

モダニズムの始まりでのパースペクティヴの転換

——ベルリンの「100年展」(1906)における

カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ

ペトラ・クールマン＝ホディック／長谷川美子(訳)

私の講演は、1906年に開催されたベルリンの「100年展」におけるカスパー・ダーヴィト・フリードリヒの作品の再発見と、20世紀初頭のモダニズムの弁護人による芸術家の認知を問題にする¹⁾。この1906年の展覧会主催者の側からのパースペクティヴの「転換」が、最近の研究における資料とそれらの議論に基づいて、ここで提示されることになる。日本では、最近、仲間裕子がカスパー・ダーヴィト・フリードリヒについてのモノグラフの中でこのテーマを指摘した²⁾。ザビーネ・ベネケは、「モダニズムの視点から」という学位論文の中で、この展覧会の由来と、これに関わった立役者たちのさまざまな役割を研究した³⁾。1817年から1906年までの間の美術文献における「ロマン主義の修正」を、クリスチャン・ショールは追求する⁴⁾。フランソワーズ・フォルスター＝ハーンは、ペーター・ベーレンスによって設計された展示デザインに、初めて詳細に取り組んだ⁵⁾。著者たちは、一致して、次のような結論に達する。「100年展は […] ドイツの最も確信したモダニストたちの緊密な、また幾度も対立しながらの協力の結果だった」⁶⁾。そして、「以前の芸術的部外者の「再発見」—ここではフリードリヒが最初に言及される—は、同時に、モダニズムの観点から行われた更新だった」⁷⁾。すでに1973年に、ベルシュ＝ズーパンは、「今世紀の初頭にフリードリヒについて論評したのは、主として近代美術を専門とした著者たちだった」ことを認めていた⁸⁾。

文化政策上の位置づけ

「100年展」で1906年1月から5月まで展示された絵画と彫刻についての、手ごろな、芸術家ごとにアルファベット順に記載されたガイドブックには、2094点の作品と82点の図版が含まれている⁹⁾。それは、展覧会の観客を、おおまかにドイツの美術の中心地¹⁰⁾ごとに年代順に編成された作品のグループに誘導する¹¹⁾。フリードリヒの32点記載された作品のうちの3点が、図版で示されている¹²⁾。別のガイドブックは、1300を超える項目で、新美術館に展示された素描、水彩画、パステル画、油彩習作、等々を紹介する¹³⁾。ここにも、58点のフリードリヒの作品が記載されている。この両ガイドブックで、2冊の大型の展覧会出版物が予約注文に提供される。第1巻は精選カタログ¹⁴⁾、ならびに第2巻は絵画の図版入りカタログで、ユリウス・マイアー＝グレーフェによる簡潔な色彩の記述がついている¹⁵⁾。

アルフレッド・リヒトヴァルクによって署名された精選カタログでの序文は、その計画の由来を要約する¹⁶⁾。主要な発起人として、以下の人物の名があげられる。1896年以来ベルリンの国立美術館の館長だったフーゴー・フォン・チューディ、1884年以来ドレスデンのザクセン王

室美術コレクションの責任者だったヴォルデマール・フォン・ザイトリッツ、そして、1886年にハンブルク美術館の館長に任命されたアルフレッド・リヒトヴァルク¹⁷⁾。とりわけ、ユリウス・マイアー＝グレーフェの関与が言及される。彼は、公式には短期間しか展覧会委員会に所属していなかった。というのも、マイアー＝グレーフェのフランスのモダニズムに対する断固たる支持が、皇帝ヴィルヘルム2世に外交上の譲歩のようなことを引き起こさせることになるかもしれないと恐れられたからである¹⁸⁾。けれども、チューディの精選カタログでの序文は、結局、ユリウス・マイアー＝グレーフェの信条を取り上げ、そこには次のように書かれている。「近代美術の問題はほとんどない。そのような問題はフランスでは提起されておらず、最終的な解決に至ったのだろう」¹⁹⁾。

ドイツの文化風景の分析に基づいて、「100年展」の委員会は、ちょうど世紀の変わり目にパリで開催されたセンテナレ（フランス美術100年展）よりも、はるかに困難な課題に直面した。けれども、パリでは実際に、多かれ少なかれ、すでによく知られた資料を評価してまとめるしかなかったのに対して、ベルリンでは、主催者の視点から本当の新発見を記帳することができた²⁰⁾。ここに今、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒは最も重要な場所の一つを得た²¹⁾。

展覧会でのフリードリヒの作品の展示

2階の22番と23番の展示室は、主にフリードリヒに捧げられ、彼の作品はそこに、息子グスタフ・アドルフ²²⁾の絵画、ならびにケルスティング、カールス²³⁾、エーメ²⁴⁾の小さな作品のグループとともに展示された。その他に単独で、先行する21番の展示室に36点のダール²⁵⁾の作品が展示された。

