

タイトル Title	フランツ・マルクの美学思想と「芸術の動物化」の美的理念 <i>Franz Marc's aesthetic thought and the aesthetic idea of "Animalization of art"</i>
著者 Author(s)	岡本吉光 <i>OKAMOTO Yoshimitsu</i>
刊行物名 Journal Name	関西大学芸術学美術史研究学会 e ジャーナル 第4号 <i>Society for Art & Art History Studies at Kansai University E-Journal, no.4</i>
刊行者 Publisher	関西大学芸術学美術史研究学会 <i>Society for Art & Art History Studies at Kansai University</i>
刊行年月日 Publication Date	2024-3-19
公開年月日 Release Date	2024-3-19
資源タイプ Type	学術雑誌論文 <i>Journal Article</i>
URL	

フランツ・マルクの美学思想と「芸術の動物化」の美的理念
*Franz Marc's aesthetic thought and the aesthetic idea of
"Animalization of art"*

岡本吉光

OKAMOTO Yoshimitsu

Franz Marc worked on animal painting for 16 years until his death in World War I. In both the West and our country, Marc is recognized as an animal painter. Marc believed that a new lineage of painting, completely different from the naturalist tradition leading to Impressionism in 19th-century France, began with Delacroix and then Cézanne and has been taken over by contemporary artists. Previous research has clarified that Marc conceptualized the goal of his art as "Animalization of art" and placed animal painting at the center of his artistic expression with the aim of creating a new art that would inherit the lineage of these artists, but it is not always clear what kind of concept "Animalization of art" refers to and what its components are. Furthermore, it is difficult to say that the background and reasons for Marc's decision to make "Animalization of art" the guiding principle of his art have been thoroughly studied. Since understanding Marc's artistic thought and worldview is considered to deepen our understanding of Marc's works of art, this paper examines and aims to clarify Marc's writings and letters. The main issue is the natural philosophy of the early Romantic thinkers Novalis and the Romantic painters Friedrich and Runge, in the first half of the 19th century. and since it is thought that Marc came to have come to make " the Animalization of art" the guiding principle of his art, I would like to explore the background and reasons and clarify Marc's aesthetic thought and the aesthetic idea of "Animalization of art."

はじめに

フランツ・マルク (Franz Marc,1880-1916) は、第一次世界大戦で戦死するまでの 16 年間の画業において動物画に取り組んだ。欧米諸国でもまた我が国においても、マルクは動物画家とし

て認知されている¹。マルクは、19 世紀フランスで印象派に至る自然主義の伝統とは全く異なる新しい絵画の系譜がドラクロワ(Ferdinand Victor Eugène Delacroix,1798-1863)以降セザンヌ(Paul Cézanne, 1839-1906)、ファン・ゴッホから新印象派を経て現代の芸術家に引き継がれていることを指摘した。マルクがこれらの芸術家の系譜を継ぐあたらしい芸術をめざして自己の芸術の目標を Animalisierung der Kunst として概念化し動物画を自己の芸術表現の中心に据えたことは先行研究で明らかにされているが、マルクのいう Animalisierung der Kunst²とは、どのような概念を指しているのか、その構成要素はいかなるものかは、必ずしも明確でない。我が国のマルク研究においてはこれまでこの点に関する研究は見当たらない。マルクがピーパーへの書簡(1910 年)で「私は、『芸術の動物化』のために動物画ほど恵まれた手段は知らない」と述べ、「われわれが目指すものは、芸術感覚の動物化のようなものであるかもしれない」と述べていることから、本論文では、Animalisierung der Kunst を「芸術の動物化」と訳すこととした。本論文第 1 章で検討したい。さらに、マルクが「芸術の動物化」を自己の芸術の指導理念とした経緯とその理由に関しては、これまで十分に研究されているとは言い難い。マルクの芸術理念と世界観を理解することがマルクの芸術作品の理解を深めることになると考えられるため、本論文では、マルクの遺した著作や書簡を中心に考察し、これらを明らかにすることをめざしたい。主な論点としては、19 世紀初めの初期ロマン主義思想家ノヴァーリス(Friedrich von Haldenberg, genannt Novalis,1772-1801)の自然哲学や 19 世紀前半のロマン主義画家フリードリヒ(Caspar David Friedrich,1774-1840)およびルンゲ(Philipp Otto Runge,1777- 1810)の芸術理念にマルクが賛同し、「芸術の動物化」を自己の芸術の指導原理とするに至ったと考えられることから、その背景と理由を探り、マルクの美学思想と「芸術の動物化」の美的理念を明らかにしたい。

1. 「芸術の動物化」の系譜

マルクは、年刊誌『青騎士』を 2 年後に出版することになるラインハルト・ピーパー(Reinhard Piper, 1879-1953)宛に 1910 年 4 月 20 日付で書簡を送った。ピーパーは、このマルクからの書簡を、自身の著書『芸術における動物』(Das Tier in der Kunst,1910, R. Piper und Co. Verlag München)に「芸術における動物について」と題して掲載した。マルクがこの書簡で

¹ Johanness Langner, Iphigenie als Hund Figurenbild im Tierbild bei Franz Marc in Franz Marc 1880-1916, Statische Galerie im Lembachhaus München 1980, Plestel Verlag; 2, Auflage, 1986, S.50ff. 友井伸一「フランツ・マルク『動物伝説』」徳島県立近代美術館『美術館ニュース』No.117、2021 年、所蔵作品紹介 1 頁。

² マルクの原文通り。日本語として理解しにくいのが、マルクは、Animalisierung を斜字体とすることで、「動物化」との表現を強調した。芸術感覚の動物化とは、本文第 1 章で述べるように、動物の目で自然世界を觀賞するとのマルク独特の芸術感覚を概念化したものであり、それを綱領的に「芸術の動物化」と呼んだと考えられる。

自身の芸術の目標を「芸術の動物化」と概念化し、その意味について次のように述べていることはマルク芸術の本質を考えるうえで注目すべきである。

私の目標は、特別な動物画の方向を目指すことに置かれていません。私は、現代の画家が私に言うべきはずのことの少なくとも一部を余すことなく汲み取るような、良い、純粋な、そして明るい様式を探しています。それは、あらゆるものの有機的律動を感じることに、自然内の、木々や動物や空気の中を流れる血液の震えとせせらぎを感じることに——これを絵にすること、しかもわれわれの古くさいキャンヴァス画を嘲る新しい動きと色とによって絵にすることです。フランスでは、半世紀以上前からこのテーマについて修練しています。ドラクロワやミレー(Jean-François Millet, 1814-1875)から、ドガ (Edgar Degas, 1834-1917)、セザンヌを経てファン・ゴッホ(Vincent Willem van Gogh, 1853-1890)や点描派へとまっすぐに続いています。そして、最も若いフランスの芸術家たちは、この目標に向かって素晴らしい競い合いを展開しているのです。(中略) 我々が手に入れたいものは、芸術感覚の動物化のようなもの (eine Animalisierung des Kunstempfindens) と言ってよいでしょう。私は、「芸術の動物化」のために、動物画ほど適切な手段を知りません。だから私は、動物画に手を染めるのです。ファン・ゴッホのような画家にとってあるいはシニャック(Paul Victor Jules Signac, 1863-1935)のような画家にとっては、あらゆるものが、大気や水上にやすらう川船ですら、そしてとりわけ絵画自体が動物化しています。これらの絵画はかつて「絵画」と呼ばれていたものと全く似ていないのです(拙訳)³。

マルクは、自身の芸術の目標を特別な動物画の方向を目指すことではなく、純粋で明るい様式による表現をめざすことであるとした。そしてそれは、あらゆるものの有機的律動を感じることに、自然内の、木々や動物や空気の中を流れる血液の震えとせせらぎを感じることであり、その感覚を新しい動きと色とで絵画として創作することである旨を明らかにし、この目標を「芸術の動物化」と概念化した。マルクが「我々が手に入れたいものは、芸術感覚の動物化のようなもの (eine Animalisierung des Kunstempfindens) と言ってよいでしょう」と述べた主旨は、「あらゆるものの有機的律動を感じる」ことであり、「自然内の、木々や動物や空気の中を流れる血液の震えとせせらぎを感じる」という芸術感覚を指しており、それを「芸術感覚の動物化のようなもの」と表現し、「芸術の動物化」と、概念化したと考えられる。マルクにとって動物画はこの目標を達成するために最適の手段であったため、後期の作品において純粋抽象へと移行するまで一貫して動物画を描き続けた。マルクは、「芸術の動物化」がフランスでは半世紀以上前から取り組み、その系譜はセザンヌを経てファン・ゴッホへと続いており、現代フランスの若い芸術家たちはこの「芸術の動物化」という目標に向かって素晴らしい競い合いをしていると論定した。マ

³ Über das Tier in der Kunst (April 1910), Franz Marc Schriften, Zur Kunsttheorie(2), hrsg. von Klaus Lankheit, DuMont Buchverlag, Köln, 1978, S.98.

