを受け取った幾人かは、その男の言葉を弁護して精神病院に入れられた。—神は死んだ。(36)

しかしこの「親愛なる神様」と見られた男は再び生き返り、「黄金の子牛」という偶像を崇拝している人びとに対して真なる神が在ることを説き、平和を叫ぶ。出エジプト記に登場する「黄金の子牛」や、聖マルティヌスのマントの逸話などで見られるような“みすばらしい姿で登場する神”といった宗教色の強いモチーフがちりばめられたこの抗議文は、フォーゲラーの宗教的なものへの関心の高まりであるとともに、かつての過去の時代を憧憬する中世趣味、物語趣味の再燃でもあった。

この物語の通り、フォーゲラーは抗議文によって精神病院に送られ、数ヶ月の収容の後に解放されて、再びバルケンホフに戻った。軍を離れた彼はその後ますます思想的な活動を活発化させて、バルケンホフを拠点として政治的な集会をさかんに開き、政治に関心のある知識人や平和活動家らとともに、ドイツにおける革命がどうあるべきかを議論し始める。そうした共産主義に基づいた政治活動における人びとへの喚起は、たえず宗教的な物語と絡めて行われた。1918 年 12 月に発表された『新しい人生—ある共産主義宣言』というパンフレットで、彼は次のように書いている。



〈図 41〉ハインリヒ・フォーゲラー  
《冬のメルヒェン》(油彩/1909)



〈図 42〉ハインリヒ・フォーゲラー  
《冬のメルヒェン》(ペン画/1912)

王たちと羊飼いらが暗い夜、信仰の星、愛と希望の星がその頭上に輝くのを見たように、君たちも革命の中で、世界の光、人類愛と諸国民の平和を認識するのだ。<sup>(37)</sup>

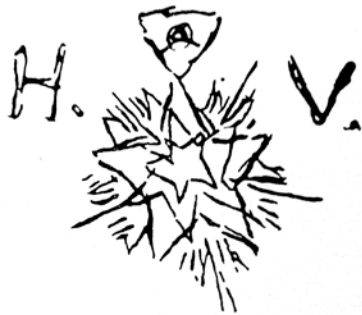
このパンフレットの冒頭の「王たち」というのは、マタイによる福音書に登場するいわゆる東方三博士のことである[2:1-12]。救い主たるイエスの誕生をベツレヘムの方角に現れた「星」によって知ったという逸話<sup>(38)</sup>を、フォーゲラーは自身の共産主義への啓蒙に重ね合わせた。この東方三博士は、フォーゲラーの作品のごく初期から《冬のメルヒェン》〈図 41〉〈図 42〉としてたびたび描かれてきたモチーフである。<sup>(39)</sup>かつてフォーゲラーはこの聖書の一シーンを、《受胎告知》と同じようにヴォルプスヴェーデの風景で起こったことに見立てて、素朴な情景として描いた。しかし 1918 年のこのときにおいて、《冬のメルヒェン》は、全く新しい意味づけがなされたと言ってよい。かつて他のメルヒェン作品と同様、ノスタルジックな心情と共に夢見ただけに過ぎなかった聖書の一シーンは、今や革命の名において、信仰という本来の使命を背負わされることとなった。宗教画が人々の信仰心を集めるために用いられたのと同じ構図で、彼はこのキリスト教的モチーフを求心力として利用し、共産主義の正当性を主張した。そしてその革命における政治活動の一環として、労働者のための共同体をバルケンホフに創設するに至るのである。

フォーゲラーの構想したバルケンホフ・コミュニオンは、共同体の中で完全な自給自足を行うことを目標としていた。その基礎は農業と手工芸であり、収入はコミュニオンの定める規則において設立された労働委員会によって厳正に管理され、構成員たちに均等に配分されるというのがそのコミュニオンの主旨であった。こうした農業と手工芸の小規模経営を基礎とした社会は、クロポトキンの「相互扶助」の思想から影響を受けたものだった。<sup>(40)</sup>戦地で見た、〈自然〉の中で素朴に生きるスラヴの農民の暮らしは、フォーゲラーにかつてリルケとゴーリキーを通じて得たロシア体験を思い出させた。そしてフォーゲラーはドイツにおける戦後の混乱期の中でその農民の暮らしに平和を見だし、それが理想的世界であると感じたのである。フォーゲラーの目は再びヴォルプスヴェーデの〈自然〉へと戻り、ユーゲントシュティールの夢から生まれたバルケンホフは、再度フォーゲラーの別の夢によって作り替えられていくのである。

### 5-3 フォーゲラーの共産主義思想と宗教的モチーフの関連性

フォーゲラーは 1914 年以降、自身の行動を宗教的な動機として説明するようになる。それは、私生活の破綻という個人的な苦悩からの救いを求める気持ちと、自分と同じように困難な状況に直面しているドイツ社会の救済の願いが重なり合ったためである。また戦地に赴いたことで、人間の死を強く意識したことも要因となっているだろう。第一次世界大戦直前、ヨーロッパ中が熱に浮かされたかのように戦争への高揚感に包まれ、人びとは国を守る使命に燃えた。それを中世の騎士道物語のように受け止めた者も少なくなく、フォ





〈図 43〉 フォーゲラーのシンボルマーク

ーゲラーもまたその一人であった。<sup>(41)</sup>既に 42 歳になっていたフォーゲラーは、戦地に行くことで何とかして袋小路の現状を打破したかった。しかし実際の戦争は、彼が想像していたようなロマン主義的な“逃避”にはならなかった。戦争によって弱者が飢えに苦しみ、住むところばかりか命をも失う一方で、強者は私利私欲を満たすことばかりを考えている醜悪な現実を目の当たりにして、フォーゲラーはこの戦争が自身の救いにはならなかったことを悟る。長引く戦争の倦怠感のなか、駐屯するスラヴ人の地で読

んだ共産主義者たちの宣伝チラシは、ゴーリキーの作品を読んだ時と同じようにフォーゲラーの心を「揺さぶった」。そしてその思想はフォーゲラーの中で次第に大きくなっていき、神の見せる救いの“ヴィジョン”として彼の前に現れたのである。これ以後、フォーゲラーは共産主義の思想を自身ばかりでなく社会全体の救いとし、それが神の示した唯一の道であるとして、あたかも伝道活動のように共産主義活動に没頭していく。

共産主義者として活動を始めたフォーゲラーは、かつての自身の作品において用いたモチーフを、共産主義的な解釈のもと、それら全てを一新させた。《冬のメルヒェン》で東方三博士が見上げた「星」は、「信仰の星」として共産主義へと導いた暁の星となり、それは後に自身のシンボルにもなった。〈図 43〉宗教的な信心の喚起のために描くのではなく、単なる古い昔話のような、もしくはメルヒェンの一つであるかのような聖書の一シーンは、今や共産主義への啓蒙を象徴するモチーフとなったのである。また、ロマン主義的な中世趣味と物語趣味を素地に、理想的な世界として築き上げられたユーгентシュティールのアトリエ兼住居バルケンホフには、共産主義の思想に基づいた自給自足の共同体という新たな夢が被せられた。フォーゲラーの芸術の根源であった美しかった「庭」はコミュニンの名において野菜畑となり、ユーгентシュティールの装飾で覆われていた内壁は、共産主義のあり方を説明する“壁画 *Murales*”芸術へと姿を変えた。<sup>(42)</sup>

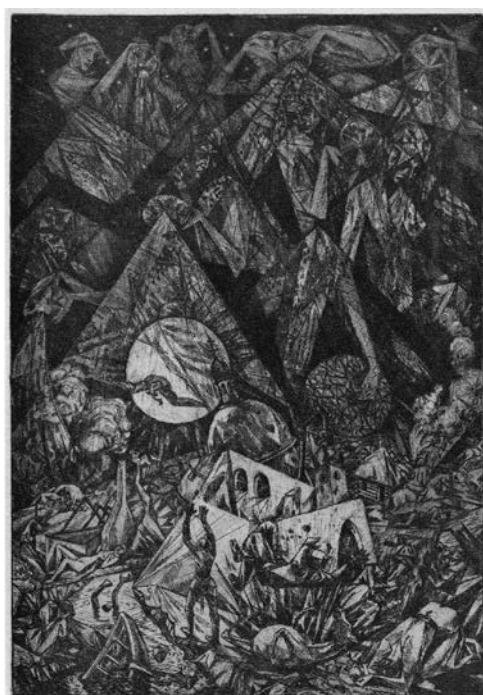
フォーゲラーは、自身の苦しみをドイツ社会全体の苦しみと重ね合わせ、自分と同じように苦しむ社会に同調し、社会において虐げられている労働者や貧しい人びとに同情した。彼は、個人的な苦悩を社会全体の普遍的な苦悩と同義的に捉え、それらを一気に解決してくれる道を求めたのである。それは宗教的なものに救いを求めるのと全く同じ動機であった。そのようなフォーゲラーの救済を求める心は、第一次世界大戦の敗退後の混迷した不安定なドイツ社会に生きる人びとと共鳴し、人びとに平等に富と幸福を分配する共産主義へと辿り着いたのである。フォーゲラーの思想はまさに個から無限の全体へと広がるロマン主義的なものであり、ユーгентシュティールの画家として築いてきた彼の思想の当然の帰結だった。

また、理想的な世界を単に空想して作品として表象するだけでなく、現実の世界においてそれを自身の生活と統合し、融合させるフォーゲラーの芸術は、一連の共産主義活動とも一致しているものであった。バルケンホフ・コミュニオンは、生活そのものを理想的な秩序と理念の下で再構築するユーゲントシュティール時代のバルケンホフと基本的には同じ構造を持っている。つまり、自らの内に事物を取り込み、それをフォーゲラー個人の理念や理想の形に調えてから、それを具象化させるという方法は、ユーゲントシュティールにおいても、共産主義においてもバルケンホフの基本構造であった。芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの内で構築されたフォーゲラーの基本的理念は、1918 年以後もフォーゲラーの変わらぬ礎石として保たれ続けていた。フォーゲラーのあからさまな転換と思われる共産主義的な活動は、

実は思想的な面においては、芸術家コロニーにおいて信奉し続けてきたロマン主義から派生したユーゲントシュティールの総合芸術の思想が根幹にある。そもそもコミュニオンという共同体への理想自体が、芸術家コロニーの根本的な枠組みである共同体の理念と合致しているものであり、この連続性は容易に考えられることであろう。

“ここ”にはない“かなた”の理想の世界の追求は、共産主義的な思想においても不変であった。問題は、その思想を覆う外面的、もしくは表面的な部分が、それまでのユーゲントシュティールとは大きく異なっていたことである。とりわけ芸術的な方面において、フォーゲラーは劇的ともいえる変化を遂げている。優美で繊細な弧を描く有機的な曲線は直線と立方体の無機質な幾何学図形へと変わり、柔らかな人体のフォルムは固く透明な結晶体へと硬化していった。夢想的な楽園のような画面は、プロパガンダを喧伝するような荒々しさにかき乱される。1918 年のエッチング『怒りの七つの鉢ーヨハネの黙示録』〈図 44〉からは、これまでの様式から明らかに脱却しようとしている画家の姿をはっきりと感じ取ることができる。神の怒りを金の鉢に受け取った七人の天使たちがそれを地上に注ぎ込むことで世界が崩壊するというヨハネの黙示録の終末的預言を描いたこの作品は、多くの死傷者と甚大な被害をもたらした戦争をハルマゲドンとして象徴的に表し、戦争を起こした者たちを、怒りをもって糾弾している。

この外的な変化から分かるように、少なくともフォーゲラー自身は自分を変えたいと願い、また変わったと信じているのである。外的な、あるいは端的に言えば画風の変化は、



〈図 44〉ハインリヒ・フォーゲラー

《怒りの七つの鉢ーヨハネの黙示録》(1918)

離隊後の精神病院での入院生活から始まった。ここでフォーゲラーは、出所後の己のあり方を明白な形にしたいと考えていた。そのようななかで誕生した『怒りの七つの鉢』は、フォーゲラーのその後の芸術の志向を象徴する記念碑的な作品となった。ここで現れた立体的な結晶状のフォルムと、画面を仕切り、それらを重ね合うようにして同時的なものを一画面で表現する方法は後に「複合絵画 **Komplexbilder**」と呼ばれ、彼の思想や理念を具象化するために不可欠な表現技法として定着していく。<sup>(43)</sup>

こうした変遷は、フォーゲラー個人だけのものではなく、第一次世界大戦前後のドイツにおける芸術の全体的な流れにも当てはまるものである。フォーゲラーと同じように戦争への高揚に煽られて志願兵として戦地に赴いたキルヒナーの所属していたドレスデンの芸術家グループ・ブリュッケやミュンヘンのグループ・青騎士(**Der Blaue Reiter**)は、世界の転換期を強く意識していた。旧来の時代から新しい時代へと切り替わっていく中で、世界大戦へと漸進していくヨーロッパ社会に蔓延していた不穏とおぼろげな不安を反映するかのよう、個人の内的な情感に神経を研ぎ澄まし、それをより象徴的に、かつ抽象的に表現しようとした彼らの理念は、芸術の根幹を揺るがす革命的なものであった。彼らは現実の社会や日常生活において散見される既存の秩序の中の矛盾を克明に描き出し、そこに住む人びとの負の感情を浮き彫りにした。その上で、そうした矛盾やネガティブな感情を超えたユートピア的な理想を追求したのである。社会主義や共産主義、内戦、革命といった負の要素は、理想主義の裏返しであり、伝統的・保守的なものが未だまかり通っている現実世界への反逆というモダニズムの一環である。<sup>(44)</sup>

興味深いのは、いわゆるドイツ表現主義の先駆けとなったブリュッケや青騎士のメンバーが、ドレスデン近郊の芸術家コロニー・ゴッペルンと密接な関係を持っていたことである。ゴッペルンはドイツ最初の芸術家コロニー・ヴィリングスハウゼンの第三世代にあたるカール・バンツァー(**Carl Bantzer 1857-1941**)が行き来した場所でもあり、ブリュッケや青騎士のメンバーは弟子としてバンツァーの絵画にも学んでいた。<sup>(45)</sup>アカデミーへの反抗や〈自然〉回帰の思想、自己の内面性の追求といった要素が辿り着く先の一つが 20 世紀初頭から第一次世界大戦後のワイマール期においてドイツ芸術を支配した表現主義であったことは、ドイツの社会構造の変革とともに変化していった芸術思潮そのものを示しているといえる。

20 世紀初頭から陰りを見せ始めたユーゲントシュティールの「流行」<sup>モード</sup>は、戦後の混乱の中で完全に幕を下ろした。代わりに現れた表現主義は、ドイツの社会の「現代性」<sup>モデルニテ</sup>を具体的に示す新たな「流行」<sup>モード</sup>であったといえよう。ドイツの社会の変遷と共鳴するかのよう同じ流れを辿るフォーゲラーの芸術は、移り変わっていくドイツ社会の「現代性」<sup>モデルニテ</sup>を映し出す鏡であり、またフォーゲラーという画家自身もまさしく“近代的”な芸術家の一人であった。フォーゲラーは心境の変化について、自伝で次のように語っている。

いま、僕の図書館に訪れることはほとんどなくなってしまった。ロマン主義者たちの作品は、僕にとっては何の言葉を投げかけてくれなくなった。ハインリヒ・ハイネのロマン主義もまたプチブル的で、視野の狭い俗物的なぼんくらの苦々しい中核を表していたに過ぎなかった。しかしそれから僕は、マキシム・ゴーリキーの作品に出会った。それらの作品は僕に大きな衝撃を与え、僕の眼前の扉をこじ開けていった。その開いた扉から、僕はある別の世界を見たのだ。僕の前に現れたのは、僕の私的な生活、芸術作品としての生活とははるか離れた遠くにあるような、ぞっとするような世界だった。<sup>(46)</sup>

フォーゲラーのこの言葉は個人的な体験を超えた、ドイツの芸術家全体の体験でもあった。ユーゲントシュティールと同時並行的に現れ、20世紀になってドイツ芸術の主流となった表現主義は、フォーゲラーの絵画を有機的な画面から無機的な画面へと変化させ、モチーフをより抽象的な象徴へとその形を変えさせた。

そうしたドイツ芸術の傾向の変化は、芸術の拠点の地理的な変化にも関係していると G. ヴィーテクは述べている。ヴィーテクによれば、19世紀以降、ミュンヘンやデュッセルドルフ、ドレスデンなど各地に点在していた芸術の拠点は、19世紀末期になると徐々に首都ベルリンへと収束していく傾向にあり、以後、20世紀の絵画をはじめとする芸術の諸問題はベルリンが起点となって発展していったという。<sup>(47)</sup>この反都市から都市へと再び還っていく芸術思潮の変化が、芸術家コロニーに限っていえばその終焉を物語るものであり、また全体的に見れば、ドイツにおける芸術全体の転換ともなったのである。1908年頃の芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの瓦解も、美術史における芸術の変遷を象徴的に示すものである。ロマン主義的な、世界のあらゆるものが有機体的に捉えられる〈自然〉観から、無機質で非具体的、非装飾的な抽象的に表象される都市的世界観へと移行した20世紀前半の芸術は、「森の内部」から都市へと移り変わっていく変化を暗示しているのである。

さらに、戦争を経た1918年以降のドイツの社会は、神秘的なもの、もしくは目に見えない“何か”を追うような世紀末的な夢をもはや見る余裕はなくなってしまっていた。物質と物質のぶつかり合いである戦争体制下において否が応でも求められることとなったのは科学技術であり、生産力であり、物資そのものであった。人びとが今問題にすべきは“かなた”にある空想の世界よりも“ここ”にある現実の世界の物質であった。ロマン主義において〈自然〉の中に見いだされた超越的自我は再び機械論的な物質主義によって無限の“かなた”に消えていった。それゆえに、フォーゲラーの宗教的モチーフは、〈自然〉との結びつきが極めて薄いものとなっている。《怒りの七つの皿》が示すように、作品における世界の表象は無機的な建造物群に埋め尽くされている。裁きを下す天使たちが注ぐ鉢の中の神の怒りすらも結晶状の物質として描かれている。フォーゲラーにとって、ロマン主義はもはや何の意味もなさない古ぼけたものとなり、彼の作品において世界を表象するものは有機体から無機的な物質へと形を変えた。それは、共産主義における唯物論的な思考と

も繋がる変化であった。

フォーゲラーの神へのめざめはもっぱら共産主義と結びつけられ、既に挙げた家族への手紙からも分かるように、フォーゲラーは共産主義の理念の中にこそ真のキリスト教があると信じていた。しかしながら、マルクスの弁証法的唯物論を基礎とする共産主義において、宗教は本来相容れないものであり、否定されるべきものであった。世界は全体として統一をもちながら相互に関連し、発展する物質であり、思考や意識もその物質の模写であるという唯物論は、心の機微すらも物質の運動現象であるとして、神やあらゆる靈魂の存在を物質の働きの一つにすぎないとした。マルクスはそもそも神的なあらゆるものの存在を否定しているのである。ドイツ文学の翻訳や随筆などで知られる秦豊吉は、『独逸文芸生活』(1928 年)において、フォーゲラーから直接聞いたコミュニンの理念と実際の生活形態の報告を残しているが、そこでフォーゲラーは自身のことを「ごく単純な实际的の〔ママ〕唯物論者」と述べている。<sup>(48)</sup>「唯物論者」であったフォーゲラーにとって、共産主義的な理念の構築に宗教的なモチーフを用いることは矛盾することであった。<sup>(49)</sup>

では、フォーゲラーの宗教的な動機付け、あるいは信仰とはどのように解釈すべきか。その鍵となるものは、フォーゲラーの理想としていた共産主義を基軸とした共同体、すなわちバルケンホフ・コミュニンの理念にある。プルードンやフーリエといった初期の社会主義者の著書を読んでいたフォーゲラーの理想的な世界とは、私有財産を否定し、平和的にかつ幸福に相互が助け合って生きる、自治的組織を持つ小規模の共同体であった。<sup>(50)</sup>このユートピア的な理念は、クロポトキンの語る「相互扶助」と合致するものであり、またキリスト教の隣人愛的な志向を持つものでもあった。フォーゲラーの共産主義的な理想の世界は原始キリスト教を彷彿とさせるユートピアであり、いわゆるマルクスによって「空想的」と揶揄された理想主義であった。同じ共産主義を掲げて行動をとともにしていたヨハン・クニーフは、フォーゲラーの共同体理念を理想に過ぎるアナキスト的なものであると批判している<sup>(51)</sup>

たとえば「信仰の星」などでいうフォーゲラーの「信仰」とは、いわゆる権威主義的な宗教における神学的存在に対する信仰ではない。彼の宗教に対する理解は、ルートヴィヒ・フォイエルバッハが『キリスト教の本質』(1841 年)において説いたところの神性に近い。フォイエルバッハは、マルクスに大きな影響を与えた思想家であり、マルクスの弁証法的唯物論はフォイエルバッハの唯物論と密接な関係がある。フォイエルバッハの理論の核心は、「神の本質は人間の本質である」という言葉に表れている。フォイエルバッハは、神が全知全能であり、愛であるとする場合、それはすなわち人間の理性や道徳性、人類愛といった人間の理想を象ったものであると主張している。<sup>(52)</sup>神の全知全能や愛といったものは、突き詰めれば理性や道徳性、もしくは人類愛といった人間にとっての理想なのであり、それら人間の本質を外部に投影したものに過ぎないというこの唯物論的哲学者の主張は、フォーゲラーが自身の政治的・思想的な活動において掲げたキリスト教的隣人愛と同等の「相

互扶助」の精神に適うものである。人間の平等と平和を強く訴えた画家にとって、「信仰」されるべき神とは人間の本質から切り離された、人間を支配する超越的存在ではなく、人間の本質を表した似姿的存在であった。

したがって、フォーゲラーの中では、共産主義に宗教的な救いを求めることはなんら矛盾することではなかった。友人かつ後援者であったルートヴィヒ・ローゼリウス<sup>(53)</sup>に宛てた手紙の中で、フォーゲラーは次のようにしたためている。

愛についてのぼくの表現主義は何か宗教的な共同体の目的と異なるものではなく、特にキリスト教のそれと異なるものではない。それは同じものであり、隣人愛から生まれた戦争はいまだかつてなく、いつもキリスト教の教えの誤解から生じたものだった。<sup>(54)</sup>

このフォーゲラーの神性の理解は、バルケンホフ・コミュニンのあり方に大きな影響を及ぼしている。すなわち、ヴォルプスヴェーデの〈自然〉の中に現れた共産主義的共同体は、宗教的なユートピア思想をもって誕生した。そのことは、「唯物論者」となったフォーゲラーに、かつての芸術家コロニーの〈自然〉観を思い起こさせるものだったのである。バルケンホフ・コミュニンの成立において、フォーゲラーはかつての芸術家コロニーの仲間たちが取り組んでいた〈自然〉と神性について、改めて考察する機会を得たのであった。そしてそれは、フォーゲラーの芸術作品において、明確な形で一つの答えが示されることとなる。