フォルスター・ハーンによって発表された14枚からなる絵葉書のシリーズのうちの1枚は、とりわけ額縁の大きさに合わせた展示の原則の確かなイメージを与えてくれる。22番のフリードリヒの部屋では、絵は、わずかな間隔をあけて上下に2列に配置され、水平の中心軸に沿って一直線に揃えられている (fig.1)。

大きなサイズの作品《氷海》(Nr. 529)と《海辺の修道士》(fig.9)は高い位置にある²⁶⁾。

下には、《虹の見える風景》(Nr. 533)と並んで、左の角に別の芸術家の作品が1点、差し込まれる²⁷⁾。フリードリヒの《窓辺に立つ女》(Nr. 517, fig.2)は、ケルスティングの机の前に座っている紳士のいる室内画(Nr. 324)とモチーフ的に対応している。最初にケルスティングの自画像と表示されていたが、後に精選カタログの中で、アンドレアス・オベールに従って、ここにはゲルハルト・フォン・キューゲルゲンが描かれていると書き留められている。この絵葉書では、これら2点の小さな縦長サイズの絵が同様に対応することになった、同じ部屋に展示されたケルスティングの有名なフリードリヒの肖像画(Nr. 830)は見られない (fig.3)²⁸⁾。

フリードリヒの部屋の全体的な印象が、その他の、絵葉書に記録されている展示と明らかに異なっていることは、際立っている。これは、ある程度、その風景画の構成に原因を求められることができる。つまり、たいていは比較的低い地平線と、どちらかと言えば対象が乏しい、描写自体の明確な構造化に起因する。

フリードリヒは、彼の立場から、アフォーリズムの展覧会考察の中で、これらは個々の絵を見

ることを妨げたという理由から、材料（作品）の過剰と、過密と言えるほどに作品を展示することを鋭く批判した²⁹⁾。

ベルリンでは、展示品が豊富にあることを見ても、この意味でのゆったりとスペースをとった展示は、およそ考えられなかっただろう³⁰⁾。それでもなお、この比較的密集した展示において、作品の鑑賞者に及ぼす異例な効果が追体験して理解できるようになる。その効果を、ヴェルナー・ブッシュは2003年に著書『美学と宗教』の中で詳細に研究した。彼はこれを、フリードリヒの特別な画面構成に帰する。つまり、抽象的な、放物線の使用と黄金比による分割に基づいた構成の枠組みであり、フリードリヒはこれを絵の下敷きにしたという。ブッシュは、これによって芸術家がどのように単純な自然の知覚を超える精神的、宗教的な意味のレベルを有効にするかを説明する³¹⁾。これは、今日再び、美術史の解釈の中心的な出発点となる。

展覧会の精選カタログでのフリードリヒへのコメント

フリードリヒは1906年に、詳細に、けれども断固として特定の視点にのみ方向づけられた見解でもって、精選カタログのチューディの序文の中で正当に評価される³²⁾。チューディは、カッセルの画家ヨハン・マルティン・フォン・ローデンの風景画についての論文の中で、最初に彼に言及する。ローデンの絵には、「近代的風景の感情の最も早い時期の表現がある」。それらは、その「大気もたらす雰囲気ゆえの優しさ」のために賞賛され、「柔らかな、にぶく輝く光に満たされ、我々はようやく10年後にコロの作品においてこの風景に再び出会う」。ここに、「ほぼ同時代に […] 遠い北方で同じことを」追求した、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒが組み入れられる³³⁾。さらに、下に次のように書いてある。「…ドレスデンがこの時代のドイツの美術史にとって重要であることは、そのアカデミーによるものではなくて、偶然北から移住してきた2人の芸術家、グライフスヴァルトのカスパー・ダーヴィト・フリードリヒとノルウェー人のJ.C.C. ダールによるところが大きい。2人とも、コペンハーゲンでアカデミーの修業期間を終了した」³⁴⁾。フリードリヒはベルリン、ハンブルク、ヴァイマルで、すでに美術館に個々の作品が展示されていたことが指摘される。「しかし、それらの作品はとても静かな言葉を話すので、急いでいるギャラリーの観客は気づかずに、そのそばを通り過ぎた」³⁵⁾。

とりわけ、ハンブルクのリヒトヴァルクは、フリードリヒの絵画や素描の購入に尽力し、成果を上げた。彼は、ベルリンの展覧会のハンブルク美術館の運営委員会に宛てた手紙の中で誇らしげに、次のように報告している。「私がフリードリヒの作品から認めたことは、われわれが提供できる彼の絵を大きくすることは重要ではないということだ。しかし、われわれの購入した絵は、ここで見るよりも、白い壁に掛けて見事な素晴らしい強い光を受けると、はるかによく見える。それで、チューディも白い壁にしようとした。われわれの氷の絵がそのように輝くことを、私は知らなかった。フリードリヒの展示室は、おそらく、展覧会で最も驚かせるものとなるだろう。そして、われわれの作品群は、私がかつて見てきた限りでは、最大の評判を得るだろう」³⁶⁾。

「ようやく今、それに対して、精選カタログには次のように書いてある。「これらの有名な絵画が個人蔵の多くの知られていない絵画とすべて一つにまとめられて、彼の [フリードリヒの]

