

## 子を宿す母

——フリードリヒ作《朝日の中の婦人》の解釈をめぐる——

杉山あかね

現在ドイツ、エッセンのフォルクヴァング美術館に所蔵されている《朝日の中の婦人》(1818頃;図1)はカスパー・ダフィット・フリードリヒ(Caspar David Friedrich, 1774-1840)の作品中でも最も小さなグループに属するものである。しかし画面に占める人物像の大きさは他の大作をも凌駕し、両腕を広げて佇む女性の姿はアイコンのように観る者の心を捉えて離さない。本論ではこの女性の人物像と太陽の組み合わせに焦点を当て、同時代の画家フィリップ・オットー・ルンゲ(Philipp Otto Runge, 1777-1810)の油彩画との比較を通してこの作品の解釈における新たな側面を指摘したい。

《朝日の中の婦人》にはなだらかに広がる丘陵地と、それを前に佇む一人の女性の姿が描かれている。丘陵地の後方には山脈が控え、手前には草原が広がっている。女性は最前景の細い小道の上に両腕を軽く広げて立っている。小道の両脇には三つの岩が配され、周囲には小さな白い花々が見られる。左手後方、二本の立ち木の間教会の尖塔が見えるほかは、辺りに建物の姿はない。後方の山の向こうから朝日が放たれ、空を茜色にそめている<sup>1</sup>。この光に照らし出されて女性の姿はシルエットとなり、薄暗い周囲の景色に溶け込みつつも、はっきりとした輪郭線でその存在を主張している。小さいながら非常に強い印象を与えるこの作品には、研究史においていくつかの解釈が与えられてきた。

フリードリヒの研究史では1970年代にその後の基準となる作品解釈がほぼ出揃うが、《朝日の中の婦人》でも、この時代に提唱された二つの解釈がその後のスタンダードとなっている。ヴェルナー・ズモヴスキ(Werner Sumowski)は1970年のモノグラフィーにおいてフリードリヒの作品全般に深い宗教性の具現を指摘した<sup>2</sup>。彼は「風景の前の人間はキリストとの邂逅を象徴しているだろう。孤独な自然の観照は[……]聖餐式と捉えることができよう」と述べ、この聖餐式のテーマを理由付けるものとして《朝日の中の婦人》を挙げた。彼によればこの女性

1 描かれた情景に関しては日の出とする説と日没とする説があり、研究者の間でも古くから見解が分かれているが、執筆者は日の出の情景とするのが妥当と考える。

2 Sumowski, Werner: *Caspar David Friedrich – Studien*, Wiesbaden 1970, S. 23.

は、「オランスのポーズ」をとって自然を前にした宗教的儀式を遂行しているという。この宗教的な解釈の路線を引き継いだのが1973年にフリードリヒのカタログレゾネを出版したヘルムート・ベルシュ=ズーパン (Helmut Börsch-Supan) である。ベルシュ=ズーパンはそのレゾネおよび続くモノグラフィーの中で作品の制作年代を体系的に規定し、同時に独自のイコノグラフィー的解釈を確立した<sup>3</sup>。当該の作品については描かれた女性をフリードリヒの妻カロリーネであると初めて指摘し、画面後方の太陽を「沈みゆく」ものとして解釈をおこなっている。ベルシュ=ズーパンによれば「この女性は道の左右に位置した、岩を指し示している。この岩は信仰の象徴であり、信仰が死の脅威を前にした彼女の投げ所となっている。唐突に終わる道と始まりつつある夜はこのことを象徴的に表現する。作品の宗教的な意義は後方の教会によっても示唆されている。前景の岩は、いわば雛形として背後の山と連携するが、この山は神の象徴と理解できる」<sup>4</sup>という。これから分かるように、聖餐式というズモヴスキの説と、死との対峙というベルシュ=ズーパンの説は必ずしも両立するものではない。しかし実際にはズモヴスキの説から「オランズ」というポーズのみが取り上げられ、それを部分的解釈として、そしてベルシュ=ズーパンの説を全体的解釈として双方を並立的に読むことが一般的となっている<sup>5</sup>。

しかしズモヴスキとベルシュ=ズーパンの説は、個々にみても《朝日の中の婦人》の解釈として恣意的に過ぎるといわねばならない。まずズモヴスキが指摘したオランズのポーズだが、初期キリスト教時代の祈りのポーズであるオランズは、ドミティラのカタコンベ壁画(3世紀、Rom)に見られるように、両腕を大きく広げ両手を頭上近くに掲げる姿勢をとる。この祈りのポーズはフリードリヒの時代には既に長らく廃れており、宗教的なコンテクストを伴って経験されることはほぼなかったといえるだろう。ではそれに代わる芸術的な表現が存在したかといえば、これも無に等しい。唯一指摘できるのはルンゲの《四つの時》シリーズに描かれた《夕べ》(1805, Hamburg, Kunsthalle)の女性像である。しかしこの女性像はオランズのポーズはとつても、広げた両手で大空に夕闇のマントをかけており、祈りという本来の動作からは逸脱している。そしてこの「オランズ風」のポーズをとるルンゲの女性像と比べても、フリードリヒの《朝日の中の婦人》はさらにそれとは異なる姿勢を見せているのだ。両腕を心持ち広げているに過ぎない彼女の姿勢を、

3 Börsch-Supan, Helmut/Jähniq, Karl Wilhelm: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, S. 348; Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich*, München 1973, 4. erarbeitete und überarbeitete Auflage 1987, 1990, S. 114.