ルクは、セザンヌから現代のピカソに至るフランスの芸術家たちを「芸術の動物化」の系譜に属するあたらしい芸術の担い手として位置付けた。「芸術の動物化」は、印象主義に至るフランスの自然主義絵画の長い伝統と全く異なる 19 世紀後半から現代へと続く絵画の系譜に属する芸術家に共通する美的理念を指していると考えられる。

マルクは、上記のピーパーへの書簡で、フランスでは、半世紀以上前から、画家たちがこのテーマについて修練していること、ドラクロワやミレー、ドガ、セザンヌを経てファン・ゴッホや点描派へとまっすぐに続いていること、そして、最も若いフランスの芸術家たちは、この目標に向かって素晴らしい競い合いを展開している、とした。この新しい絵画の系譜に属する新しい芸術の担い手としてマルクが挙げた芸術家に即して、ドラクロワ、セザンヌ、ファン・ゴッホ、そしてシニャックの代表的な作品について検討したい。



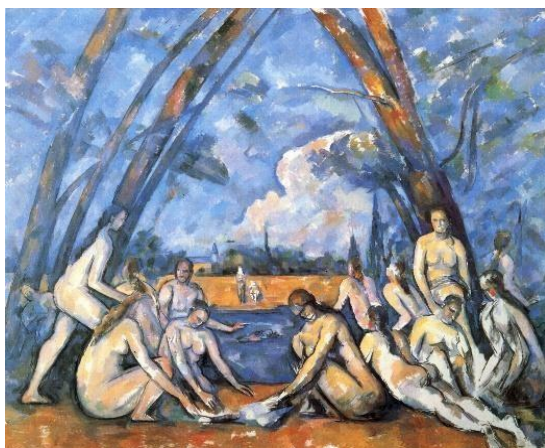
【図 1】ウジェーヌ・ドラクロワ 《アルジェの女たち》1834 年 油彩・キャンヴァス ルーヴル美術館

このハーレムの女性たちの着衣の日常風景においては、女性たちと召使の女の艶やかなターバンと衣装、クッションや床に敷く絨毯の綾なす鮮やかな色彩表現が目を引き、19 世紀後半の印象主義絵画だけでなく、下記のようにセザンヌやスーラ、シニャックなど新印象主義の画家たちに大きな影響を与えることとなった。高階秀爾は、ドラクロワに代表されるロマン派絵画の新古典主義との違いを以下のように述べ、特にドラクロワの色彩理論とそれを応用した新しい表現を指摘している。

コンスタブル (John Constable, 1776-1837) を深く敬愛していたドラクロワが、特にモロッコ旅行以後の風景画において、のちの印象派を予告するような鮮やかな色彩効果を示していることも、見逃してはならない。(中略) ロマン派の絵画は、デッサンよりも色彩を重要視した。新古典主義の美学が、何よりも明確な輪郭線による形態把握を表現の基本原理としたのに対し、ロマン派は、感覚に訴えるところの大きい色彩の効果を徹底的に追究し、時には、筆のタッチがそのまま画面に残るほど奔放な表現すら試みた。特に優れた知性の持主でもあったドラクロワは、シウヴルール (Michel-Eugène Chevreul, 1786-1889) などの当時の色

彩理論を研究して、赤と緑、青とオレンジなどの補色の効果を意識的に利用し、画面全体が多彩な輝きに覆われた熱っぽい作品を数多く生み出した⁴。

マルクとカンディンスキーはドラクロワの芸術論に賛同し、年刊誌『青騎士』には、「大方の芸術論は、芸術家でない者たちが書いている。それゆえ、考え方や判断が皆まちがっている。」とのドラクロワの 1857 年の日記からの引用が掲載されており、マルクはこのドラクロワの日記のドイツ語版を所蔵していた⁵。また、ドラクロワのほかに新しい絵画の系譜に属する芸術家としてセザンヌが挙げられている。セザンヌは、自分が好きな画家はルーベンス、プーサン、ヴェネツィア派の画家、ドラクロワ、クールベであるとし、アングルは生涯好きになるまいと述べた。アンリ・ペリュシヨ (Henri Perruchot, 1917- 1967) は、セザンヌの長年の友人ショケのコレクションにあった遺品のうちドラクロワの大きな花の絵の水彩画を画商ヴォラルが競売で入手しセザンヌに届けた際、「私はドラクロワが好きなのです」と述べたことに触れている⁶。ファン・ゴッホもまた、ドラクロワの色彩理論に強い関心を持っており、ドラクロワから赤と緑、青とオレンジ、黄と紫といった補色の効果を学んだ。《よきサマリア人》1890 年は、ドラクロワの白黒版画をもとにして原作の色とは違うが「同じ感覚で」描いた⁷。さらにシニャックは、《アルジェの女たち》を精しく分析し、印象派の色彩分割の手法がドラクロワの作品において既に用いられていることを指摘した⁸。



【図 2】 ポール・セザンヌ 《大水浴図》 1895 年、油彩 キャンヴァス、フィラデルフィア美術館

⁴ 高階秀爾著『フランス絵画史—ルネッサンスから世紀末まで—』講談社学術文庫、1990 年、200 -202 頁。

⁵ Der Blaue Reiter, Hrsg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, Piper, Jubiläums Edition Mai 2004, S.51. 邦訳 『青騎士』カンディンスキー/フランツ・マルク編、岡田素之・相澤正巳訳、白水社、2007 年、40 頁、219 頁。

⁶ Henri Perruchot, La vie de Cézanne, Librairie Hachette, Paris 1956, 邦訳：アンリ・ペリュシヨ著、矢内原伊作訳『セザンヌ』みすず書房、1995 年新装第 1 刷 380 頁。

⁷ 『ゴッホ展—響き合う魂—ヘレーネとフィンセント』図録、東京都美術館、2024 年、170 頁、112 頁。

⁸ Paul Signac, De Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme, Paris, 1899, p.36. 高階秀爾『世界美術大全集 第 20 巻 ドラクロワ』小学館、2000 年、初版第 4 刷、137 頁。

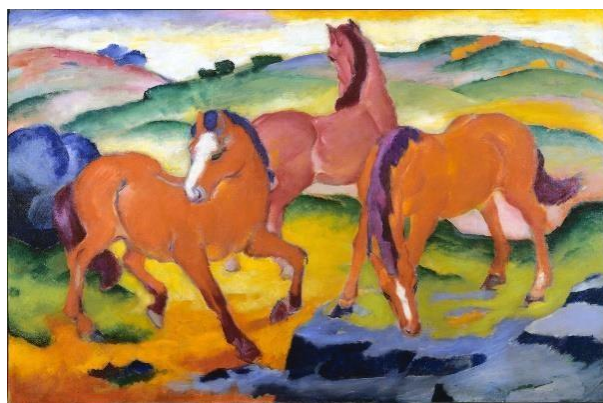
セザンヌ最晩年の 1905 年の大作《大水浴図》【図 2】を見てみよう。前景の河岸の浴女たちの表情は定かでないが、高く伸びる木々の間で前面に左右に分かれて様々な姿勢で憩う浴女の姿や水辺に泳ぎに出ていく姿も描かれている。中景には白く波立つ青い川面と、浴女たちを立ったまま眺める親子のような二人の人物が描かれ、背景の建物の青い尖塔や高い木々の垂直の線と河岸に水平に広がるオレンジの色面が美しい対比で描かれている。画面全体が大きな三角形の構図をなし、画面上方の中央にある頂点を目指して左右の高い木々と三角形の底辺をなす浴女たち、中景の人物と塔と木々、さらに青い空に湧き上がる白い雲もすべてが三角形の頂点を目指し、全体としてゆるぎない堅牢な構図を形成しており、大自然と調和して存在する人間の生を鮮やかに表現している。

セザンヌは、若い友人ガスケ (Joachim Gasquet, 1873—1921) を伴ってルーヴル美術館に行き、自分が好きな画家はルーベンス、プーサン、ヴェネツィア派の画家、ドラクロワ、クールベであるとす一方、アングルの《泉》は純粹で優しいがプラトニック(観念的)であり、この大気の中に動く泉ではない」とし、以下のように述べた。

私は、筋肉や、美しい色、血が好きだ。(中略) ほらあれを見たまえ、サモトラケ『勝利の女神の像』を。それは一つの思想、一民族の全体、一民族の生命の英雄的瞬間だ。(中略) 彼女の中を、脚、腰、全身の内部を波打ち流れ、廻っている血は、やがて急流となって脳髄を過ぎ、心臓へ上るからだ。血は動いている。血とは、女性の、彫像の、ギリシャ女神の運動そのものだ。(中略) 人は魂を描くことは出来ない。人は身体を描くのだ。そしてその身体がうまく描かれたときには、ああ！それらの身体がひとつの魂を持っていたら、その魂は、その肉体の到る処で輝き、溢れ出るのだ⁹。

セザンヌは、「私は、筋肉や、美しい色、血が好きだ」と述べ、「血は動いている。血とは、女性の、彫像の、ギリシャ女神の運動そのものだ」とする。さらに、人は魂を描くことは出来ず身体を描くのであり、身体がうまく描かれたときには魂は肉体の到る処で輝き、溢れ出ると述べている。セザンヌの絵画理念は、人物像だけでなく、静物画、風景画においても同じように対象物の「内部を波打ち流れ、廻っている血」すなわちその生命の運動、魂の輝きを描くことをめざしたと考えられる。

⁹ 前掲アンリ・ベリュショ著『セザンヌ』、1995 年新装第 1 刷、376 頁。



【図3】 フランツ・マルク 《牧草をはむ馬たち》 1911 年 油彩・キャンヴァス、ハーヴァード美術館群 ブッシュ・ライジンガー美術館

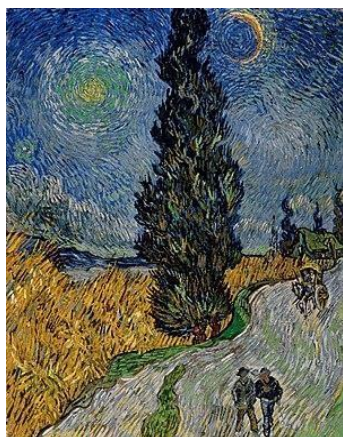
マルクの 1911 年に制作された《草をはむ馬たち》IV (別称：赤い馬たち)【図 3】は、赤い馬体と青い鬣、手前の青い叢、黄色と緑の牧草の鮮やかな対比が画面を覆い、三頭の馬は、それぞれ別の方向を向き、中央の後ろ向きの遠方を眺める馬を頂点とする三角形の構図をなしている。1910 年以降マルクの動物画は、自然主義的な描写を離れて、鮮やかな色彩とダイナミックな構図により内面的な震えている動物の生命・魂を表現することをめざしたのである¹⁰。