価値は有効に働く。そして、われわれは驚きとともに、多くのこと、異例なことが語られるべきである、一人の芸術家の言葉を聞く。

もちろん、われわれに語られることは、彼の同時代人たちが聞き取ったこととはまったく異なる。つまり、メランコリーの基調や、太陽光線の光冠にまわりを囲まれた山頂の十字架が与える神秘的な興奮 (fig.4 参照)。森の中での青ざめた月光の神秘的なゆらめき、あるいは岩山の円頂の間に見える北極光の赤い炎を崇拜する、友人同士の感情の耽溺 (fig.12 参照)。あるいは、明るい砂丘の砂の上に立ち、その轟音が白い波がしらが立つのを知らせる、漆黒の海の無限性に思いを馳せる、あの孤独な人物のオシアン的な気分 (fig.9 参照)、などではない。このような完璧なロマン主義は、芸術家自身にとっても主要関心事だったかもしれないが、われわれにとっては、見る者に開示された風景美の新しさの前に後退する」³⁷⁾。

「ロマン主義」ではなく、「異例」で「新しい」が、ここに引用されたカタログの叙述を特徴づけるだろう。

「未来の芸術としてフィリップ・オットー・ルンゲの念頭に浮かんだもの、つまり光と空気の永遠に変化し続ける共演としての風景の描写が、今初めてドイツの地に現れる。固定した自然の形態の強調に基づいた、古い風景画の慣習はすべて、ここでは消え去っている。本質的なものは自然の季節や昼夜の交代における大気中の生命の再現なので、まったく新しいモチーフが表現可能なものの領域に入るが、それらは形式的なものに対してのみ訓練された目には顧慮されなかった。

夕焼けがその上を照らす茶色の畑 (fig.5 参照)、遠くの山々の青い薄明の中に消えていく人のいない平野、その上を雲の影がかすっていく湿った草原、淡い春の日の銀色の霞がかかる緩やかな丘陵、朝霧が湧き立つボヘミア山脈のなだらかな起伏 (fig.6 参照)。それはフリードリヒの絵画の内容であり、われわれはその中に今まで高まっていく発展の始まりを認める」。それに対して、チューディは作品の構成を批判的に見ており、ここで再びフリードリヒの周辺の人々からの証言を引き合いに出す。「これらの始まりは、その傾向よりも控えめに仕上げられている。その絵画は貧弱で、ほとんど内気ともいえる。そこには直接見たものの生命の充溢が欠けている。

それは、フリードリヒが自然を前にして描いたことは一度もなく、精確な下絵から始め、それからゆっくり時間をかけて慎重に作業して、色彩を記憶から引き出してキャンバスに塗ったということを知ると、理解できる。友人のケルスティングの絵にアトリエでのフリードリヒを見ることができるが、金髪に青い目、灰色のヴァムス (胴着) を着てフェルトのスリッパを履き、椅子にもたれかかって、画架に立てかけた自分の絵を吟味して見つめている。何もない窓にはパレットと直角定規が掛けられている (fig.3 参照)。マネの《アトリエのモネ》を思い起こしてほしい。そこに描かれたモネは、ぎらぎらする陽射しのもと、小舟に乗り、テント張りの屋根の下に座って描いている」³⁸⁾。

明らかに、ここでは外光派絵画と印象派に熱中している著者の評価基準が際立っていて、その評価基準でもってフリードリヒがはかり比べられる。「固定した自然の形態」は、象徴的な絵画メッセージを作り出そうとするいかなる意図と同様に、重要ではない。どれほど画家が「光と空気」の描写に没頭しているかが、指標となるように思われる。けれども、フリードリヒの制作方法には、なお自然の観察の直接性が欠けているという。

特徴的なのは、その後のフリードリヒとダールの比較である。[フリードリヒの] 夢のような優しさも、洗練された観察も、ダールの風景画には欠けている。ダールの作品は、とても上手ではあるが、むしろ伝統的な意味での絵画である。より興味を引き起こすのは、一時的な自然の気分を生き生きと再現する、小さな習作である³⁹⁾。ダールの仕上げられた絵画は、比較的伝統的であると等級づけされるが、それに対して、「100年展」でも同様に出品された習作（Nr. 315, 317, 318）は高く評価される。この判断は、それ以来、実際に普遍的妥当性を獲得した⁴⁰⁾。フリードリヒの油彩習作《夕べ》（Nr. 521）は、ガイドブックには「おそらくはダールによる」と記載され、図版入りのカタログでは用心のために、まったく省略される。

アンドレアス・オベール

チューディのテキストの前に置かれている、精選カタログでのリヒトヴァルクの謝辞は、とりわけノルウェー人のダール研究者アンドレアス・オベールの功績を強調する⁴¹⁾。これは、「まず第一に、再び詳細に、資料に基づいて、K.D.フリードリヒの重要性を指摘した」という⁴²⁾。図版入りの絵画カタログ（第2巻）は、展覧会ガイドブック中の記載への訂正と、作品の日付についてほとんど通しで追加された記載をオベールに負っている⁴³⁾。