## 6章 《生成》におけるフォーゲラーの〈自然〉観

### 6-1 エッチング《生成》で表された〈自然〉の神性

#### 6-1-1 バルケンホフ・コミュニオンと〈自然〉との関わり

1918年4月に精神病院を退院した後、フォーゲラーはクロボトキンの著書『農業経営、工業と手工業』や『パンの略取』を読み、その挿絵を制作している。フォーゲラーはそれらクロボトキンの書に学び、理想的な社会がどうあるべきか思案し始める。共産主義思想に関するエッセイやパンフレットなどの原稿を意欲的に執筆しながら、それと並行して、フォーゲラーは共産主義的な思想を持つ芸術家や知識人たちを招き、バルケンホフに「社会平和のための仲間たち」なる組織を結成する。画家としてある程度名の知られていた彼のもとには多くの人びとが集まった。この頃、ドイツでは多くの都市で、革命と称して戦地から復員した兵士と労働者たちが結束して政府に対して蜂起していたが、1918年の秋、フォーゲラーはその活躍を買われて、ブレーメンで結成された労兵評議会のメンバーの一員にも選ばれるほどであった。<sup>(1)</sup>

このように、フォーゲラーは同じ共産主義を標榜する様々な人びととの交流を積極的に図っていくのであるが、議論していく内に、次第に彼らとの溝を深めていく。理想主義的なフォーゲラーの思想は、革命が必然だと訴えるドイツ共産党(KPD)をはじめとする強硬な共産主義者たちの路線と合わないものであった。労兵評議会のメンバーであったために1919年の1月に逮捕された時、フォーゲラーは政府の役人から共産主義と無政府主義の違いに対して質問される。フォーゲラーは無政府主義を「個人的なだまし討ちであり、彼らがザウアーラント地方で放火などの事件を起こしていることは、共産主義にとっても非難すべきこと」<sup>(2)</sup>であるとして批判し、それに対して共産主義について次のように語っている。

「私は世界大戦によって平和主義者となったのです。私は前線でボルシェヴィキのプロパガンダ広告を通じて共産主義を知り、苦難や困難、そして戦争の状況下で人間と人間が相互に助け合うというこの新しい秩序こそ、人間の理性であると悟ったのです。それゆえに、私は共産主義を人びとに説いているのです。」<sup>(3)</sup>

フォーゲラーにとって、共産主義とは「平和主義」と同じ意味に捉えられる言葉であり、革命や暴動といった武器を持って闘争するものではなかった。もちろん社会的な変革を欲していたのは事実であったが、その過程において罪のない人びとが血を流すことを許すことはできなかったのである。キリスト教的な隣人愛の精神と同義的に解釈されるクロボトキンの「相互扶助」は人間の根源的な原理であり、〈本性〉であった。その信念の下、フォーゲラーは釈放後、「相互扶助」を基盤とした共同体の構築を目指したのである。破壊的な戦争の後に、「相互扶助」と「仕事への愛」という二つの原理によって生み出される社会こ



〈図 45〉ハインリヒ・フォーゲラー  
《赤いマリー》(1919)

そが真の社会であり、フォーゲラーの目指すべき新しい体制となった。<sup>④</sup>クロボトキンに倣って独自の共同体を設立することを目指したフォーゲラーが、フォーゲラー自身がその存在を批判した無政府主義者であったか否かの議論は別にして、フォーゲラーのこの共産主義の解釈は、フォーゲラーのイメージする共産主義の全体像がよく表されている。そして 1919 年の夏、フォーゲラーはついに、バルケンホフに集まったメンバーたちとともに労働者のための共同体を形成する。大工や金属工、若き青年ヴァルター・フント<sup>⑤</sup>ら農業経営者、そしてフォーゲラーと同じ共産主義的思想に燃えていた「赤いマリー」〈図 45〉ことマリー・グリースバッハラがこの共同体の核となり、バルケンホフ・コミュニオンは本格的に始動することとなる。このような経緯を経て、1919 年、フォーゲ

ラーの理想とする世界は、労働者のための共同体バルケンホフ・コミュニオンとして現実化されることになる。

その理想とすべき社会のモデルを構築するための第一歩としてかつてのアトリエ兼住居のバルケンホフを選んだことは、フォーゲラーの本質的根源がヴォルプスヴェーデにあったことを示唆するものであろう。芸術と生活を統一し、融合する理念を常に持ち続けていたフォーゲラーにとって、ヴォルプスヴェーデは単に創作活動を行う場ではなく、自身のユーゲントシュティールに準ずる中世的で物語的な理想を体現する格好の舞台であった。バルケンホフは、まさしくフォーゲラー自身の言葉で表された通り、「芸術作品としての生活」<sup>⑥</sup>の象徴であり、彼の生そのものが彼の「芸術作品」だった。このことはまた、バルケンホフ・コミュニオンにも同じことが言える。つまり、「相互扶助」の理念に基づく共産主義的な共同体の構築も、フォーゲラーの「芸術作品」の一つであり、思想と生活を統一した理想の世界なのである。バルケンホフ・コミュニオンの性質は、かつての芸術家コロニーにおけるバルケンホフと基本的なところでは何も変わっていない。共産主義という明らかな外的な変化を省いてみてみれば、内的な思想的本質は芸術家コロニーの時代に培ったものに還元できるのである。

バルケンホフ・コミュニオン自体がフォーゲラーの「芸術作品」であったという点の他にもう一つ、芸術家コロニーにおける共同体と共通するところがあった。それは〈自然〉への回帰的な思想である。これまでフォーゲラーの共産主義思想において、一旦脇へ置かれていた〈自然〉が、1919 年のコミュニオン創設の際に再び重要な要素の一つとして浮かび上



がってくるのである。コミュニオン成立にあたって、主要な収入源としてまず確立させたのは農業経営であった。フォーゲラーの農業への関心は、従軍前にさかのぼることができる。マルタとの関係が悪化し、自身の行く末が見えなくなってきた 1910 年頃、フォーゲラーの精神を支えたのは農業体験であった。バルケンホフの使用人ゴットリーブ・ゼーマンと共同でバルケンホフの敷地内に畑を耕したり、庭園を造ったりしたことは、フォーゲラーの逃避的な心の慰めとなった。

この人生から逃げ出す以外、内面の重荷から逃れる出口は見つからないように僕には思えた。けれど、それからその日は再び訪れた。創造があり、仕事があった。僕は鋤のうしろで大地を踏みしめ、種まきのために荒れ地を切り裂き、馬を引いているゴットリーブと土地の将来の形を語り合った。<sup>(7)</sup>

この時の経験は、バルケンホフ・コミュニオンの農業重視の姿勢を形成した。かつてユーгентシュティールの時代、決して絵の主題にはならなかった農業や農業に従事する人びとの姿は、この時はじめてフォーゲラーの心に深く刻まれることとなった。私生活の破綻と新たな芸術の様式が見いだせずにはいた苦悩の中で、フォーゲラーの心を少しでも軽くしてくれたゴットリーブとの体験は、その後の共産主義への転換の要因の一つともなる出来事であったのである。ゴットリーブはコミュニオン成立の後もバルケンホフの野菜庭園を気遣い、たびたびフォーゲラーのもとを訪れており、フォーゲラーの畑や庭園の管理において良き助言者となった。

バルケンホフ・コミュニオンは、基本的には完全な自給自足を目指していた。農業経営を主軸に、金属工芸品や日用雑貨の製造、そして大工仕事といった建設業で財政を安定化させようと努めていた。金属工芸や大工仕事といったものは、戦前フォーゲラーが設立したヴォルプスヴェーデ工房の仕事とも共通している。また芸術的な方面においては、フォーゲラーは自身の理想的な世界をバルケンホフの内壁に直接描く壁画（〈図 15〉を参照）の制作を始める。ユートピア的な農場風景で暮らす仲間たちの絵は、フォーゲラーの芸術と生活を統一し、融合させる芸術観を示唆している。この壁絵において、複数の時間軸を同一の画面の中で表現する「複合絵画」はこの時フォーゲラーの表現形式として確立されていくのである。<sup>(8)</sup>

自給自足というコミュニオンの方針は、人間の原初的な生活を営む共同体という理想を体現するものでもあった。そしてこれらは全て、クロボトキンの「相互扶助」の思想の下に形成されたものである。クロボトキンのいう「相互扶助」は、人間の本能であり、本質であった。さらには、この「相互扶助」は動物においてもみられる生物の〈本性〉だとする。しかし国家が成立し、文明社会が発展したことによって、人間の社会にはヒエラルキーが生まれた。そのことから、人間の生来的な性質である「相互扶助」が掻き消され、非人格

的な社会制度の中で人びとは相互を思い遣る気持ちを失ってしまった。それゆえ、クロボトキンは、今の社会が権力によって〈自然〉の摂理を失った状態であり、その本能的な「相互扶助」が正しく機能していないとして、現状の政府を厳しく批判し、現政府や社会からの脱却を訴えるのである。クロボトキンの無政府主義は、世界大戦後の混乱期において頻発した、反権力を掲げる暴動や蜂起を喚起するものではなく、「相互扶助」という人間の原初の生活に立ち返ることを目指す思想であった。フォーゲラーが逮捕の際に政府の役人を前にして、ドイツにおける無政府主義を批判しているのは、むしろクロボトキンに対する敬意の表れであった。<sup>(9)</sup>

クロボトキンの思想は、既存の社会から離れ、〈自然〉の中で暮らす人間の根源的な生へと帰っていくものでもあった。それゆえ、コミュニンの指針は〈自然〉との関係が切っても切り離せないものとなる。フォーゲラーは、コミュニンに集まる子どもたちのために、コミュニンと併設して労働学校の構想を練るようになるのだが、そこで彼が掲げた学校の理念からは、〈自然〉の中で生きる人間の育成という方針が読み取れる。労働者の子供たちのために開設した労働学校の教育指針に関して、フォーゲラーは次のように述べている。

三歳頃から入園できるだろう。[...] 子どもの遊びは自然からすぐ取りこめる材料を用いる。木材、粘土、小枝等は子供に何かを創る行為へと導く。子どもは、何回も繰り返して試し、組み立てることで、バランスの取れた、物を構成しようとする感情を育む。[...] 労働学校の教材は、活動する人生、すなわち企業の経営活動なのである。<sup>(10)</sup>

自然と共生する共同体の理念は、まさにかつての芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの理念と重なり合うものであった。〈自然〉と対峙し、一人ひとりが〈自然〉の事象について考えるというこの方針は、「親密さ」をもって〈自然〉と向き合い、個人の内面へと返っていくモダーゾーンの〈自然〉に対する態度と似ている。さらに言えば、幼少期から〈自然〉に親しみ、そこで暮らすべきであるという発想は、〈自然〉を「故郷」として位置づけるための試みであるともとれるだろう。バルケンホフ・コミュニンの目指していた初期社会主義的なユートピアの思想は、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデが創設当初に見いだした人間の原初の生活を営む場所としての「故郷」の憧憬と多くの共通点を持っているのである。



〈図 46〉ハインリヒ・フォーゲラー《生成 Werden》(1921 もしくは 1922)

### 6-1-2 《生成》の中の聖なる母性

バルケンホフ・コミュニオン初期の段階で既に持ち上がっていた教育計画は、バルケンホフ労働学校として速やかに実行に移された。資本主義社会に立脚したこれまでの学校制度ではなく、「相互扶助」に基づいた「新しい人間」と「新しい生」のための教育施設を作りたいとフォーゲラーは考えていた。<sup>(11)</sup> その計画と同時期に制作されたエッチングは、フォーゲラーの共産主義的な共同体の理念を象徴するものである。

エッチング《生成 Werden》〈図 46〉は 1921 年、もしくは 1922 年に制作された。この作品とほぼ同じ構図のペン画も残されており、そこらには「21」のサインが見られることから、この時期に制作されたものと推定されている。〈図 47〉画面の中央にどっしりと構える女性には表情はなく、光る星形の目をただこちらに向けている。奇妙に腕を折り曲げた女性の腹からは、草花がこぼれ落ちるように咲き、乳房からは蔓が伸びている。女性の輪郭は背景と同化し、草花や川、月、太陽、星、馬、狼といった様々な〈自然〉のモチーフが互いに入り乱れ、画面を覆い尽くす。彼女の股の間には、蝶に似た羽根を持つ嬰兒が南国を思わせる巨大な葉の上に座っている。

この作品に関して、フォーゲラーはあまり多くを語っていないが、自伝の中に《生成》と思われるエッチングを制作した時のことが書かれている。

コミュニオンに対して、僕は不安な気持ちを抱いていた。まるで、僕の周りの全てが安定を求めているかのように、コミュニオンの者たちは古い枠組みの中で与えられた役割に甘んじようとしたがっていた。それに対して、僕の中のすべてが激しく拒否した。けれど、何の反響もないのに、何故そしてどのようにそれを表現できるだろう。僕は家畜小屋そばにある古いアトリエの静かな片隅に引きこもった。そこには銅版画のプレス機もあった。しかして僕は大きな銅版を見つけ、エッチング制作を始めた。力強い裸の女を描いた。その女はまるで、なだれ込む波とうねりながら咲き乱れる植物から生まれているかのようにであり、彼女の下には生まれたばかりの小さな子がいる。女の目は輝く星だ。彼女の後ろに広がる夜は暗い。神秘的な馬と狼がその永遠の消失の方へと駆けていく。そして下方では、川が音を立てて流れ込み、大きな魚が通り過ぎる。新しい生成への洪水、変動、そしてまた変動。<sup>(12)</sup>



〈図 47〉ハインリヒ・フォーゲラー  
《生成》(ペン画/1921)

当時、フォーゲラーはコミュニオン内に表面化してきていた複雑な人間関係に悩んでいた。「古い枠組み」とは、「赤いマリー」とフントとの微妙な男女関係を指していることが、続く自伝の記述から読み取れる。「赤いマリー」の誘惑するような態度は、フォーゲラーをますます孤独にさせ、陰鬱にさせた。そのことはコミュニオンにとっても不幸なことで、メンバーを苦しめるものであったとフォーゲラーは自伝で告白する。<sup>(13)</sup>狭い人間関係の中で言いしれない不安を増幅させながら描いたこの作品は、バルケンホフ・コミュニオンのその後の崩壊を予言しているかのような、不安定なコミュニオンの実態とフォーゲラーの言いしれぬ苦悩が表されている。

《生成》における、アラベスクのように微細なタッチであらゆるものを描き込む技法は、青年期から続くフォーゲラー作品の特色の一つである。フォーゲラーは1918年以降、作品での表現方法を大きく変えたが、表現主義的な「複合絵画」においてもこうした描き込みは随所に見られる。古い機械を引っ張り出して制作されたためか、余白を嫌うが如く描き込まれた線は、かつて彼が得意としたユーゲントシュティールの繊細さと緻密さを色濃く残している。また、女性と〈自然〉のモチーフとを組み合わせること自体は、これまで挙げてきた作品からも分かるように、ユーゲントシュティール時代から繰り返し行われてきたもので、フォーゲラーの作品の原点であるともいえる。登場する草花や星などのフォルムはユーゲントシュティールから踏襲しており、全体的になめらかな曲線を用いているなど、その他の表現主義的な作品と比較してみると、かつての作品で見られた要素が多分に活用されている。

しかし見る者への効果は、かつてのものとは大きく異なっている。とりわけ目を引くのは、女性の印象を人ならぬものに変えている双眸であろう。フォーゲラーにとって星のモ

チーフは特別な意味を持っていたことは既に述べたが、この作品における星もまた、「信仰の星」として《冬のメルヒェン》で登場したベツレヘムの星と全く同じ六芒星の形をしている。星のモチーフへのこだわりについてS.ブレスラーは、画家がソヴィエトの革命の星とベツレヘムの星とを重ね合わせていることを指摘している。<sup>(14)</sup>《赤い首都》（1923）〈図48〉や《資本主義国におけるプロレタリアートの状況》（1924）では、星のモチーフが前面に押し出される形で画面に現れており、フォーゲラーは星のモチーフをより良き世界の希望の光として表すことを好んでいた。したがって、この女性の目を象る星もまた、キリスト教の隣人愛、もしくは友愛と同義的に捉えられる「相互扶



〈図48〉ハインリヒ・フォーゲラー

《赤い首都》（1923）

助」を基盤とする共産主義を象徴しているのだといえよう。

《生成》と同じく子の誕生をテーマとする作品に、《新しい人間の誕生》(1923)〈図 49〉があるが、その作品でも同様に一人の裸体の女性と嬰兒が中央に描かれている。ただこちらの場合は、モスクワのワシリイ大聖堂のタマネギ型のドームに赤い旗、ソヴィエトの金の星といった、政治的・思想的にも分かりやすいモチーフを多用しており、《生成》とは全く違った印象である。結晶体が画面を区切り、複数の時間軸と複数の場面を表す「複合絵画」の表現技法を採っているこの作品は、1918 年以降のフォーゲラーの芸術の典型的な要素を概ね備えている。様々な場面を同一画面内に登場させて、時の流れや場所の移動を重層的に表現する手法は、壁画からの影響の他、キュビズム、未来派、あるいは映画や写真など現代メディアからの影響がある。<sup>(15)</sup>



〈図 49〉ハインリヒ・フォーゲラー

《新しい人間の誕生》(1923)

ロシア革命以前のツァーリ時代に首をはねられた死者たちを掻き分けて立つ女性は、両腕で愛しげに嬰兒を抱き、頬を寄せる。死にかけた世界から蘇生した輝かしい命を高らかに謳いあげる彼女の足元には、星のモチーフがいくつも散りばめられ、彼女と子どもを赤旗とモスクワの丸屋根が支えている。共産主義的主張が明示されたこの作品は、同志であったゾーニャ・マルヒレウスカとの間に生まれる息子の誕生を想起して制作された<sup>(16)</sup>もので、そこには新たな生命が新しい世界の担い手として育っていくことへの期待が込められている。母子の姿はさながら世界の救い主となる子を抱く聖母のようで、彼がそれを意識していることは明白である。1960 年、雑誌『若き芸術 *Junge Kunst*』の記事で、ゾーニャはこのように回想している。

隣の部屋には私たちの息子のゆりかごがあった。彼はちょうど一ヶ月になったところだった。しかしうれしい出来事が引き続く只中で生まれたその絵は、他の誕生に関係していた。それは新しい世界の生成(Werden)を告知しているとのことだった。<sup>(17)</sup>

《新しい人間の誕生》において、フォーゲラーは信奉する共産主義の下で誕生した子どもに大きな期待を込めていた。理想的な社会の中で育っていく子どもは、フォーゲラーの言うところの「新しい人間」であり、「新しい生」であった。そしてそういった生へと成ること、すなわち「生成」をあたかも救い主たる神の子が誕生したかのように表現したので

ある。

一方、まさしく「生成」と名付けられたエッチング作品《生成》は、しかしながら一見しては宗教的、厳密に言えばキリスト教的な要素があるように思われない。むしろ植物や人物の造形からキリスト教とは別の、異教的な印象すら受ける。それゆえに、ある種エキゾチックなアニミズムはあるものの、聖書的な関連づけを強調しているようには感じられない。だが画面をよく注視してみれば、嬰兒は頭光の輪を持っており、さらには宗教画において伝統的に表現される、両手を胸元で交差させる聖人のポーズを取っている。そうすると、中央の女性の双眸が二つの星として光り輝いていることにも明確な意図があるだろう。「信仰の星」を有する女性は神聖な存在以外の何者でもなく、女性は神の子を産んだ聖母に重ね合わせられた聖なる母性を象徴しているのである。

そしてさらに言及しなくてはならないのは、この聖なる母性が〈自然〉と同一視されているところである。フォーゲラーも記しているように、この聖なるものは、「なだれ込む波とうねりながら咲き乱れる植物」という〈自然〉から生まれた存在であり、これらと女性は川や月、太陽、大地などあらゆる〈自然〉の事物と融合し、再び同化する。彼女自身もまた、あらゆる事物を生み出す存在である。切り裂かれた腹部や乳房からはみずみずしい草花が溢れ出て、太ももから脚にかけて流れる水は川となり、魚を育む。おもむろに広げた肩からは、馬や狼といった動物たちが跳ね、あちこちに分散していく。彼女を取り巻く光は、渦を描いて辺りを照らし出す。そしてなによりも、彼女は子を産み、育てる存在である。この女性はまさしく〈自然〉であり、また万物の根源である神性を宿しているのである。

## 6-2 世紀転換期における〈自然〉と人間の結びつきに関する思想の変遷

### 6-2-1 女性像と〈自然〉の神性

《生成》のように、女性というモチーフに〈自然〉の神性を見いだすことは、かつて芸術家コロニーの芸術家たちも取り組んできたテーマの一つであった。芸術家コロニーの創設者マッケンゼンは《乳飲み子》(図 14) を参照)において、赤子に授乳する若い母親を描き、人間と大地とが密接に結びついていることを象徴的に表した。〈自然〉の中に生きる人間が新しい生を生み育てるさまは、母性という形で神聖さをもって表現されている。《ヴォルプスヴェーデ(沼地)の聖母》とも称されたこの作品において、母性は聖なるものとして〈自然〉の神性と重ね合わせられている。

また、パウラ・ベッカーの作品は、マッケンゼンよりもよりダイレクトに女性の持つ聖なる母性を伝えている。パウラ・ベッカーの描く母と子(図 50)では、人間と〈自然〉の結びつきがさらに強固なものとして表現されている。マッケンゼンの母子が精神的な次元で〈自然〉の神性と結びついているのに対して、パウラ・ベッカーの母子は、肉体そのものが〈自然〉と同一のもので成り立っていることを、見る者に強烈に印象づける。そこに





〈図 50〉 パウラ・ベッカー  
《膝をつく母と子》(1906)

は洗練された可視的な美を表現することよりも、人間の生身の肉体が〈自然〉の一部であるという人間の〈本性〉をキャンバスに写し取ることが目指されている。それゆえに、パウラ・ベッカーの描く人間の肉体は生命力に溢れており、また同時に、土や草の匂いが感じられるような〈自然〉の中の生の息づかいが感じられるのである。パウラ・ベッカーのそうした試みは、生前、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの仲間たちも含め、あまり評価されることはなかったが、後年、表現主義を先駆けた画家として評価され、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの〈自然〉観を象徴する人物の一人として名を連ねている。<sup>(18)</sup>

女性像および母性に聖なるものを見だし、〈自然〉の神性と同一視することは、19 世紀末期から 20 世紀初頭にかけて、人びとが人間の原初の生活をどのように想起していたか、その一端を示しているといえる。その発端はバッハ