マルクは、上述の通りピーパーへの書簡で、自分の目標はあらゆるものの有機的律動を感じることに、自然内の木々や動物や空気の中を流れる血液の震えとせせらぎを感じることであり、その感覚を新しい動きと色とで絵画として創作することである旨を明らかにし、この目標を「芸術の動物化」と概念化しており、セザンヌの絵画理念に賛同し自己の芸術理念としたことを十分に窺わせる。マルクとともに年刊誌『青騎士』を編集したカンディンスキーは、代表的な著作『芸術における精神的なものについて』において、セザンヌの《大水浴図》【図 2】を絵画的コンポジションの例として挙げ、以下のように述べた。すなわち、「純絵画的なコンポジションは、形態に関して二つの課題、すなわち、1. 画面全体のコンポジション、2. 互いにさまざまに組み合わせられており、そしてすべてが、画面全体のコンポジションに従属するような、個々の形態の創造」に直面すると指摘し、続けて「第一の課題は——画面全体のコンポジションが、明確な目標として追及されることになる」とする。そしてセザンヌの《大水浴図》【図 2】を絵画的コンポジションの例として挙げ、「その顕著な例は、セザンヌの《大水浴図》、三角形の構図だ。(神秘的三角形!) こうした幾何学的な形態による構成は古い原理である。(中略) セザンヌによって、この原理が適用されたことは、それに新しい魂を与えることになった。純絵画的なコンポジションが特に強く意識されることによって。この重要な例では、三角形は群像を調和させるための補助手段ではなく、はっきりと打ち出された芸術上の目標である。ここでは、幾何学的な形態は、「同時に絵画におけるコンポジションの手段である」とし、続けて、「セザンヌが人物の比例を変更しているのは、十分の理由があるわけだ。人物全体が三角形の頂点をめざさなければならぬのみでな

¹⁰ A.a.O., Klaus Lankheit, Über das Tier in der Kunst, *Franz Marc Schriften*, S.98.

く、体の個々の部分もますます力強く下から上へ、まるで内面の嵐によって吹き上げられるように、上方へと駆り立てられ、次第に軽くなり、目に見えて引き延ばされているのだ。」¹¹

マルクは、後述のように論考「新しい絵画」及び「新しい絵画の構成的理念」を雑誌に掲載し、あたらしい絵画に関する芸術理念を述べた。セザンヌの《大水浴図》について直接言及してはいないが、「セザンヌが理論的な根拠を示した新しい芸術理念と新しい構成的原理に基づいて事物の有機的構造を追究することにより新しい芸術が自然・事物の内的精神的本質を表現することを可能にした」¹²と述べており、カンディンスキーの「純絵画的なコンポジション」と同様の芸術理念を示すものと考えられる。



【図 4】 ファン・ゴッホ 《夜のプロヴァンスの田舎道》 1890 年 油彩・カンバス、クレラー＝ミュラー美術館

ファン・ゴッホの《夜のプロヴァンスの田舎道》1890 年【図 4】は、アルルのサンレミ療養院時代の最後の作品である¹³。ファン・ゴッホは、糸杉を「プロヴァンスの風景にとっても特徴的なもの」と考え、《糸杉のある麦畑》¹⁴1889 年や《星月夜》¹⁵1889 年など多くの作品に取り組んだ。この絵では、一本の黒緑の大きな糸杉が中央正面にそびえ立ち、背景の夜空に右に細い三日月が、左には非常に明るい星が、雲が流れるウルトラマリンブルーの空に薄いピンクと青緑に輝いている。糸杉の色彩について、大橋菜都子は、「《夜のプロヴァンスの田舎道》では、葉の表現はうねるような筆触から比較的直線の短い筆触に変化し、黒緑やエメラルドグリーンなどの一層豊かな色調の緑が重ねられる」¹⁶と解説している。糸杉の下には背高の黄色い葦が道沿いに生えており、窓に赤い明かりが灯る小屋が見える。道には、白い馬に繋がれた黄色い馬車に乗る二人連れと農機具のようなものを担いで道を行く二人の人物が描かれており、ゴッホ自らゴーガンに

¹¹ Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei, Neuauflage von Jelena Hahl-

Fontaine, Einführung von Max Bill, Bentili Verlag, 2017 5. Auflage der 2004 revidierten Neuauflage, S.76-77. 邦訳：カンディンスキー (西田秀穂訳) 『抽象芸術論—芸術における精神的なもの—』美術出版社、1958 年、79-81 頁。

¹² Die neue Malerei, in Klaus Lankheit, Franz Marc Schriften, S.101ff.

¹³ 「ゴッホ展—響き合う魂 ヘレーネとフィンセント」展覧会カタログ、2021 年、東京新聞他、174 頁。

¹⁴ ファン・ゴッホ《糸杉のある麦畑》1889 年、油彩 キャンヴァス、メトロポリタン美術館、ニューヨーク。

¹⁵ ファン・ゴッホ《星月夜》1889 年、油彩 キャンヴァス、ニューヨーク近代美術館。

¹⁶ 前掲「ゴッホ展—響き合う魂 ヘレーネとフィンセント」展覧会カタログ、176—177 頁。

宛て「とてもロマンティックと言ってもいいし、でもプロヴァンス風だと僕は思う」と書いている¹⁷。

マルクは、1907 年 4 月のパリ旅行の際に初めてファン・ゴッホとゴーガンの大回顧展を見た。その際の感動を 1907 年 4 月 2 日付の将来の妻マリア・フランク宛て書簡で「私は、最も美しいファン・ゴッホとゴーガンの回顧展を観た。そして、私の揺れ動き不安に苛まれる魂はこれ等の素晴らしい作品群の前で静かになった」と述べている¹⁸。また、1907 年 7 月 24 日付のマリアへの書簡で次のように述べた。「ファン・ゴッホは、私の知る画家の中で、私にとって最も気高く、最も偉大な、心を動かされる画家像だ。最も単純な自然の断片を描くこと、そしてそこへすべての信ずるもの、すべての憧れを描き入れること、これは本当に最も尊敬すべきことだ。私は、今日ゴッホをずっと計算高いゴーガンより好ましく思う (拙訳)」¹⁹ さらに、同年 8 月 6 日付のマリア宛書簡では、「私は、今すでにおよそ最も単純なものをより多く描く。私の中で今常時語りかける声がある：自然に帰れ、最も単純なものへと帰れ、と。というのは、最も単純なものの中にだけ自然の中の象徴が、情熱と秘密に満ちたものがあるから。それ以外のすべては逸れて小さくなり、そして調子が狂うのだ(拙訳)」²⁰と述べている。以上の 2 つの書簡から読み取れるマルクのゴッホ芸術に対する観方は、最も単純な自然の断片を対象として「すべての信じるもの、すべての憧れ」という内面的精神的なもの、さらに言えば宗教的なものを表現するというゴッホの思考を高く評価し、ゴッホの絵画理念に賛同しそれを指導原理として自らの芸術をすすめる意思を明らかにしたものと考えられる。上述のピーパーへの書簡でマルクは、ファン・ゴッホのような画家にとってあるいはシニャックのような画家にとっては、あらゆるものが、大気や水上にやすらう川船ですら、そしてとりわけ絵画自体が「動物化」していると述べ、ゴッホやシニャックを自身が目指すあたらしい芸術の指標と見做した。マルクは「我々が手に入れたいものは、芸術感覚の動物化のようなものと言ってよいかもしれない」と述べた。前述したように、マルクのいう芸術感覚の動物化とは、あらゆるものの有機的律動を感じることに、すなわち自然内の、木々や動物や空気の中を流れる血液の震えとせせらぎを感じ取り、目に見えない自然の「有機的な律動」を感取するという内的精神的な芸術感覚を指しており、それを「芸術感覚の動物化のようなもの」と表現して、綱領的に「芸術の動物化」と概念化したと考えられる。この時期のマルクの作品でファン・ゴッホの影響を受けたと考えられる作品の例として、《赤い布の上の猫たち》【図 5】を挙げることができる²¹。前景に青色の猫、中央に黄色の猫を配し、画面下部の敷いた布の赤く粗い縞模様と背景の緑色の叢という補色をそれぞれ配し、二匹の眠る猫の生態を描出した作品であ

¹⁷ 前掲「ゴッホ展—響き合う魂—ヘレーネとフィンセント」展覧会カタログ、174 頁。

¹⁸ Annegret Hoberg, Franz Marc -Aspekte zu Leben und Werk in *Franz Marc Die Retrospektive*, Prestel Verlag, 2005, S.47. Anmerkung 28.

¹⁹ Meißner, Franz Marc Brief, Schriften und Aufzeichnungen, Kiepenheuer Verlag, 1980, 1989, S.26.

²⁰ Ebd. S.27.

²¹ Annegret Hoberg, *Franz Marc Die Retrospektive*, Prestel Verlag, 2005, S.113.