オベールは、フリードリヒの評価に関して、1906年の展覧会の準備の幅広いネットワークの中心人物の一人である。1895年に完成したヨハン・クリスチャン・ダールについての博士論文の中で、彼はドレスデンのロマン主義の芸術界に取り組んだ。そこでカスパー・ダーヴィト・フリードリヒに気づき、その作品に夢中になった。けれども、彼の興味の範囲はさらに広がり、特に象徴主義と印象派への誘引、ならびに心理学的な芸術考察の傾向を含んでいた。彼は、ピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ、アーノルド・ベックリン、マックス・クリンガー、ガブリエル・フォン・マックス、トーマス・ファーンリー、およびヴィルヘルム・ハンマースホイについて出版した。1889年にパリで開催された万国博覧会では、クロード・モネとジャン＝フランソワ・ミレーについての記事が出版された。

それとともに、オベールに賛同して同じ思想上の範囲の輪郭が描かれ、その中から、ドイツでの「100年展」のキュレーターたちはモダニズムの観点から前世期への回顧に近づいた。設立者として顧問として、彼はクリスチヤニア（オスロ）のナショナルギャラリーを援助し、特に、そのエドヴァルト・ムンクの作品のコレクションの設立を促進した。

フリードリヒの再発見に際してのアンドレアス・オベールに与えられる特別な役割を、クリスチャン・ショールによっても報告された逸話が裏付け、1947年に、オベールのダールについての本のドイツ語訳で伝えられる。それは、ドレスデン絵画館の館長カール・ヴェルマンに対する、オベールの大声での怒りの爆発を報告する。ヴェルマンは、オベールに、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒを知らないと言明しなければならなかった。この口論を使用人が廊下で聞き、探している作品はすべて収蔵庫の中で見つけることができるという知らせをもって入ってきたという⁴⁴⁾。この状況の描写は、当時の絵画館のカタログに基づいて相対化されることができる。けれども、この誇張された描写において、オベールのフリードリヒの「再発見」というドイツ美術史の記述がどのような意味を与えたか、明らかになる⁴⁵⁾。

『パン』、リーバーマンとヴォルデマール・フォン・ザイトリッツ

展覧会の準備中に、ドレスデンでは明らかに、ヴォルデマール・フォン・ザイトリッツはオペールと交流があった。このことを、1898年に置かれたザイトリッツ家の来客記念帳も証明する。その中にオペールは1899年に初めて記名し、それから1904年以後の何年間かは繰り返し記名した⁴⁶⁾。ザイトリッツは、ベルリンの博物館群総館長ヴィルヘルム・フォン・ボーデ⁴⁷⁾、ドレスデン絵画館の館長カール・ヴェルマン、ならびにマックス・リーバーマンと同様に、オットー・ユリウス・ビアバウムとユリウス・マイアー＝グレーフェによって創刊されたベルリンの芸術雑誌『パン』の共同編集者に属していた。『パン』は、1895年から1900年の間に出版され、近代美術の助成を旗印としていた。

この文脈で重要なのは、フリードリヒの芸術を賞賛して言及する、『パン』の編集者のサークルにおけるただ一人の芸術家のポジションである⁴⁸⁾。彼のエッセーの一つにおいて、フリードリヒの見解への直接的な結合点を提供する、リーバーマンの芸術的な「信条」が明らかになる。リーバーマンは次のように書いている。「芸術家の想像力は、素材を感覚から象徴として受け取らなければならない。そして、感覚は再び素材を自然から受け取らなければならない。(…)しかし、芸術的に見ることは、単に視覚的に見るのではなく、自然を感得することをも意味する。自然の中で神の息吹を感じる人だけが、実際に生き生きと形作ることができるようになる。汎神論者だけが(…)感情がすべてであり(…)、その感情が芸術家を形成する」⁴⁹⁾。

『パン』での簡潔な覚書の中で、ザイトリッツは1897年にダール研究者アンドレアス・オペールのカスパー・ダーヴィト・フリードリヒへの取り組みを指摘し、芸術家の創造への新たな集中的な取り組みを請求した(fig.7)。ザイトリッツの短い記事は、「100年展」に関連して重要な、後にチューディによっても述べられた、フリードリヒという主題への観点にすでに言及していた。けれども、彼の肯定的な評価は、チューディが的確に述べていたよりも、大気の現象の再現に先鋭化されていないという結果になる。そして、これとは異なり、ザイトリッツはまったく、作品の詩的でロマン主義的な側面から、次のように論じることができる。