オーフェンの『母権制』(1861 年)<sup>(19)</sup>にさかのぼることができるだろう。バッハオーフェンはローマ法を専門とする法律学者であったが、1841 年、南エトルリアの墳墓芸術のオクノスの象徴と出会って以来、古代ギリシャ・ローマよりも以前の古代の社会のあり方に興味を示す。そして同時に、父なる神であるゼウスを中心とした古代ギリシャのオリュンポスの家父長制的な社会に疑問を持ち、そしてある直感に到達する。古代ギリシャ・ローマ時代以前の社会、すなわち人間の原初の社会が、グレートマザー（太母神）を中心とした社会であったのではないかという直感である。原初的な社会がグレートマザーを中心とした母権社会であったというバッハオーフェンの見解は、民俗学者モルガンの『古代社会』(1877 年)で取り上げられたことから広く伝わり、文化人類学の分野ばかりでなく、哲学や歴史学など多岐にわたって大きな影響を与えた。ニーチェの『悲劇の誕生』において示されたアポロンの、デュオニソスのもののイメージは、明らかにバッハオーフェンの『母権制』からの影響を受けている。またエンゲルスの著書『家族・私有財産・国家の起源』において、バッハオーフェンの考えた母権社会が原初的な社会の様態として大きく取り上げられている。<sup>(20)</sup>

バッハオーフェンの説いた母権社会の構想の根底にロマン主義があったことは、バッハオーフェンの思想のその後の受容を考える上でも重要である。古典主義への反撥としておこった 19 世紀のロマン主義は、父権的な傾向を示す古代ギリシャ・ローマよりも“かなた”にある社会に人間の原初をみた。父権的なものに対立する形で母権的なものの想起を促したのである。母権社会が人びとの間で受け入れられた背景には、母胎こそが“生み出す”ことの最大の大地であったからである。豊穡の神であり、大地と同一視された母なる神デ



メテルの信仰は、古代が母権社会であったことの証だとバッハオーフェンは考えた。彼は神話がフィクションではなく現実のものだとして、アポロンが祀られていたデルフォイの神殿がかつてはアルテミス女神が祀られ、そしてそれよりもっと以前にはデメテル女神が祀られていたことをつきとめる。最も古い時代、人間の原初が聖なる母性を中心とした社会であったというこの思想は、バッハオーフェン以来、人びとの原初性へのイメージに大きな影響を与えているのである。

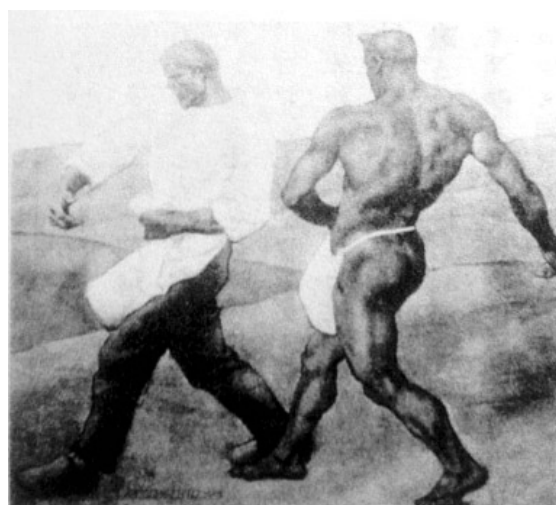
バッハオーフェンの母権制社会の主張は、古代社会の優位性やその社会への回帰を説いているのではなく、母権制から父権制へと移行していった歴史に、人間の社会の進歩を見いだすものであった。ローマ法の専門家であったバッハオーフェンは、原初の社会に母権をみたからといって、ローマ的な家父長制を否定した訳ではなかった。しかし、バッハオーフェンが主張した原初の社会の中心であった聖なる母性のイメージは、ロマン主義の古典主義への反撥と教条主義への反抗の文脈を経て、バッハオーフェンが予想もしていなかった反キリスト教的な思想へと導かれていく。とりわけ世紀末以後、古典古代を代表するホメロスの叙事詩の中にアジア・オリエン的なヴェーダが見いだされ、原初の社会における異教的な、あるいは非ヨーロッパ的な観念の存在が言及されるようになる。そこにはロマン主義から引き継がれた、“かなた”への憧憬や、世紀末の特徴として挙げられる神秘的なものへの追求があったことは明らかである。そして、アジア・オリエン的な母権社会の発見は、ヨーロッパの社会が父権制的な秩序の上に成り立っていること、さらに言えば、キリスト教的父権制の倫理に基づいていることを人びとに気付かせたのである。<sup>(21)</sup>

世紀末において、バッハオーフェンの『母権制』は、キリスト教的倫理を基礎とする現在の社会を否定するための格好の材料として取り上げられ、読みかえられることとなった。そしてその思想は、都市の工業化・機械化にともなって蔓延していった文明社会における物質主義や合理主義への反撥とも結びつき、〈自然〉回帰の思想と連動するようになる。原初の母権制のイメージは、反キリスト教的、反市民社会、反進歩、反近代の世紀末思想とともに増幅し、神秘的な様相をもって受け入れられるようになったのである。ミュンヘンのシュヴァービングの宇宙論やクラークスの秘教主義など<sup>(22)</sup>は、バッハオーフェンの『母権制』を基盤として発展したものである。また、アスコナの神秘主義の思想の発展と〈自然〉の中での原初的な生活の実践は、バッハオーフェンの母権社会への回帰に繋がっている。このように、〈自然〉の中の神性は、聖なる母性と同一視されるようになったのである。

## 6-2-2 「血と大地」の思想とバルケンホフ・コミュニオンとの対立

人間の原初的な社会を母権制社会とみるバッハオーフェンの論は、19世紀世紀末において、父権制の抑圧からの解放やキリスト教的倫理からの脱却を目指す〈自然〉回帰の思想として捉えられるようになった。しかし1920年代になると徐々に高まり始めるナショナリズムの中で、バッハオーフェンの『母権制』はさらなる解釈が加えられるようになる。バ

ッハオーフェンは著書の中で、デメテル的な母権制社会が時を経るにつれてアポロンの父権制社会へと移行していったとして、母権制社会と父権制社会の段階における闘争があったとした。その闘争は、1930年代のナチスの思想統制下において、アジア・オリエントとギリシャ・「北方」的ヨーロッパ人との闘争であったと解釈されたのである。夜、闇、大地、母、影といったデメテル的な母権制社会の象徴に対して、昼、光、天、父といったアポロンの要素は「北方」人を象徴するものとしたアルフレート・ローゼンベルクの『二十世紀の神話』(1930



〈図 51〉 アルビン・エッガー＝リーント

《種を蒔く人と悪魔》(1909)

年)は、ドイツにおけるナショナリズムの高揚により、ロマン主義から続くナショナリズム的な〈自然〉回帰の思想がより強められたことを意味している。<sup>(23)</sup>

ドイツの民族主義において、〈自然〉が民族の根源であるとして、反都市・反文明的な思想とともに〈自然〉回帰が求められたことは既に述べたが、そこで憧憬の念をもって顧みられた農村の人びとの暮らしは父権制的なイメージで捉えられた。表現主義の画家アルビン・エッガー＝リーント(Albin Egger-Lienz 1868-1926)は、農民、とりわけ農夫を多く描いたことで知られているが、彼は農民たちを筋骨隆々たる強靱な身体として表現した。〈図 51〉豊穡を司る女性神の大地が男性によって耕され、支配されるという構図は、デメテル的なものがアポロンのものに征服されるという歴史的な過程を暗示している。また、それとともに、農村や農民、あるいは農耕という行為に父権的なものをイメージしていたナショナリズムの傾向が見て取れるだろう。民族と結びつくべき「北方」の大地は、「民族文化が胚胎する培養土」たる「母なる大地」であっても、その地を統べるのはアジア・オリエント的な母権制社会に打ち勝った「北方」人の父権制的社会でなくてはならなかったのである。<sup>(24)</sup>

この父権制的なイメージは、タキトゥス『ゲルマニア』やローマ時代の年代記が伝えるゲルマン民族のイメージからの影響があることも指摘されなければならない。19世紀ロマン主義の民族意識の高まりの中、ドイツ人の起源は『ゲルマニア』で知られたゲルマン民族の歴史にあるとされた。その歴史書の中で、ゲルマン民族はローマ人と戦った民族であった。ローマに抑圧されながらも、自由と独立を求めて戦った民族として位置づけられたゲルマン民族の特質は、質実剛健で勇敢、豪胆など必然的に男性的なものへと偏ることとなった。1920年代になると、この『ゲルマニア』は民族の原歴史と見なされるようになり、1929年にはオイゲン・フェーレによって『ゲルマニア』が改めて翻訳され、出版されるこ

ととなった。『ゲルマニア』におけるゲルマン民族とローマ人の対立は、ゲルマン民族たるドイツ人とローマ人の子孫であるフランス人、イタリア人と置き換えられ、当時の世界情勢と絡めたナショナリズムの高揚に重要な役割を果たすこととなるのである。<sup>(25)</sup>

いずれにしても、大地と結びつく力強い農民の姿がドイツ民族の原像だと捉えられたことは、1920年以降「血と大地」の思想として、ナチスによって大々的に宣伝されるようになった。そのナショナリスティックな〈自然〉観は、〈自然〉を最も重要な主題として見ていた芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデにも少なからぬ影響を与えている。ヴォルプスヴェーデで農村や農民たちの生活に誰よりも関心を持ち、その風景や彼らの生活を間近で見つめていたマッケンゼンも、農民の生活にこそ民族の根源的な生があるとして、農村を「故郷」と見なした。ラングベーン『教育者としてのレンブラント』はマッケンゼンの作品の根底を支える思想となり、「現在芸術領域において地上と天上のいたる場所をさ迷い歩いているドイツ人の迷える魂は、再び故郷の大地と結びつかなければならない」というラングベーンの言葉を体現した。当初から民族の根源というテーマを少なからず意識していたマッケンゼンは、第一次世界大戦以降、ますますナショナリスティック傾向を強めていく。1910年にヴァイマルのアカデミーで教鞭を執った後、1918年に再びヴォルプスヴェーデに戻ったマッケンゼンは、その後鉄兜団に加入し、やがてローゼンベルクの創設した、民族的反ユダヤ的な組織・ドイツ芸術のための闘争同盟(Der Kampfbund für deutsche Kultur)に所属するようになる。

ナショナリズムの傾向の強い保守的な芸術活動に率先して参加したのはマッケンゼンばかりでなく、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの初期メンバーの一人カール・ビネンも同様であった。彼は『ドイツ芸術家の抗議』において、外国絵画、とりわけ後期印象派やフォービズム、キュビズムの排斥を訴え、民族意識を中心とした「故郷」芸術を推進すべきであるとした。<sup>(26)</sup>ヴォルプスヴェーデの芸術家たちにとっての芸術はドイツやドイツ人たちのための芸術へと変わっていく。そしてそれとともに、ヴォルプスヴェーデの〈自然〉もまた、そうしたナショナリスティック傾向の中で、ドイツ人の「故郷」という意味においてのみの原初性ばかりが強調されるようになるのである。

芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデのメンバーたちのこうした動きは、フォーゲラーの共産主義的思想とは相容れないものであった。とりわけマッケンゼンとフォーゲラーは激しく対立し、お互いを非難し合っている。1919年5月に、革命的思想のために逮捕されたフォーゲラーが、釈放後ブレーメン新聞に出した記事では、このように書かれている。

僕と僕の家族を煽動者たちに引き渡すための無意味な流言に反対して、僕は断言する。[...] 虚偽の煽動の源泉はヴォルプスヴェーデの中に見つけられ、農夫たちの中ではなく、いわゆる芸術家一投機家たちの集まりの中にあった。<sup>(27)</sup>

フォーゲラーの非難は、マッケンゼンを念頭に置いている。マッケンゼンにとって、共産主義者や革命家たちの巣窟となっていたバルケンホフの状況は看過できないものであり、フォーゲラーの活動は反国家的なものでしかなかった。1919年9月、マッケンゼンはフォーゲラーに関する中傷記事を投稿し、フォーゲラーとバルケンホフ・コミュニオンに対して厳しい目を向けた。<sup>(28)</sup>フォーゲラーとマッケンゼンのこのような対立からも分かるように、時代の流れの中でメンバーたちの立場や思想は大きく変化していった。そもそも同根とは言えなかったヴォルプスヴェーデのメンバーたちは、ここにおいて完全にばらばらになり、それぞれ全く違う道へと分かたれていくのである。

### 6-3 《生成》で表現された〈自然〉の神性

《生成》は、フォーゲラーの共産主義的な思想に基づいた共同体において育まれる「新しい人間」「新しい生」を象徴するものであった。そしてそれらは、聖なる母性として象徴される〈自然〉から「生成」されるものであるとフォーゲラーは考えた。《生成》において描かれた女性像に異教的なものを感じさせるのは、それが人間の原初的な生を想起しているということも関係しているだろう。バッハオーフェンの説いたデメテル的な母権制社会は、アジア・オリエント的な、非キリスト教的なイメージで満ちている。

こうした〈自然〉に対する異教的なイメージの付与は、かつてのユーゲントシュティールにおいても見られる、フォーゲラーの基本的なスタイルでもあった。ロマン主義から連なる中世趣味や物語趣味に沿って制作されたユーゲントシュティールの作品の多くは、古典主義・教条主義的なものから離れた、中世の物語や伝承、神話、またはメルヒェンといったある種異国的・異教的要素を持つものであった。描かれる草花や木々、鳥たちも、ヨーロッパの伝統的なフォルムとは大きく異なり、フォーゲラーの設定した世界観に適う形に調えられており、どこかエキゾチックな雰囲気をたたえている。異国情緒あふれる南国の鳥孔雀のモチーフは、フォーゲラーが好んで用いたものだった。このモチーフは、ブレーメン市庁舎の《黄金の間》をはじめ、あらゆる作品に登場する。

〈図 52〉孔雀のモチーフは、アメリカの画家ホイッスラー(James McNeill Whistler 1834-1903)がレイランド邸のために 1876 年にデザインした孔雀の間(The Peacock Room)の例でも分かるように、ジャポニズムに代表される異国趣味的なモチーフの一つであった。フォーゲラー作品における〈自然〉を異教的なイメージで表象することは、彼の思い描いた空想の世界の特別さ、すなわち“ここ”ではない特別な“かなた”という位置づ



〈図 52〉 ハインリヒ・フォーゲラー

《黄金の間》暖炉の孔雀(1905)

けを強調するために必要不可欠だったのである。

そのような特別な“かなた”の世界を描写するなかで、最も重要な要素だったのが女性のモチーフであった。フォーゲラーは作品の中心的な役割を担う存在として理想の女性マルタをたえず画面の中に配置した。芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデにおいて、芸術家たちはその〈自然〉や農村の風景、または農民たちの様子に惹かれ、絵の主題として描いているのであるが、その中の誰一人として個人を描こうと試みる者はいなかった。農民たちに真摯な眼差しを向けていたマッケンゼンにしる、パウラ・ベッカーにしる、彼らはもちろん絵の対象となった農民たち一人ひとりの名を認識していたことだろう。しかしマッケンゼンは彼らを農民という精神的な存在として一括りにまとめてしまったし、パウラ・ベッカーは個人の持っている体つきや顔の造形といった個性まで描ききりながらも、彼女の作品は皆、人間全体の生の本質の解明へと向かっている。子どもの絵も若い乳飲み子を抱える母の絵も、また死の間際の老女の絵も、そのどれもが人間、もしくは女性という生そのものの存在を問うているのである。同じヴォルプスヴェーデに住む女性のモチーフを選択しながらも、ユーгентシュティール時代のフォーゲラーとパウラ・ベッカーの女性像は全くと言ってよいほど方向性が異なっている。

ユーгентシュティール全盛期において、フォーゲラーの創作意欲を支えたのはマルタであり、あらゆる作品において登場する女性のモチーフは、全て彼女をモデルとしたものであった。フォーゲラーが作品の中で紡ぐ理想的な世界の物語の主役はマルタ以外にない。彼女がいたからこそ、フォーゲラーは彼女の住むヴォルプスヴェーデに自身の美意識に基づく内面的な世界観をそっくり移そうと考えた。ヴォルプスヴェーデの芸術家たちの中で

フォーゲラーはその点で特に異色で、独特な存在であった。他の芸術家たちが〈自然〉を風景や限定されない不特定な農民たちの中に見いだしたのに対して、フォーゲラーは〈自然〉をたった一人の少女の中に見いだしたのである。フォーゲラーにとって、マルタこそヴォルプスヴェーデの〈自然〉そのものだった。それが意識的であったにせよ、無意識的にせよ、マルタは常にフォーゲラーの内面世界を象徴する精神であり、またその表象だったのである。

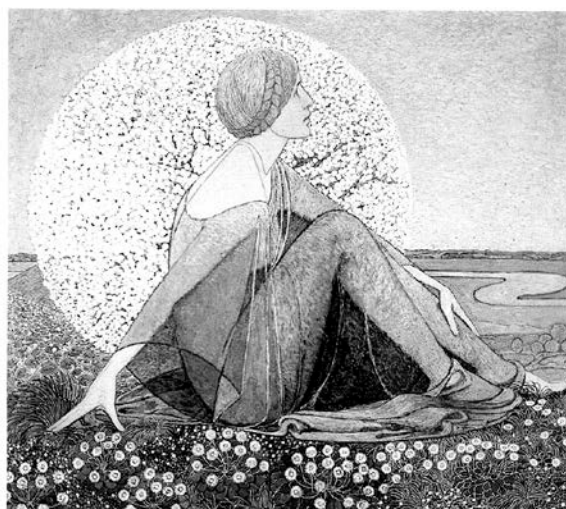
自身の精神を表象するための器としての女性のモチーフは、最愛の存在マルタを現実世界で失った頃から徐々にその形を変えていくこととなる。マルタとの不和が浮き彫りになっていた 1906 年以降も、フォーゲラーの作品の中心は女性のモチ



〈図 53〉ハインリヒ・フォーゲラー《舞踊》(1913)

ーフであり続けたが、その像はだんだん個人としてのマルタの似姿から離れていき、単なる記号としての女性のモチーフへと変化していく。その女性のモチーフは、画面の中で単なる一構成物としての役割に留まり、これまでの中心的な役割から外されていく。たとえそれが絵の主題としてフォーゲラーが意図的に中心に据えたとしても、マルタの似姿でなくなった女性のモチーフは無意識的に中心から外れ、ただの一つの有機体として扱われるのみである。マルタという女性像がヴォルプスヴェーデの〈自然〉すべてを包括するフォーゲラー作品の支配者であったのに対し、それ以降のフォーゲラーの作品における女性のモチーフは、〈自然〉の事物の細密な描写に飲み込まれ、〈自然〉の中に消えていってしまうのである。《舞踊》(1913)〈図 53〉では、もはや女性は〈自然〉の象徴ではなく、〈自然〉を包括する超越的な存在ではない。〈自然〉の一部として他の木々や草花と同じようにそこに在るだけである。女性のモチーフは、フォーゲラーの理想的な世界を体現する存在ではなくなってしまっている。

しかし他方で、マルタが失われて以降の、この記号としての女性のモチーフからは、フォーゲラーの関心が肉体の造形へと広がっていったことが感じられる。理想の具象ではなくなった女性のモチーフは、フォーゲラーとの精神的な繋がりとはもはや必要ではなくなった。1912 年、ヴォルプスヴェーデを離れてベルリンにアトリエを構えた時、フォーゲラーは女性の裸体のスケッチを多く残しているが、様々なポーズをデッサンしたフォーゲラーの女性像は、ユーゲントシュティール時代の女性像に比べて、生身の人間のフォルムを意識したものへと変化している。マルタが描かれた作品において、マルタはその肉体のフォルムが強調されることはなく、いつもただそこに立っているか、もしくは座っているかだけだった。自身の理想の世界を象徴するための存在であったマルタは、例えば衣服や髪型といった特定の付加的な要素を身にまとった存在そのものに意味があるのであって、精神の受け皿としての役割が果たされていればそれで良かった。そのため、彼女の肉体の動きや心の情動は全く度外視されていた。しかしそのマルタを失って、女性のモチーフはフォーゲラーの個人の内面性を表す存在でなく、その器となる肉体へと視点が移っていった。つまり、これまでフォーゲラー自身から発したマルタの姿は、マルタ自身というよりはある種フォーゲラーと同一の存在であり、虚像であったのであるが、その虚像が消え去った今、マルタという理想から離れて、女性という対象を客観的に見つめ直すこ



〈図 54〉ハインリヒ・フォーゲラー《夢想Ⅱ》(1912)



〈図 55〉ハインリヒ・フォーゲラー  
《戦争の中での女性の苦しみ》(1918)

とで、フォーゲラーは新たな女性像を導き出すのである。

女性を肉体という一つの有機体に還元したことで、フォーゲラーの女性のモチーフは理想の世界の住人という立場から解き放たれた。代わりに、女性のモチーフは抽象的な概念の象徴として扱われるようになる。《夢想Ⅱ》(1912)〈図 54〉は、マルタをモデルとして描いた作品の中では末期にあたるもので、ユーゲントシュティールの面影を残した油彩としてはほぼ最後の作品である。この作品においてマルタは未だ理想的な世界に腰を下ろしているものの、その肉体はタイトルに付された「夢想」という抽象的な概念を表す象徴へとにわかに変化している。あたかも一つの物語を語っていくようなユーゲントシュティールのフォーゲラーの作品は、より際立った象徴主義へと徐々に傾いていく。ホドラー(Ferdinand Hodler 1853-1918)の絵画を彷彿とさせるこの象徴性に富んだ《夢想Ⅱ》以来、フォーゲラーの作品は何か抽象的な概念

を表すための女性の肉体に関心を向けるようになる。<sup>(29)</sup>

フォーゲラーの肉体への関心は、1918 年以降、ダンスへの興味に引き継がれていく。踊り子のシャルロッテ・バッハラッハ(ロッテ・バーラ)がヴォルプスヴェーデを訪れたことは、フォーゲラーの女性のモチーフにさらなる変化をもたらした。彼女が全身で表した嘆きや破壊、死のイメージは、女性の肉体を抽象的な概念の象徴として表そうとしていたフォーゲラーの心を掴んだのである。そしてまた、フォーゲラーはロッテ・バーラの踊りの中に、宗教的なものを感じ取っていた。

ロッテ・バーラの踊りの印象をもとにした、赤く燃え立つ炎の中での一枚の絵がさらに生まれた。ガリチアの女性たちがその炎の中を急いでいく。炎の光をさえぎるような、炎から身を守るかのような、絶望したような動きで。とあるガリチアの墓地の背の高い十字架が燃えていた。その十字架のうちのひとつにはキリストが磔にされていたが、そのキリストの像は熱で曲がり、炎の中に沈んでいった。女性たちの暗い色をした衣服は群青色から暗い茶色とほとんど黒に近い紫へと変わっていった。<sup>(30)</sup>

ロシア人のダンサーから学んだというロッテ・バーラの踊りは、フォーゲラーがかつて従軍した地ガリチアのことを思い出させた。彼女の敬虔さを彷彿とさせる踊りはまた、女性の肉体と宗教的な神聖さを結びつけるものでもあった。ロッテ・バーラをモデルとして描いたとされる《戦争の中での女性の苦しみ》(1918)〈図 55〉は、フォーゲラーの女性の