る。モチーフは違うが、ゴッホの 1888 年の作品《夾竹桃を持つ少女》²²【図 6】は、籐椅子に腰掛ける少女の上着の赤字に紫色の太い縞模様、赤いリボンと背景に広がる青緑色の美しい対比、上着のオレンジ色の丸いボタンと丸いオレンジの模様のある青い生地スカート、少女が左手に持った夾竹桃の花のピンクと黄緑の葉など画面全体に繰り広げられた鮮やかな補色対比の効果と少女が座る丸い籐椅子の形が織りなすリズムが生き生きとした少女の生を表現しており、マルクの《赤い布の上の猫たち》は、ゴッホの《夾竹桃を持つ少女》の表現にきわめて近い色彩の組み合わせを採用し、動物の生を鮮やかに表現したものと考えられる。マルクは、この《赤い布の上の猫たち》について、1910 年 1 月 5 日付書簡でマリア・フランク宛てに、「この猫の絵のため私はついに私の定式を発見したようだ。それはとても厄介なものとなった。君の評価がとても興味深い。神の加護と、より神のようなファン・ゴッホの加護によって、私は明日完全に完成させられると期待している(拙訳)」²³。マルクは、この作品の完成を「神の加護とより神のようなファン・ゴッホの加護」により「ついに私の定式 (Formel) を発見したようだ」とし、自身の絵画芸術のあたらしい色彩表現をファン・ゴッホに導かれて発見した喜びを語っている。ここでマルクのいう「私の定式の発見」とは、動物(ここでは猫)を含む自然世界の「有機的律動」を感じ取り、その感覚を新しい色と形で猫という動物の生態を描写することにより表現することを意味していると考えられ、その内的精神的な芸術感覚を「芸術の動物化」と綱領的に表現したと解釈することができる。この作品については、同時期に描かれたより大胆な色彩コントラストが画面全体を覆う《裸婦と猫》²⁴とともに、セザンヌの信奉者でゴッホの多くの作品を収集していたベルリンの工場主ベルンハルト・ケーラー(父)がマルクから買い取ったことは、示唆に富む。ケーラーは、マルク作品の最初の購入者であっただけでなく、年刊誌『青騎士』発行の資金を支援するなどマルク芸術の貴重な理解者であり強力な支援者でもあった。

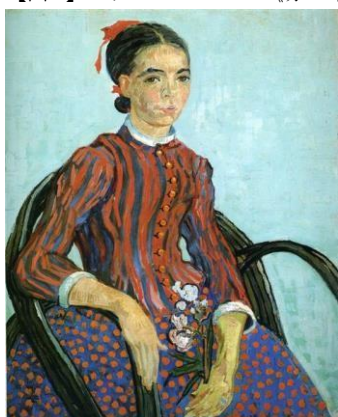
²² La Mousumé, 1888. ゴッホは、1888 年 7 月末のベルナル宛の手紙で次のように述べた。「12 歳の少女の肖像を描き上げたばかりだ。目が褐色で、髪と眉毛が黒く肌が灰黄で、白い背景はヴェロネーズ緑が利いている。血のように鮮やかなジャケットには紫の縞があって青いスカートには橙色の大きな点がある。可愛らしい小さな手で夾竹桃の花を持っている。」(エミール・ベルナル編、裕伊之助訳『ゴッホの手紙上』1992 年第 42 刷) 142 頁。

²³ A.a.O., Annegret Hoberg, *Franz Marc Die Retrospektive*, S.113.

²⁴ フランツ・マルク《裸婦と猫》1910 年、油彩 キャンヴァス、ミュンヘン市立レンパツハハウス美術館。



【図 5】 フランツ・マルク 《赤い布の上の猫たち》 1909/1910 年油彩・キャンヴァス ドイチェバンク



【図 6】 ファン・ゴッホ 《夾竹桃を持つ少女》 1888 年 油彩・キャンヴァスワシントン・ナショナル・ギャラリー・オブ・アート



【図 7】 ポール・シニャック 《赤い浮標 サン＝トロペ》 1895 年油彩・キャンヴァス オルセー美術館

ポール・シニャックは、《赤い浮標 サン＝トロペ》 1895 年制作【図 7】を翌 1886 年に開催された自由美学展に出品した。シニャックは、盟友スーラの死の翌年の 1892 年に友人画家クロスの勧めで初めて、当時小さな漁港であったサン＝トロペを訪れた。その風光の美しさに魅了され、以後 10 年間パリとサン＝トロペを往復して制作した。この作品のほかに、サントロペ港の

全景を描いた《サン＝トロペの港》²⁵などが挙げられる。本作の名称となった赤とオレンジの浮標が前景に描かれ、その暗い色価と港の水面の青との補色のコントラストにより存在感を発揮している。陽光の反射が青とオレンジ色の大きめの斑点として画面前景の左に傾いて水面に浮かんでいる赤い浮標の周りから画面左上方に向けて力強く一面に描きこまれる一方、オレンジ色の建物にあたる光の反射で画面右側の青い水面はオレンジ色に輝いている。中景の左側から右側にかけては、係留された赤い帆や白い船体と垂直なマストを持つ帆船と高く左に傾き設置された白い係留棒の描写が画面に変化を生み、背後に並ぶオレンジと青色が縦に配置され陽光を照り返す赤屋根の連なる建物のリズムカルな表現と相まって、海面に反射する港の風景をさわやかに表現している。上述のように、シニャックは、著書『ドラクロワから新印象主義まで』(1899 年)において、ドラクロワの《アルジェの女たち》を精しく分析し、印象派の色彩分割の手法がドラクロワの作品において既に用いられていることを指摘した。新印象派の聖書とまで言われたこの本は、19 世紀末から 20 世紀にかけてマルクやカンディンスキーが活躍した時期に広く愛読され、マチスはじめ、フォーヴやキュビズムの画家たちに少なからぬ影響を与えた²⁶。マルクの「青騎士」の共同編集者カンディンスキーは、最初の著書『芸術における精神的なものについて』(1912 年)において、以下のように述べている。

理想主義の理想の終結と共にこれに代わる印象主義の運動が絵画において起きる。この運動は、独断的な形式と、新印象主義の理論にみられるような純粋に自然主義的な目標を達成することにより終わる。だが、新印象主義は、同時に抽象性にも手を染めているのである。すなわちその理論は、(新印象主義の立場からは普遍的方法と見なされている)偶然的な自然の断片をキャンヴァスの上に固定するのではなく、自然全体を光輝ある華麗な姿そのままにキャンヴァス上に表すにある、という」(注記)例えば、シニャック著《ドラクロワから新印象主義まで》を参照²⁷。

印象主義についてのカンディンスキーの解釈は、シニャックの前掲書に基づいており、マルクがピーパーへの書簡で「ファン・ゴッホのような画家にとってあるいはシニャックのような画家にとっては、あらゆるものが、大気や水上にやすらう川船ですら、そしてとりわけ絵画自体が動物化しています。」と述べたことを勘案すれば、マルクもシニャックのこの著作を読み、ゴッホと共にシニャックを自身が目指すあたらしい芸術の指標と見做した可能性は十分にあると思われる。こうして、マルクがピーパー宛書簡で述べたように、フランスでは、半世紀以上前からこの

²⁵ ポール・シニャック《サン＝トロペの港》1901-02 年、国立西洋美術館。

²⁶ 高階秀爾『フランス絵画史 ルネサンスから世紀末まで』講談社学術文庫、1990 年、326 頁。

²⁷ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bentili, 1912., 2017.5. Auflage der 2004 revidierten Neuauflage, S.54.
訳：カンディンスキー (西田秀穂訳)『抽象芸術論—芸術における精神的なもの—』美術出版社、1958 年、1978 年、第 15 版、54 頁。

新しい絵画の系譜に属する芸術の担い手が「芸術の動物化」を彼らの芸術の目標として修練しており、ドラクロワから、セザンヌを経てファン・ゴッホ、そしてシニャックへとまっすぐに続き、現代の若い芸術家に引き継がれていることが明らかとなった。以下では、マルクの「芸術の動物化」の美的理念とその構成要素について検討したい。

2. 「芸術の動物化」の概念とその構成要素

「芸術の動物化」の概念について、マルクは 3 つの構成要素を挙げている。第一に、「現代画家が私に言うべきはずのことの少なくとも一部を余すことなく汲み取るような良い、純粋な、明るい様式」を目標とすることであり、第二に、あらゆるものの有機的律動を感じることを、そして第三には「その感覚を新しい動きとわれわれの古臭いキャンヴァス画を嘲る色彩によって絵画として創作する」ことである。

(1) 純粋で明るい様式

「芸術の動物化」の第一の構成要素は、現代画家の目指すべき「純粋で明るい様式」を目標とすることである。まず「純粋な絵画」について検討したい。

マルクは、妻マリア宛の『戦場からの手紙』——1915 年 4 月 8 日付——で、以下のように述べている。

ヨーロッパ芸術には、全く純粋な絵画は本当にわずかしかない。ほとんどあらゆるところに己惚れか杓子定規、実利的な計算、軽薄のしかめ面が、そして最も優れた芸術家においてさえ、あまりにも個人的なものが潜んでいる。(中略) もし私を理解したければ、(つまり今君が立っているのと同じ立場に立つのであれば、君のいう意味で私を理解できるだろう。例えば、「何を」と「いかに」について述べたアフォーリズムである²⁸。ここで私は十分はっきりと以下のことを述べている。「内容」——「生命の内容」——だけが重要であって「いかに」はまったく重要でないこと、あるいはより適切に言えば、「内容」——すなわち「感情」——の効果が重要である。(中略) 私はいつも非個人的な絵を夢見てきた。サインを入れるのは嫌いだ。私は動物を『私が見ているように』描きたとは思わない、あるがままに(動物たち自身がどう世界を見ているか、自分の存在をどう感じているか)を描きたいのだ²⁹。(拙訳)

マルクは非個人的な「純粋な絵画」を目指した。それは、ヨーロッパ絵画は伝統的に優れた芸術家においてすらあまりにも個人的な表現であったとの認識のもと、自らの芸術の目標を芸術家

²⁸ Lankheit, Die 100 Aphorismen Das zweite Gesicht, Nr. 67. *Franz Marc Schriften*, DuMont Buchverlag, 1978, S. 205.

²⁹ a.a.O., *FRANZ MARC Briefe, Schriften und Aufzeichnungen* S. 138f.