4 Börsch-Supan/Jähniq 1973, a. a. O.

5 ズモヴスキとベルシュ=ズーパンはこの作品の制作年に関しては共通した見解を発表した。とりわけベルシュ=ズーパンの挙げた根拠によって、現在では制作年は1818年ごろとするのが一般的である。研究史における制作年特定の変遷については以下の文献を参照されたい: Kat. *Caspar David Friedrich 1774-1840. Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1974, S. 222.

もはやオランスと呼ぶことはできないだろう。

つぎにベルシュ=ズーバンの解釈だが、描かれた女性をフリードリヒの妻とみる点は正論といえる。フリードリヒは1818年1月21日にカロリーネ・ボマーとドレスデンで結婚しており、これを機に彼の作品には女性がたびたび登場するようになった。真後ろから捉えた姿が匿名性を孕むにせよ、相前後して描かれた同時期(1818頃)の女性像との比較から<sup>6</sup>、《朝日の中の婦人》の女性がカロリーネであることは間違いない。しかしそれだけいっそう、新妻の似姿を死の観念と結びつけるベルシュ=ズーバンの説には違和感がある。たしかにフリードリヒは昼の光の中に死の影を見る無常の死生観を頻繁に描いた。カロリーネとの新婚旅行の思い出とされる《リュウゲン島の白亜の断崖》(1818, Winterthur, Museum Oskar Reinhart)においても、楽しい夏に照らされながら人々の足元には奈落の断崖が口を広げている。しかしこうしたアンビヴァレントな表現は、画面全体の情感に抗うことなく、ひそやかに、さりげない形をとって現われるのが1815年以降の作品の常である。《朝日の中の婦人》(1818頃)において女性が死の脅威と対峙しているとすれば、画面の中で生と死の対立が明らかに過ぎ、この時期の表現形式にはそぐわない。このことは画面空間の構造からも明らかである。フリードリヒは初期(1807-1814)において「コントラストに富む様式」<sup>7</sup>と名づけられた、中景が鑑賞者に示されない、前景と後景が直接対峙する構成を多用した。初期の代表作《山中の十字架(テツチェンの祭壇画)》(1807/08;図2)では、遠近だけでなく、空間と物体、水平と垂直といった造形的要素によって前景と後景のコントラストが特徴付けられ、同時に両者は内容的にも対立する概念の担い手となっている<sup>8</sup>。しかし既に初期の構造を脱した《朝日の中の婦人》では、大地は前景から後景へと漸次移行して対立的な構造は見られない。ならば内容的にも極端な対立概念は存在しないと考えるのが妥当だろう。さらに特定のモチーフと概念を結びつけた紋切り型の解釈にも問題がある。フリードリヒは信仰厚いルター派のプロテスタントではあったが、キリスト教のイコノグラフィーをそのまま踏襲するほど保守的な描き手ではなかったはずだ。彼が描いたモチーフの意味は作品ごとのコンテクストを探って慎重に特定する必要がある。加えて女性のポーズを両側の岩を「指し示す」ものと見るのもやや苦しい。フリードリヒは身体を描くのが得

6 例として以下の作品の女性像が挙げられる: *Abschied*, 1818, Gotha, Herzogliches Museum旧蔵、1931焼失; *Gartenlaube*, 1818, München, Neue Pinakothek; *Kreidefelsen auf Rügen*, 1818, Winterthur, Museum Oskar Reinhart

7 Börsch-Supan, Helmut: *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, Diss. Berlin 1958 (Freie Universität), München 1960, S. 78ff.