モチーフと信仰という抽象的な概念が結びついたことを示唆している。そしてフォーゲラーの中に再び理想的な世界のイメージ、すなわちフォーゲラーの考える共産主義的な共同体の理念が浮かび上がってきた時、その宗教的な神聖さをまとった記号としての女性は、フォーゲラーの内面世界という精神を肉付けする肉体、あるいは器としての役割を再び担うこととなるのである。

《生成》において描かれた女性は、「相互扶助」に基づく共産主義の共同体を表す象徴であった。われわれは、これまで築き上げられてきたあらゆる身分や階級、社会体制を無に帰して、もう一度人間の原初的な社会に立ち返らなければならない。そこでわれわれは「新しい人間」、「新しい生」を育む。育むものは聖なる母性をはらむ〈自然〉である。デメテル的な原初の社会は異教的な雰囲気をつたえている。しかしわれわれが望むべき原初的な社会は、同時に「信仰の星」を仰いでいる。〈自然〉が「信仰の星」を得たとき、理想とする共産主義の共同体が完成する。《生成》の女性のモチーフは、人間の原初的な社会たる〈自然〉を象徴するとともに、フォーゲラーの理想とする共同体の精神を体現する肉体であった。女性の肉体は己の内面から湧き出てきた理想の世界のイメージを象徴する存在であり、また同時に、共産主義における「相互扶助」という抽象的な概念を象徴する存在でもある。

女性の肉体はもはやフォーゲラー自身の美意識に沿ってその形を変えることはしない。また、ほころびを見せつつある現実世界の共同体の姿を無理に取り繕うこともしない。醜悪な姿をさらしながらも、それでも自身の理想を具象化させようとしたこの《生成》は、フォーゲラーの信仰告白にも似た作品である。

その意味においてこの作品は、フォーゲラーにとってのアイコンであったといえる。アイコンとは個人的な美術表現ではなく、信仰の対象となるものそのものを可視的なものとして生み出すために作られたものである。作者の理解した神が描かれるのではなく、信仰の対象である神そのものをいわばあるがままに表そうとしたアイコンのように、フォーゲラーの信じる二つの信仰、すなわちキリスト教への信仰と共産主義への信仰が《生成》という一枚の<sup>アイコン</sup>像によって現れたのである。



〈図 56〉 バルケンホフ労働学校のシンボル

(1922)



〈自然〉の神性は、バルケンホフ・コミュニンの構想において、ようやくフォーゲラーに認識され、それは共同体の理念の中心的思想となった。バルケンホフ労働学校のシンボル〈図 56〉は、〈自然〉の中の神性とフォーゲラーの目指した「新しい人間」「新しい生」の創生を見事に表現している。光り輝く草花の咲く大地にしっかりと足を付けた赤子は、慈愛に満ちた聖なる手に包まれている。子を包んでいる手のひらは、《ヴィジョン》において、今まさに天啓を受けている聖母にかざされた神の手を彷彿とさせる。その手はまるでその草花と同じように大地から生えているようである。神の手はまさしく自然に属するものであり、自然の中に溶け込む神性を表している。この神の手が、母権的な神であるのか父権的な神であるのかはもはや問題にされない。また、異教的なものも民族的なものも、共産主義の「相互扶助」においては区別されるものではない。その区別こそが争いに繋がるものだからである。「相互扶助」の社会は、宗教の説く愛と平等の理念に従う。その理念の下、あらゆるものを超越した、万物に宿る一なる絶対者がこの新しい生命を育むこと、それだけがバルケンホフ・コミュニンの真理なのである。

フォーゲラーの〈自然〉の神性は、共産主義との繋がりの中で見いだされた。そしてそれを女性という肉体を借りてくることによって表現しようとしたフォーゲラーの試みは、〈自然〉と人間の一体化を目指したといえる。目に見えない抽象的な、概念的なものを女性のモチーフという可視的なものへ統一、または融合しようとしたことは、フォーゲラーの芸術が辿ってきた変遷、すなわち芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデでのユーゲントシュティールの画家としての歩みを考えれば、当然の帰着点であった。そしてまた、移り変わる「流行」に振り回されるなかで、フォーゲラーが変わらず持っていた彼独自の特性が、フォーゲラーという画家が生きた「現代性」の一端を築き上げているのである。

## 終章

### 1 おわりに

〈自然〉がわれわれ人間にとってどういうものであるのかという疑問は、有史以来たえず問われ続けてきたものであろう。古代ギリシャの哲学において〈自然〉が考察される以前から、人間にとっておそらく当たり前に身近に存在していた〈自然〉は、しかしその近さとは対照的に、人智の及ばぬ未知のものであり続けた。その当たり前にあった〈自然〉が近代化によって失われつつあった 19 世紀以降、〈自然〉に対して様々なアプローチがあったことは、〈自然〉と人間が切っても切れない密接な関係にあることを示している。その関係は、百年以上経過した 21 世紀の現在の世界においても変わっていない。〈自然〉が人間の理性の枠外にあり、未だ認識され得ないという感覚は、19 世紀当時の人びとのみならず、原初の人間とも共有することのできる人間の根源的な感覚である。それゆえに、〈自然〉は人間にとって今後も興味の対象であり続けるに違いない。

その様々なアプローチのほんの小さな一端としてヨーロッパの歴史に刻まれた芸術家コロニーという存在は、19 世紀の世相をまさに反映するものであった。芸術家コロニーの誕生は、未だ全容の分からない〈自然〉に対して人間が立ち返り、真摯に向き合ったという単純な事実を示すばかりでなく、そうするに至ったあらゆる外的・内的な要因を浮き彫りにした。とりわけ、ロマン主義に端を発した様々な分野における思考と認識の変化は、ヨーロッパが体験したルネサンス以来の革命であり、その思想体系は文化的・芸術的ないわゆる精神的な方面に留まらず、科学技術といった物質的なものを扱う分野においても、既成概念の根底を覆すほどの圧倒的な力を持っていた。その中で〈自然〉は、個人の内面的な世界の追求とともにこれまで以上に多様な価値基準をもって広がっていき、それぞれの個人にとって各々の意味を為す無限のものへと拡張していったのである。

ますます捉えがたい未知のものとして人びとの前に横たわることとなった〈自然〉は、芸術家コロニーにおいて、「故郷」という概念で括られた。その思想の背後には、〈自然〉の中にわれわれ人間と同じ自我を見いだしたロマン主義の自然哲学がある。それぞれ固有に持っている個人の自我は、〈自然〉のあらゆる事物にも同じ構図が適用される。すなわち、あらゆる事物にも自我があり、それら自我は全て一つの自我に収束されるのである。〈自然〉の事物もまた人間と同じ有機体的存在であり、人間はその〈自然〉が示す絶対的な、超越的自我の一部として在るのだという思想は、人間中心主義を貫いてきたルネサンス以降のヨーロッパの〈自然〉観を一転させた。人間の自我とも符合を付すことのできる〈自然〉の中に、人びとは長年追求し続けてきた人間の〈本性〉があると考えたのである。そうして、人びとは〈自然〉の中へ回帰することを求め始めた。ジャン＝ジャック・ルソーの呼びかけに誘われるがごとく「森の内部へ」と入っていったバルビゾン派の〈自然〉回帰の運動は、19 世紀に現れたロマン主義的な〈自然〉観を象徴するものである。そして彼らは

その〈自然〉の中に、人間の原初的な生の営み、根源的な「故郷」を発見するのである。人間の原初的な生の営みの場、すなわち「故郷」を見つけることは、人間の〈本性〉を見いだすことと同義であった。

ロマン主義から生まれた「〈自然〉＝故郷」の概念は、同じロマン主義を通じてさらに様々な解釈がなされることとなる。個人の内面的な感情を通して想起される「故郷」は、当然のことながら個人それぞれ違った形を持ち、それぞれ違った意味合いをもって表されることとなるのである。ドイツにおいては、国家形成という歴史的事象と並行するなかで民族意識の高まりとともに「故郷」が想起された。そのため、「故郷」が民族の枠組みの中で想起され、それが反都市・反文明社会の〈自然〉回帰の思想と結びついて、芸術家コロニーにおいて独自の〈自然〉観を展開していく。そしてその〈自然〉観は、個人の特性と混じり合いながらさらに細分化し、より複雑になっていくのである。

ドイツの芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの芸術家たちが示した〈自然〉観は、「故郷」と目される未知なる〈自然〉の神秘性を神性と捉えた世紀末的な思想から始まる。世紀転換期における神秘的なものへの憧憬という側面を多分に含みながら、ある種の理想を〈自然〉に寄せつつ、彼らは〈自然〉を描いた。民族主義的なものにしろ、中世趣味・物語趣味的なもの、あるいは共産主義的なものにしろ、それらは彼らが夢見た幻想のようなもので、その実像を映しているとはいえない。その虚像に惑わされないことを心に留めながら己の内面へと潜っていき、ただそこにある「物自体」として〈自然〉を描写しようとした者ですら、〈自然〉の神秘的なベールを剥ぐことはできなかったし、またしなかった。彼らは、おのおのがかき集めた〈自然の〉中の神性の欠片と戯れながら、〈自然〉の全容を空想で補っていった。そうして、〈自然〉の中で夢見た理想的な〈自然〉を描き出したのである。

その中で、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの特質を特に強烈に示したのがハインリヒ・フォーゲラーであった。フォーゲラーは19世紀後半にイギリスで誕生した芸術家グループ・ラファエル前派に倣って、絵画の主題を中世の時代の神話や伝承、騎士物語、メルヒェンといった古い物語の世界から探し出した。そしてその物語の舞台をヴォルプスヴェーデの〈自然〉に当てはめ、夢想的な理想の世界を表現したのである。“ここ”ではない“かなた”を憧憬することは、ロマン主義の原点であり、またフォーゲラーの芸術の原点でもあった。フォーゲラーはその舞台を表現する技法として、優美で繊細な曲線と綿密で細密な描写を組み合わせたユーゲントシュティールを採った。産業革命後、都市の工業化や機械化につれて物質主義や合理主義が台頭するなか、急速な変革がもたらされた19世紀末期の社会において、人びとはおぼろげな不安を心の奥底に抱えていた。そのような不安を覆い隠すように発展していった甘美で華やかなユーゲントシュティールは、まさに19世紀のバロックともいえるべき歪さを内包していた。

中世趣味や物語趣味、あるいは異国趣味に沿った、“かなた”にある理想の世界の表象は、

絵画作品の中だけにとどまらず、作品の外、すなわちフォーゲラー自身の現実世界の生活においても行われた。彼は古い農家を買取り、自分好みの形に改修して、そこをアトリエ兼住居とした。家の外装・内装だけでなく、家具、食器などの日用品に至るまであらゆるものを自分の考える理想の形に調えたのである。この芸術と生活を統一し、融合させる総合芸術という思想は、ラファエル前派の一人・モリスのアーツ・アンド・クラフト運動が始まりであり、ユーゲントシュティールはその傾向を強く引き継いでいた。ユーゲントシュティールの画家であったフォーゲラーは、ユーゲントシュティールの総合芸術の思想を自身の日常生活で実践しようと試みたのである。そうして完成したバルケンホフは、フォーゲラーにとって自身の芸術の拠点であると同時に、フォーゲラーという人間自体の根源、つまり「故郷」となったのである。

しかしその理想の世界は長くは続かなかった。その原因の最も大きなものの一つは、ユーゲントシュティールが時代の一過性的な表現技法に過ぎなかったことが挙げられるだろう。世紀転換期、まだはっきりとしていないおぼろげな不安を覆い隠すために現れたユーゲントシュティールは、20世紀を迎えて、その不安が戦争という具体的な事象として人びとの眼前に現れ、現実感を伴って迫ってきたときに完全に剥ぎ取られ、バールとしての役割を終えるのである。ユーゲントシュティールの「流行」は、もはや人びとの「現代性」ではなく、急速に衰退していった。それに追い打ちをかけるように、フォーゲラーの創作の源泉であった最愛の妻マルタが彼を裏切って他の男と暮らし始めたことは、フォーゲラーの芸術的な感性を袋小路の状態に迫りやるのに十分であった。ユーゲントシュティールとマルタを失ったフォーゲラーは、己の芸術を基礎づける新たなものを探すものの、なかなか確信をもって表現することができず、苦しむ日々が何年も続いた。

そのような折に、第一次世界大戦が勃発したことはまさに神からの天啓ともいえるべき出来事であった。画家として身を立たせたユーゲントシュティールを、この時フォーゲラーはついに脱ぎ捨て、「かなた」の世界から「ここ」という現実の世界へと帰っていく。多くの者と共有する「現代性」を再び獲得するために、フォーゲラーは戦いを願ったドイツ社会の一員として、戦争に身を投じるのである。そこで体験したことは、フォーゲラーにとって決して望んでいたものではなかった。しかし、「現代性」の共有という観点から見れば、フォーゲラーはまさに望む通りのものが得られたともいえる。実際、フォーゲラーは戦地での体験の中から、人びとと共有し得る「流行」に触れたのである。それがゴッリキーに端を発する共産主義であった。

共産主義に目覚めて以来、フォーゲラーは再び生きる意欲を取り戻していった。頭を悩ませていた、ユーゲントシュティールに代わる新しい芸術的な様式の模索も、共産主義の思想を知ってから迷いも消え、確たる信念をもって臨むことができるようになった。そうして得た結晶体と幾何学模様を主体とした、表現主義的な「複合絵画」の技法は、ユーゲントシュティールに続くフォーゲラー独自の第二の表現様式として確立された。人びと、

とりわけ貧しい労働者や社会的弱者の不安や怒り、悲しみといった負の内面感情を表したフォーゲラーの表現主義は、戦後の混乱期におけるドイツ社会を色濃く反映したまぎれもない当時の「<sup>モード</sup>流行」であった。

フォーゲラーの理解した共産主義は、クロポトキンの提唱した「相互扶助」に基づくユートピア的な社会の構築を目指す理想主義的なものであった。キリスト教の隣人愛、もしくは友愛に似た「相互扶助」を基礎として築き上げられた社会は、人間の原初的な生の営みの場と想起された。戦争によって現実世界に一旦戻りながらもやはり“ここ”ではない“かなた”を希求するフォーゲラーの姿勢は、結局のところ、フォーゲラーがロマン主義的なユーゲントシュティールから逃れられなかったことを示しているのではあるが、それと同時に、フォーゲラーが芸術家コロニーの「故郷」の思想をその根底に持ち続けていたことを証明するものでもある。フォーゲラーが最終的に夢見た共同体の姿は、〈自然〉と人間が一つとなって共生する社会であった。それは極めて原初的な社会であり、またロマン主義的な〈自然〉観に支えられた、芸術家コロニーの基礎となる理念であった。人間個人の自我と〈自然〉の中の超越的自我が共同体という一つの体の内に統一されるフォーゲラーの理想の社会のイメージは、フォーゲラーの〈自然〉観の具象化に他ならないのである。

フォーゲラーの辿った〈自然〉観の変遷とその軌跡は、19世紀末期から20世紀初頭にかけて、人びとがどのように〈自然〉を認識し、把握したかという問いに対する答えの一つを呈示しているだろう。隅々にまで生が宿っている有機体としてのイメージと物質の集合に過ぎないとする無機的なイメージとのはざまで揺れ動く〈自然〉は、どちらか一方が正しいという訳ではなく、その二面性にこそ真の〈自然〉の姿があるのかもしれない。ロマン主義的で有機的な〈自然〉と唯物論的で無機的な〈自然〉の間をさまようフォーゲラーの〈自然〉描写は、〈自然〉の持つ二面性、あるいは二重性を象徴的に示している。フォーゲラーの作品における〈自然〉は、捉えきれない〈自然〉というものの本質を見事に体現しているのである。

## 2 補遺・日本におけるフォーゲラーの受容

本論文の結びとして最後に、日本におけるハインリヒ・フォーゲラーの受容を記したい。ドイツでは、1970年代に東西ドイツの対立が緩和されたことをきっかけとして、フォーゲラーに関する著作が彼の生誕百年にあたる1972年以降相次いで出版されるようになった。それを期に、フォーゲラーやその作品が徐々に再評価され始め、やがて芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの主要な芸術家の一人としてフォーゲラーの名が挙げられるようになった。フォーゲラー作品の再評価は、これまで一過性の熱病のように扱われ、その存在が美術史から排除されてきたユーゲントシュティールの再評価でもあった。現在では、フォーゲラーはユーゲントシュティールの一時代を築いた北ドイツを代表する画家として、多くの人びとにその名が知られている。しかし日本においては、フォーゲラーは詩人ライナ

ー・マリア・リルケとの関連で少し述べられる程度で、画家としての認知度は決して高いとは言えない。フランスのアール・ヌーヴォーの知名度と比較して、ドイツのユーゲントシュティールは、地域的もしくは限定的な流行と見なされており、そもそもユーゲントシュティール自体があまり取り上げられないのが現状である。

とはいえ、1980年に出版された種村季弘の『ヴォルプスヴェーデふたたび』で芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデが取り上げられたことで、芸術家コロニーの画家としてのフォーゲラーの存在が日本で広く知られるようになったことは特筆しておかなくてはならないだろう。1977年にヴォルプスヴェーデに三ヶ月余り滞在した筆者が、ヴォルプスヴェーデとそこに集った芸術家たちの現在と過去を織り交ぜながら書き綴った紀行的評伝は、日本における芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデのイメージを決定づけたと言っても過言ではない。日本におけるヴォルプスヴェーデおよびフォーゲラーの理解は、この著書に拠っているものがほとんどである。

『ヴォルプスヴェーデふたたび』で詳細に記されているように、こうした現状にもかかわらず、フォーゲラーは日本と全く無関係な画家ではなかった。フォーゲラーは、かつて雑誌『白樺』の表紙を飾った白樺の紋章〈図 57〉を考案した画家であった。この白樺の図案は、1912年10月（『白樺』第三巻10号）からおおよそ二年半にわたって毎号雑誌の表紙と扉を飾ることとなったのである。この依頼の際、雑誌の総編集者であった柳宗悦とフォーゲラーが交わした書簡は、フォーゲラーの作品・資料などを収蔵しているヴォルプスヴェーデ文庫(Worpsweder Archiv)に保管されており、それぞれの手紙の内容は、1982年岩下真好によって日本語訳とともにまとめられている。<sup>①</sup>



〈図 57〉雑誌『白樺』の表紙を飾った白樺の紋章(1911)

雑誌『白樺』は1910年4月に創刊された文芸雑誌であった。この雑誌は、単に日本における文学の発展に寄与しただけにとどまらず、日本におけるヨーロッパ美術の受容といった面においても大きな役割を果たした。ロダンやセザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンなどのフランス近代美術が日本に伝達した経緯に関して、この『白樺』の功績抜きに語ることはできない。その『白樺』の同人仲間たちの間で、フォーゲラーがどのようにして知られたのかは明らかになっていない。ただし、『白樺』の同人であった木下利玄と武者小路実篤の二人が1909年8月の時点で既にフォーゲラーの初期の銅版画2点を所持していることが分かっており、1908年の秋頃には『白樺』のメンバーたちがフォーゲラーを知っ

たのではないかと推察されている。<sup>(2)</sup>彼らのフォーゲラーへの関心は、1910 年に開催された「南薫造・有島壬生馬滯欧記念絵画展覧会」において、木下と武者小路の所持していた銅版画 2 点を含めた 3 点が展示されたことから始まる。その後、1911 年 12 月に発刊された『白樺』第二巻 12 号においてフォーゲラーの特集が組まれ、日本において初めて、フォーゲラーという画家とその作品が大々的に紹介されるのである。

フォーゲラーが日本で初めて紹介された 1910 年前後の時期は、フォーゲラーにとっては、自身の芸術に対して懐疑的な姿勢を見せ始めていた頃にあたる。ユーゲントシュティールが徐々に衰退していくなか、フォーゲラーは自身の芸術の方向性を見失い、苦難にあえいでいた。しかし、『白樺』が取り上げたフォーゲラーの作品は、展覧会での経緯からも分かるように、ユーゲントシュティール時代のごく初期のものばかりであり、フォーゲラーの紹介もユーゲントシュティールの画家としての評価が中心となっている。『白樺』第二巻 12 号のフォーゲラー特集において、フォーゲラーと手紙で直接やりとりを交わした柳宗悦が著した冒頭の文章では、フォーゲラーを「愛と春の畫家」と紹介している。<sup>(3)</sup>この柳の評価は、1899 年イギリスの雑誌『ステューディオ』に寄せられたある寄稿文のフォーゲラー評とよく似通っている。

彼の目と心は、高らかに笑う太陽の光線と鳥の歌に満たされている。春と愛に満たされているのである。彼のエッチングは古い民謡のように、シューマンやブラームスの旋律のようにわれわれを感動させるが、それは彼の目と心の中で音楽と詩が一体になっているからだ。<sup>(4)</sup>

続く「ウォルプスウェーデ<sup>「ママ」</sup>の画家」というタイトルで記事を書いた児島喜久雄は、フォーゲラーについて詩集『君に』の一部を日本語訳して紹介し、詩本文と融合したフォーゲラーの挿絵を載せている。(図 58)

旧りし園生をすゝろにも  
さまよひくれは苔生ふる  
林檎いくもとふしたちて  
くねりし腕をたくれの  
はるけき空に張れるかな、  
ひち<sup>つち</sup>土の香につゝまれて  
ちひさく白き<sup>カムパストラ</sup>鏡花  
日の顔つきをまてるかな。<sup>(5)</sup>



〈図 58〉雑誌『白樺』2 巻第 12 号裏表紙  
《苔むす園生》(『君に』より/1899)



これらのことから分かるように、『白樺』の同人たちにとってフォーゲラーはユーゲントシュティールの画家として受容され、歓迎された。彼らはフォーゲラーの銅版画 77 点を購入し、日本における初めてのフォーゲラーの個展を企画する。それが彼らのフォーゲラーに対する関心の最高潮であった。

だが、個展の企画の直後にロダンの彫刻が到着したことによって、同人たちの関心はフォーゲラーからロダンへと移っていくのである。個展「フォーゲラー・エッチング展」は開催されたものの、ロダンの彫刻 3 点の他、日本国内外の芸術家の作品が同じ展覧会の中で紹介され、当初の企画とは少し離れたものとなった。この興味の失墜は、結局のところ、日本におけるフォーゲラーの受容の機会を失わせる結果となった。これ以降、フォーゲラーの作品を『白樺』が紹介することはなくなり、日本においてはフォーゲラーの名が定着する間もなく、その存在は忘却のかなたへと追いやられる。