「カスパー・ダーヴィト・フリードリヒは、長い間忘れられていた芸術家だったが、とりわけ今、再びその名を呼ばれるに値する。なぜならば、彼は、現在を支配する2つの方向を、つまり自然主義的な方向と象徴主義的な方向を自身の作品で体現したからである。それも、すべてのその他の芸術家がおおむね18世紀の道をたどっていた、あるいは遠く離れたところにある古代の理想を得ようと努めていた時代に、そうしたのである。彼の同時代人のオットー・ルンゲだけが、同列に名前をあげられることができる。両者は、われわれの世紀の初頭に、自然の直接的な習作から出発して詩的な感情を呼び起こすという目標を追求した、そのような種類の絵画を基礎づけた。どちらも、彼らが精神生活の安寧を目指したという限りにおいて、ロマン主義者だった。彼らは、そのようなことを過去にではなく、自身の心の内に探し求めた。

(…)北方の芸術家であるルンゲと同様に、一貫して、フリードリヒは、自然をその魅惑する美しさで描写することを目指したのではなく、反対に、それらの外観の最も目立たない形態で満足した。けれども、彼は、その気分内容を通じて、それでもって自然を満ちし、日常的なものを超えることができた」⁵⁰⁾。

さらに続いて、ザイトリッツのテキストは、「100年展」での「長らく忘れられていたフリードリヒの再発見」の前史に言及する。その中で、彼は、それでも約40年以前のことだが、1858年にミュンヘンのグラスパラストで開催された「第1回ドイツの一般のおよび歴史的美術展」のことを思い起こさせる。そこでは、クヴァントのコレクションから出品された2点の（今日では失われた）作品⁵¹⁾、ならびに、ドレスデン絵画館が1905年にジークヴァルト・ダールから取得した《雪の巨人塚》(fig.8)が見られることができた。

1858年に批判的な声があったが、それは、根本的に相変わらず、1810年にフォン・ラムドーア男爵によってフリードリヒのテッチェン祭壇画 (fig.4) に対して唱えられた、その古典的でない構成方法とジャンルの序列の不遜な違反に対する異議を繰り返した。さらに、色彩派の画家たちの論拠もつけ加えられた。それは、1836年のドレスデン展でのデュッセルドルフ派の凱旋行進以来、構成と色彩において絵画的な躍動に欠けていた、フリードリヒの芸術を完全にわきに押しやった。しかし、それと並んで、芸術家との個人的な出会いにまで遡る、ヴィルヘルム・ヴェゲナーの思いやりのある賞賛とともに、とりわけフリードリヒの「自然の美に対する繊細な感覚」を強調し、積極的に関与した後援者もいた⁵²⁾。ヴェゲナーは、当時すでにドレスデン絵画館に展示されていて1906年にベルリンに送られた、2点の作品にも注意を喚起する。つまり、雷雨の来そうな気配を描写した《干し草の刈り入れの休息》⁵³⁾と、《月を眺める2人の男》(fig.12)⁵⁴⁾であり、ヴェゲナーはこれを「素晴らしい詩的な色彩の気分をもった絵」と記述している⁵⁵⁾。

ヴォルデマー・フォン・ザイトリッツがヴェゲナーの記事を知っていたことは、十分に考えられる。確かに、ヴェルマンと彼は、1884年に出版された『ドイツ人画家の回想録』の中で、フリードリヒとダール周辺のドレスデンの芸術界の、ルートヴィヒ・リヒターの回顧的な記述を読んでいた。また、1865年に出版されたドレスデンのフリードリヒについての叙述をともなったカールス⁵⁶⁾の自叙伝も、追悼文とちょうど同じ程度に具体的で、現存し続けてきた。その追悼文の中で、カールスは1840年に、フリードリヒの死に際して、初めてフリードリヒのアフォーリズムの選集をまとめ上げた⁵⁷⁾。

これらのカールスによって引用された「考察」に、2つの言説は由来し、その中にフリードリヒの芸術見解が今日なお有効に要約されているのがわかる。最初の言説は、レオン・パティスタ・アルベルティによって伝えられた原則を、ロマン主義のものに方向転換させている。つまり、「画家の感情が、彼の法則である」⁵⁸⁾。芸術の必要条件としての、この過激な主観主義の思考は、ベルシュ＝ズーパンが2008年に出版されたモノグラフの中心に据えたが、20世紀初頭のモダニズムの芸術信条の先取りのように思われる⁵⁹⁾。

フリードリヒの2番目の言説は、自身の芸術的創造の基本構想を、自然の知覚に関連させる。つまり、「画家は、単に自分の目の前に見えるものだけでなく、自己の内部に見えるものをも描くべきである。だが、もし自己の内部に何も見えないならば、自分の前に見えるものを描くべきではない」⁶⁰⁾。謙虚さと忠実さをもって、芸術家は神が創造した自然に没頭するべきであるが、手本の模倣と因襲的な対処法に従うことによってではない。

当時の批評家たちにとって、フリードリヒの考えは物笑いの種となった。それに対して、モダニズムの擁護者は、この中に、芸術的創造の主観性と独立性の要請を再び見つけ出すことが

できた。そして、リーバーマンのように、ここから、自然の芸術的な反省の精神的な高揚を導き出すことができた。これはまさに、ザイトリッツが、フリードリヒが（同様にルンゲも）精神生活の安寧を過去にではなく、自身の内部に求めたと書くときに、明らかに、彼のロマン主義の絵画に対する高い評価の本質を成した。