8 Börsch-Supan 1960, a. a. O. ベルシュ=ズーバンはこの様式による前景と後景のコントラストによって「対立的な思考一般が表明される」と述べている。これを受けて大原まゆみ氏は、《山中の十字架(テツチェンの祭壇画)》における前景と後景では「神に直接与ることのできない人間」の此岸と「近づき難い神の領域」が対照をなすと解釈している。大原まゆみ「カスパー・ダヴィット・フリードリヒ画《テツチェン祭壇画》考」『美術史』第117号(1985)、16-27頁、該当20頁

意でなかったとはいえ<sup>9</sup>、ここでは女性は自発的に腕を広げ、なにかを示している  
とすればそれは女性自身と思われる。

作品全体の解釈でなく、後ろ姿の女性像を単独で扱う研究も行われてきた。  
フリードリヒの作品には後ろ向きの人物像が頻繁に登場するが、堂々と画面の中央  
に立ち、しかも動きを伴った女性の後ろ向き人物像がこの作品にしか見られない  
のが理由だろう。この女性像のインスピレーション・ソースとしてイェルク・トレー  
ガー (Jörg Traeger) (1979) はルンゲの素描《フィンガル》(1805; 図3) を指摘し  
た<sup>10</sup>。フィンガルはジェームズ・マクファーソン (James Macpherson, 1736-1796)  
が1762年に発表した同名の英雄詩に登場する人物で<sup>11</sup>、ルンゲの作品では大  
きな日輪を背に画面の中央に立ち、右手に槍を高く掲げてこちらへ足を踏み出し  
ている。トレーガーは、フリードリヒの作品には初期の木版画から《四つの季節》  
(1803, Berlin, Reichskammer der bildenden Künste旧蔵、おそらく焼失)、およ  
び最初の油彩画である《山中の十字架》(1807/08) に至るまで常にルンゲから  
の影響が見られるとし、《朝日の中の婦人》もおそらく1805年に手紙を通じて知っ  
たルンゲの《フィンガル》から影響を受けたのではないかと推測している。一方  
ゲルハルト・アイマー (Gerhard Eimer) (1982) はこの女性像をコペンハーゲンの  
聖母教会に立つベルテル・トルヴァルセン (Bertel Thorvaldsen, 1770-1844) の  
キリスト像 (1821, København, Frue Kirke) と関係付けた<sup>12</sup>。内陣中央のニッチの  
中に収められたこの像は、信者に向かって両手を差しのべ、足を踏み出した前  
傾姿勢をとっている。アイマーはトルヴァルセンがこのキリスト像の最終的な形を  
決定した時期が《朝日の中の婦人》に僅かに先行していたとし、フリードリヒはこ  
れをデンマーク人の友人を通して伝え聞いたと推測している。さらにこのデンマ  
ーク人の友人(ただし特定はされていない)がフリードリヒに「主体と客体の逆転」、  
すなわち人物像の向きを変えることを示唆したのではないかと述べられる。

ルンゲとフリードリヒの間には確実な交友関係があり、その点で《フィンガル》  
からの影響は考慮の余地はある。しかし画面の中央軸上に人物と太陽を重ねて  
配するという造形的な共通点を除けば、いわば挿絵でもある《フィンガル》の叙

9 1816年にフリードリヒは、「おまえはむしろ人物像をほしがっているけれど、それは実際僕の得手ではな  
いから…」と兄弟に宛てた手紙に書いている。Hinz, Sigrid (hg.): *Caspar David Friedrich in  
Briefen und Bekenntnissen*, München 1968, S. 27.

10 Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich, in: *Runge. Fragen und  
Antworten. Ein Symposium der Hamburger Kunsthalle*, hg. v. der Hamburger Kunsthalle, Mün-  
chen 1979, S. 110.

11 マクファーソンの『フィンガル』は当初スコットランドに伝わる伝説の「英訳」として発表されたが、今日  
では同時期に発表された他二編の作品ともども、アイルランドの俗謡の断片から創作されたフィクショ  
ンであるという結論が出されている。

12 Eimer, Gerhard: *Caspar David Friedrich. Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich*,  
Frankfurt am Main 1982, S. 175.

述的表現と《朝日の中の婦人》の象徴的な表現は内容的には相容れない。またトルヴァルセンのキリスト像は人物のしづさに共通点を持つものの、情報の入手経路に疑問が残る。そしてどちらの場合でも、比較に挙げられた男性像が《朝日の中の婦人》では女性像へと変換されている点に全く言及がみられない。モチーフのみを単独で扱うトレーガーとアイマーの研究が最終的に説得力に欠けるのはここに大きな原因があるだろう。

主人公が女性であることはこの作品の持つ私的な内容と大いに関係があると思われる。フリードリヒの作品は完成直後から大きさおよび内容を問わずに二度三度と展覧会に出されるのが常であった。当時、画商による油彩画の売買は十分に機能しておらず、各地のアカデミーで開催される年に一度の展覧会は買い手を見つける絶好の機会だった。にもかかわらずこの《朝日の中の婦人》は当時の展覧会カタログに一度も記載がなく、友人たちの書簡や日記にも記録がない。さらにこの作品が生涯彼の手元に置かれ、死後には家族に遺されたことは、これが制作当初から売却目的でも贈与目的でもなく、彼と家族にとってのみ意義を持っていたことを示している。フリードリヒにとって重要な作品であるからこそ、ここに女性、しかも彼の妻が描かれたのは偶然ではない。それゆえ作品の解釈でも作例の比較でも、人物が女性であることにより多くの注意を向けるべきではないだろうか。