『白樺』がフォーゲラーの日本における知名度にどれほど貢献したかは容易にはかることはできない。竹久夢二がフォーゲラー展に足を運んだことが彼のたおやかで繊細な女性美のフォルムを生み出した可能性もまことしやかにささやかれてはいるものの、それを実証する資料はほとんど残されていない。<sup>(6)</sup>『白樺』以降、フォーゲラーについて関心を持っていたことが明白に分かっているのは立原道造ぐらいで、その他は“フォーゲラーを知っていた可能性がある”程度に留められている。<sup>(7)</sup>しかしながら、フォーゲラーと日本の関係は確かに存在しており、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの画家の中では、フォーゲラーは唯一日本との接点を持っていた画家であった。フォーゲラーは自伝に、芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの芸術家たちの支援者であり、よき理解者でもあったローゼリウスと共にフォーゲラーのもとにやってきた、実業家と思われるとある「上品な日本人」との顛末を書き残している。

(本論文筆者註：ローゼリウスとともに) その日本人も立ち上がった。そして彼は小さな日本の本を僕の書き物机の上に置き、英語で言った。「この本は、われわれ日本の作家たちの、『白樺』のグループ皆の感謝のしるしです。彼らは東京で開かれたあなたの展覧会においてエッチング作品を見ました。これがあなたへのご挨拶です。」

二人の男を背にドアが閉まった。僕はその小さな本をめくってみた。その中には、たくさんの木版画とともに日本の庭園芸術が描写されており、また徹底的かつ芸術的な土地の耕作に関する技法が書かれていた。<sup>(8)</sup>

この「上品な日本人」が、1923 年ヴォルプスヴェーデに赴き、フォーゲラーに会ったという秦豊吉であるかどうか、はっきりと断定することはできない。ただフォーゲラーのこの思い出が、ローゼリウスが 1922 年より整備し始めたベットヒャー通りの構想の時期の後であることや、その時に語ったバルケンホフ・コミュニケーションや労働学校の理念が秦の『独



逸文芸生活』における記述と似通っている<sup>(9)</sup>ことから、可能性としては非常に高いものと思われる。

いずれにしても、フォーゲラーと日本の奇妙な関係は、『白樺』以降わずかではあるが続いていたといえる。それが既に過去の郷愁に近いものであったとしても、当時遙か異国であったドイツの決して巨匠とはいえない一人の画家が、日本の芸術家や知識人たちと一瞬でも直接的な交流を持ったということは、注目に値すべき事柄であろう。そしてそのことはまた、19世紀転換期ドイツの芸術が他国に与えた影響の広がり大きさを物語るものであるといえるのではないだろうか。

## 註

### 序章

- (1) 本論文における芸術家コロニー及びヴォルプスヴェーデの概要に関しては主として以下を参照している。以下、引用および註を付すべき箇所は個別に出典・参照資料を呈示する。Katalog: *Worpswede. Eine Künstlerkolonie um 1900*, Fischerhude 2002, Berchtig, Frauke: *Künstlerkolonie Worpswede*, München, Berlin, London, New York 2006, Boulboulé, Guido: *Worpswede. Kulturgeschichte eines Künstlerdorfes*, Köln 1989, Kirsch, Hans-Christian: *Worpswede. Die Geschichte einer deutschen Künstlerkolonie*, München 1987, Weltge-Wortmann, Siegrid: *Die ersten Maler in Worpswede*, Worpswede 1979, Wietek, Gerhard: *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*, München 1976. 種村季弘:『ヴォルプスヴェーデふたたび』(筑摩書房) 1980 年、時田仁弘:『芸術家コロニー+アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデー初期モダン現象—』(教育出版) 2007 年。
- (2) 本論文において、自然という語は、西欧語からの翻訳語である日本語の「自然」ではなく、*Natur* を指している。それゆえに、本論文ではその意識を明白にするために〈自然〉と表記し、区別している。詳しくは本論文 1 章 14~15 頁を参照。
- (3) 芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデとフォーゲラーの共産主義的共同体の発想の連続性とその結びつきに関しては以下が詳しい。Petzet, Heinrich Wiegand: *Heinrich Vogeler. Von Worpswede nach Moskau. Ein Künstler zwischen den Zeiten*, Köln 1972, Bresler, Siegfried: *Auf den Spuren von Heinrich Vogeler*, Bremen 2009. またこの他、序章註(1)で挙げた芸術家コロニー及びヴォルプスヴェーデに関する文献において、そのどれもが芸術家コロニーとフォーゲラーのバルケンホフ・コミュニオンとの思想的繋がりを示唆している。
- (4) フォーゲラーの自伝は『生成 *Werden*』というタイトルが付されて出版されている。Vogeler, Heinrich: *Werden. Erinnerungen. Mit Lebenszeugnissen aus den Jahren 1923-1942*, Berlin 1989.

### 1 章

- (1) ロイスダール、ホッベマ、ファン・オスターデはいずれも 17 世紀にオランダで活躍した画家である。オランダでは外国との貿易による富を背景として、裕福な中産市民階級が興隆した。そのため、市民たちの邸宅を飾るための小規模な風俗画や静物画、風景画の受注が多かった。17 世紀のオランダ風景画の特徴は、空の空間を大胆に取り、パノラマ的風景を生み出しているところである。これは、オランダの国土が平坦で起伏の少ない低地であることが大きな要因であった。そのため空に浮かぶ雲の表情や大

気、光の効果など、これまで追求されてこなかった〈自然〉の様相への微細な描写が際立っている。藤田治彦：『風景画の光—ランドスケープ・ヨーロッパ・美の掠奪』（講談社）1989年、104～117頁。

- (2) プラトンは著書『国家』で芸術、とりわけ絵画について次のように述べている。

「いったい絵画とは、ひとつひとつの対象についてどちらを目ざすものなのだろうか？実際にあるものをあるがままに真似て写すことか、それとも、見える姿が見えるがままに真似て写すことか？つまり、見かけを真似る描写なのか、実際に真似る描写なのか？」

「見かけを真似る描写です」と彼(グラウコン)は答えた。

「してみると、真似(描写)の技術というものは真実から遠く離れたところにあることになるし、またそれがすべてのものを作り上げることができるというもの、どうやら、そこに理由があるようだ。つまり、それぞれの対象のほんわずかの部分にしか、それも見かけの影像にしか、触れなくてもよいからなのだ。たとえば画家は[...]靴作りや大工やその他の職人を絵にかいてくれるだろうが、彼はこれらのどの職人の技術についてもけっして知ってはいないのだ。だがそれにもかかわらず、上手な画家ならば、子供や考えのない大人を相手に、大工の絵をかいて遠くから見せ、欺いてほんとうの大工だと思わせることだろう。」

プラトン（藤沢令夫訳）：『国家（下）』（岩波文庫）1979年、311頁。

その他、プラトンの芸術模倣説についての考察は以下を参照。W. J. ウェルデニウス（渡辺義治訳）：『ミメシス—プラトンの芸術模倣説とその現代的意味』（未来社）1984年。

- (3) ボッティチェリの《ヴィーナスの誕生》は、クニドスのヴィーナスとの類似性の他に、古代ギリシャの石棺浮彫りとの関連性も指摘されている。詳細は関根秀一編著：『イタリア・ルネサンス美術論—プロト・ルネサンス美術からバロック美術へ』（東京堂出版）2000年、88～98頁。
- (4) 「ルネサンス Renaissance」とはフランス語で「再生」を意味する言葉であり、同義のイタリア語「再生 rinascita」に由来する。ルネサンスという言葉は19世紀のフランス人研究者ジュール・ミシュレがこのイタリア語を翻訳したことから汎用されるようになった。ルートヴィヒ・H・ハイデンライヒ（前川誠郎訳）：『《人類の美術》イタリア・ルネサンス 1400-1460』（新潮社）1975年、1頁。
- (5) アカデーメイアーに由来する語「アカデミーAkademie」は、あらゆる学術的な分野を司る機関、組織、団体を指す語であるが、本論では西洋美術史におけるアカデミーの用法と同様、フランスの芸術アカデミー(Académie des Beaux-Arts)の流れをくむ、国家が管理し、運営する美術学校のことを指す。最初の芸術アカデミーは1563年ジョルジョ・ヴァザーリがフィレンツェに設立したアカデミア・デッレ・アルティ・デル・ディゼーニョ(Accademia delle Arti del Disegno)である。その10年後、ローマで美学

理論を重視したより教育的な機関であるアカデミア・ディ・サン・ルカ(Accademia di San Luca)が設立される。それを手本として 1648 年に誕生したのが、シャルル・ルブランによって設立されたフランス王立絵画彫刻アカデミーであった。フランス革命により一旦廃止されたものの、1795 年に再興し、1816 年に芸術アカデミーに統合される。その後、この芸術アカデミーを模したアカデミーがヨーロッパ各地に登場した。アカデミー設立によって、絵画、彫刻、建築の三分野は中世より続いていた師弟制ギルドから切り離され、アカデミーはギルドに代わって芸術家たちを支配するようになる。アカデミーに関しては以下を参照。『西洋美術研究』編集委員会：『西洋美術研究 No. 2 特集「美術アカデミー」』（三元社）1999 年、ニコラウス・ペヴスナー（中森義宗、内藤秀雄訳）：『美術アカデミーの歴史』（中央大学出版部）1974 年。

- (6) 17 世紀に始まった「ジャンルのヒエラルキーHierarchy of genres」は、宗教的・神話的・文学的なテーマの歴史画をその頂点（「偉大なジャンル *grande genre*」）に置き、その下に風俗画、肖像画、静物画、風景画が続いた。アカデミーではさらに、直接的な描写ではなく、寓意を用いた比喩的手段を用いることで、絵画のテーマや概念、人物の感情を表現することを是とした。こうした観念論的な思想に基づいた絵画の中の事物は、現実の事物よりも簡潔で、抽象的であったが、このような普遍化は絵画において不可欠なものであるとされていた。アルバート・ボイム（森雅彦、阿部成樹、荒木康子訳）：『アカデミーとフランス近代絵画』（三元社）2005 年参照。
- (7) Lexikon der Kunst. Bd. 4, München 1996, S. 213.
- (8) ヨーロッパの風景画の歴史を語る上で挙げておかななくてはならないもう一つの特典な例として、画家ブリューゲル（父）(Pieter Bruegel de Oude 1525-1530)に代表される初期フランドル派の絵画がある。《雪中の狩人》(1565)やブリューゲルの模写とされている《イカロスの墜落のある風景》(1560 年代)のように、神話や風俗を画題としながらも、遠近法を巧みに利用し、詳細かつ綿密に描き込まれた背景は、風景画と呼んでも遜色のないものである。ブリューゲルはさらに、作品の風景や描写の中に寓意性を持たせることによって、単なる〈自然〉を写した風景画というばかりでない独特の世界を画面内で展開させている。Ebd., S. 214.
- (9) ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン(Johann Joachim Winckelmann 1717-1768)は、著書『絵画および彫刻におけるギリシア美術の模倣に関する考察』（一般的に『ギリシア美術模倣論』と呼ばれている。）において、「ますます世界に広まっていくよき趣味はまずギリシアの空の下に始まった。」と冒頭を書き出し、ヨーロッパの芸術活動の原点がギリシャにあると述べた。ヨーロッパ人は「古代人の模倣」によって芸術の手本となるべき理想的な美を見だし、普遍的な美の概念を確立させたとするヴィンケルマンの主張は、当時流行していたバロック・ロココ美術への批判という側面が大きいものの、アカデミーをはじめとするヨーロッパ近代美術における基本的な概念として定

着した。この著作は、わずか 40 部という少部数で出版されたにもかかわらず瞬く間にヨーロッパ中に広まり、大きな反響を巻き起こした。J. J. ヴィンケルマン（澤柳大五郎訳）：『ギリシア美術模倣論』（座右宝刊行会）1976 年、Winckelmann, Johann Joachim: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Zweite Auflage.* herausgegeben von Walther Rehm, Berlin 2002.

- (10) 土肥美夫編：『北方ヨーロッパの美術』（岩波書店）1994 年、156～160 頁。
- (11) クールベは 1855 年のパリ万国博覧会にて、縦 3 メートル、横 6 メートルにも及ぶ大作《画家のアトリエ》と《オルナンの埋葬》を出展するものの、落選する。本来、これほどのサイズで描かれるのは、宗教的もしくは歴史的に重要な出来事に限られていた。しかしクールベはこの大画面に、名も知らぬ者たちの等身大の群像を描き、あたかも歴史的な事件の描写のように扱ったのである。（事実、《オルナンの埋葬》は当初《オルナンのある埋葬に関する、人物で構成された歴史画》というタイトルで発表されていた。）このような作品は当然ながらアカデミーに受け入れられることはなかった。そこで彼は、博覧会会場そばに建てた小屋で自身の作品だけを並べた個展を開催する。その個展の目録に記した文章は後に「レアリスム宣言」と呼ばれ、19 世紀の写実主義を代表する言葉となった。クールベに関しては以下を参照。マリー・ルイーゼ・カシュニッツ（鈴木芳子訳）：『ギュスターヴ・クールベーある画家の生涯』（エディション q）2002 年、ジェームズ・H・ルービン（三浦篤訳）：『岩波世界の美術 クールベ』（岩波書店）2004 年。
- (12) ルービン、前掲書、157～158 頁。
- (13) バルビゾン派の記述は主として以下を参照した。飯田昌平：『バルビゾンの画家たち』（美術出版社）1982 年。
- (14) 仲間裕子、ハンス・ディッケル編者：『自然の知覚 風景の構築。グローバル・パースペクティヴ』（三元社）2014 年、18 頁。
- (15) 同書、同頁。
- (16) 柳父章は、「自然」という語の中には、単に二つの意味が共存しているのではなく、翻訳語特有の曖昧さによって双方が混じり合い、語の意味が歪曲されてしまっている可能性を指摘している。柳父章：『翻訳語成立事情』（岩波書店）2005 年、127～148 頁。
- (17) デカルトは『方法序説』において次のように述べている。

動物のなかには、ある種の行動では私たちにまさる技能を証拠だてるものもたくさんいますが、しかし見てわかるように、その同じ動物がほかのことになると多くのばあいにはそうした技能を少しも示さないこともまたたいへん注目すべきことです。

[...] むしろ動物たちに精神がなく、動物たちのなかで、器官の配置に従って動いているのが自然であることを証明しているのです。たとえばだれにもわかるとおり、時計は、歯車とぜんまいだけで組み立てられていながら、私たちがありったけの思

- 慮をかたむけたばあいよりも正確に、時刻を数え、時計を計ることができるのです。
- ルネ・デカルト：「方法序説」ルネ・デカルト（三宅徳嘉訳）『デカルト著作集1』（白水社）1973年所収、59～60頁。
- (18) 同書、39頁。この引用箇所直前の段落には、デカルトのあの有名な命題「我思う故に我あり」がある。
- (19) ディッケル、前掲書、16頁。
- (20) Adorno, Theodor: *Aesthetic Theory*, London 1997, p. 81. ディッケル、同書、同頁より引用。
- (21) カール・グスタフ・カールス（広瀬千一訳）：『風景画論』第三の書簡。前川道介編：『ドイツ・ロマン派全集第九巻 無限への憧憬』（国書刊行会）1984年所収、325頁。本文での引用箇所は全て広瀬の訳を採用している。全書簡の内容は以下を参照。カール・グスタフ・カールス（神林恒道、仲間裕子訳）『ドイツ・ロマン派風景画論—新しい風景画への模索』（三元社）、2006年。
- (22) カールス（広瀬）、前掲書、322頁。
- (23) 同書、320頁。
- (24) シェリングに関する記述は、松山壽一編著：『シェリング著作集 第1b巻自然哲学』（燈影舎）2009年の他、以下を参照している。伊坂青司、森淑仁編著：『シェリングとドイツ・ロマン主義』（晃洋書房）1997年、伊坂青司、長島隆、松山壽一編著：『ドイツ観念論と自然哲学』（創風社）1994年、松山壽一：『人間と自然—シェリング自然哲学を理解するために—』（萌書房）2004年。
- (25) フリードリヒ・シェリング：『自然哲学に関する考察』松山壽一編：『シェリング著作集1b巻』所収、25～27頁、44～49頁参照。
- (26) 同書、65頁。
- (27) 同書、66頁。
- (28) 同書、68頁。
- (29) シェリングは第三の論文『自我について』において、絶対的な自我を、“存在するがゆえに存在する純粹存在”であるとして、“端的に存在するもの”であるとした。つまり、存在を理性によって論理的に思惟することでは存在そのものを認識できないとして、デカルトの「我思う、ゆえに我あり」やカントの主観と客観の関係性を否定した。論理的な命題の中で、“在る”ということを自分が信じているだけに過ぎない状態である双方の思想に対してシェリングは、主体と客体を統一し、同一とする本来の存在のあり方を絶対的の自我に求め、その絶対的の自我をとらえるのは知的直観においてのみであるとした。島田燐子：『シェリング実存思想の研究』（学文社）1980年、63～77頁。シェリングの存在の考え方については、シェリングに関する前掲書の他に以下を参照。カール・ヤスパース（那須政玄、山本冬樹、高橋章仁訳）：『シェリング』（行人社会）

2006 年。

- (30) ローマ帝国時代、ラテン語には文語としての古典ラテンと口語としての俗ラテン語があった。双方の差はローマ帝国が衰退するにつれて次第に広がっていき、やがて一つの言語とは認識できないほどその違いは大きなものとなる。その後、庶民が口語として用いていた俗ラテン語は、中世の時代にロマンス語と呼ばれ、そのロマンス語で書かれた文学作品をロマンス、またはロマンと呼ぶようになった。17 世紀半ばには、騎士道物語の特質としての幻想性・冒険性などを指す意味において使われるようになる。シュレーゲルが古代ギリシャ・ローマ時代の古典文学との対立概念としてロマン文学を規定して以来、その意味が定着し、19 世紀において古典主義・新古典主義のアンチテーゼとしてこの名が用いられることとなった。デーヴィッド・ブレイニー・ブラウン（高橋明也訳）：『ロマン主義』（岩波書店）2004 年、11～12 頁。

- (31) カールス、前掲書、322～323 頁。

- (32) 同書、323 頁。

- (33) 同書、326 頁。

- (34) 同書、331 頁。

- (35) 同書、337 頁。

- (36) クールベはバルビゾン派に含められていないが、バルビゾン派の画家たちとも交流が深く、バルビゾン派が拠点としていたフォンテーヌブローの風景を描いた作品もある。クールベと農村風景もしくは風景画については以下を参照。石谷治寛：『幻視とリアリズム クールベからピサロへ フランス近代絵画の再考』（人文書院）2011 年、178～211 頁。

- (37) 産業革命以降の社会構造の変化にともなって現れた大都市と田舎の概念の成立については時田、前掲書、14～15 頁を参照。

- (38) 『エミール』（1762 年）において、「自然の最初の衝動は常に正しい」という理念から、小さな男の子エミールを実社会から隔離し、「森」の中、すなわち〈自然〉の中で育てようとするルソーの考え方は、〈自然〉と人間の〈本性〉に対するルソーの基本的解釈を詳らかにしている。

「万物をつくる者の手をはなれるときすべてはよいものであるが、人間の手につるとすべてが悪くなる。人間はある土地にほかの土地の産物をつくらせたり、ある木にほかの木の實をならせたりする。風土、環境、季節をごちゃまぜにする。犬、馬、奴隷をかたわにする。すべてのものをひっくりかえし、すべてのものの形を変える。人間はみにくいもの、怪物を好む。なにひとつ自然がつくったままにしておかない。人間そのものさえそうだ。人間も乗馬のように調教しなければならない。庭木みたいに、好きなようにねじまげなければならない。」

ジャン＝ジャック・ルソー（今野一雄訳）：『エミール（上）』（岩波書店）2012 年、

27 頁。

- (39) 社会の存在そのものを悪の起源と見なし、人と人との交流に否定的であったルソーの態度はよく、「自然へ還れ」という言葉で端的に表されるが、実際、彼自身がこの言葉を著書の中で用いたことは一度もない。ルソー自身は、結局のところ一度社会に属してしまった人間が野生に還ることは不可能であることを認めており、それを前提の下に思弁を進めている。ジャン・＝ジャック・ルソー（中山元訳）：『人間不平等起源論』（光文社）、2008 年、223～226、335～336 頁。
- (40) 「北方」と芸術の関係、およびロマン主義とナショナリズムについては、土肥、前掲書の他、長谷川章：『芸術と民族主義—ドイツ・モダニズムの源流』（ブリュッケ）2008 年を参照。
- (41) シュトゥルム・ウント・ドラングにおける個人の内面性の重視や個人の精神性の独立を促す思想は、ルソーの〈自然〉観が影響していると言われている。そのことから、ロマン主義と近代ヨーロッパにおける〈自然〉観は相互に関連しているといえる。成瀬無極：『疾風怒濤時代と現代独逸文學』（改造社）1929 年、3 頁。ロマン主義とシュトゥルム・ウント・ドラングについては以下を参照。石井靖夫：『ドイツ・ロマン派運動の本質』（南江堂）1978 年、大村晴雄：『ヘルダーとカント』（高文堂出版社）1986 年。
- (42) フィヒテのこの講演は全部で十四講あり、第一講においてまず、ドイツ国民の利己心と墮落と頹廢を指摘し、続く講演においてドイツ人固有の性質や愛国心・祖国愛について触れながら、それらを根付かせる「国民」の教育体制を確立すべきであると喚起している。ヨハン・ゴットリープ・フィヒテ（富野敬邦、森霊瑞訳）：『ドイツ国民に告ぐ』（玉川大学出版部）1954 年。

## 2 章

- (1) ヴォルプスヴェーデ観光協会が刊行しているヴォルプスヴェーデのパフレットでは、その名は「悪魔 Teufel」からではなく、低地ドイツ語の「不毛な duven」に由来していると解説している。そのほか、ヴォルプスヴェーデの 19 世紀以前までの歴史に関しては以下が詳しい。Vgl. Boulboulé, a. a. O., S. 9-46.
- (2) Weltge-Wortmann, a. a. O., S. 16.
- (3) Ebd., S. 14. マッケンゼンに関する記述は同書の他、主として Boulboulé と Kirsch の前掲書を参照している。
- (4) *Worpswede. Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900*, Kat. Kunsthalle Bremen. Bremen 1980, S. 59, zitiert nach: Boulboulé, a. a. O., S. 51.
- (5) オットー・モーダーゾーンの日記、1889 年 6 月 3 日。時田、前掲書、127 頁。
- (6) この学生組織はデュッセルドルフ・アカデミーの表現技法や教授法について不満を持



つ学生たちが集まって作られたもので、モーダーゾーンも参加したことがあった。モーダーゾーンはその過激な思想や学生たちの怠慢な態度にそりが合わずすぐに脱退するが、フォーゲラーはタルタルス参加の際、低地ドイツの詩人フリッツ・ロイターの作品の主人公にちなんで付けられた「ミニング Mining」というあだ名をいたく気に入り、後年になっても自身の作品のサインとして用いていた。

(7) Vogeler, *Werden*, S.9.

