

Ⅲ 「人文学フィールドワーカー養成プログラム」調査報告

カスパー・ダヴィット・フリードリヒ《テッチェン祭壇画》
に関わる調査

大原万季

美学美術史学専門 博士前期課程2年

1. はじめに

ドイツ・ロマン主義の代表的な画家カスパー・ダヴィット・フリードリヒ (Caspar David Friedrich, 1774–1840) の初期の代表作である《山上の十字架》, いわゆる《テッチェン祭壇画》¹⁾ (以下《テッチェン祭壇画》とする) (図1), 及びその基となったセピア画の習作や関連する絵画作品を調査するため, フィールドワークを実施した。本報告書は調査結果に基づき, 《テッチェン祭壇画》の成立過程における表現の変化, 及びその特徴を明らかにすることを目的とする。

《テッチェン祭壇画》はフリードリヒがそれまで中心としていたセピア画に加え油彩での制作を始めた時期に制作された。装飾された枠を伴い祭壇画という形式を持つにも関わらず, 油彩部分は一見風景画のように見えるため, 1808年のクリスマスに画家のアトリエで公開された後, 大きな反響²⁾を呼んだ。



図1 《山上の十字架 (テッチェン祭壇画)》
1808年, 油彩, キャンバス, 115cm×110cm (油彩部分のみ), BS167

当時の友人リューレ・フォン・リーリエンシュテルンによって, 本作品の制作過程は以下のように伝えられている³⁾。

フリードリヒのあるセピア画を見たボヘミアの貴族トウン・ホーエンシュタイン伯爵の婚約者テレジアがこれを気に入り, 伯爵に購入を願った。伯爵は2人の居城となるテッチェン城 (現チェコ, デシン) の私設礼拝堂のために, そのセピア画を基にした祭壇画を依頼した。フリードリヒは始め躊躇したものの, その祭壇画のために特別な枠を制作したいと申し出, 伯爵の側もこれを歓迎して受け入れた。

リューレのこの記述については真偽を疑問視する先行研究⁴⁾もあり, 祭壇画制作までの詳細な経緯は諸説あるが, 伯爵と婚約者テレジアがフリードリヒのある作品を見て祭壇画を依頼したこと, そしてフリードリヒがセピア画《山上の十字架》(紛失) を基に《テッチェン祭壇画》を制作したことは事実として受け入れられている。このセピア画は現在消失しているが, 習作がベルリン国立版画素描館に所蔵されている。

《テッチェン祭壇画》の制作過程において枠は非常に重要な存在であるが, 日本で手に入る図版では枠の細部を確認することが困難である。またセピア画の習作や, 《テッチェン祭壇画》とは別の, 実現されなかった祭壇画の習作は画材の性質等により, 図版では細部が確認しづらい。さらに先行研究ではセピア画から油彩となる過程については今まであまり重要視されてこなかった。そこで現地にて作品の細部を確認するとともに, フリードリヒが生涯の多くを過ごしたドレスデンを中心に, フリードリヒの作品が所蔵されているベルリン, デュッセルドルフで調査を行った。本調査は修士論文における基盤となる。

2. 調査概要

2-1. 調査期間

2014年8月18日–8月29日

2-2. 調査場所

ドイツ（ドレスデン、ベルリン、デュッセルドルフ）

2-3. 調査の内容《テッチェン祭壇画》

およびそれに関わる素描や油彩の作品、文献に関する調査

○作品調査

- ・ドレスデン、国立近代絵画館
《山上の十字架（テッチェン祭壇画）》1808年、油彩、カンバス、115cm×110cm（油彩部分のみ）、BS167
- ・ドレスデン、版画素描館
《山岳の虹の前の十字架》（聖マリア教会のための習作）1817年頃、ペン、水彩、紙、27.2cm×20.8cm、BS229
- ・ベルリン、旧ナショナルギャラリー
《孤独な樹》1822年、油彩、カンバス、55.0cm×71.0cm、BS298
《海の月の出》1822年、油彩、カンバス、55.0cm×71.0cm、BS299
《月夜の海岸》1830年頃、油彩、カンバス、77.0cm×97.0cm、BS392など
- ・ベルリン、国立版画素描館
《山上の十字架習作》1805/1807年、64.0cm×92.0cm、セピア、鉛筆、紙、BS145
《十字架習作》1803/04年、23.4cm×26.0cm、茶系のインク、鉛筆、紙、Hinz801
- ・デュッセルドルフ、クンストパラスト美術館
《山岳の十字架》1812年頃、45cm×38cm、油彩、カンバス、BS201