画面の登場人物がフリードリヒの妻カロリーネであることを意識し、女性と誕生を結びつけた解釈をしたのはヨーゼフ・レオ・ケルナー (Joseph Leo Koerner) (1998)である<sup>13</sup>。ケルナーは描かれた情景を日没と捉え、まず同じく夕暮れを描いた《山中の十字架》(図2)との共通性を指摘する。《山中の十字架》に描かれた光線を放つ太陽はスウェーデン王グスタフIV世アードルフを象徴的に表わすから、この関係は《朝日の中の婦人》においても繰り返され得る。グスタフIV世アードルフはフリードリヒがナポレオンの侵攻に対して抵抗の最後の望みを託した王であり、それゆえここでは、「そのフリードリヒの希望がカロリーネとの第一子、すなわちこの王と同じくグスタフ・アードルフと名付けられた子において再び約束されるように」という願いが表明されているという。次にケルナーは、この作品では芸術の源泉としての人間の主観、光と生命を与える太陽そして未来の自己の母親としての女性という「フリードリヒのもろもろの原点のヴィジョン」が、すべて鑑賞者の

13 Koerner, Joseph Leo: *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*, aus dem Engl. v. Christiane Spelsberg, München 1998, S. 267.

日に明かされない形で描かれているとする<sup>14</sup>。さらにルンゲの《小さい朝》(1808; 図4)を比較に挙げ、そこでは「ものごとが開けた中央で生まれ、始まり、画枠を超え、我々の方へと展開してくる」が、《朝日の中の婦人》ではおそらくそれへの反応として「無への動き」が描かれたとする。その「無」とは鑑賞者の目には隠されている日没、望まれた息子とその誕生の瞬間である<sup>15</sup>。日没の太陽の輝きは作品が描き上げられたときに既に過ぎ去っており、鑑賞者はそれを自ら思い描くことによるのみ経験することができるという。

ケルナーのこの解釈はカロリーネが描かれた意義を示して非常に興味深い反面、発想の連続で実証性に欠くという欠点を持っている。《山中の十字架》において光線を放つ太陽の表現をスウェーデン王グスタフIV世アドルフと結びつける研究は既に1980年ごろから存在し、その妥当性も認められている<sup>16</sup>。またフリードリヒの第一子は1819年の8月に誕生しているから、1818年ごろに制作された《朝日の中の婦人》にカロリーネの妊娠を読み取ることも当然かつ注目に値する見解といえよう。しかしカロリーネの初めての妊娠とグスタフIV世アドルフを結びつけ、未来の子供に現実社会の打破を託すという政治的な読みはかなり強引といわねばならない。確かにこのスウェーデン王は《山中の十字架》(1808)が描かれる直前にはポムレンでフランス軍に勝利したが、直後にリュウベックで敗戦を喫し、さらに1809年にはロシアによるスウェーデン領フィンランドの併合によって廃位に追い込まれている。1814年にヨーロッパの対ナポレオン戦争は終結し、1815年のウィーン会議を境にドイツでも王政が復古・強化された。《朝日の中の婦人》が描かれた1818年には人々は王政復古後の反動的な社会体制に懐疑と不満を抱くようになっていた。このような状況下において、フリードリヒにいまだに、彼にも彼の祖国<sup>17</sup>にも結局は何も与えることのなかった英雄を描き出す動機があ

14 Koerner 1998, S. 268. ケルナーは、フリードリヒが生まれてくる子供に自己の分身または再現を見ている、と捉えたのであろう。こう考えることによってのみ描かれた女性を「未来の自己の母親」とする表現が理解できる。

15 a. a. O. この部分の全訳(逐語訳)は次のようになる:「(その無とは)日没として描かれた日の出、沈み行く太陽および王座を奪われた太陽の王として現われている待ち望まれた息子、どこへも導かない小道の逃げ道のないこととして描かれた誕生(である: 補足著者)。」ケルナーの記述には発想を説明する部分がなく難解であるが、コンテキストから敢えて具体的な読みを模索すれば、ケルナーはまず太陽と神・王の概念を結びつけたようである。したがってこの太陽と向き合っている女性は「女神」(S. 267)となり、この女性から生まれてくる子は胎内においては神聖であり、「太陽の王」なのであるが、この神聖は誕生すなわち胎内からの追放と同時に失われる。それゆえ、子の誕生にふさわしい本来の朝日の情景は日没へと変換され、沈む太陽、王位を剥奪される息子、逃れようのない誕生の瞬間は全て「無」の概念に集約される、ということであるらしい。

16 《山中の十字架》における太陽とスウェーデン王の関係については以下の文献を参照されたい: Reitharová, Eva/Sumowski, Werner: Beiträge zu Caspar David Friedrich, in: *Pantheon* 35 (1977), S. 41-50; De Chapeaurouge, Donat: Bemerkungen zu C. D. Friedrichs Tetschener Altar, in: *Pantheon* 39 (1981), S. 50-55; Eimer, Gerhard: *Caspar David Friedrich. Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich*, Frankfurt am Main 1982, S. 106ff.