(8) Vgl. Ebd., S. 28ff.

(9) Ebd., S. 32.

(10) Ebd., S. 33.

(11) 本論文におけるパウラ・ベッカーの記述は主として以下を参照。佐藤洋子：『パウラ・モーダーゾーン＝ベッカー―表現主義先駆けの女性画家―』（中央公論美術出版）2003年。

(12) Busch, Günter, von Reinken, Liselotte: *Paula Modersohn Becker. In: Briefen und Tagebüchern*, Frankfurt am Main 1979, S. 65, zitiert nach: Bresler, a. a. O., S. 16.

(13) Vogeler, *Werden*, S. 68.

(14) フォーゲラーを創設者グループの一員とするか、“第二世代”に含めるかは、各人の見解が分かれるところである。初期にヴォルプスヴェーデに集まった芸術家たちで結成されたヴォルプスヴェーデ芸術家連盟(1897)にマッケンゼン、モーダーゾーン、ハンス・アム・エンデらと並んでフォーゲラーも名を連ねていることや、芸術家コロニー全体への寄与を考えれば、フォーゲラーは創設者に比類するメンバーの一人である。しかし、世代、もしくは年齢差を考慮すると、フォーゲラーは創設者メンバーたちよりも若く、“第二世代”であるパウラ・ベッカーの方が近い。そのためパウラ・ベッカーとの交流もさかんであった。本論文では、フォーゲラーは創設者世代と“第二世代”の中立の立場であったことを考慮して、いずれにも属さない単独の扱いとする。

(15) 時田、前掲書、132頁。

(16) 同書、133～135頁。

(17) Vgl. Vogeler, *Werden*, S. 27f.

(18) Weltge-Wortmann, a. a. O., S. 38.

(19) 時田は、北方の〈自然〉の貴重性にも言及している。北方の〈自然〉がなんらかの理由で破壊され、失われた場合、南方の〈自然〉に比較するとその修復ははるかに困難である。樹木の成長は遅々として進まず、その大地への影響の度合いは南方と比較出来ないとして、北方の〈自然〉にはより切実な事情があると述べている。時田、前掲書、115頁。

(20) Weltge-Wortmann, a. a. O., S.37.

(21) Ebd., S. 38.

- (22) Berchtig, a. a. O., S. 40.
- (23) Busch, a. a. O., S. 65, zitiert nach: Bresler, a. a. O., S. 16.
- (24) ラファエル前派の記述に関しては以下を参照した。岡田隆彦：『ラファエル前派 美しき〈宿命の女〉たち』（美術公論社）1984年、ジョージ・パウル・ランドウ（横山千晶訳）：『ラスキン—眼差しの哲学者』（日本経済評論社）2010年、ジル・ハミルトン、ペニー・ハート、ジョン・シモンズ（鶴田静訳）：『ウィリアム・モリスの庭 デザインされた自然への愛』（東洋書林）2002年。また、フォーゲラーとラファエル前派の関係に関しては以下を参照。ハンス・H・ホーフシュテッター（種村季弘、池田香代子訳）：『ユーゲントシュティール絵画史—ヨーロッパのアール・ヌーヴォー』（河出書房新社）1990年、232頁。
- (25) ジョン・ラスキン：『近代画家論』第一巻、1843年、[3.52]。ランドウ、前掲書、17頁。
- (26) ジョン・ラスキン：『近代画家論』第三巻、1856年、[5:326]。ランドウ、前掲書、27頁。
- (27) ランドウ、前掲書、15～16頁。ランドウは、ラスキンの芸術論はロマン主義的な観念を新古典主義的な思想と組み合わせる、ヴィクトリア朝特有の審美眼に基づいた折衷主義的態度を見せているとしている。ヴィンケルマンの『ギリシア芸術模倣論』に代表されるように、古典芸術の規範を重視する新古典主義は18世紀後半から19世紀前半にかけて芸術教育を席卷したが、ラスキンは新古典主義の理想の視野の狭さを見下しながらも、新古典主義が求めた可視的な美を否定することなく、むしろ唯美主義的な立場から、ロマン主義の認める多様な美を追求したといえる。
- (28) Brieger-Wasservogel, Lothar: *Deutsche Maler. Sechs Portraits*. Straßburg 1903, S. 65.
- (29) この事情から、パウラ・ベッカーは通常パウラ・モーダーゾーン＝ベッカーと表記される。しかし本論文では、パウラの芸術的思想をヴォルプスヴェーデ移住の時点から連続的に考察するために、パウラ・ベッカーと表記している。
- (30) ヴォルプスヴェーデの芸術家に関するリルケの論評は『ヴォルプスヴェーデ』というタイトルで、後年一冊の本にまとめられ、出版されている。また全集にも収録されている。Rilke, Rainer Maria: *Worpswede*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Herausgegeben von Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke Besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 5*. Frankfurt am Main 1965, S. 7-134.
- (31) Rilke, Rainer Maria: *Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit*, Leipzig 1931, S. 219, zitiert nach: Kirsch, a. a. O., S. 109.
- (32) Vogeler, *Werden*, S. 71.
- (33) Ebd.
- (34) Rilke, *Worpswede*, S. 85f. この箇所において、「種まきをする男」という表現は、明らかにバルビゾン派の画家ミレーの《種まく人》(1850)を意識したものである。

- (35) 評論『ヴォルプスヴェーデ』において、リルケはフォーゲラーについて書いたが、この4月に執筆されたエッセイはそれに引き続いて書かれたフォーゲラーに関する二番目のものである。このエッセイもまた、後年『ハインリヒ・フォーゲラー』というタイトルで出版されている。Rilke, Rainer Maria: *Heinrich Vogeler von Rainer Maria Rilke mit einem Nachwort von Bernd Stenzig*, Worpswede 1986. ちなみに、論評「ヴォルプスヴェーデ」のフォーゲラーに関する記述箇所も『ハインリヒ・フォーゲラー』というタイトルで、近年以下のように単独に出版されており、混同しないよう注意が必要である。Rilke, Rainer Maria: *Heinrich Vogeler von Rainer Maria Rilke mit einem Nachwort von Bernd Stenzig*, Fischerhude 2010.
- (36) Rilke, Rainer Maria: *Heinrich Vogeler von Rainer Maria Rilke mit einem Nachwort von Bernd Stenzig*, Worpswede 1986, S. 20.
- (37) 1904年、リルケはキルケゴールの『キリスト教講話集』のなかの「異教徒とは、神の敵なる主人に仕える者である」という箇所の欄外に「神はいかなる敵をももちえない」と批判的な注釈を書き添えている。これは、「神自身にあらざれば、何者も神に逆らわず(Nemo contra Deum nisi Deus ipse)」という汎神論的な考え方に基づいているためであり、ここからリルケの、とりわけ『時禱詩集』時代のリルケの持っていた神のイメージの一端がうかがえる。リルケは後年、「神 Gott」の代わりとして「その神たち die Götter」や「ある神 ein Gott」、「その神 der Gott」「神的なもの die Göttliches」という言葉を用いるようになる。リルケのこのような神に対する考えについては、ヴェルナー・コールシュミット（山口知三訳）：「リルケとキルケゴール」、塚越敏、田口義弘編：『リルケ論集』（国文社）1976年所収、65～69頁を参照した。その他、リルケの「神 Gott」に関する考察については以下を参照。Imhof, Heinrich: *Rilkes »Gott«*. R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewussten. Heidelberg 1983.

### 3 章

- (1) 時田、前掲書、43頁。
- (2) 大村、前掲書、61～70頁。
- (3) ヘルダー：「人間性の歴史の哲学の構想」XIII. 255. 同書、163頁。
- (4) ヨハン・ゴットフリート・ヘルダー（藺田宗人訳）：「中世英独詩芸術の類似性、並びにそこから生じる諸問題について」前川編、前掲書所収、16頁。
- (5) オットー・ダン（末川清、高橋秀寿、姫岡とし子訳）：『ドイツ国民とナショナリズム 1770-1990』（名古屋大学出版会）1990年、51～52頁。
- (6) ヘルダー：「中世英独詩芸術の類似性、並びにそこから生じる諸問題について」、27頁。
- (7) 同書、20頁。
- (8) Schlegel, Friedrich: *„Lucinde“*, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*.

- Herausgegeben von E. Behler, J. J. Anstett, H. Eichner. Paderborn 1958, S. 78. アウグスト・K. ウィードマン（大森淳史訳）：『ロマン主義と表現主義』（法政大学出版局）1994年、9頁。ロマン主義の基調的テーマである理性からの脱却と全体への統一については、同書3～24頁を参照の他、以下を参照した。アイザイア・バーリン（田中治男訳）：『バーリン ロマン主義講義』（岩波書店）2000年。
- (9) サイモン・シャーマ（高山宏、梅正之訳）：『風景と記憶』（河出書房新社）2005年、137～141頁。
- (10) 同書、104～108頁。
- (11) ハンス・ヨアヒム・ナイトハルト（相良憲一訳）：『ドイツロマン主義絵画—フリードリヒとその周辺』（講談社）1984年、66～67頁。
- (12) ジョージ・L・モッセ（植村和秀訳）：『フェルキッシュ革命—ドイツ民族主義から反ユダヤ主義へ』（柏書房）1998年、42頁。
- (13) ヨースト・ヘルマント（識名章喜訳）：『理想郷としての第三帝国—ドイツユートピア思想と大衆文化』（柏書房）2002年、25頁。
- (14) ヘルダー：「中世英独詩芸術の類似性、並びにそこから生じる諸問題について」、9頁。
- (15) 長谷川、前掲書、35頁。
- (16) 同書、62頁。
- (17) 同書、57頁。
- (18) 同書、70頁。
- (19) Langbehn, Julius: *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Leipzig 1890, S. 3, zitiert nach: *Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910*, S. 322.
- (20) 『教育者としてのレンブラント』というタイトルは、明らかにニーチェの著作『反時代的考察』（1873/76年）の第三篇『教育者としてのショーペンハウアー』を意識している。時代を批判するラングベーンの論戦の形式もニーチェからの影響が強く見られる。濱崎一敏：「「郷土芸術」の思想的背景—J. ラングベーンと A. バルテルス」『長崎大学教養部紀要 人文科学篇』1995年、1～26頁、8頁。
- (21) Kirsch, a. a. O., S. 41.
- (22) Langbehn, a. a. O., S. 3, zitiert nach: *Jahrhundertwende*, S. 322.
- (23) Langbehn, a. a. O., S. 128, zitiert nach: Ebd., S. 324.
- (24) Langbehn, a. a. O., S. 19, zitiert nach: Ebd., S. 323.
- (25) Langbehn, a. a. O., S. 39, zitiert nach: Ebd., S. 323.
- (26) 濱崎、前掲論文、7頁。
- (27) Kirsch, a. a. O., S. 40.
- (28) Heimatkunst は「郷土芸術」とも訳される。ラングベーンが人間と大地、土との繋が

りを説いていることや、その後のナチスのナショナリズム的イデオロギーである「血と大地 Blut und Boden」から考えると、「郷土 Heimat」と訳するのが相応しいかもしれない。しかし本論文において「故郷 Heimat」を多用していること、また日本では「郷土芸術」という語が主に伝統工芸品を指すことを考慮して、本論文では「故郷芸術 Heimatkunst」とする。故郷芸術についての記述は、濱崎の前掲論文、時田前掲書、74 頁等を参照している。

(29) Kirsch, a. a. O., S. 40.

(30) 時田、前掲書、129 頁。

(31) 1 章註(4)参照。

(32) Kirsch, a. a. O., S. 40. キルシュは、マッケンゼンの絵画においてラングベーンの思想が関わっていると明確に指摘している他、長谷川も前掲書 163 頁においてその推測に同調している。後年、マッケンゼンが民族主義的な傾向の強いドイツ芸術のための闘争同盟(Der Kampfbund für deutsche Kultur)に所属している点からみても、マッケンゼンがこの頃から次第に民族意識を高めていったとみるのが妥当であろう。

(33) Langbehn, a. a. O., S. 19, zitiert nach: *Jahrhundertwende*, S. 323.

(34) Kirsch, a. a. O., S. 41.

#### 4 章

(1) シャルル・ボードレー (阿部良雄訳): 「現代生活の画家」『ボードレー全集Ⅳ—散文詩 / 美術批評 (下) / 音楽批評 / 哀れなベルギー』(筑摩書房) 1987 年、139 頁。

(2) 同書、150 頁。

(3) 同書、140 頁。

(4) ボードレーの「現代性」の考察にあたっては以下を参照した。阿部良雄: 『シャルル・ボードレー【現代性の成立】』(河出書房新社) 1995 年。

(5) *Worpswede*, Kat. 1980, S. 68, zitiert nach: Boulboullé, a. a. O., S. 49..

(6) Boulboullé, a. a. O., S. 49.

(7) ミュンヘン分離派については以下を参照した。ハンス・H・ホーフシュテッター、前掲書、199~207 頁。また、この時代のドイツ語圏の美術および分離派の詳細については以下を参照。R. ヴァイセンベルガー編 (池内紀、岡本和子訳): 『ウィーン 芸術と社会 1890-1920』(岩波書店) 1995 年、E. ローターズ編 (多木浩二、持田季未子、梅本洋一訳): 『ベルリン 芸術と社会 1910-1933』(岩波書店) 1995 年。

(8) *Worpswede*, Kat. 1980, S. 83f, zitiert nach: Boulboullé, a. a. O., S. 50.

(9) Kirsch, a. a. O., S. 40.

(10) Ebd.

(11) 岩下真好: 「ハインリッヒ・フォーゲラーと「白樺」—柳宗悦との往復書簡を中心とし

- て一」『教養論叢』第 59 号（慶應義塾大学法学研究会）1982 年所収、67～98 頁。
- (12) ジークフリート・ブレスラーは 1985 年以後、フォーゲラーの生涯と作品を長年研究・発表している。とりわけフォーゲラーのバルケンホフ労働学校を中心に、フォーゲラーの共産主義的な活動について考察している。日本語の訳書としては以下を参照。ジークフリート・ブレスラー（鈴木俊訳）：『ハインリッヒ・フォーゲラー伝』（土曜美術社出版販売）2007 年。
- (13) 1870 年代、ヴォルプスヴェーデの村人たちがアメリカに移住することは普通のことであつたとフォーゲラーは自伝に残している。自伝ではアメリカに移住したマルタの兄弟を例に挙げているほか、そのほかの村人たちがアメリカでいかに暮らしたかを記述している。移住先では「誰も農業をすることはなかった」とフォーゲラーは語っており、ヴォルプスヴェーデの農業がいかに過酷であつたかをうかがわせている。Vogeler, *Werden*, S.28f.
- (14) 〈自然〉に対する「親密さ」はモダーゾーンにとって特に重要な課題であつた。リルケの評論「ヴォルプスヴェーデ」においても、モダーゾーンの〈自然〉への「親密さ」が指摘されている。時田、前掲書、133 頁。
- (15) ホーフシュテッター、前掲書、33～34 頁。
- (16) Vogeler, *Werden*, S. 25f.
- (17) 時田、前掲書、93 頁。
- (18) Vogeler, *Werden*, S. 17f.
- (19) Ebd., S. 27.
- (20) Weltge-Wortmann, a. a. O., S. 108.
- (21) Bresler, a. a. O., S. 27.
- (22) ヴァーグナーの論文「未来の芸術作品」（1849 年）において展開された総合芸術（総合芸術とも表記される）の概念は、元々は楽劇に関する文脈で展開された理論である。ヴァーグナーは、音楽が劇よりも重視されていた従来のオペラを批判し、劇こそ文学をはじめとするあらゆる芸術が統一される究極の形態であるとした。各々の芸術が統一され、融合されるべきという思想は、音楽の分野を超え、19 世紀半ば以降、絵画や建築を中心に造形芸術の分野において支持されるようになる。ホーフシュテッター、前掲書、39～40 頁、マリオ・アマヤ（斎藤稔訳）：『アール・ヌーヴォー』（パルコ）1976 年、20～21 頁参照。
- (23) もっとも、テキストごとに挿絵や装飾、フォントを変える編集方式に対して、雑誌全体として統一的な効果が得られていないとして『パン』編集内でも賛否両論があつた。挿絵付き雑誌における活字印刷の装丁については様々な議論がなされ、その後、『パン』の理念を引き継ぐ形で創刊した『インゼル』においては、ページごとのフォントの変更は行われず、全てドイツ文字(Fraktur)に統一されている。また挿絵に関しても、一

年を四期に分け、それぞれにつき一人の画家を指名し、雑誌全体での統一を図っている。『パン』及び『インゼル』の成立や装丁の詳細については以下を参照。Schöffling, Klaus: *Die ersten Jahre des Insel Verlags 1899-1902*, Frankfurt am Main 1981.

(24) Vogeler, Heinrich: *Dir*. Leipzig 1899, S. 33.

(25) 図 24 の他、図 8、11、19、25、36 はいずれもマルタがモデルとなっており、この他にも多くの作品にマルタが登場する。

(26) 貧しい生まれのジェーン・バーデンはラファエル前派のロセッティとバーン＝ジョーンズに見いだされ、絵のモデルとなるよう依頼される。その後、彼女は高い教育を受けるよう指示され、上流階級の女性が受ける教養を身につけていき、最終的にモリスと結婚した。鳥海久義：『ラファエル前派と世紀末』（評論社）1993 年、67～68 頁。その他、ラファエル前派の作品に登場する女性たちと芸術家たちの関係については、以下を参照。ジャン・マーシュ（蛭川久康訳）：『ラファエル前派の女たち』（平凡社）1997 年。

(27) Bresler, a. a. O., S. 34.

(28) 時田、前掲書、88 頁。

(29) Rilke, *Heinrich Vogeler* (1986), S. 23.

(30) Ebd.

(31) Vgl. Vogeler, *Werden*, S. 99ff.

(32) Bresler, a. a. O., S. 57f.

(33) Vogeler, *Werden*, S. 120.

(34) Ebd., S. 120f.

(35) Ebd., S. 100ff.

(36) Ebd., S. 111f.

(37) Ebd., S. 132f.

(38) 総合芸術論とロマン主義的自然哲学との関係についてはホーフシュテッター、前掲書の他、以下を参照。前川道介編：『ドイツ・ロマン派全集第一〇巻 ドイツ・ロマン派論考』（国書刊行会）1984 年。

(39) Vogeler, *Werden*, S. 49.

(40) 福井憲彦：『世紀末とベル・エポックの文化』（山川出版社）1999 年、6～7 頁。

(41) ル・ボンはフランス革命における九月虐殺を観察し、群衆の心理を研究した。大勢がひとところに集まり、同一目的の下で高揚感を得たとき、人間が個人だけではとても考えられないような残虐な行為を笑いながら行っているさまを目の当たりにしたル・ボンは、個人の意識を超えた集団としての人間の意識、すなわち群衆心理があることを説いた。詳細は、ギュスターヴ・ル・ボン（桜井成夫訳）：『群衆心理』（講談社学術文庫）1993 年参照。

(42) ヴァルター・ベンヤミン (今村仁司、三島憲一訳) : 『パサージュ論Ⅲ』 (岩波書店)

1994 年、46 頁、[L1.3]。

(43) 同書、7～8 頁、[K1.5]。

(44) 同書、7 頁、[K1.4]。

## 5 章

(1) 福井、前掲書、14～19 頁。

(2) 時田、前掲書、32～34 頁。

(3) 長谷川、前掲書、135～136 頁。また、モンテ・ヴェリタについては以下を参照した。  
上山安敏 : 『神話と科学』 (岩波書店) 1984 年、235～271 頁。

(4) 2 章の註(2)参照。

(5) 2 章の註(29)参照。

(6) 若尾祐司、井上茂子編著 : 『近代ドイツの歴史—18 世紀から現代まで—』 (ミネルヴァ書房) 2005 年、150～152 頁。

(7) 長谷川、前掲書、35～36 頁。

(8) カタログ : 『フォーゲラーとリルケ展 ヴォルプスヴェーデの芸術家たち』 (軽井沢高原文庫) 1990 年、11 頁。

(9) Rilke, *Worpswede*, a. a. O., S. 122f.

(10) オットー・モーダーゾーンの日記、1901 年 7 月 1 日。時田、前掲書、154 頁。

(11) 同書、154～155 頁。時田は、モーダーゾーンがたびたび用いる「物自体」という語について、モーダーゾーン自身がどう考えていたかは別として、ショーペンハウアーのいう「物自体」であると解釈している。

ショーペンハウアーの思想は、「現象」と「物自体」とを分離して考察するというカントの『純粋理性批判』(1781 年)における世界観の基本的な枠組みを踏襲している。つまり、世界のありとあらゆる事物は、認識する主観が感性と悟性によって作り出した「表象」(あるいは「現象」)としてしか捉えられず、物そのもののあり方(「物自体」)は、決して主観によって知覚され得ないという認識論である。ショーペンハウアーもまた世界が主観の表象であるとする一方で、「物自体」は根拠の不明瞭な盲目的「意志」の発動であるという結論を導き出す。ショーペンハウアーの芸術論については以下を参照した。吉田敬介 : 「芸術が表現するものとは何か—ショーペンハウアー芸術論におけるイデア—」『学習院大学人文科学論集 XX』2011 年、17 頁～46 頁。

(12) Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung, Band 1*. In: ders.: *Sämtliche Werke II. Herausgegeben von Arthur Hüpscher*, Wiesbaden 1966, S.217.