1906年の「100年展」の際に、ザイトリッツは彼自身のさらなる展覧会ガイドブックを編集したが、その中で2つのフリードリヒの展示室に没頭する。これらの部屋は、2階の回廊で「ノルウェー人ダール」の部屋に続き、ザイトリッツはダールの、「自然の印象の偉大さに対する強い感覚と結びついた、極度に良心的なこと」を賞賛する⁶¹⁾。ザイトリッツは、次のように断言する。「われわれは今、一人の最も独特な、優しい詩情に満たされた芸術家の作品を所蔵していることを、誇らしげに認識している」。フリードリヒは、「厳しい孤立のうちに、完全に内向的な性質の持ち主として（…）」働いた。「同じ希求に満たされて、彼と精神が似かよった同世代の人であるハンブルク出身のルンゲと同様に、自然のあらゆる細部が彼にも畏敬の念を起こさせたが、けれどもフリードリヒは、ルンゲとはまったく別の道を行った」⁶²⁾。

フリードリヒは、「シラーが自然の美しい魂と呼ぶもの、季節や一日の時間区分、光と雲の形成によって条件づけられる気分を伝えることを、目標として常に念頭に置いていた。さまざまに変化する演劇を見せる空は、彼の習作の主要な対象を形成した。だから、彼にとって、海の広い水面、わずかに波形になる地面は、彼の絵の最もお気に入りの題材だった。彼は自然を、心から帰依して研究した。しかし、彼がそこから利用したものは、彼が獲得した印象を最も鮮明に保持していた、彼の記憶から描いたものである。[…]彼の作品のいくつかは、その彩色の効力によって最初の瞬間に我々には普通でないように思われるとしても、それでも、それらは現実の現象に全く合致している」⁶³⁾。

海景画として題名をつけられた《海辺の修道士》では、その登場人物をザイトリッツは「孤独な女性」として読み取っていたが⁶⁴⁾、ザイトリッツは、画家が、孤立した人物を気分の担い手として絵に挿入したこと、「それによって抒情的な内容を強調する」のを常としていた作品の例を見る。彼の描き方は、すべての雰囲気、色彩の効力と統一性から、ここでは彼にとって礼拝の執行が問題だったことがはっきりと感じられる⁶⁵⁾。同時に、フリードリヒは、ヴェルナー・ブッシュが詳細に指摘したように、海岸線の描写において、今日ハンブルクにある、1801年のリュージェン島の素描に正確に従った（fig.9, 10）⁶⁶⁾。

また《月を眺める2人の男》でも、ザイトリッツによって新たに観察された、構成に新たに付け足された素描の手本を使用してのフリードリヒの細部の精確さを、模範的に読み取ることができた（fig.11, 12）⁶⁷⁾。

結論

1906年の「100年展」は、要約すると、その展示とそこで伝えられたフリードリヒの芸術の評価を顧慮して、オベールの研究から多大な恩恵を受けた。同時に、フリードリヒの作品を徹底して意識に留めていた、一連の先駆者と資料があったので、更新された確認と再評価が行われることができた。王室と市民の個人コレクション、フリードリヒ・アウグスト2世の失われ

たドレスデン・コレクション、フリードリヒの孫ハラルド・フリードリヒと、その作品を後にオスロ・ナショナルギャラリーに寄贈したアンドレアス・オベール自身から、フリードリヒの作品が貸し出されて展示された。1905年にベルリンのレールトター駅で開催された19世紀のドイツの風景画の展覧会には、エミール・ハイルプートが熱狂的に賞賛した、3点のフリードリヒの作品が含まれていた⁶⁸⁾。バルシュ＝ズーパンは、展覧会の準備段階でフリードリヒ作品の獲得が美術館のために行われていたことを指摘する。そうして、「ハンブルクが5点、ベルリンとドレスデンがそれぞれ1点のフリードリヒの絵画を購入した」⁶⁹⁾。

最後に、フリードリヒの芸術の中に1900年頃のモダニズムの発展に向かおうとする決定的な衝動を見ることが、フリードリヒ研究を1960年代以来鼓舞してきた1800年頃のロマン主義のポジションと「100年展」とを結びつけることになるのである。