17 フリードリヒは当時ザクセン公国の首都であるドレスデンに在住していたが、彼の出身地であるグライフスヴァルトは1814年までスウェーデン領であった。脚注19参照。

ったとは思えない。カロリーネが《朝日の中の婦人》制作の翌年に産んだ子は女兒であり、「グスタフ・アードルフと名付けられた」息子はその5年後に生まれたが<sup>18</sup>、この名前としてそれが「グスタフIV世アードルフ」に由来するとは言い切れない。プロテスタントが恩義を忘れないのは三十年戦争の英雄グスタフII世アードルフであるからだ<sup>19</sup>。さらに「もろもろの原点」および「無への動き」を鑑賞者に隠された画面の中央部に読み取る解釈も、これらがすべて太陽とグスタフIV世アードルフ(と息子)との同義性に因っている限り、確実な立脚点を持たないといえる。

それゆえケルナーの解釈で注目すべきは、《朝日の中の婦人》の女性が妊娠中、つまり母であるという指摘と、ルンゲの《小さい朝》との比較の二点に絞られる。しかし太陽をスウェーデン王と結びつけ、その王を息子と結びつけるという恣意的な関連性を排除した場合、「母」の解釈はいかにして成り立つのだろうか。それにはやはりルンゲの《小さい朝》との比較が鍵となる。モチーフの示す方向にとどまらない、より詳細な比較を行うためにまずルンゲの作品を記述することから始めたい。

ルンゲの代表作《小さい朝》(1808; 図4)は、いくつもの準備素描と制作途中での画家の手記が豊富に残されたため、制作の軌跡を克明に知りうる稀な作品である。画面はアラバスク模様風の枠と三次元空間を扱った内側の絵の二層構造になっているが、ここでは内側の絵のみを扱いたい。画面中央に朝日の擬人像「オーロラ」が立ち、太陽の光と一体となってこちらへ歩み寄ってくる。オーロラの掲げた右手からは光の百合が伸び、花卉の上で抱き合う子供たちの頭上に明けの明星が輝く。オーロラの歩み寄る大地の上には小さな赤ん坊が仰向けになっていて、その両側から雲にのった子供たちが赤ん坊にバラの花を掲げている。光の百合の上の子供たちから発せられる一つの動きが、楽を奏でる天使たち、舞うように宙を歩む二人の子供、バラを掲げる子供へと伝わって、最後に赤ん坊でこの動きの輪は閉じられる。そしてこの最も手前の赤ん坊と最も奥のオーロラとが画面の中央軸上に上下に配置されていることから、赤ん坊と女性、さらに

18 ケルナーの解釈では、フリードリヒが新妻に対して婉曲ながらも男児の出産を願っていることになる。しかしフリードリヒの1819年の手紙には娘エマの誕生を手放して喜ぶ心境がにじみ出ており、その一方で5年後のグスタフ・アードルフの誕生について語った手紙は現存しない。子を授かるという期待の中で、フリードリヒに男女の区別があったとは思われない。Hinz 1968, S. 38.

19 グスタフII世アードルフは三十年戦争(1618-48)当時のスウェーデン王。当時プロテスタントによってカトリック勢力に対する「北のライオン」と称えられた。フリードリヒの友人であるエルンスト・モーリッツ・アルント(Ernst Moritz Arndt, 1769-1860)は対ナポレオン戦争の折に、南からの侵略に対する古の解放者としてこの王の功績を称えている。E. M. Arndt: *Geist der Zeit*, 1. Band, 2. Aufl., o. O. 1807, S. 298-299. この戦争の終結以降、対ナポレオン戦争終結までフリードリヒの故郷グライフスヴァルトはスウェーデン領に帰属する。脚注28参照。

は太陽という三つのモチーフが内容的にも密に関わりあうことは明らかだ。先に挙げたトレーガーはルンゲ研究の第一人者として知られているが、この作品についてはおのおののモチーフに解釈を与えつつも、全体として「目を覚ませ、目を覚ますこと、生命を授け、授かることが一つのものとして描かれている。一般的な意味における母性的な関係がコンポジションによって強調されている」と述べている<sup>20</sup>。