○文献調査

ザクセン州立図書館兼ドレスデン工科大学図書館、ベルリン美術館、芸術図書館

2-4. 調査内容

《テッチェン祭壇画》を実見し、画面及び枠を詳細に観察した。また実際《テッチェン祭壇画》の前に立ったとき、どのような体験が引き起こされるかを確認し、許可を得て写真撮影を行った。その他関連する作品や素描を実見して詳細な色合いや筆致などを観察し、可能な場合は撮影を行った。ベルリン美術館に属する芸術図書館とザクセン州立図書館兼ドレスデン工科大学図書館では文献調査を行い、特に後者ではフリードリヒ研究において基本文献である、Sigrid Hinz, Caspar David Friedrich als Zeichner: ein Beitrag zur stilistischen

Entwicklung der Zeichnungen und ihrer Bedeutung für die Datierung der Gemälde, diss. Greifswald, 1966. を閲覧、調査した。

3. 調査報告

3-1. セピア画の習作と《テッチェン祭壇画》との比較

《テッチェン祭壇画》（図2）の基となったと考えられているセピア画は現在消失しているが、その習作である《山上の十字架習作》は現存しており、油彩の《テッチェン祭壇画》の比較から、以下のことが明らかになった。

3-1-1. 表現の変化

まず習作と《テッチェン祭壇画》の寸法は、前者が64cm×93.1cm、後者が115cm×110.5cm（油彩部分のみ）であり、画面全体が大きくなっているだけではなく横長から縦長へ変化している⁵⁾。両者では描かれているモチーフはほぼ同じであるが、表現において差異が確認できる。

まず画面中央の山について、習作では十字架の立つ山は画面中に占める割合が小さく、また頂上部しか描かれていない。それはあまり巨大な印象を与えず、丘のようにも見える。しかし《テッチェン祭壇画》では山の三角形の底辺が画面の横幅とほぼ同じで画面下半分の多くを占め、強い存在感を持っている。つまり《テッチェン祭壇画》は、習作に描かれている風景を



図2 《テッチェン祭壇画》

より遠い視点から捉えているが、そのぶん山の存在が強調されている。また山の周辺に立っている樅の配置も、《テッチェン祭壇画》の方がより厳格に山の輪郭線に沿って配置されている。

さらに空の表現に注目する。空全体を覆う雲について、習作では緩やかな弓なりになっているが、《テッチェン祭壇画》ではより直線的な山形になり、沈みゆく夕日⁶⁾の光に照らされている。このような層状の雲はその後も《孤独な樹》などにも見られ、さらに《海辺の月の出》や《月夜の海岸》では変化に富んだ形態の雲を描いている。実見及び比較するとこれらの後期作品は微妙な色彩によって立体的な表現が行われており、《テッチェン祭壇画》の雲からの発展を感じさせる。また《テッチェン祭壇画》における夕日からの放射線状の光は、習作ではわずかに確認できる程度であるが、油彩においてははっきりと描かれて強い存在感を放っている。

以上から、習作及びそれを基にしたセピア画から油彩の《テッチェン祭壇画》への移行には、横長から縦長への支持体の形態の変化があり、それと共に視点をやや遠くして画面に占めるモチーフの割合を大きくしている。それによって山の三角形とそれにそって配された樅の木、また雲の山形の層が画面上部へ方向を強調している。フリードリヒはセピア画から《テッチェン祭壇画》を制作する際、カンバスを縦長にしたことに加え、モチーフによっても垂直の方向、さらに上方へ向かう動きを強調していると考えられる。また夕日の発する光がより明確に強調され、雲がその光を赤く反射する様子がはっきりと示されていることから、油彩においては雲とともに光の表現を重視していたと考えられる。

3-1-2. 樅の持つ機能

《テッチェン祭壇画》の成立過程において、樅は最も大きな変更点の一つであり、基になったセピア画から《テッチェン祭壇画》が制作される過程で付けられ



図3 《テッチェン祭壇画》部分

た。この樅はフリードリヒ自身が構想し、友人でもあった彫刻家キューンが制作した⁷⁾。

樅の左右は柱になっており、その柱頭からはナツメヤシの枝が伸びて尖塔アーチを形づくり、穂からは五人の天使の頭部が画面へと向けられている。プレデッラの部分には三位一体を示す三角形に囲まれたすべてをみそなわす神の眼があり、その両側には聖餐を象徴する小麦の穂と葡萄の蔓が浮き彫りにされている⁸⁾。