注

- 1) このテキストは、2019年5月25日に京都の立命館大学で開催されたシンポジウム「ドイツ・モダニズムの黎明期とベルリン」で行われた講演に基づいている。この非常に実り多いシンポジウムを開催し、ここで講演する機会を与えてくれた仲間裕子教授と立命館大学に感謝する。
- 2) Nakama, Yuko: Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition, Berlin 2011, S. 173–194.
- 3) Beneke, Sabine: Im Blick der Moderne. Die „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775-1875)“ in der Berliner Nationalgalerie 1906, Berlin 1999.
- 4) Scholl, Christian: Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817-1906, Berlin 2012.
- 5) Forster-Hahn, Françoise: Die weiße Jahrhundertausstellung 1906 in Berlin. Ausstellungsinszenierung und Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. In: Jahrbuch der Berliner Museen 2013, Bd. 55, ersch. Berlin 2016, S. 109–129.
- 6) Ebd., S. 111.
- 7) Scholl 2012 (Anm. 4), S. 2.
- 8) Börsch-Supan, Helmut und Jähnig, Karl Wilhelm: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 56. さらに次のように書いてある。「実際に歴史的に方向づけられた研究は、ほとんど彼を扱っていなかった。この制限は、たとえば、1884年から1889年の間に出版された、フリードリヒに言及させない、アドルフ・ローゼンバーグの広範な近代美術の歴史に当てはめることができる。フリードリヒは、リヒャルト・ムーターの1894/95年のモノグラフにもまだ欠けている。ドレスデンの美術史家であり、ザクセンの文化財保護局の創設者であるコルネリウス・グルリットは、1899年に、19世紀のドイツの芸術発展に取り組んだ彼の論文の中で、カスパー・ダーヴィット・フリードリヒを、彼の視点から、自然主義的な風景芸術の最初の先駆者であると改めて肯定的に分類した。S.a. Beneke 1999 (Anm. 3), S. 16–18 und 21.
- 9) Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Gemälde und Skulpturen. Königliche Nationalgalerie Berlin von Januar bis Mai 1906, Zweite Auflage, München 1906 (Ausstellungsführer Gemälde).
- 10) 3階には、1800年頃の初期作品と並んでハンブルクとウィーンのセクションが、2階には、中央にミュンヘンとベルリン、ならびに外側の展示室にはデュッセルドルフ、ドレスデン、シュトゥットガルト、フランクフルト、ヴァイマルがあり、最後に、フォイアーバッハ、ベックリン、ライプス、リーバーマンのような新しい巨匠たちが、芸術家の個性に従って分類された。
- 11) フリードリヒは、プレッヒェンやシュピッツヴェークと同様に、ナショナルギャラリーの2階にある

- 展示室のクランツの目立つ場所を与えられた。「ベックリン、フォイアーバッハ、ライブルのみが、多くの作品を展示されていた」とベルシュ＝ズーパンは確認する (Börsch-Supan/Jähniq 1973 (Anm. 8), S. 56)。
- 12) 《窓辺に立つ女》(Nr. 517), 《ヴァイマルの虹の見える風景》(Nr. 533) と、「海景画」というタイトルで《海辺の修道士》(Nr. 534)。
- 13) Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Ölstudien, Miniaturen und Möbel. Königliche Nationalgalerie Berlin von Januar bis Mai 1906, München 1906 (Ausstellungsführer Zeichnungen). Ohne Illustrationen.
- 14) Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Gemälde und Skulpturen. Königliche Nationalgalerie Berlin 1906. Band 1: Auswahl der hervorragendsten Bilder, München 1906.
- 15) Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Gemälde und Skulpturen. Königliche Nationalgalerie Berlin 1906. Band 2: Katalog der Gemälde, München 1906.
- 16) Auswahlkatalog (Bd. 1) Berlin 1906, S. VII. これによると、準備は1897年に遡る。チューディによって導入された小さなサイズのガイドブックは、第2版では補足と差し込みを加えて全部で2094点の法外な展示品ならびに少なくとも84点の挿絵が含まれ、このプロジェクトの作業の始まりをさらに1890年まで遡らせる (Ausstellungsführer Gemälde Berlin 1906 (Anm. 9), S. 3)。
- 17) さらに、バイエルン州立美術館のフランツ・フォン・レーバーが委員会に所属していた。プロイセン政権の側では、上級参事官のシュミットが義務を負わされた (vgl. Beneke 1999 (Anm. 3), S. 96 f.)。
- 18) マイアー・グレーフェは、1904年にシュトゥットガルトで3巻からなる著書 „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Ästhetik“ (『近代美術の発展史—新しい美学への貢献としての造形芸術の比較考』) を出版した。その少し前に彼はパリの画廊を放棄し、1904年にベルリンに戻ったという。彼は、そのフランス美術への賛同のためにベルリンの行政官庁との論争が恐れられたので、公式には短期間しか展覧会委員会に所属していなかった (vgl. Beneke 1999 (Anm. 3), S. 90-93)。
- 19) Auswahlkatalog (Bd. 1) Berlin 1906 (Anm. 14), S. IX.
- 20) Ebd.
- 21) その際に、興味深いことに、フリードリヒの反フランス的で愛国的な態度は、第一次世界大戦の時代と1940年代の初頭に彼の芸術の疑わしい流用につながったが、当初は実際的に主題とされなかった。
- 22) Raum 22: Nrn. 500-502, ohne Nennung Nrn. 503 und 504.
- 23) カールスの作品は、22番の展示室にドレスデン絵画館の《春の風景》(Nr. 254) が展示され、23番の部屋には《月明かりの巨人塚》(Nr. 253) と《月明かりの廃墟》(Nr. 255) が展示された。
- 24) 展示室 23 に《大猟場の秋の夕べ》(Nr. 1256)、部屋の記載なしでドレスデンの《オストラ・フォアヴェルクの風景》(Nr. 1257)。
- 25) 展覧会ガイドブックの第2版(注9)では、Nrn. 300から321までの様々な追加作品が含まれる。主に展示室 21 に展示されたが、22には《ヴェスヴィオ(嵐の気配)、習作》(Nr. 303)、《川の風景》(Nr. 304)。23には《山中の森のせせらぎ》(Nr. 301)、《風景習作、雷雨》(Nr. 308)、《ドレスデン近郊の風景》(Nr. 315)、《エルベ川の畔(霧)、習作》(Nr. 316)、《エルベ川の畔(夕べ)、習作》(Nr. 317)、《ピルニッツ、習作》(Nr. 318b)、《薄暗い夕べの気分のザクセン風景》(Nr. 321g)、《木の習作》(Nr. 321i) が展示された。
- 26) 左の壁にはハンプルクの《氷海》(Nr. 529)、《人生の諸段階》(Nr. 520)。その右側には《海辺の修道士》(Nr. 534)。下の列には、左に「ハルツの風景」、つまりベルリンの《孤独な木》(Nr. 522) が見えるだろう。これに《すき返した畑》(Nr. 530)、《虹の見える風景》(Nr. 533) が続く。
- 27) 右側の壁には、下にフリードリヒの、ハンプルク美術館の《ハルツの風景》(Nr. 527)、《窓辺に立つ女》(Nr. 517)、そして右端に《グライフスヴァルトの草原》(Nr. 531) が続く。