フリードリヒの《朝日の中の婦人》をルンゲの《小さい朝》と比較すると、太陽は《朝日の中の婦人》においても《小さい朝》と同様に画面の中央に位置している。太陽と女性の関係は前方と後方とで相対するものであるが、両者の画面上での重なり合いは《小さい朝》と同様で、太陽と女性は同一のもの、ないしは同化するものと判断できよう。そして《小さい朝》で赤ん坊が占めていた位置は、《朝日の中の婦人》では女性によって占められている。これを、赤ん坊が描かれていないのではなく一女性が太陽と重なり合っているように一女性が赤ん坊と重なり、その姿を隠しているとみることはできないだろうか。太陽と重なった女性のポーズは、単に相対するのみでなく、両腕を軽く広げてこれを捉えんとする姿にも見える。太陽の中心はまさに女性の腹部に当たり<sup>21</sup>、体内に太陽を受け入れるしぐさは、彼女が胎内に子を宿すことの造形的な暗示ともいえる。したがって《朝日の中の婦人》では太陽と女性、そして女性とその体内に授かるもの、すなわちまだ生まれぬ子の存在がすべて画面の中央に集約されている。ルンゲの《小さい朝》において上下に描き出された女性および太陽と赤ん坊は、これに想を得たフリードリヒによって《朝日の中の婦人》では前後に並び、より高い密度でその連関が表現されたといえるのだ。

しかし、子の姿がない《朝日の中の婦人》において女性が母であるというためには、まず子の姿が描かれた《小さい朝》で、オーロラが母の像であるといわねばならない。ルンゲは1804年以降ハンブルクに暮らしていたが、《小さい朝》の制作はドレスデンで始められた。ドレスデンの絵画館では当時からラファエロの《システィーナのマドンナ》(1512/13; 図5)が非常に名高く、トレーガーも指摘するように、これをルンゲが目にし、自身の構想に取り込んでいったことは間違いない<sup>22</sup>。この作品ではカーテンモチーフに枠取られた画面空間の中央に、幼児イエスを抱く聖母マリアが立ち姿で描かれている。マリアは湧き立つ雲の上をこちらへと歩んでくるようであり、その傍らには法王聖シクストゥスと聖バルバラがはべる。

20 Traeger, Jörg: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München 1975, S. 156-169, 170-193, 391-394, 417-433; 引用S. 159.

21 通常いわれているように女性の胸部(心)と太陽が重なり合っているのではないことを特に確認された。

22 Traeger 1975, a. a. O. ただしトレーガーは女性の人物像(オーロラ)についてのみラファエロの聖母との関連を指摘しており、画面全体の構成について言及は見られない。



彼らの足元には幼児の姿をした天使が二人、ちょうど画面の下枠に寄りかかるような姿を見せている。これら、画面上部の枠取り、立ち姿の女性、赤ん坊、両脇にはべる人物と子供というモチーフはすべてルンゲの《小さい朝》と共通し、さらにモチーフの画面内での配置もほぼ一致している。このような《システーナのマドンナ》との造形上の近似から、《小さい朝》で表現された「母性的な関係」がより具体的に理解されよう。すなわち、立ち姿のマリアがイエスの母であるように、立ち姿のオーロラは大地に寝かせられた子の母である<sup>23</sup>。さらにトレーガーは、ルンゲは朝日のオーロラを「目覚めと誕生の母」とする設定を、「夜」を「眠りと死の母」とする寓意図像の伝統から導き出したと推測している<sup>24</sup>。そこからトレーガーはさらに、《小さい朝》の赤ん坊において「人間の魂におけるキリストの目覚め」が描き出されたと述べている<sup>25</sup>。

こうして「子」の描かれたルンゲの《小さい朝》に聖母と幼児イエス、また一般的に母と生まれた子の関係をみることができると、「子」の描かれなフリードリヒの《朝日の中の婦人》にも母とまだ生まれぬ子の関係を指摘することが可能となる。この、《朝日の中の婦人》にとって重要な構想の契機となった《小さい朝》をフリードリヒはどのようにして知ったのだろうか。《小さい朝》はルンゲが1810年に夭逝したのち、1815年と1817年にそれぞれハンブルクとリュウベックで展覧会に出品された。この時期以外はハンブルクのルンゲまたは兄のダニエルの手元にあり、したがってフリードリヒが直接作品を目にした可能性は低い<sup>26</sup>。ルンゲとフリードリヒとの書簡のやりとりも《小さい朝》の成立時にはごく疎遠になっていた<sup>27</sup>。しかしフリードリヒが間接的にこの作品を知る機会は多かったといえる。まず1808年の9月にベルリンの友人アンドレアス・ライマー (Andreas Reimer, 1776-1842) がフリードリヒのもとを訪ねており、ルンゲとも親交のあった彼がルンゲの最近の大作について語った可能性は大いにある。1811年にはルンゲの寡婦となったパウリーネが実家のあるドレスデンに戻り、そこで彼女のもとにあった準備素描をフリードリヒは目にもすることもできただろう。さらにルンゲは油彩に先立って一回り小さな《小さい朝(全体構想図)》(1808; 図6)を描き、作品の構成を伝えるためにこれを友人のヘンリク・シュテッフェンス (Henrik Steffens, 1773-1845) に贈っていた。シュテッフェンスはこのときハレにいたため、近隣に住むゲーテやティークといったフリードリヒの知人たちがこの作品を鑑賞したとも考えられる。そもそもルンゲ

23 トレーガーによればオーロラと聖母マリアの同一視には伝統があり、中世後期およびバロック時代の韻文にその根拠が求められるという。Traeger 1975, S. 162.