日本で入手できる図版では樅の詳細を撮影したものがなく、また樅の土台の部分が含まれない図版もあるが、今回詳細に検証することができた。まず土台部分は二段になっており、今回実見することによってこの部分に金でレンガのような線が入れていることがわかった(図3)。これによって、樅の建築的な要素が強調されている。さらにフリードリヒはこれに植物を融合させている。また上部のアーチについては柱の装飾から両側のナツメヤシの先端が触れ合う中央部分にかけて最上部が徐々に手前に突出し、庇のようになっていることがわかった(図4)。天使はその突出部分のすぐ内側に配置されている(図5)。天使の顔はうつむいて画面へと向けられており、数メートル離れている時には確認できないが、作品の前に立って天使を見上げると顔が見えることがわかった。おそらくフリードリヒは祭壇画であることを意識し、実際に礼拝する際、観者が天使やナツメヤシに囲まれる様な効果を意図していたと考えられる⁹⁾。礼拝時に跪く場合を考慮すれば、油彩部分から突き出た樅の上部にかけて見上げることになり、上述した光や雲による上部への動きは上昇するかのような感覚をもたらす。



図4 《テッチェン祭壇画》部分



図5 《テッチェン祭壇画》部分

3-2. 《テッチェン祭壇画》の周辺の作品

その他、《テッチェン祭壇画》に関連の深い作品を実見した。以下に詳細を記述する。

《十字架習作》は磔刑像のついた十字架のスケッチである。《テッチェン祭壇画》の磔刑像は人造であるとフリードリヒ自身が解説しているが¹⁰⁾、当作品も同様にキリストは生身の人間ではないと考えられる。図版ではこれまで確認できなかったが、今回の調査でキリスト像の下に付いているものが髑髏であることがわかった。

《山岳の十字架》においても岩と樹木を組み合わせた構想の中に磔刑像の付いた十字架を配置している。ただし、この作品では、十字架と磔刑像は正面を向いており、《テッチェン祭壇画》の構造とは異なる。前景に対比させるように後景へ山や聖堂を置く構図はフリードリヒの初期から見られ、神及び神聖なものを象徴すると考えられている¹¹⁾。またそのような部分は大抵雲や霧などによって区切られているが、ここでは背後の大聖堂の周りに霧が立ちこめ、画面上部からぼんやりとした光が発せられている。赤く染まった霧のため作品から離れて見ると細部は曖昧であるが、近づいてみるとキリスト像の顔や聖堂の装飾などが緻密に描き込まれていることがわかる。フリードリヒは、この作品を見ようとして近づくとモチーフが浮かび上がるような効果を意識していたと考えられる。

ドレスデン国立版画素描館では1817年頃に構想されたシュトラルズント市の聖マリア教会のための祭壇画習作《山岳の虹の前の十字架》を実見し、枠の細部や絵画部分の詳細を確認した。フリードリヒは祭壇画をほとんど制作しておらず、当作品も習作のみが残され、実現されてはいないが¹²⁾、《テッチェン祭壇画》と同様に装飾的な枠を持ち、祭壇画として構想されている。絵画部分は《山岳の十字架》と同様に、磔刑像

を伴う十字架は正面を向き、その後ろに虹が架かっている。実見すると、背後の山とその手前の十字架の間には雲がはっきりと描かれており、上空の雲へと繋がっているように見える。この作品でも前述のように山が後景に控えており、霧及び雲によって前景と区切られて神聖さが強調されていると考えられ、《テッチェン祭壇画》の雲の表現と共通する機能を持つ。また枠については、《テッチェン祭壇画》のような植物による装飾は見られなくなった一方で建築的な要素が強められている。図版では確認できなかったが、右側はピナクル等到下書きの線の上へ向かう塔のような装飾が描かれており、より高さを出そうとしていたとも考えられる。

ザクセン州立図書館兼ドレスデン工科大学図書館ではフリードリヒ研究において基本文献の一つとされているジークリット・ヒンツの素描についての文献を調査した。これにより主に素描に関する分類、及び先行研究を把握することが可能となった。

4. 終わりに

以上から、フリードリヒが《テッチェン祭壇画》を制作した際、セピア画から祭壇画というプロセスにおいて単に油彩で描いて枠を付けたのではなく、支持体の形態を変化させて上昇するような効果を出したり、光や雲の効果を重視しそれらによって超越的な存在を強調したりしていることが推察される。またこれらは実際に礼拝する場合のことを考えてのことであり、枠の造形も同様であると考えられる。修士論文ではこの部分に注目し、画家の交友関係や社会状況なども含めて考慮し、画家の意図を考察したい。