の生命感情に基づいた「非個人的」な絵画を描くことに置くものであった。動物画に関して言うならば、マルクが「純粋な絵画」という概念で意味したことは、画家が自分に見えるように動物たちを描くのではなく、自分の生命感情をもとにあるがままに動物たちがどう世界を見ているか、どう自分たちの存在を感じているかを推測することであった。換言すれば、動物の視点により自然・世界の本質を捉え、それを絵画として表現することを意味した。動物画において、人間中心の主観的視点を転換し「動物が見ている世界を推測するために動物の魂の中に沈潜する」ことにより、現代の人間にはすでに失われたが動物がまだ保有する本能の力に触れ、動物の視覚を通して自然・世界を見ることにより、世界の本質を生き生きと感じ取り、それを絵画として表現することにほかならない。マルクは、芸術表現においては「内容 (生命の内容)」が、より正しくは「内容 (感情) の効果」が本質的重要性を持つのであって「いかに」はまったく重要性がないと論定した。マルクのいう「生命感情」とは芸術家の内面的精神的な力の働きとしての「感情」を意味しており、芸術家の生命感情に基づいて自然世界の本質を感じ取り絵画表現するという、マルクの「純粋な絵画」の観念を指していると考えられる。マルクは 1915 年 4 月 12 日付の妻マリアへの書簡において、自らの画業を振り返り以下のように述べている。

私の作品は、たとえ純粋でなかったとしても、本能がこれまで大方のところ無難に導いてくれた。とくに、本能は、人間のための生命感情から、動物的なもの、「純粋な動物たち」に対する感情へと導いてくれたのだ。(中略) 動物の汚れない生命感情は、私の中のすべてのよきものを鳴り響かせた。(中略) 大事なのはきみの言うように私の感情、私の良心だ。(中略) もし私が自分の生命感情だけを出発点にすれば、自然は(中略) もはや私に関係することも触れることもない、と教えてくれる³⁰。(以下略)

1911/1912 年に書かれ、マルク戦死後の 1920 年に『書簡、文書、アフォリズム』として出版されマルク著作集の中に収録された、いわゆる「四つ折紙の文書」は、動物の視点で自然世界を見るというマルクの「芸術の動物化」の理念を示した論考であり、当初から公表されることを想定して書かれたものとされている³¹。

一人の芸術家にとって、自然が動物の目にどう映っているのか、という考え以上に秘密に満ちた考えがあろうか。馬や鷺、鹿や犬は世界をどう見ているのだろうか。動物が見ている

³⁰ FRANZ MARC, *Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, hrsg. von Günter Meißner, 1980, 1989, Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig und Weimar S.140 ff. なおフランツ・マルク著、高橋文子訳『戦場からの手紙 II』、東京パブリッシングハウス 2004 年、22 -24 頁を参照した。

³¹ Lankheit, Franz Marc Schriften, S.44.

世界を推測するために動物の魂のなかに沈潜することをせず人間の目に見える風景の中に動物を置く習慣は、いかに哀れな、心無いことであろうか³² (拙訳)

ピーパーによる編集前のマルクの原稿においては、最後の文の直後に「このような見方は無意味な雑談では決してなく、我々を芸術の源泉に導くだろう」の一文が続いていた。これは、芸術家の生命感情を動物の魂・生命感情に共感させることによって自然世界の本質を感じ取り、その感覚を絵画として表現することにより自身が究極的に目指す「純粹な絵画」、「内的生命の絵画」を実現することに繋がることの観念を表すものと思われる。

次にマルクのいう明るい様式とは何を指すのであろうか。上述の「戦場からの手紙」にあるように、マルクは動物を、人間が失った本能を有し自然の生命のリズムに近い汚れない生命感情を持つ純粹で明るい存在として認識した。ミュンヘン市立レンバツハハウス美術館の前チーフ・キュレーターでマルクの全作品カタログを編纂したホーベルク (Annegret Hoberg, 1955-) は、マルクが 1913 年に制作した色彩木版画《仔馬の誕生》【図 8】に関して、1928 年のシュライアー (Lothar Schreyer, 1886-1966) のマルク作品に関する以下の論考を引用している。

明るい動物のフォルムが動物の誕生として多くの作品が描かれた。こうして様々な色の光線から編まれた原初の馬のフォルムを表す作品《仔馬の誕生》が生まれた。(中略) 我々はいかにして光線から馬の姿が編まれ作り出されたかを、どのように魂の律動がある特定のフォルムを形成するのかを認める³³。(拙訳)

ホーベルクは、シュライアーのいう「明るい動物のフォルム」とは抽象的な線やフォルムで形成され、あたかも精神の力場 (Kraftfeld) のような働きをしていると解釈した³⁴。

マルクのいう明るい様式とは上記のようにマルクが動物を自然の生命のリズムに近い純粹で明るい存在として認識したことを示すといえようが、マルクが明るい「様式」としていることから、ホーベルクのいうように明るい光線の色彩により形成される抽象的なフォルムによる表現を指しているとも考えられる。この色彩木版においてマルクは聖書の「創世記」に題材を求め、画面中央に蹲る生まれたばかりの白い仔馬と画面上部にはそれを見守る親馬の姿が描かれ、画面右上の大きく立ち昇った赤い太陽とそこから発せられる明るい光が赤、緑、茶色の光線となって馬の親子とその周りを射し廻っている。マルクの後期作品においては、この色彩木版で表現された

³² Franz Marc Schriften Zur Kunsttheorie(3).Aufzeichnungen auf Blättern in Quart, Klaus Lankheit 1978 Dumont S.99, Erstdruck in :Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen, Paul Cassirer Verlag, Berlin 1920 S.121f.

³³ Franz Marc Die Retrospektive, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 2005, S.40.

³⁴ Ebd.,S.40.

抽象的な線やフォルムを組み合わせた色彩豊かな明るい動物画が油彩や水彩等でも数多く制作されている。



【図8】 フランツ・マルク 《仔馬の誕生》1913年、色彩木版 ミュンヘン市立レンバウハウス美術館

(2) 有機的律動

「芸術の動物化」の第二の構成要素は、芸術家の感情を自然・世界のもつ生命の震え、有機的な律動³⁵に共感させるという内面的精神的な要素を意味しているといえる。ランクハイト (Klaus Lankheit, 1913-1992) は、マルクが「あらゆるものの有機的律動を感じることを自らの絵画の目標としたことについて、以下のようにドイツ・ロマン主義芸術家が呼び掛けた律動概念への賛同が根底にあったことを指摘している。

ノヴァーリスへの傾倒と共にマルクは自身の精神の源泉にさかのぼった (中略) 自身の精神的な感覚を初期ロマン主義の革命的な運動の中に見出した。マルクは、1800 年前後に勃発した諸問題が (中略) 100 年後の世界においてようやく解決することができるとの感触を抱き、以下のように述べた。『我々は、今日、二つの長い時代の曲がり角に立っていると信じる。(中略) 我々はすでに 100 年前にそのような叫びをもっと大きく聞いた。』(年刊誌『青騎士』に収められた論考「二つの絵」より引用) 我々はマルクの伝記において、マルクが前世紀の芸術家への称賛を特にルンゲとフリードリヒ (中略) に対して向けたことを示唆した。

(中略) 同時に我々は、マルクが (中略) ノヴァーリスの作品を愛好し所蔵したことを思い出す。とりわけノヴァーリスの思想について熟慮した。1911 年にノヴァーリス著作集の新版がボンゴ出版社から発行され、マルクの発言は、用語法がノヴァーリスの用語と似るまでになった。(中略) 人間を自然の包括的な律動に適合させる努力を、ロマン主義者、とりわけ造

³⁵ Lankheit, *Franz Marc - Sein Leben und seine Kunst*, 1976, Dumont Buchverlag, S.136.

形芸術家はわがものとした。世界は、静態的な所与として理解されるのではなく、持続的・動態的な生起プロセスと見做されたので、芸術には思いがけない課題が現れた。(中略)「すべての生は律動である」とノヴァーリスは書いた。ルンゲはそれに対応し、自身の絵画を「我々は世界の根源力についてのわれわれの思考を象徴化するもの」として、また「森羅万象の永遠の律動の象徴」として定義した。律動はしかし、あたらしい絵画の大きい綱領用語のひとつであったのだ。(拙訳)

マルクが「あらゆるものの有機的律動を感じることを自らの絵画の目標としたことは、ランクハイトのいうようにロマン主義芸術家の芸術理念に賛同したと考えられることから、ドイツ・ロマン派を代表する画家であるフリードリヒとルンゲの絵画理論を検討する。また、ノヴァーリスは、「すべての方法は律動である。世界の律動を手に入れるならば——世界そのものを手に入れることになる」³⁶と述べており、ノヴァーリスの思想とマルクの「芸術の動物化」の関係を検討することとしたい。

ドイツ・ロマン主義芸術は、マルクの「芸術の動物化」という芸術理念と作品制作にどのような影響を与えたのであろうか。それを解明する一つの鍵は、1906年にベルリン国立美術館で開催された「ドイツ世紀芸術展」にあると考えられる。この展覧会は、世間の激しい攻撃にかかわらず新しい芸術を標榜する青騎士グループほかの前衛芸術家の活動を支持し年刊誌『青騎士』誕生に多大な貢献をしたベルリン国立美術館館長フーゴ・フォン・チューディ (Hugo von Tschudi, 1851-1911) により主宰された。この「ドイツ世紀芸術展」は、1775年から1875年まで100年間のドイツ美術の全容を新しい観点により展示することを目指し、10年の準備期間を経て開催されたものであり、現代ドイツ美術史上画期的な展覧会となった。特筆すべきは、この「ドイツ世紀芸術展」を機に、19世紀後半以降ほとんど忘れられていたフリードリヒ、ルンゲなどドイツ・ロマン主義の画家が、マルクはじめ表現主義芸術家たちにより再発見され新しい芸術の指標として高く評価されたことであった³⁷。マルクは、1911年の論考「ドイツ芸術とフランス芸術」において、セザンヌはじめゴッホ、ゴーガン、シニャックなどのフランス芸術家の作品は比較できないほど芸術的・内面的であるとした。また、19世紀前半のルンゲやフリードリヒなどドイツ・ロマン主義芸術家の作品について、「これらのドイツ芸術家の作品の持つ芸術性、内面性は、フランス現代画家の最良の作品に並ぶ驚異的な力を有している」とし、「真の芸術はいつの時代においてもその価値を有する」と高く評価している³⁸。

³⁶ Novalis Schriften, Bd3, S.309 Nr.382, および中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想』1998年、創文社、319-321頁 (以下「中井」と略称)。なお本論文で引用したノヴァーリスの思想に関しては、この中井の優れた論考に負うところが多い。

³⁷ Carla Schulz=Hoffmann, Franz Marc und die Romantik ZurBedeutung romantischer Denkvorstellungen in seinen Schriften, in *KRÄFTE DER NATUR-WERKE 1912-1915*, Hrsg. V. Erich Franz, Westfälische Landesmuseum Münster S.95.