24 同時代においては例えばアスムス・ヤーコプ・カールステンズ (1754-1798) がこの擬人像を描いている。Asmus Jakob Carstens, *Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod*, 1795, Weimar Kunstsammlungen

25 Traeger 1975, S. 162.

26 Traeger 1975, S. 417-433.

27 Traeger 1975, S. 224-234.

とフリードリヒは同郷の出身で<sup>28</sup>、互いに面識もあり、一度は親しく書簡を交えた仲である。最終的にフリードリヒがルンゲの《小さい朝》を知らなかったはずはなく、細部についてもおおよそのことは把握していただろう。それだからこそ《小さい朝》に織り込まれた母と子の関係を、フリードリヒは読み取ることができたのだ。

《小さい朝》のオーロラと赤ん坊に母と子の表現を想定することは、オーロラに黙示録の「太陽の女」との繋がりをみたトレーガーの指摘によって一層容易なものとなる<sup>29</sup>。黙示録において「身に太陽をまとい、月を足下に踏みしだき、頭には十二の星の冠を戴いていた」(黙示録XII、1)<sup>30</sup>と語られるこの女性は中世以来繰り返し視覚化されてきたが、そのイメージは16世紀にデューラーの黙示録によって決定的に普及した。その木版画の黙示録(1498; 図7)では聖書の記述が忠実に再現された上で(ただし背中の翼は除く)、女性の頭上に二人の天使に支えられた幼児の姿が添えられている。この太陽の女とルンゲのオーロラの表現は様式的にかなり異なるが、「太陽を身にまと」った女性像およびその垂直軸上に描かれた幼児の姿は両者において共通している。さらに、身ごもり、後に子を産み落とす太陽の女は予型論ではキリストの母マリアとされるため、デューラーはおそらくこれを踏まえつつ、自身の太陽の女から立ち姿の聖母子像を生み出した。その一つ《星の冠を被った聖母》(1508; 図8)では、幼児イエスを抱くマリアが星の輝く冠を戴き、日輪の大きな光の束を背にして顔のある三日月の上に立っている。デューラーの聖母子は祈祷用として小さな版に単独で描かれ、《星の冠を被った聖母》もその画面構成を《小さい朝》と比べることはできない。しかし《小さい朝》の核である、太陽と立ち姿の女性、赤ん坊というモチーフはすでに揃っている上、切り詰められたモチーフの表現がより自由な応用への可能性を与えているともいえる。このような聖母子像が太陽の女と図像的な繋がりを示唆しつつ、ルンゲのオーロラに造形的な規範を与えたと推測することはできるのだ。ドレスデンといわずドイツ各地に所蔵されていたデューラーの作品を、ルンゲが、そしてフリードリヒさえも、目にしなかったとは考えにくい。しかし直接のつながりを抜きにしても、デューラーの太陽の女ないしは聖母子像に現れたこれらの三つのモ

28 ルンゲとフリードリヒはともに当時のスウェーデン領フォアポメルン(1648-1814:現在のドイツ、メークレンブルク・フォアポメルン州の一部に相当)の都市の出身である。

29 Traeger 1975, S. 162. 太陽を背にした人物の描写は同時代ではウィリアム・ブレイクの《アルビオン・ローズ》などにも見られる。ブレイク自身によって全人類の擬人像とされた「アルビオン」(画中で両腕を広げて立つ裸体の男性像)が「太陽の女」と直接の関係を持たないとしても、救済の啓示的な内容は黙示録を髣髴とさせる。社会的枠組みの大きな転換期であった18世紀末、19世紀初期に画家たちが黙示録のイメージを制作のインスピレーション・ソースとしたことは創造に難くない。William Blake, *Albion rose*, c. 1796, Intaglio etching/engraving

30 以下には次のように続けられる:「彼女は身ごもっており、その痛みによって叫び、子を産むために非常に苦しんでいた。」*Das Neue Testament. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Revidierter Text 1984*, Berlin/Altenburg 1985, S. 551 (Die Offenbarung des Johannes 12).