注

1) 《テッチェン祭壇画》についての主な先行研究を以下に挙げる。

Donat de Chapeaurouge, "Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs Tetschener Altar", *Pantheon*, 39, 1981, pp. 50–55.; Eva Reitharová, Werner Sumowski, "Beiträge zu Caspar David Friedrich", *Pantheon*, 35, 1977, pp. 41–50.; Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München, 1973.; Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, Zürich, 2011; Karl-Ludwig Hoch, "Der sogenannte Tetschener Altar Caspar David Friedrichs", *Pantheon*, 39, 1981, pp. 322–326.; Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, München, 2003., 特に pp. 31–45.; Werner Hofmann "Caspar David Friedrichs 'Tetschener Altar' und die Tradition der Protestantischen Frömmigkeit", *Idea: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, vol.1, 1982, pp. 135–

- 162.; 和泉雅人「フリードリヒ『テッチェンの祭壇画』」『慶応義塾大学文学部研究年報』20号, 18-40頁, 慶応義塾大学文学部, 2003年。; 大原まゆみ「カスパー・ダヴィット・フリードリヒ画「テッチェン祭壇画」考」『美術史』, 第117冊, 34号(1), 16-27頁, 美術史學會, 1985年。; 仲間裕子『C. D. フリードリヒ:《画家のアトリエからの眺め》——視覚と思考の近代』三元社, 2007年, 特に69-98頁。; 松下ゆう子「C. D. フリードリヒ〈山の十字架(テッチェンの祭壇画)〉の成立事情」『早稲田大学大学院文学研究科紀要別冊 文学・芸術学編』第12集, 179-190頁, 早稲田大学大学院文学研究科, 1986年。
- 2) 批評家でもある宮中顧問官ラムドーア男爵が古典主義アカデミズムの立場から《テッチェン祭壇画》を厳しく批判したことをきっかけに, 1809年の1月から3月にかけて新聞上で論議が繰り返された。この論争はラムドーア論争と呼ばれている。Sigrid Hinz ed., *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin, 1968, pp. 137-195.; Börsch-Supan, Jähnig, *op. cit.*, pp. 72-75.
- 3) Rühle von Lilienstern, “Dresden.Künstlerstreitigkeiten. Herr von Ramdohr und Friedrich. Geschichte eines von letzterem angefertigten Gemäldes“, *Reise mit der Armee in Jahre 1809*, Rudolstadt, 1810, Letter 4 (1.3.1809), (reprinted in Hinz ed., *op. cit.*, 1968, pp. 183-187.)
- 4) Reitharová, Sumowski, *op. cit.*, pp. 43-47.; de Chapeaurouge, *op. cit.*, pp. 50-51.
- 5) セピア画の画面下部がいくらか切り取られていることがベルシュ＝ズーパンらによって指摘されているが, それを踏まえたとしても横幅は大きくくなっている。Börsch-Supan, Jähnig,

op. cit., p. 290.

- 6) Caspar David Friedrich, Christian August Semler, “Der Tetschener Altar”, *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar, 1809.4., III, p. 239. (reprinted in Hinz ed., *op. cit.*, 1968, p. 137.)
- 7) Hinz ed., *op. cit.*, 1968, p. 137.
- 8) 以上の枠の描写は, 画家自身の解説, 及び以下の論文を参照した。Hinz ed., *op. cit.*, 1968, p. 137; 大原まゆみ, 前掲論文, 16-17頁。
- 9) 《テッチェン祭壇画》は私設礼拝堂の祭壇画として制作を依頼されていたが, 実際礼拝堂にはすでに別の祭壇画が置かれており伯爵夫妻の寝室に設置された。しかしこの事実は画家には知らされていない。Reitharová, Sumowski, *op. cit.*, pp. 44-47.; Hoch, *op. cit.*, p. 322.; 大原まゆみ, 前掲論文, 24頁。
- 10) Hinz ed., *op. cit.*, 1968, p. 137.
- 11) Börsch-Supan, Jähnig, *op. cit.*, pp. 322-323.

※ BS-は Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München, 1973. における作品番号,
Hinz-は Sigrid Hinz, *Caspar David Friedrich als Zeichner: ein Beitrag zur stilistischen Entwicklung der Zeichnungen und ihrer Bedeutung für die Datierung der Gemälde*, diss. Greifswald, 1966. における作品番号。

※図版は許可を得て撮影, 掲載した。快く許可して下さったドレスデン国立近代絵画館の皆様には末筆ながら感謝申し上げます。