³⁸ A.a.O., Lankheit, *Franz Marc Schriften*, S129, および前掲カンディンスキー/フランツ・マルク編『青騎士』27-28頁。

フリードリヒは、自身が執筆した芸術論についての覚書『現存の芸術家と最近逝去した芸術家の作品を主とするコレクションを見ての意見』(1830 年頃)の中で、芸術表現において「感情」が本質的重要性を持つとする思考を以下のように表明した。

芸術家の感情は、彼の法則である。純粋な感覚は、決して自然に反するのではなく、常に自然に適ったものでしか在り得ない。しかし、決して一人の他者の感情を自分に原則として課してはならない。精神的近親性は似た作品を生むが猿真似からは遠く隔たっているのだ³⁹。
(拙訳)

芸術の唯一の真の源泉は我々の心、純粋無垢な子供のような心情の言語である。この泉から湧き出たものでない作品は、似非芸術でしかない。どの真正な芸術作品も聖なる時間に受胎され、幸せな時間に生まれる。しばしば芸術家に意識されないまま、心の内的衝動から⁴⁰。(同上)

フリードリヒは、芸術家は自らの感情だけを原則とすべきであり、芸術家の純粋な感覚は常に自然に適うものであること、芸術の源泉は、我々人間の心、純粋無垢な子供のような心情の言語であるとしている。フリードリヒのいう「芸術家が原則とすべき感情・純粋な感覚」とは、内面的・精神的な純粋な感覚を指示していると考えられる。マルクは、ルンゲやフリードリヒの作品は「フランス現代画家の最良の作品に並ぶ驚異的な力を有し」、「真の芸術はいつの時代においてもその価値を有する」と評価した⁴¹。芸術家の感情・純粋な感覚を原則とし、芸術の源泉は純粋な人間の心情であるとするフリードリヒの思考に関していえば、マルクが芸術の本質的なことは「内容=感情」だけであり、「いかに」は重要でないとした⁴²ことと同様の精神的な基盤に立っているとと思われる。マルクは、芸術家の内面から生まれた精神の活動により自然の仮象の下に隠された内的精神的な本質を感じ取り、それを表現することを「芸術の動物化」として概念化したと⁴³考えられる。

³⁹ Sigrid Hinz, Caspar David Friedlich, Briefe und Bekenntnisse, München, 1974, Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern S.86f.

⁴⁰ Ebd., S.9-10, S.92、および前掲：神林恒道・仲間裕子『ドイツ・ロマン派風景画論』2006年、三元社、172頁。「現存の芸術家と最近逝去した芸術家の作品を主とするコレクションを見ての意見(抜粋)」。

⁴¹ A.a.O., 注8。参照。

⁴² Franz Marc, Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, hrsg. von Günter Meißner, Kiepenheuer Verlag, Leipzig und Weimar, 1980, 1989, S.145.

⁴³ 本章第1節を参照。芸術家の内面から生まれた客観的・形而上的な精神の活動として自然の内的精神的な側面を描くことは、概念化された「芸術の動物化」の構成要素の一つであるといえる。

ルンゲの芸術理論については、ルンゲ没後 1840/1841 年に出版された『遺稿集』⁴⁴に収められた実兄ダニエル宛の書簡で、「全宇宙と我々の関わりについての感情、(中略) われわれはこの感情を、最も意義深く活力に満ちた存在と結び付け、これらの感情との響き合いのうちにこの世界を特徴づけているものを把握することによって、——世界の根源力についてのわれわれのアイデアを象徴化する⁴⁵」と述べた文章に読み取ることができる。ルンゲはこの書簡で「人間の内的な核心」から生まれる本源的なものを欠いては、芸術は生起しないし存続することもないと結論付けた。マルクは、フリードリヒとルンゲの芸術論について書いた文章は残していないが、以下の事実を勘案すれば、彼らの芸術理念に賛同したことが推測できる。第一に、年刊誌『青騎士』に掲載された『二枚の絵』において、「私たちは今日、二つの長い時代の転機に差し掛かっていると信じる」「そういう叫びは、すでに百年前にもっと声高に聞かれていた」との認識や、「あらゆる本物と同じように、その真実性を保証する内的な生命」によって本物は見分けられると述べたこと、第二に、「ドイツ世紀芸術展」1906 年を機に、ドイツ・ロマン主義の画家が、マルクの「青騎士」など表現主義芸術家たちに再発見され新しい芸術の指標として強く支持されたこと、第三に、マルクが論考「ドイツ芸術とフランス芸術」において、ルンゲやフリードリヒなどの名前を挙げて、ドイツ・ロマン主義芸術家の作品は、フランス現代画家の最良の作品に並ぶ驚異的な力を有しており、真の芸術はいつの時代においてもその価値を有すると高く評価した事実を挙げられる。

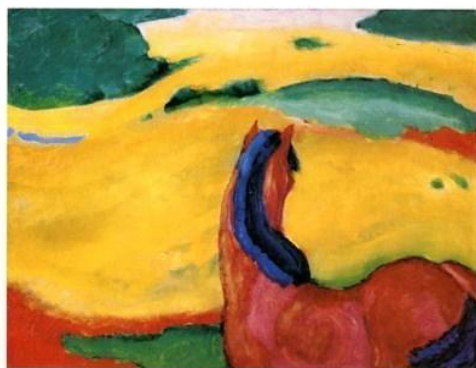
フリードリヒに代表される内的な精神的な絵画表現というドイツ・ロマン主義絵画の伝統のなかであって、マルクは自然の中に置かれ擬人化された外観を持つ背面の動物画を数多く描いた。《風景の中の馬》【図 9】、《樹の下の牝牛》⁴⁶、《青い馬》⁴⁷など、数多くの作品が残されている。これらの背面の動物画に共通するのは、絵の中の背面の動物が見る大自然を鑑賞者が動物の背面越しに見ると同時に、絵の中の動物の眼で自然世界を見るという二重の視点を同時に働かせる効果を期待しており、フリードリヒの自然を見る背面の人物像を動物の背面像に置き換えた擬人化表現であるとの解釈が可能であろう。しかし、動物の背面の描写を選んだのはなぜか。その理由は、上述の「四つ折紙の文書」でマルク自身が述べているように、動物は人間がすでに失った純粋な魂を持っており、動物が見ている世界を推測することにより現象の奥に隠された世界の本質を感じ取り、それを絵画として表現することができると考えたためであると思われる。《風景の中の馬》【図 9】に描かれた鮮やかな黄、緑、茶の波打つ色面の連なりは、マルクが推測する背面の馬の目に映る世界を表現しているのではないだろうか。

⁴⁴ Ph.O.Runge, *Hinterlassene Schriften*, I, Hamburg, 1840 および前掲：神林恒道・仲間裕子『ドイツ・ロマン派風景画論』2006 年 207 -213 頁 三元社。

⁴⁵ Ebd., および前掲：神林恒道・仲間裕子、2006 年、207 -213 頁。「ダニエル宛 1802 年 3 月 9 日付書簡」。

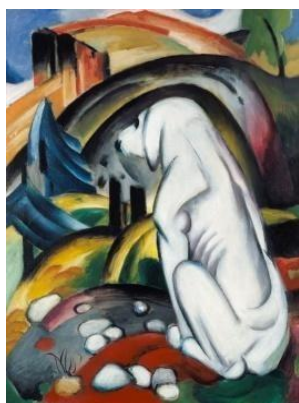
⁴⁶ 《樹の下の牝牛》1910/1911 年、油彩・カンバス、ミュールハイム美術館。

⁴⁷ 《青い馬》1911 年、油彩・キャンヴァス、ベルン市立美術館。



【図 9】《風景の中の馬》1910 年、油彩・キャンヴァス、エッセン・フォルクヴァンク美術館

よく言及される《白い犬（世界の前の犬）》⁴⁸【図 10】については、マルク夫妻が散歩中に座った愛犬を指して、マルクが「この犬の中でいま何が起きているのか知りたいものだ」と述べたという⁴⁹。この絵においては、観者に背を向けて座り、画面左斜め後方を見る白い犬の目に映る黄、茶、青の色彩と抽象化されたフォルムが折り重なる風景が描かれており、それを見る犬の視線の高さと観者のそれとが揃っていることが窺われ、マルクが付けた当初の表題「私の犬はこのように世界を見ている」は、「四つ折紙の文書」における「動物が見ている世界を推測するために動物の魂のなかに沈潜する」とのマルクの発言と符合している。



【図 10】《白い犬（世界の前の犬）》1912 年、油彩・キャンヴァス、スイス・個人蔵

ヨハネス・ラングナー (Johannes Langner, 1933-1999) は、1980 年ミュンヘン・レンバツハハウス美術館で開催されたマルク展に際して発行された図録『フランツ・マルク 1880 - 1916』に論考「犬としてのイフゲニー」を寄稿し、1911 年作の《青い馬 II》に関してロマン主義絵画の

⁴⁸ 1912 年、スイス・個人蔵。

⁴⁹ Klaus Lankheit, *Franz Marc Schriften*, Dumont, 1978, S.11.