吉田、同論文、19 頁。(訳は吉田による)

(13) Schopenhauer, a. a. O., S. 209-210. 吉田、同論文、24 頁より引用。



- (14) Ebd., S. 208. 吉田、同論文、同頁。
- (15) Ebd., S. 230. 吉田、同論文、25 頁。
- (16) ホーフシュテッター、前掲書、40 頁。
- (17) ヨーロッパの歴史上、ヨーロッパにとって自らの内部にはない“異質な”ものとみなしたものを“オリエント（東洋）”とし、その“異質な”ものへの探求をオリエンタリズムとしてきた経緯がある。オリエンタリズムについては以下を参照。稲賀繁美：『絵画の東方—オリエンタリズムからジャポニズムへ』（名古屋大学出版会）1999 年、エドワード・サイード（板垣雄三、杉田英明監修、今沢紀子訳）：『オリエンタリズム 上下巻』（平凡社）1993 年。
- (18) 《冬のメルヒェン》は 1897 年の油彩が初出である。同タイトルでタブロー(1900-1904)、油彩(1908)、エッチング(1909)など様々なものがある。
- (19) パウラ・ベッカーの日記、1897 年 6 月 24 日。Busch, a. a. O., S. 65.
- (20) 高階秀彌編著：『世界美術大全集第 20 巻 ロマン主義』（小学館）1993 年、vol. 20-19。  
ゲーテの作品『若きウェルテルの悩み』はロマン主義文学に連なるシュトルム・ウント・ドラングの代表的作品と評されるが、ゲーテ自身は後年、芸術分野においてはヴィンケルマンに傾倒しており、中世芸術よりも古典古代の芸術に興味を示した。
- (21) 同書、同頁。
- (22) 同書、vol. 20-20～20-21。
- (23) ブレスラー、前掲書、46 頁。
- (24) ロマン主義についての議論において、現実からの“逃避”という側面がたびたび強調されてきた。ジャック・ブスケの『ロマン主義的 18 世紀』（1972 年）では、「自然への逃避」「異国趣味への逃避」「夢への逃避」など、数々の“逃避”のテーマが挙げられ、“逃避”がロマン主義において大きな要素の一つであったと論じている。しかし、高階は中世趣味や物語趣味、異国趣味は自分たちに繋がる“現実性”があったからであり、中世の時代を代表するゴシックは、地中海世界の古典古代よりも身近に感じられた時代であったからだと説明している。詳細は高階、前掲書、vol. 20-28～20-32。
- (25) 象徴主義の詳細は以下を参照。ハンス・H・ホーフシュテッター（種村季弘訳）：『象徴主義と世紀末芸術』（美術出版社）1987 年、宇佐美斉編著：『象徴主義の光と影』（ミネルヴァ書房）1997 年。
- (26) 洗礼者ヨハネの斬首は新約聖書のマルコ、マタイ、ルカの三つの福音書にて記述されているが、いずれも「サロメ」の名を伝えていない。しかしユダヤの古代誌の記述などから歴史的にヘロデヤの娘は「サロメ」と呼ばれており、ヘロデヤの娘をテーマとした作品には伝統的に「サロメ」の名が付されている。
- (27) このデザインをリルケは拒否し、リルケは翌年別のデザインで出版することとなる。とはいえ長年の友情もあって、フォーグラー単独で『マリアの生涯』を出版すること

をリルケは許可し、出版に助力している。Kleberger, Ilse: *Der eine und der andre Traum. Die Lebensgeschichte des Heinrich Vogeler*, Weinheim 1991, S. 44.

(28) 《ヴィジョン》は、同年に同じ構図でエッチングでも制作されている。

(29) 作家ツヴァイクは後に当時のことをこう回想している。

それにまた、ほとんど半世紀の平和のあとで、1914 年における大衆の大多数はいつたい戦争について何を知っていたのであろうか。彼らは戦争を知らず、ほとんど戦争のことを考えたこともなかった。戦争は一つの伝説であり、まさしくそれが遠くにあることが、戦争を英雄的でロマンティックなものとしたのであった。

シュテファン・ツヴァイク（原田義人訳）：『昨日の世界 I』（みすず書房）1961 年、332 頁。

(30) フォーゲラーは戦地に向かう直前、マルタから完全なる別れを告げられている。その失意の中オルデンプルクの戦時志願兵に応募した。 Vogeler, *Werden*, S. 158ff.

(31) Heinrich Vogeler an Martha am 8. 4. 1917. Worpsweder Archiv, Haus im Schluch, Worpswede, zitiert nach: Petzet, a. a. O., S. 121.

(32) Vogeler, *Werden*, S. 196.

(33) Ebd., S. 197.

(34) Heinrich Vogeler an Martha am 24. 12. 1917. Worpsweder Archiv, zitiert nach: Petzet, a. a. O., S. 121.

(35) Petzet, a. a. O., S. 121f.

(36) Vogeler, *Werden*, S. 203.

(37) Vogeler, Heinrich: *Das Neue Leben. Schriften zur proletarischen Revolution und Kunst. Herausgegeben von Dietger Pforte*, Darmstadt 1973, S. 55.

(38) ルカによる福音書では東方三博士の代わりに羊飼いたちが御使いたちに導かれてイエスの誕生を祝いにベツレヘムへ訪れている。

(39) 図で挙げた 1912 年のものは、リルケの『マリアの生涯』のための草案として描かれた。また、この作品のタイトルはハインリヒ・ハイネの『冬物語』が想起されるが、その具体的な影響や関係性は明らかになっていない。ただ、フォーゲラーが青年時代ハイネを愛読していたことは、バルケンホフに現存しているフォーゲラーの蔵書や自伝からも明白である。よって、フォーゲラーがハイネのそれを意識していたことは十分考えられる。

(40) Petzet, a. a. O., S. 128.

(41) Ebd., S. 118.

(42) ブレスラー、前掲書、146～150 頁。1920 年代のメキシコでは、文字の読めない貧しい人びとに対する啓蒙のために、公共の目に触れやすい場所に壁画を制作するという「壁画運動 Muralismo」が起こる。内容としては社会主義・共産主義における革命の

意義を主張するものや民族意識の高揚を促すものが多く、フレスコ画が主である。「壁画運動」の代表的な画家の一人ディエゴ・リベラは 1927 年にバルケンホフを訪れている。メキシコ壁画運動に関しては以下を参照。加藤薫：『メキシコ壁画運動 リベラ・オロスコ・シケイロス』（平凡社）1988 年。

(43) 同書、128～129 頁。

(44) モダニズムおよび表現主義については以下を参照した。千足伸行編著：『世界美術大全集第 26 巻 表現主義と社会派』（小学館）1995 年、船戸満之：『表現主義論争とユートピア』（情況出版）2002 年。

(45) 時田、前掲書、75～79 頁。

(46) Vogeler, *Werden*, S. 127.

(47) Wietek, a. a. O., S. 10.

(48) 1920 年代前半のフォーゲラーの直接の言葉や思想に関する資料はドイツにおいても比較的少なく、秦の報告は非常に貴重であるといえる。秦は『独逸文芸生活』の中の「独逸の『新しき村』」で以下のように回想している。

「あなたは共産主義になつたのですね」

と正面から聞くと、主人は少しばかり狼狽するやうで

「共産主義ではないんだ。僕は理想家ぢやない。ごく単純な实际的の「ママ」唯物論者に過ぎないんだ」

「ロシアへ何しにおいでです」

「ロシアへ行くのは、子供を集めに行くのです。僕はこの労働学校で子供から人間を仕立てたいのです。僕らの学校の理想は、まづ子供が三つに成ると母親の手から離して、この学校が引き取るのです。それからメンゼンダイクの方法で裸体体操をやらせます。体操は踊りに変ります。玩具には手近にある自然物を与へます。木ぎれとか粘土とかいふものは、自然の材料に対する悦びを与へて、子供を創造的天才に導きます」

秦の報告に関しては以下を参照。岩下真好：「ハインリッヒ・フォーゲラーと「白樺」・拾遺」『教養論叢』第 69 号（慶應義塾大学法学会）1985 年、15～30 頁、24～29 頁。

(49) 唯物論は、元々は単にあらゆる事物を物質として還元することができるという思想であり、広義的には機械論的な物質主義として捉えられる。しかしマルクスが、ヘーゲルの弁証法の流れを引き継ぐ形で提唱した弁証法的唯物論を基盤として社会と経済の歴史的経緯を解釈したために、唯物論と共産主義、あるいは社会主義が同義的なものであるとされがちである。共産主義の文脈において用いられる唯物論とは、いわゆるマルクスの史的唯物論であり、本来ならば区別が必要である。だが、フォーゲラーの思想における「唯物論者」の定義を考えると、彼が厳密なマルクスの史的唯物論に基づく「唯物論者」であったかどうかは疑問が残るところであり、ここでは単に唯物論

として記述するに留めている。唯物論、もしくはマルクスの弁証法的唯物論に関しては以下を参照。森信成：『現代唯物論の基本課題』（新泉社）1979年、山本晴義：『社会倫理思想史』（盛田書店）1967年。また、第一次世界大戦前後の社会主義および共産主義の歴史的経緯やその運動に関しては以下を参照。西川正雄：『第一次世界大戦と社会主義者たち』（岩波書店）1984年。

(50) ブレスラー、前掲書、93頁。

(51) Bresler, a. a. O., S. 72.

(52) Vgl. Feuerbach, Ludwig: *Das Wesen des Christentums. Herausgegeben von Werner Schuffenhauer*, Berlin 1956. S. 35ff. それに関してマルクスは、神の問題、あるいは宗教の問題はこれによって理論的には完全に明らかにされているとして、宗教に対して否定的な態度を示した。しかしながら、社会主義の思想の発展を考えるにあたって、宗教、とりわけキリスト教的ユートピアの思想がその下地を形成したことを無視することはできない。サン・シモンやフーリエなどが提唱したキリスト教普遍の原理「隣人愛」を基礎とした社会構築案に関しては、森宏一：『社会主義思想の形成史』（新日本出版社）1980年、188～222頁、254～259頁を参照。また、水田洋：『社会思想史』（有斐閣）2004年、103～113頁では、サン・シモンやフーリエの思想におけるロマン主義的側面が指摘されている。その他、ユートピアの思想に関しては以下を参照。グレゴリー・クレイズ（巽孝之監訳、小畑拓也訳）：『ユートピアの歴史』（東洋書林）2013年。

(53) ローゼリウス(Ludwig Roselius 1874-1943)はブレーメンを拠点とした実業家で、コーヒー会社 HAG を設立した人物である。フォーゲラーをはじめとする芸術家コロニー・ヴォルプスヴェーデの芸術家たちを支援しており、1922年から31年にかけて、ヴォルプスヴェーデの彫刻家ベルンハルト・ヘトガーとともに表現主義建築を基礎としたベットヒャー通りを建設し、その一角に建てたブレーメン・アメリカ銀行の建物を「パウラ・モーダーゾーン＝ベッカーの家」と名付けている。Vgl. Vogeler, *Werden*, S. 254-263.

(54) ブレスラー、前掲書、93頁。

## 6章

(1) Vgl. Bresler, a. a. O., S. 70ff.

(2) Vogeler, *Werden*, S. 224.

(3) Ebd.

(4) Petzet, a. a. O., S. 128.

(5) ヴァルター・フントについては以下の自伝を参照。Hundt, Walter: *Bei Heinrich Vogeler in Worpswede. Erinnerungen mit einem Nachwort von Bernd Stenzig*,

Lilienthal 1981.

- (6) 5 章の註(45)参照。
- (7) Vogeler, *Werden*, S. 126.
- (8) フォーゲラーの壁絵は、共産主義的な活動への弾圧が大きくなっていくにつれて、次第に労働者運動と政治的権力との闘争がテーマとして描かれるようになる。このことは、フォーゲラーの芸術と生活の融合の思想をよく表しているといえるだろう。
- (9) クロポトキンの「相互扶助」については以下を参照した。ピョートル・クロポトキン（大杉栄訳）：『新版相互扶助論』（同時代社）2009 年。
- (10) Vogeler, Heinrich: *Siedlungswesen und Arbeitsschule, zitiert nach: Vogeler, Heinrich: Das Neue Leben. Schriften zur proletarischen Revolution und Kunst. Herausgegeben von Dietger Pforte*, Darmstadt 1973, S. 134f. この記述は秦の報告における労働学校の理念と非常に似通っている。
- (11) Vgl. Vogeler, *Werden*, S. 240f.
- (12) Ebd., S. 247.
- (13) Ebd., S. 247ff.
- (14) Bresler, S. 97. ベツレヘムの六芒星とソヴィエトの五芒星は歴史的に同一視されることがあり、これらが同根であるという説もあるほどである。ベツレヘムの六芒星は、ナチスドイツの時代にユダヤ人の象徴として表されたため、ダヴィデの星とも呼ばれる。フォーゲラーがこの二つについてどのように解釈していたかははっきりしないが、《冬のメルヒェン》や自身のシンボルマークで用いているのを見る限り、“救いへと導くもの”という意味において、六芒星と五芒星の双方を共産主義のシンボルと見ていたことが推測される。
- (15) ブレスラー、前掲書、129 頁。
- (16) ゴーニャ・マルヒレウスカは、ポーランドの共産主義者でレーニンとも共闘していたユリアン・マルヒレウスカの娘である。彼女は 1918 年に初めてヴォルプスヴェーデを来訪し、フォーゲラーと知り合った。その後 1920 年に再びヴォルプスヴェーデを訪れ、滞在した。1923 年に二人の間には息子ヤンが生まれ、1926 年にマルタとの離婚が成立した年にゴーニャと再婚する。同書、121～143 頁を参照。
- (17) Vogeler, *Werden*, S. 497.
- (18) パウラ・ベッカーの作品を最初に評価したのは、夫であるモーダーゾーンであった。しかしヴォルプスヴェーデのメンバーたちは、パウラ・ベッカーの作品はまだまだ未熟なものであると見ていた。パウラ・ベッカーの絵画を次に評価したのは、後にヴォルプスヴェーデを訪れることとなる彫刻家のヘトガーである。1906 年 4 月、パリでパウラ・ベッカーと出会ったヘトガーは、彼女の作品に驚き、それらを賞賛する。それに続くように、同年 11 月、ブレーメン美術館館長グスタフ・パウリがブレーメン通報

(Bremer Nachrichten)にて彼女の作品についての評論を載せ、高く評価する。時田、前掲書、150～151 頁。

フォーゲラーは、パウラ・ベッカーを手放しで評価することはなかったが、後年の自伝でパウラ・ベッカーの死を回想するとともに、彼女の作品の魅力を語っている。

Vogeler, *Werden*, S. 113ff. また、ローゼリウスとヘトガーの考案でベットヒャー通りに建てられた「パウラ・モダーゾーン＝ベッカーの家」は、1927 年パウラ・ベッカーの作品を集めた美術館となり、現在もその姿を残している。Vgl. Ebd., S. 255.

- (19) バッハオーフェンの著書 *Das Mutterrecht* は、『母権論』と訳される場合が多いが、原語に従うと『母権制』である。本論文では白水社から出版された訳書を参考にしているため、『母権制』と表記する。ヨハン・ヤーコプ・バッハオーフェン（吉原達也、平田公夫訳、上山安敏解説）：『母権制 古代世界の女性支配 その宗教と法に関する研究 上下巻』（白水社）1992-1993 年。
- (20) 著書の中でバッハオーフェンは、デメテル的母権制からアポロンの父権制への移行の中間段階として、ディオニソスの段階を位置づけている。デュオニソスは男神であり、その象徴は母胎ではなく男根である。酩酊の神として淫蕩的な生活を示すデュオニソスは、アポロンのようなものの性質にある残忍さや支配性を排除した男性の性質であり、母性と男性の間であると定義した。バッハオーフェン、前掲書、660 頁。その他世紀末以降の受容の歴史的経緯に関しては 662～667 頁を参照。
- (21) 同書、664 頁。
- (22) シュワービング、クラーゲスについては上山、前掲書を参照。
- (23) バッハオーフェン、前掲書解説、665～666 頁。
- (24) 民俗学者オイゲン・フェーレは、農地こそ「民族文化が胚胎する培養土」あるいは「母なる大地」とし、下層と見られていた農民たちを讃えた。ドイツ民族の原像が農民であるという考えは、ナショナリズム的な傾向を示す〈自然〉回帰の中心的思想の一つであった。長谷川、前掲書、245～247 頁。
- (25) 同書、51～56 頁。
- (26) 土肥、前掲書、233～257 頁。
- (27) ブレスラー、前掲書、101 頁。
- (28) 時田、前掲書、109 頁。
- (29) フォーゲラーは 1906 年以降、新しい表現技法を求めて様々な様式の絵画に興味を示すが、なかでもホドラーの作品は、フォーゲラーのその後の絵画における肉体表現や象徴主義に大きな影響を与えた。ペン画《舞踊》は「フェルディナント・ホドラーに献ぐ」という副題が付けられている。
- (30) Vogeler, *Werden*, S. 217f.

## 終章

- (1) 岩下真好（1882 年）、67～85 頁参照。その他、フォーゲラーと雑誌『白樺』の関連については以下が詳しい。山田俊幸：「ハインリヒ・フォーゲラー追跡 I～VI」『帝塚山学院大学研究論集』第二十二集～二十七集 1987～1992 年所収。
- (2) 岩下（1982 年）、73 頁。
- (3) 柳宗悦：「フォーゲラーの芸術」『白樺』第二巻 12 号。1911 年、1～11 頁参照。
- (4) Weltge-Wortmann, a. a. O., S. 106.
- (5) 柳、前掲評論、11 頁。岩下は柳が掲載したこの訳が柳のものではなく、児島のものであると判断している。詳細は岩下（1985 年）、16～18 頁を参照。
- (6) 岩下（1982 年）、68 頁。
- (7) 詩人立原道造が 1937 年 9 月に新聞で発表したソネット「真冬のかたみに…」には「Heinrich Vogeler gewidmet」の献辞が付されている。（フォーゲラーと立原道造の関係については以下が詳しい。大森郁之助：「立原道造「真冬のかたみに…」のモチーフ—H.フォーゲラーとの関係についての懷疑説」『札幌大学教養部女子短期大学紀要（五十嵐三郎教授追悼号）』1982 年、7～16 頁。）また、釧路湿原においてモリスのアーツ・アンド・クラフト運動に触発され、総合芸術の実践を試みた明治末期の俳人長谷川光二がフォーゲラーを知っていたのではないかという指摘がある。詳細は大木文雄：「ハインリヒ・フォーゲラーの総合芸術と長谷川光二の生涯—北ドイツの悪魔湿原と釧路湿原の比較文化的考察（第二部）」、「釧路湿原の長谷川光二—北ドイツの悪魔湿原と釧路湿原の比較文化的考察（第三部）」『北海道教育大学紀要第 1 部 A 人文科学編』第 47 巻第 2 号所収。1996 年、57～84 頁参照。
- (8) Vogeler, *Werden*, S. 262.
- (9) 秦もこの時、『白樺』の展覧会の話を出し、フォーゲラーもそれを懐かしんだことを記している。岩下真好（1985 年）、27 頁。

## 参考図版

- 図 1 ウジェーヌ・ドラクロワ《墓地の孤児（墓場の少女）》(1824) / モーリス・セリュラス（高島正明訳）：『DELACROIX（美術出版社）』1973年、81頁、図5。
- 図 2 オットー・ルンゲ《朝》(1808) / ハンス・H・ホーフシュテッター（種村季弘訳）：『象徴主義と世紀末芸術』（美術出版社）1981年、扉絵。
- 図 3 テオドール・ルソー《夕陽の沈む頃フォンテンブローの森の光》(1848 頃) / 時田仁弘：『芸術家コロニー+アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデー—初期モダン現象—』（教育出版）2007年、22頁。
- 図 4 ヤーコブ・ファン・ロイスダール《ワイク・バイ・ドゥールステーデの風車》（1670 頃） / 藤田治彦：『風景画の光—ランドスケープ・ヨーロッパ・美の掠奪』（講談社）1989年、115頁、図19。
- 図 5 悪魔の沼地(1928) / Boulboulé, Guido: *Worpswede. Kulturgeschichte eines Künstlerdorfes*, Köln 1989, S. 41, Abb. 17.
- 図 6 フリッツ・マッケンゼン《野外礼拝》(1895) / Weltge-Wortmann, Siegrid: *Die ersten Maler in Worpswede*. Worpswede 1979, S. 24f.
- 図 7 オットー・モーダーゾーン《沼地の秋》(1895) / Weltge-Wortmann, a. a. O., S. 56f.
- 図 8 ハインリヒ・フォーゲラー《春》（エッチング/1896） / ペーター・エルツェ、千足伸行、岩下真好（監修）：『ハインリッヒ・フォーゲラー展』（財団法人東日本鉄道文化財団）2000-2001年、108頁、図75。
- 図 9 パウラ・ベッカー《ガラスびんとケシの花の庭にいる年老いた貧しき者》(1906/1907) / Berchtig, Frauke: *Künstlerkolonie Worpswede*, München, Berlin, London, New York 2006, S. 85.
- 図 10 パウラ・ベッカー《6回目の結婚記念日の自画像》(1906) / Ebd., S. 86, Abb. 41.
- 図 11 ハインリヒ・フォーゲラー《帰還》(1898) / Elze, Peter, Baumann, Cornelia und Losse, Vera: *Heinrich Vogeler und der Jugendstil*, Worpswede 1997, S. 36, Abb. 12.
- 図 12 L. E. グリム《晩餐衣装を着たシュヴァームの夫人》(1828) / 時田、前掲書、42頁。
- 図 13 カスパール・ダーウィット・フリードリヒ《孤独な木》(1822) / 小笠原洋子：『フリードリヒへの旅』（角川叢書）2009年、142頁、図7-7。
- 図 14 フリッツ・マッケンゼン《乳飲み子》(1892) / Boulboulé, a. a. O., S. 100, Abb. 6.
- 図 15 ハインリヒ・フォーゲラー《バルケンホフ・コミュニオン壁画》(1920-1926) / Petzet, Heinrich Wiegand: *Von Worpswede nach Moskau. Heinrich Vogeler. Ein Künstler zwischen den Zeiten*, Köln 1972, Abb. 42.
- 図 16 オーブリー・ビアズリー『アーサー王の死』挿絵《ランスロット卿と魔女ヘローズ》



- (1894) / 河村錠一郎：『ビアズリーと世紀末』(青土社) 1980 年、68 頁。
- 図 17 ハインリヒ・フォーゲラー《蛙の王様》(1896) / ペーター・エルツェ、前掲書、107 頁、図 73。
- 図 18 ハインリヒ・フォーゲラー《Dir》(1899) / Vogeler, Heinrich: *Dir*. Leipzig 1899, S. 17.
- 図 19 ハインリヒ・フォーゲラー《Dir》(1899) / Vogeler, *Dir*, S. 29.
- 図 20 マルタとフォーゲラー (1898 年頃) / Petzet, a. a. O., Abb. 66.
- 図 21 ハインリヒ・フォーゲラー《Dir》(1899) / Vogeler, *Dir*, S. 33.
- 図 22 ハインリヒ・フォーゲラー《Dir》(1899) / Vogeler, *Dir*, S. 21.
- 図 23 ヴォルプスヴェーデの帆船(1900 年頃) / Boulboulé, a. a. O., S. 45, Abb. 20.
- 図 24 ハインリヒ・フォーゲラー《春》(油彩/1897) / エルツェ、前掲書、45 頁、図 3。
- 図 25 ハインリヒ・フォーゲラー《コンサート (夏の夕べ)》(1905) / 同書、51 頁、図 6-7。
- 図 26 ハインリヒ・フォーゲラー雑誌『インゼル』表紙(1900) / Vogeler, Heinrich: *Werden. Erinnerungen. Mit Lebenszeugnissen aus den Jahren 1923-1942*, Berlin 1989, S. 46-47.
- 図 27 ロバート・ワイル《ブルターニュの予言者》(1872) / 時田、前掲書、33 頁。
- 図 28 ハインリヒ・フォーゲラー《いばら姫》(1897) / ペーター・エルツェ、前掲書、112 頁、図 81。
- 図 29 ハインリヒ・フォーゲラー フーゴー・フォン・ホフマンスタール『皇帝と魔女』挿絵(1900) / 同書、136 頁、図 127。
- 図 30 ハインリヒ・フォーゲラー《池の上のコウノトリ》(1899) 『春によせて』より / 同書、117 頁、図 92。
- 図 31 ハインリヒ・フォーゲラー《バルケンホフ》エッチング(1904) / Elze, a. a. O., S. 127, Abb. 100.
- 図 32 フォーゲラーとマルタ(1898 年頃) / Berchtig, a. a. O., S. 108.
- 図 33 ハインリヒ・フォーゲラー《受胎告知》エッチング(1895) / ペーター・エルツェ、前掲書、106 頁、図 71。
- 図 34 ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ《見よ、われは主のはした女なり (受胎告知)》(1850) / スティーヴン・アダムズ (高宮利行訳) : 『ラファエル前派の画家たち』(リポート) 1989 年、34 頁。
- 図 35 ギュスターヴ・モロー《出現》(1874-1876) / ピエール＝ルイ・マチュー (高階秀彌、隠岐由紀子訳) : 『ギュスターヴ・モロー その芸術と生涯及び後世代』(三省堂) 1980 年、316 頁、図 159。
- 図 36 ハインリヒ・フォーゲラー《最初の夏》(1902) / Petzet, a. a. O., Abb. 26.
- 図 37 シュテファン・ロッホナー《薔薇の園亭の聖母子》(1448) / 柳町敬直発行 : 『西洋美術館』(小学館) 1999 年、540 頁。