モチーフが、母と子の関係の潜在的な表現形式として既に多くの画家たちの思考に織り込まれていたことは確実だ。それはフリードリヒにとっては、ルンゲの《小さい朝》に母と子の関係を無意識に認める思考の土台となるものである<sup>31</sup>。

フリードリヒはこうして《小さい朝》から母と子のテーマを読み取りつつ、それを単に自作で再現するのではなく、モチーフの独自の構成によって新たなテーマの作品に仕上げたといえる。《朝日の中の婦人》に子の姿はなく、また母である女性は太陽を「身にまとう」よりもそれを迎え入れるしぐさを示している<sup>32</sup>。こうして一見「母」としてのアトリビュートを剥奪しつつ、フリードリヒは新たな二通りの方法で女性像に母としての立場を表現させた。すなわち女性は平面上では太陽と重なり合い、これによって太陽の女および聖母マリアに連なる図像的な聖なる母のイメージを踏襲する。女性のつけた髪飾りが、「星の冠」のようにみえるのもおそらく偶然の一致ではない。さらに太陽を受け容れるそのしぐさは、子の受胎という状況をより視覚的に想起させる。こうすることでフリードリヒは、母のみを描きながら生まれ来る子までもを表現しようとするのである。彼女の前で道が唐突に終わる、ないしは大きく右に反れるのは、生まれる子にとって新たな道が始まることを示すのだろう。さらにデューラーにおいては聖母であり、ルンゲにおいてはオーロラであった母の像はこの作品で一人の個人的な女性へと還元された。その個人的な意義すらも、カロリーネが太陽の方を向くことで薄らいでいる。フリードリヒはキリスト教の図像伝統に間接的に依拠しつつも、それらのアトリビュートを極力自然な情景に融合させることで、また個人を匿名の代表者とすることで、一人の女性が母となる状況をより純粹に描き出したのだ。ルンゲの母と子のテーマは、フリードリヒによって「子を宿す母」へと変貌したのである。

フリードリヒの《朝日の中の婦人》(1818頃)はしたがって、妻カロリーネの妊娠(またはその願い)を契機に母と子の関係を描いた作品である。しかしそれは彼個人の記念の品というだけでなく、より一般化された特別な状態、すなわち一人の女性の妊娠の瞬間をも示唆するものとなっている。この母と子のテーマはルンゲの《小さい朝》(1808)によって喚起されたが、ルンゲにおいて両者の関係はモチーフ間の流動する動きの中で示されていた。フリードリヒはこれを「子を宿す母」のテーマへと変換し、構成的にも内容的にも母となる女性に焦点を当てて静的

31 当時ナザレ派の画家たちによってドイツ中世、とりわけデューラーの芸術が称揚されていたことは言うまでもない。ルンゲとフリードリヒはともにナザレ派の画家たちとは距離を置き、あるいは反日していたが、デューラーの作品が彼らにとっても身近な存在であったことは明白である。実際フリードリヒは1816年、彫師として修行中の弟に宛てた手紙の中で、故郷グライフスヴァルトのシルデナー教授のもとで「デューラーの木版画」を見せてもらうよう勧めている。Hinze 1968, S. 25. また聖母子像においてはナザレ派の関心は専らラファエロに注がれていたので、デューラーの聖母子像はフリードリヒにとって拒否反応を起こさせるものではなかったといえよう。

32 このしぐさは、あるいは受胎告知を想起させるといってもよいだろう。

で収斂した画面を生み出している。なによりも、ここで子を宿す母という主題を担ったのが、聖母でもなく、裸体の擬人像でもない、人間の、無名の女性であることがこの小さな作品を真に意義深くしている。これは決して、女性を個人として重要視しないと、女性の役割を母親という機能のみに代表させるという否定的な価値観の表れではない。その証拠に女性は無名でありながら厳粛であり、周囲のモチーフから得た図像の力によって聖なるものと密かに結びついている。このことから従来の研究が指摘した宗教的な側面もこの作品には確かに存在する。しかしそれはこの作品の根底に流れる生命への賞賛、人生を受け容れて歩いていく強い信念の中にこそ、その本質を見出されるべきものである。

#### 図版出典

Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich*, München 1973, 4. erarbeitete und überarbeitete Auflage 1987, 1990: 図 1, 2/ Bernhard, Marianne (hg.): *Deutsche Romantik Handzeichnungen*, Bd. 2, München 1973: 図3/ Kat. *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990*, hg. v. Christoph Vitali, Haus der Kunst München, München 1995: 図4, 6/ Kat. *Gemäldegalerie Dresden, Alte Meister*, Leipzig 1992: 図5/ Strieder, Peter: *Albrecht Dürer, Paintings, Prints, Drawings*, New York 1989: 図7/ Strauss, Walter L. (ed.): *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, New York 1972: 図8



図1 カスパー・ダフィット・フリードリヒ《朝日の中の婦人》1818頃、カンヴァス、油彩、22.0×30.0cm  
Essen, Museum Folkwang



図2 カスパー・ダフィット・フリードリヒ《山中の十字架(テッチェンの祭壇画)》1807/08、カンヴァス、油彩、115.0×110.5cm  
Dresden, SKD Galerie Neue Meister



図3 フィリップ・オットー・ルンゲ《フィンガル》1805、ペンに灰色インク、39.8×24.1cm  
Hamburg, Kunsthalle