背面人物像から影響を受けたことを指摘した⁵⁰。ラングナーは、この論考において、マルクがこの《青い馬 II》の観者に対して、「自分が眼前にある対象の動物に入り込み対象の動物の瞑想を思いやり、世界を今見ている対象の動物の目で見ること——この絵の場合は、馬の目で見ること——」を要求したとの解釈を示し、その根拠として上の『四つ折紙の文書』のマルクの発言を挙げている。ラングナーは、マルクの背面の動物画に関して、フリードリヒに代表されるドイツ・ロマン主義絵画における自然を前にして瞑想に沈潜する背面人物像の伝統からの影響を適切に指摘しているが、「芸術の動物化」の概念に表された内面的精神的なマルク芸術の本質を論証するには至っていない。さらに、マルクの世界観に重要な影響を与えたと考えられる初期ロマン主義の思想家ノヴァーリスの自然哲学との関係についての言及もなされていない。ノヴァーリスの思想は、背面の動物像に代表されるマルク芸術の本質を考える上で重要な意味を持つと思われるため、以下ではまずフリードリヒの背面人物像について検討し、続いてノヴァーリスの美的思想について考察したい。



【図 11】 カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ 《雲海の上の旅人》1818 年 油彩・キャンヴァス ハンブルク美術館

フリードリヒの《霧海の上の旅人》1818 年【図 11】は代表的作品の一つとして引用されることが多い。この作品は、山上の幻想的な霧海を見下ろす岩の上に立って、古ドイツ風仕立ての上着に身を包み大自然を見渡す背面の旅人の姿を描いたものである。「ドイツの古装束」はナポレオン戦争後のドイツ連邦諸国の保守反動体制からの変革をめざした学生組合ドイツ・ブルシェンシャフトに属する学生や画学生が身に付けた自由を目指す運動の抵抗と連帯のしるしであったが、ドイツ主要諸邦決議により禁止された⁵¹。フリードリヒの《霧海の上の旅人》に描かれた背面の人物は、大自然に対峙して自らの運命を見つめ瞑想する画家自身の姿を象徴するものと見ることができる⁵²。フリードリヒは《海辺の修道士》(1808-1810 年)、《リュージェン島の白亜岩》(1818

⁵⁰ A.a.O.,Langner,S.50ff.

⁵¹ Gerhard Fiege, Caspar David Friedrich, rowohlts monographien, hrsg. von Wolfgang Müller,S.102f., 邦訳：ゲルトルート・フィーゲ (松下ゆう子訳) 『カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ』PARCO 出版、1994 年、111 頁。

⁵² Ebd., Fiege, S.104, および前掲書『カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ』114 頁。

年) など数多くの自然を前にして佇む背面の人物の油彩作品を残している。これら一連の作品にみられる背面の人物像は、絵を観る者が絵に描かれた自然と人物を見ると同時に背面の人物に自分を重ね合わせ背面の人物の眼と心情を通して自然世界を見るという二重の役割を担っている。フリードリヒ伝を書いた美術史家ゲルトルート・フィーゲ (Gertrud Fiege, 1931-2022) は、フリードリヒの以下のことばを引用し、画家の歴史観の背後にあった宗教的なものを指摘している。

偉大で宿命的な私たちの時代、その激動と変革の時代は、このように産業、芸術、学問のあらゆる分野にわたって食い込んでいるのだ。(中略) 人間はだれひとり激動する変革の力を押し止めることはできない。神がそれを導いてこられたのだし、これからも導いていかれるからである。(拙訳)

フィーゲは、フリードリヒの背面の人物像についてフリードリヒの「神に身をゆだねる」との宗教観からくる「受動性」を表すとの見解を示す一方、観者は大自然を見遣る人物の背面の姿に「はるかなものへの憧憬」、「森羅万象に溶け込むと同時にそれを自分の心の中に感じたいという願いを抱くロマン的人間」を認め、「絵によって喚起され後ろ姿の人物によって仲介された感情に心を委ね、森羅万象に関与し、神に参加していると実感する」と解釈しその多義的性格を指摘している⁵³。しかしフリードリヒの背面の人物像の絵画の多義性はフィーゲの指摘にとどまらず、より本質的にはフリードリヒの芸術観からくるものと思われる。本論文 18 ページで述べた通り、フリードリヒが芸術論についての覚書で「芸術家は自らの感情だけを原則とすべき」であり「芸術家の純粋な感覚は常に自然に叶うものである」とする芸術観に照らしてみれば、フリードリヒの自然を見る背面の人物像は、芸術家の感情から生まれた内面性・精神性を象徴するものと考えられる。

・ノヴァーリスの思想と「芸術の動物化」

「ドイツ世紀美術展」と軌を一にして、長年顧みられることのなかったノヴァーリスの思想や文学作品が 100 年のときを越えて再評価された。1911 年には、ノヴァーリスの膨大なテキストを纏めた全集の新版がボンゴ出版社より発行され、ノヴァーリスの著作がマルクの蔵書にもあったことが確認されている⁵⁴。さらに「私はノヴァーリスのようにこの思考過程を非常に好んでい」と書いたマルクの妻マリアへの書簡「戦場からの手紙」(1916 年 1 月 24 日付)などいくつかのマルクの文章にノヴァーリスへの言及がなされている⁵⁵。ノヴァーリスの思想がマルクの世界観、芸術観に与えた影響については、ランクハイトが以下のように述べている⁵⁶。

⁵³ A.a.O., S.109f.および前掲書 120 頁。

⁵⁴ Klaus Lankheit, *Franz Marc-Sein Leben und seine Kunst*, 1976, DuMont Buchverlag, S.135.

⁵⁵ A.a.O., S.135, *Franz Marc Briefe 1914-1916 aus dem Feld*, Rembrandt Verlag Berlin, 1959, S.137.

⁵⁶ Lankheit, *Franz Marc - Sein Leben und seine Kunst*, 1976, Dumont Buchverlag, S.136.

ノヴァーリスは『断章』で、「石はこの世界システムにおいてはただ石であり、動植物とは異なる。この世界システムにおける各存在者の現在の決定と分布は、おそらく見かけあるいは相対的であり偶然である」⁵⁷と述べている。マルクは「人間は、この広い自然のなかで動物や植物と同じように過渡的な存在である」との認識を明らかにした。また、この引用の数週間前には、マルクは次のように述べた。「私の主な考えは、今：新しい世界の見取り図を描くこと；常に創造すること、先へと仕事をすすめること、である」⁵⁸。この言葉は、100 年の時を超えてマルクと似た精神状況の中でノヴァーリスが明らかにした「世界のために我々は見取り図を探し求めている」と述べたことと結びついている。(拙訳)

ランクハイトのいうように、マルクの「新しい世界の見取り図」は、ノヴァーリスが 18 世紀末の精神的状況の中で世界の見取り図を求めたことと並行して認識することが可能と思われる。マルクはノヴァーリスの自然哲学を受容し、人間は大いなる全体の一部であり、人間が「内的な汝」を自分の中に持つことで植物や動物、自然に対する愛や内的な関係性を持つことができると考えたのである。

ノヴァーリス思想の出発点は、フィヒテ (Johann Gottlieb Fichte, 1762-1814) 哲学にある⁵⁹。ノヴァーリスは、全ての認識の基は自己であり、他者を理解することは自分たち自身を理解することに基づくと考えた。しかし、フィヒテ哲学を深く研究した結果、フィヒテと異なる結論に達した。ノヴァーリスにおいては、「自我」は大いなる全体の一部であり、自我に対する他者をフィヒテのように「自我」に対立する存在、である「非我」とせず“汝”と呼び、我=非我と考え⁶⁰、他者を理解するのは自分を他者とすること、自己変革によってのみ可能とし、自然の内なるものと魂を精神の働きである思考を通して感受することができると認識した。ノヴァーリスは、「私たちの内なる精神と外なる自然の絶対的一致」⁶¹を説いたシェリング (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775-1854) の自然哲学に賛同し「ガイスト (精神) の顕現」⁶²として世界を認識し、「ガイスト」の運動を「反省」という人間精神の活動として捉えた⁶³。マルクはノヴァーリスの思想を人間精神の活動、感情の働きとして理解した。マルクの表現によれば「内容 (感情) の効果」すなわち、「感情」という内面的精神的な力の働きが「内容」であって、本質的重要性を持つ

⁵⁷ *Novalis Schriften, Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hg. v. Paul Kluckhohn 254 頁、23 行以下、*Franz Marc, Sein Leben und seine Kunst*, Lankheit, a.a.O. S.136.

⁵⁸ *Franz Marc Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, hrsg. von Günter Meißner, 1980, 1986, Kiepenheuer Verlag, S.130.