- 図 38 ハイน์リヒ・フォーゲラー《ヴィジョン》(1914) / ジークフリート・ブレスラー (鈴木俊訳) : 『ハイน์リヒ・フォーゲラー伝』 (土曜美術社出版販売) 2007 年、79 頁。
- 図 39 ハイน์リヒ・フォーゲラー《スチュルにて》(1915) / Küster, Bernd: *Heinrich Vogeler im Ersten Weltkrieg*, Bremen 2004, S. 37.
- 図 40 ハイน์リヒ・フォーゲラー《戦争の苦しみ》(1916) / Petzet, a. a. O., Abb. 36.
- 図 41 ハイน์リヒ・フォーゲラー《冬のメルヒェン》(油彩/1909) / カタログ : 『ハイน์リヒ・フォーゲラー展』 (財団法人東日本鉄道文化財団) 2000 年、123 頁。
- 図 42 ハイน์リヒ・フォーゲラー《冬のメルヒェン》(ペン画/1912) / Petzet, a. a. O., S. 116.
- 図 43 フォーゲラーのシンボルマーク / Vogeler, a. a. O., S. 378.
- 図 44 ハイน์リヒ・フォーゲラー《怒りの七つの鉢—ヨハネの黙示録》(1918) / Petzet, a. a. O., Abb. 27.
- 図 45 ハイน์リヒ・フォーゲラー《赤いマリー》(1919) / エルツェ、前掲書、74 頁、図 30。
- 図 46 ハイน์リヒ・フォーゲラー《生成 Werden》(エッチング/1921、もしくは 1922) / Petzet, a. a. O., Abb. 28.
- 図 47 ハイน์リヒ・フォーゲラー 《生成》(ペン画/1921) / Vogeler, a. a. O., S. 248.
- 図 48 ハイน์リヒ・フォーゲラー《赤い首都》(1923) / Bresler, a. a. O., 97.
- 図 49 ハイน์リヒ・フォーゲラー《新しい人間の誕生》(1923) / Vogeler, a. a. O., S. 385.
- 図 50 パウラ・ベッカー《膝をつく母と子》(1906) / 佐藤洋子 : 『パウラ・モダーゾーン＝ベッカー—表現主義先駆けの女性画家—』 (中央公論美術出版) 2003 年、口絵 15。
- 図 51 アルビン・エッガー＝リーントツ《種を蒔く人と悪魔》(1909) / 長谷川章 : 『芸術と民族主義—ドイツ・モダニズムの源流』 (ブリュッケ) 2008 年、251 頁、図 240。
- 図 52 ハイน์リヒ・フォーゲラー《黄金の間》より暖炉の孔雀(1905) / Petzet, a. a. O., Abb. 48-49.
- 図 53 ハイน์リヒ・フォーゲラー《舞踊》(1913) / Vogeler, a. a. O., S. 129.
- 図 54 ハイน์リヒ・フォーゲラー《夢想 II》(1912) / Elze, a. a. O., S. 46, Abb. 21.
- 図 55 ハイน์リヒ・フォーゲラー《戦争の中での女性の苦しみ》(1918) / エルツェ、前掲書、70 頁、図 26。
- 図 56 バルケンホフ労働学校のシンボル(1922) / Vogeler, a. a. O., S. 252.
- 図 57 雑誌『白樺』の表紙を飾った白樺の紋章(1911) / 岩下真好 : 「ハイน์リヒ・フォーゲラーと「白樺」—柳宗悦との往復書簡を中心に—」『教養論叢』第 59 号 (慶應義塾大学法学会) 1982 年、78～79 頁。
- 図 58 雑誌『白樺』2 巻第 12 号裏表紙《苔むす園生》(『君に』より/1899) / 雑誌『白樺』2 巻第 12 号裏表紙。

## 参考文献

### ドイツ語文献

1. Arnold, C. Beate, Schlenker, Sabine (Hrsg.): *Heinrich Vogeler, Künstler, Träumer, Visionär*, München 2012.
2. Berchtig, Frauke: *Künstlerkolonie Worpswede*, München, Berlin, London, New York 2006.
3. Boulboulé, Guido: *Worpswede. Kulturgeschichte eines Künstlerdorfes*, Köln 1989.
4. Brieger-Wasservogel, Lothar: *Deutsche Maler. Sechs Portraits*, Straßburg 1903.
5. Bresler, Siegfried: *Auf den Spuren von Heinrich Vogeler*, Bremen 2009.
6. Busch, Günter, von Reinken, Liselotte: Paula Modersohn Becker. In: *Briefen und Tagebüchern*, Frankfurt am Main 1979.
7. Erlay, David: *Von Gold zu Rot. Heinrich Vogelers Weg in eine andere Welt*, Bremen 2004.
8. Elze, Peter, Baumann, Cornelia und Losse, Vera: *Heinrich Vogeler und der Jugendstil*, Worpswede 1997.
9. Feuerbach, Ludwig: *Das Wesen des Christentums. Herausgegeben von Werner Schuffenhauer*, Berlin 1956.
10. Langbehn, Julius: *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Leipzig 1890.
11. Hundt, Walter: *Bei Heinrich Vogeler in Worpswede. Erinnerungen mit einem Nachwort von Bernd Stenzig*, Lilienthal 1981.
12. Hund, Wulf D.: *Heinrich Vogeler, Hamburger Werftarbeiter. Aus der Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt am Main 1992.
13. Imhof, Heinrich: Rilkes »Gott«. R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewussten. Heidelberg 1983.
14. Kirsch, Hans-Christian: *Worpswede. Die Geschichte einer deutschen Künstlerkolonie*, München 1987.
15. Kleberger, Ilse: *Der eine und der andre Traum. Die Lebensgeschichte des Heinrich Vogeler*, Weinheim und Basel 1991.
16. Küster, Bernd: *Heinrich Vogeler im Ersten Weltkrieg*, Bremen 2004.
17. Lexikon der Kunst. Bd. 4, München 1996.
18. Modersohn-Becker, Paula: *Briefe und Tagebuchblätter*, München 1921.
19. Petzet, Heinrich Wiegand: *Von Worpswede nach Moskau. Heinrich Vogeler. Ein Künstler zwischen den Zeiten*, Köln 1972.
20. Rilke, Rainer Maria: *Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit*, Leipzig 1931.

21. Rilke, Rainer Maria: *Heinrich Vogeler. Mit einem Nachwort von Bernd Stenzig*, Worpswede 1986.
22. Rilke, Rainer Maria: *Heinrich Vogeler von Rainer Maria Rilke mit einem Nachwort von Bernd Stenzig*. Fischerhude 2010.
23. Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke. Herausgegeben von Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 5*, Frankfurt am Main 1987.
24. Rilke, Rainer Maria: *Worpswede*, Leipzig 1998.
25. Schmidt-Möbus, Friederike: *Worpswede. Leben in einer Künstlerkolonie*, Stuttgart 2012.
26. Schöffling, Klaus: *Die ersten Jahre des Insel Verlags 1899-1902*, Frankfurt am Main 1981.
27. Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke II. Herausgegeben von Arthur Hüpscher*, Wiesbaden 1966.
28. Vogeler, Heinrich: *Dir*, Leipzig 1899.
29. Vogeler, Heinrich: *Werden. Erinnerungen. Mit Lebenszeugnissen aus den Jahren 1923-1942*, Berlin 1989.
30. Vogeler, Heinrich: *Das Neue Leben. Schriften zur proletarischen Revolution und Kunst. Herausgegeben von Dietger Pforte*, Darmstadt 1973.
31. Weltge-Wortmann, Siegrid: *Die ersten Maler in Worpswede*, Worpswede 1979.
32. Wietek, Gerhard: *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*, München 1976.
33. Winkelmann, Johann Joachim: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Zweite Auflage. herausgegeben von Walther Rehm*, Berlin 2002.

## 日本語文献

### 和書

1. 阿部良雄：『シャルル・ボードレール【現代性の成立】』（河出書房新社）1995年。
2. 飯田昌平：『バルビゾンの画家たち』（美術出版社）1982年。
3. 伊坂青司、長島隆、松山寿一編著：『ドイツ観念論と自然哲学』（創風社）1994年。
4. 伊坂青司、森淑仁編著：『シェリングとドイツ・ロマン主義』（晃洋書房）1997年。
5. 石井靖夫：『ドイツ・ロマン派運動の本質』（南江堂）1978年。
6. 石谷治寛：『幻視とレアリスム クールベからピサロへ フランス近代絵画の再考』（人文書院）2011年。
7. 稲賀繁美：『絵画の東方—オリエンタリズムからジャポニズムへ』（名古屋大学出版会）

- 1999 年。
8. 井上庄七、森田良紀：『デカルト方法序説入門』（有斐閣新書）1979 年。
  9. 上山安敏：『神話と科学』（岩波書店）1984 年。
  10. 上山安敏：『世紀末ドイツの若者 歴史のなかの若者たち』（三省堂）1986 年。
  11. 宇佐美斉編著：『象徴主義の光と影』（ミネルヴァ書房）1997 年。
  12. 海野弘：『世紀末美術の世界』（美術出版社）1979 年。
  13. 大村晴雄：『ヘルダーとカント』（高文堂出版社）1986 年。
  14. 岡田隆彦：『ラファエル前派 美しき〈宿命の女〉たち』（美術公論社）1984 年。
  15. 小笠原洋子：『フリードリヒへの旅』（角川叢書）2009 年。
  16. 河村錠一郎：『ビアズリーと世紀末』（青土社）1980 年。
  17. 神林恒道：『シェリングとその時代』（行路社）1996 年。
  18. 佐藤洋子：『パウラ・モダーゾーン＝ベッカー―表現主義先駆けの女性画家―』（中央公論美術出版）2003 年。
  19. 島田燐子：『シェリング実存思想の研究』（学文社）1980 年。
  20. 『西洋美術研究』編集委員会：『西洋美術研究 No. 2 特集「美術アカデミー」』（三元社）1999 年。
  21. 関根秀一編著：『イタリア・ルネサンス美術論―プロト・ルネサンス美術からバロック美術へ』（東京堂出版）2000 年。
  22. 高階秀彌編著：『世界美術大全集第 20 巻 ロマン主義』（小学館）1993 年。
  23. 種村季弘：『ヴォルプスヴェーデふたたび』（筑摩書房）1980 年。
  24. 塚越敏、田口義弘編：『リルケ論集』（国文社）1976 年。
  25. 峠尚武：『理念と世界意志』（行路社）1995 年。
  26. 時田仁弘：『芸術家コロニー＋アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデー初期モダン現象―』（教育出版）2007 年。
  27. 土肥美夫：『北方ヨーロッパの美術』（岩波書店）1994 年。
  28. 鳥海久義：『ラファエル前派と世紀末』（評論社）1993 年。
  29. 成瀬無極：『疾風怒濤時代と現代独逸文學』（改造社）1929 年。
  30. 野田又夫：『デカルト』（岩波新書）1973 年。
  31. 西川正雄：『第一次世界大戦と社会主義者たち』（岩波書店）1984 年。
  32. 長谷川章：『世紀末の都市と身体―芸術と空間あるいはユートピアの彼方へ』（ブリュッケ）2000 年。
  33. 長谷川章：『芸術と民族主義―ドイツ・モダニズムの源流』（ブリュッケ）2008 年。
  34. 福井憲彦：『世紀末とベル・エポックの文化』（山川出版社）1999 年。
  35. 福井憲彦：『ヨーロッパ近代の社会史 工業化と国民形成』（岩波書店）2005 年。
  36. 藤田治彦：『風景画の光―ランドスケープ・ヨーロッパ・美の掠奪』（講談社）1989 年。

37. 前川道介編：『ドイツ・ロマン派全集第九巻 無限への憧憬』（国書刊行会）1984年。
38. 前川道介編：『ドイツ・ロマン派全集第一〇巻 ドイツ・ロマン派論考』（国書刊行会）1984年。
39. 松山壽一：『人間と自然—シェリング自然哲学を理解するために—』（萌書房）2004年。
40. 水田洋：『社会思想史』（有斐閣）2004年。
41. 森宏一：『社会主義思想の形成史』（新日本出版社）1980年。
42. 森信成：『現代唯物論の基本課題』（新泉社）1979年。
43. 柳町敬直発行：『西洋美術館』（小学館）1999年。
44. 柳父章：『翻訳語成立事情』（岩波新書）2005年。
45. 山本晴義：『社会倫理思想史』（盛田書店）1967年。
46. 若尾祐司、井上茂子編著：『近代ドイツの歴史—18世紀から現代まで—』（ミネルヴァ書房）2005年。

## 訳書

1. スティーヴン・アダムズ（高宮利行訳）：『ラファエル前派の画家たち』（リブレポート）1989年。
2. マリオ・アマヤ（斎藤稔訳）：『アール・ヌーヴォー』（パルコ）1976年。
3. R. ヴァイセンベルガー編（池内紀、岡本和子訳）：『ウィーン 芸術と社会 1890-1920』（岩波書店）1995年。
4. アウグスト・K. ウィードマン（大森淳史訳）：『ロマン主義と表現主義』（法政大学出版局）1994年。
5. ラルフ・ヴィーナー編著（酒田健一訳）：『笑うショーペンハウアー』（白水社）1998年。
6. J. J. ヴィンケルマン（澤柳大五郎訳）：『ギリシア美術模倣論』（座右宝刊行会）1976年。
7. カール・ユージン・ウェップ（伊藤行雄、加藤弘和訳）：『リルケとユーゲントシュティール—世紀末の芸術家たち』（芸立出版）1980年。
8. W. J. ウェルデニウス（渡辺義治訳）：『ミメシス—プラトンの芸術模倣説とその現代的意味』（未来社）1984年。
9. カール・グスタフ・カールス（神林恒道、仲間裕子訳）：『ドイツ・ロマン派風景画論—新しい風景画への模索』（三元社）2006年。
10. マリー・ルイーゼ・カシュニッツ（鈴木芳子訳）：『ギュスターヴ・クールベ—ある画家の生涯』（エディション q）2002年。
11. グレゴリー・クレイズ（巽孝之監訳、小畑拓也訳）：『ユートピアの歴史』（東洋書林）2013年。
12. エドワード・サイード（板垣雄三、杉田英明監修、今沢紀子訳）：『オリエンタリズム 上下巻』（平凡社）1993年。

13. フリードリヒ・シェリング（松山壽一編著）：『シェリング著作集 第 1b 巻自然哲学』（燈影舎）2009 年。
14. サイモン・シャーマ（高山宏、梅正之訳）：『風景と記憶』（河出書房新社）2005 年。
15. モーリス・セリュラス（高島正明訳）：『DELACROIX（美術出版社）』1973 年。
16. オットー・ダン（末川清、高橋秀寿、姫岡とし子訳）：『ドイツ国民とナショナリズム 1770-1990』（名古屋大学出版会）1990 年。
17. ルネ・デカルト（三宅徳嘉訳）『デカルト著作集 1』（白水社）1973 年。
18. ハンス・ヨアヒム・ナイトハルト（相良憲一訳）：『ドイツロマン主義絵画—フリードリヒとその周辺』（講談社）1984 年。
19. エーリッヒ・ノイマン（福島章訳）：『グレート・マザー—無意識の女性像の現象学』（ナツメ社）1982 年。
20. アイザイア・バーリン（田中治男訳）：『バーリン ロマン主義講義』（岩波書店）2000 年。
21. ルートヴィヒ・H・ハイデンライヒ（前川誠郎訳）：『《人類の美術》イタリア・ルネッサンス 1400-1460』（新潮社）1975 年。
22. ミヒャエル・ハウスケラー（峠尚武訳）：『生の嘆き ショーペンハウアー倫理学入門』（法政大学出版局）2004 年。
23. ヨハン・ヤーコプ・バッハオーフェン（吉原達也、平田公夫訳、上山安敏解説）『母権制 古代世界の女性支配 その宗教と法に関する研究 上下巻』（白水社）1992-1993 年。
24. ジル・ハミルトン、ペニー・ハート、ジョン・シモンズ（鶴田静訳）：『ウィリアム・モリスの庭 デザインされた自然への愛』（東洋書林）2002 年。
25. ミシェル・フーコー（渡辺一民、佐々木明訳）：『言葉と物』（新潮社）1974 年。
26. デーヴィッド・ブレイン・ブラウン（高橋明也訳）：『ロマン主義』（岩波書店）2004 年。
27. プラトン（藤沢令夫訳）：『国家（上）（下）』（岩波文庫）1979 年。
28. ジークフリート・ブレスラー（鈴木俊訳）：『ハインリッヒ・フォーゲラー伝』（土曜美術社出版販売）2007 年。
29. ニコラウス・ペヴスナー（中森義宗、内藤秀雄訳）：『美術アカデミーの歴史』（中央大学出版部）1974 年。
30. ヨースト・ヘルマン（識名章喜訳）：『理想郷としての第三帝国—ドイツユートピア思想と大衆文化』（柏書房）2002 年。
31. ヴァルター・ベンヤミン（今村仁司、三島憲一訳）：『パサージュ論 I～V』（岩波書店）1994 年。
32. アルバート・ボイム（森雅彦、阿部成樹、荒木康子訳）：『アカデミーとフランス近代絵画』（三元社）2005 年。

33. ハンス・H・ホーフシュテッター（種村季弘訳）：『象徴主義と世紀末芸術』（美術出版社）1987年。
34. ハンス・H・ホーフシュテッター（種村季弘、池田香代子訳）：『ユーゲントシュティール 絵画史—ヨーロッパのアール・ヌーヴォー』（河出書房新社）1990年。
35. シャルル・ボードレー（阿部良雄訳）：『現代生活の画家 ボードレー全集Ⅳ—散文詩 / 美術批評（下） / 音楽批評 / 哀れなベルギー』（筑摩書房）1987年。
36. ギュスターヴ・ル・ボン（桜井成夫訳）：『群衆心理』（講談社学術文庫）1993年。
37. ジャン・マーシュ（蛭川久康訳）：『ラファエル前派の女たち』（平凡社）1997年。
38. ピエール＝ルイ・マチュー（高階秀彌、隠岐由紀子訳）：『ギュスターヴ・モロー その芸術と生涯及び後世代』（三省堂）1980年。
39. ジョージ・L・モッセ（植村和秀訳）：『フェルキッシュ革命—ドイツ民族主義から反ユダヤ主義へ』（柏書房）1998年。
40. カール・ヤスパー（那須政玄、山本冬樹、高橋章仁訳）：『シェリング』（行人社会）2006年。
41. ジョージ・パウル・ランドウ（横山千晶訳）：『ラスキン—眼差しの哲学者』（日本経済評論社）2010年。
42. ジェームズ・H・ルービン（三浦篤訳）：『岩波世界の美術 クールベ』（岩波書店）2004年。
43. ジャン＝ジャック・ルソー（今野一雄訳）：『エミール（上）』（岩波書店）2012年。
44. ジャン＝ジャック・ルソー（中山元訳）：『人間不平等起源論』（光文社）2008年。
45. E. ロータース編（多木浩二、持田季未子、梅本洋一訳）：『ベルリン 芸術と社会 1910-1933』（岩波書店）1995年。

## 論文・雑誌

1. 岩下真好：「ハインリッヒ・フォーゲラーと「白樺」—柳宗悦との往復書簡を中心にし—」『教養論叢』第59号（慶應義塾大学法学研究会）1982年、67～98頁。
2. 岩下真好：「ハインリッヒ・フォーゲラーと「白樺」・拾遺」『教養論叢』第69号（慶應義塾大学法学研究会）1985年、15～30頁。
3. 大木文雄：「ハインリッヒ・フォーゲラーの総合芸術と長谷川光二の生涯—北ドイツの悪魔湿原と釧路湿原の比較文化的考察」（第二部）、「釧路湿原の長谷川光二—北ドイツの悪魔湿原と釧路湿原の比較文化的考察」（第三部）『北海道教育大学紀要』第1部A人文科学編第47巻第2号1996年、57～84頁。
4. 大森郁之助：「立原道造「真冬のかたみに…」のモチーフ—H.フォーゲラーとの関係についての懷疑説」『札幌大学教養部女子短期大学紀要（五十嵐三郎教授追悼号）』1982



年、7～16 頁。

5. 奥田敏広：「母権論とロマン主義、あるいは歴史と神話」『ドイツ文学研究報告』第 45 号（京都大学総合人間学部ドイツ語部会）2000 年、1～30 頁。
6. 濱崎一敏：「郷土芸術」の思想的背景—J. ラングベーンと A. バルテルス」『長崎大学教養部紀要人文科学篇』1995 年、1～26 頁。
7. 柳宗悦：「フォーゲラーの芸術」『白樺』第二巻 12 号、1911 年、1～11 頁。
8. 山田俊幸：「ハインリヒ・フォーゲラー追跡 I～VI」『帝塚山学院大学研究論集』第二十二集～二十七集、1987～1992 年所収。
9. 吉田敬介：「芸術が表現するものとは何か—ショーペンハウアー芸術論におけるアイデア—」『学習院大学人文科学論集 XX』2011 年、17 頁～46 頁。

#### カタログ

1. Katalog. *Worpswede. Eine Künstlerkolonie um 1900*, Fischerhude 2002.
2. Katalog Kunsthalle Bremen. *Worpswede. Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900*, Bremen 1980.
3. カタログ：『ハインリッヒ・フォーゲラー展』（リッカー美術館）1979 年。
4. カタログ：『フォーゲラーとリルケ展 ヴォルプスヴェーデの芸術家たち』（軽井沢高原文庫）1990 年。
5. ペーター・エルツェ、千足伸行、岩下真好（監修）：『ハインリッヒ・フォーゲラー展』（財団法人東日本鉄道文化財団）2000-2001 年。