⁵⁹ 中井 56-58 頁。

⁶⁰ 歴史批判版全集第 3 巻 429 頁 34 行以下、430 頁 3 行以下、中井 57 頁、148 頁。

⁶¹ *Ideen, Schelling Werke*, Bd. I, S.706

⁶² *Novalis Schriften*, Bd.2, S.594, Nr.316 : 「私たちの経験するすべては、告知である。かくて世界は、本当に告知であり—ガイストの顕現なのである。」及び前掲 中井 46-47 頁。

⁶³ *Novalis Schriften*, Bd.2, S.430, S. 112, S.116-117, 中井 43-44 頁および第 1 部 第 2 章 註 : 37 頁 注 (21)。

ている、ということになる。マルクは、「感情」という人間の内面的精神的な力の働きにより、動物の目で自然・世界の本質を感じ取り、それをあたらしいフォルムと色により芸術作品として表現することを「芸術の動物化」として概念化した。マルクが「芸術の動物化」を自らの芸術の指導理念として掲げた理由は、人間がすでに失った本能を動物は保有しているが故に、人間の「感情」と動物の魂との共感により、動物の目で自然世界を見ることによってはじめてノヴァーリスのいう「大なる全体の一部」としての人間存在を認識できると考え「自然世界の内なるものとの内的関係」を感受し自然世界の本質を把握してそれを芸術として表現することが可能となるとの認識に至ったと考えられる。

(3) 新しい絵画

マルクのあげる「芸術の動物化」の概念の第 3 の構成要素は、「その感覚を新しい動きとわれわれの古臭いキャンヴァス画を嘲る色彩によって絵画として創作する」ことである。これは、本論文第 1 章で詳しく述べたように、印象派に至る自然主義絵画の伝統と隔絶したセザンヌから現代画家に至る、新しいフォルムと色彩による絵画表現の系譜を指していると考えられる。マルクは、ベルリンの美術商・出版者パウル・カシーラー (Paul Cassirer, 1871-1926) の依頼に応じて芸術雑誌「パン」(PAN)に「新しい絵画」(第 16 号)、「新しい絵画の構成的理念」(第 18 号)を掲載した。これらの 2 つの論考は、あたらしい絵画に関するマルクの芸術理念を述べたものでマルク芸術の本質を知るうえで重要な内容を持っているため、以下で考察する。

・論考「新しい絵画」

近代芸術の発展にとって最も銘記すべき時期は、前世紀の 90 年代であるが、この時期にフランス印象主義は自らの炎で身を焼き尽くす一方、その灰燼より色鮮やかな羽と神秘的な嘴を持つ不死鳥のように新しい理念の塊が立ち上がった。(中略)セザンヌだけが強く、非常に大きく生き残り、そして、二つの時代の仲介者として全く申し分のない作品を制作した。(中略)これらの若者たちもまた(中略)キュビストでセザンヌの理論的解釈者であるピカソの周りに集まった。というのは、ピカソの魅力的な作品においては、新しい世界が得ようと求めているキュビズムと新しい構成のすべての理念が潜在的に存在しているからである⁶⁴。(拙訳)

マルクは、新しい芸術的表現形態に対して持ち出される世間の人々の批判に対して、マネ (Édouard Manet, 1832-1883) とセザンヌの比較により反論を展開し、「もしマネが、桃や薔薇を外面的に形や色の洗練された再現により香りを頭わにし、そして、内面の秘密を感じさせることを目指したのであれば、我々は、われわれの絵画において少なくともマネと同じくらい『自然の核心』に近いと信じるという事実を確かめる必要がある。われわれは、それどころか、マネは後者

⁶⁴ Die neue Malerei, in Klaus Lankheit, *Franz Marc Schriften*, S.101ff.

に非常に不十分な手段しか用いていないとさえ思う」と指摘する一方、既述のようにセザンヌを高く評価して「新しい制作手段について事物の有機的構造を深く覗き込み、そして最終的には事物の内面に精神的意味を与えるために、セザンヌは新しい手段について深く考えた」、「我々は今日、自然の中で仮象のベールの下に隠された事物を追究する。それらは我々にとって、印象主義者たちが発見したものよりもより重要に思える」、「我々が、自然の内的精神的側面を求めそして描くのは、(中略) 嘗てすべてのものの上に同時に紫色の影やエーテルを『見た』ように、我々がこれら内的精神的な側面を見ているからである」と述べ、セザンヌが理論的な根拠を示した新しい芸術理念と新しい構成的原理に基づいて事物の有機的構造を追究することにより新しい芸術が自然・事物の内的精神的本質を表現することを可能にした、と論定した。

・論考「新しい絵画の構成的理念」

マルクは、論考「新しい絵画の構成的理念⁶⁵」で、今日芸術世界において(中略)外的な自然との一致を原則とする造形とはまったく逆の方向をめざす新しい運動が興起しているとし、今日唯一認められている自然主義的な造形原則への抵抗は、「はるかに深い人間の内的欲求という契機だけに根ざすもの⁶⁶」であり、「今日の芸術は、その表現形態によりこの内的生命に直接向きあうことを目指す⁶⁷」とする。マルクは、「真正の芸術家はいつの時代でも、芸術そのものと同じ位古い構成的絵画理念(靈感)を基としている⁶⁸」とした。マルクが提示する「構成的絵画理念」とは、内的精神的な造形原理を意味していると考えられる。

結論

本論文は、「芸術の動物化」がどのような概念であるのか、マルクが「芸術の動物化」を自己の芸術の指導原理とするに至った理由は何かを明らかにすることをめざした。本論文の第1章を通じて、フランスでは半世紀以上前からこの新しい絵画の系譜に属する芸術の担い手が「芸術の動物化」を彼らの芸術の目標として修練しており、ドラクロワから、セザンヌを経てファン・ゴッホ、そしてシニャックへとまっすぐに続き、現代の若い芸術家に引き継がれていることが明らかとなった。マルクの究極の目標は、印象派に至る近代絵画の伝統と決別したドラクロワからセザンヌ、ファン・ゴッホ、そして新印象派シニャックを経て現代に至る「あたらしい絵画」の系譜に通底する美的理念としての「芸術の動物化」を基とした芸術を創造することであった。マルクは、19世紀のドイツ・ロマン主義芸術家のなかに「芸術の動物化」の理念系統に連なる芸術家を見いだした。真の芸術は芸術家の内的衝動から生まれるとするフリードリヒの思考にマルクは賛

⁶⁵ Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei, Klaus Lankheit, *Franz Marc Schriften*, S.105-108.

⁶⁶ Ebd.,S.106.

⁶⁷ Ebd.,S.106.

⁶⁸ Ebd.,S.108.

同じ、芸術家の感情という内面的・形而上的な精神の活動により自然の仮象の下に隠された内的精神的な本質を感じ取り、それを表現することをめざした。動物の視点で自然・世界を視、動物の本能を感取することでノヴァーリスのいう「大いなる全体の一部」としての人間存在を認識し、自然世界の内なるものとの内的精神的関係を感じ取ることができると見做した。マルクの「純粋な絵画」の概念は、芸術家の生命感情に基づく「非個人的絵画」を指しており、動物画に関して言えば動物の目で自然世界の本質を捉え、それを絵画表現することにより新しい芸術の実現が可能となると考えたことが「芸術の動物化」を自己の芸術の指導原理とした理由であったと考えられる。

図版典拠

- 図 1. ウジェーヌ・ドラクロワ 《アルジェの女たち》1834 年、油彩・キャンヴァス、ルーヴル美術館、パリ
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065869> (2024 年 2 月 22 日確認)
- 図 2. ポール・セザンヌ 《大水浴図》1895 年、油彩・キャンヴァス、フィラデルフィア美術館
<https://philamuseum.org/collection/object/104464> (2024 年 2 月 23 日確認)
- 図 3. フランツ・マルク 《牧草をはむ馬たち》1911 年、油彩・キャンヴァス、ハーヴァード美術館群
ブッシュ・ライジンガー美術館、ケンブリッジ
<https://harvardartmuseums.org/collections/object/222353?position=222353>
(2024 年 2 月 29 日確認)
- 図 4. ファン・ゴッホ 《夜のプロヴァンスの田舎道》1890 年、油彩・キャンヴァス、クレラー＝ミュラー美術館、AW オッテルロー
<https://mapmyvisit.com/object/viewobject/1187/en/E3AF2786F3E6D13E97889B>
(2024 年 2 月 22 日確認)
- 図 5. フランツ・マルク 《赤い布の上の猫たち》1909/1910 年、油彩・キャンヴァス、ドイチェバンク、フランクフルト
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marc-cats_on_a_red_cloth.jpg
(2024 年 2 月 22 日確認)
- 図 6. ファン・ゴッホ 《夾竹桃を持つ少女》1888 年、油彩・キャンヴァス、ワシントン・ナショナル・ギャラリー・オブ・アート
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46626.html> (2024 年 2 月 28 日確認)
- 図 7. ポール・シニャック 《赤い浮標 サン＝トロペ》1895 年、油彩・キャンヴァス、オルセー美術館、パリ
<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/saint-tropez-la-bouee-rouge-3016>

(2024 年 2 月 23 日確認)

図 8. フランツ・マルク 《仔馬の誕生》 1913 年、色彩木版、ミュンヘン市立レンバッハ
ハウス美術館 [https://www.lenbachhaus.de/en/discover/collection-
online/detail/geburt-der-pferde-30010](https://www.lenbachhaus.de/en/discover/collection-online/detail/geburt-der-pferde-30010) (2023 年 12 月 11 日確認)

図 9. フランツ・マルク 《風景の中の馬》 1910 年、油彩・キャンヴァス、フォルクヴァンク美術
館、エッセン

[https://Museum Folkwang - Sammlung Online - Pferd in Landschaft \(museum-folkwang.de\)](https://MuseumFolkwang-SammlungOnline-Pferd-inLandschaft(museum-folkwang.de))
(2023 年 12 月 11 日確認)

図 10. フランツ・マルク 《白い犬 (世界の前の犬)》 1912 年、油彩・キャンヴァス、スイ
ス・個人蔵

[https://www.kunstgeschichte-in
einzelwerken.de/2016/11/15/vorabver%C3%B6ffentlichung-band-4-der-reihe-ein-
blicke-franz-marcs-tiger-teil-3/](https://www.kunstgeschichte-in-einzelwerken.de/2016/11/15/vorabver%C3%B6ffentlichung-band-4-der-reihe-ein-blicke-franz-marcs-tiger-teil-3/)

(2023 年 12 月 11 日確認)

図 11. カスパー・ダーフィット・フリードリヒ 《霧海の上の旅人》 1818 年、油彩・キャンヴァ
ス、ハンブルク美術館

[https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5161/wanderer-
ueber-dem-nebelmeer?term=Friedrich&start=140&context=default&position=155](https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5161/wanderer-ueber-dem-nebelmeer?term=Friedrich&start=140&context=default&position=155)

(2023 年 12 月 11 日確認)