- 28) フリードリヒの弟ハインリヒの義理の娘、ヨハンナ・フリードリヒが当時まだ所有していた、グライフスヴァルトにあるヴァージョンが問題になる。それは、後に出版された第2巻の図版入りの絵画カタログ(注15)にすでにベルリン・国立美術館の所蔵品として記載される。それに加えて、あとで追加して送られたヴァリエーションがあり、それはハノーファーのフリードリヒの孫ハラルドから貸与された(Nr. 830a)。そのような対応を意識して設置されたことを、精選カタログでの絵の編成も示している。《窓辺に立つ女》とケルスティングの肖像画は、そこでは1ページに写真が載っていたが(144頁にNr. 517と830)、それに対してケルスティングの2点の別の縦長の絵は両面に載っていた(145頁にNr. 824と826)。
- 29) 「広間や部屋で大量の絵を、まるで品物が並べられたり貯蔵されているように見ることで、いつも不快な印象を受ける。このようなところでは、鑑賞者は、同時に他の絵の一部と一緒に見ることなしに、個々の絵を個別に切り離して見ることができない」(Caspar David Friedrich, "Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern", Manuskript, SKD, Kupferstich-Kabinett, Inv. Ca 49 u, fol. 1 - die Rechtschreibung hier modernisiert)。それに加えて、フリードリヒは、しばしば「相容れないものが互いに隣り合って配置される」ので、特に、高い評価が「下がる」のを見て取った(ebd.)。
- 30) それにもかかわらず、別館を取り入れることによって、多くの貸し出し美術品があとから選び出されたことによって、写真が示すように、2列から3列「だけ」の展示を可能にする努力がなされた。
- 31) それは基本的な主張である。Busch, Werner: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, ; Busch, Werner: Friedrich und Dahl. Thematische Verwandtschaft und bildnerische Differenz, in: Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften, Nasjonalgalleriet, Oslo (Alene med naturen. Dahls og Friedrichs landskaper 1810-40), 10. Oktober 2014 bis 4. Januar 2015; Galerie Neue Meister und Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum (Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften), 6. Februar bis 3. Mai 2015], Dresden 2014, S. 17-23, bes. S. 19, Abb. 2.
- 32) 精選カタログ(注14)で言及された基準のいくつかは、再び外部の批評家によっても取り上げられている。フェルディナンド・ラバンの記事は特筆に値する。Die Kunst für Alle 1905/06, Jg. 21 (H. 13), 1. April 1906, hier: Die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung, II, S. 289 ff., bes. S. 292.
- 33) Auswahlkatalog (Bd. 1) Berlin 1906 (Anm. 14), S. XV.
- 34) Ebd. S. XXVI.
- 35) Ebd. S. XXVI.
- 36) Forster-Hahn 2013 (Anm. 5), S. 111, Anm. 10 und 114.
- 37) Auswahlkatalog (Bd. 1) Berlin 1906 (Anm. 14), S. XXVII.
- 38) Ebd.
- 39) けれども、チューディによると、両芸術家は、追求している芸術的な目標を考慮して必要なさらなる歩みを、その先に進めなかった。「両者とも古くなったとはいえ、より集中的な観察または表現力の向上を目指す方向での真の発展を、彼[ダール]は、フリードリヒほどには経験しなかったように思われる。ドレスデンでこれら2人の画家につながった芸術家たちの中には、彼の多くの旅行のおかげでかなり変化に富んだ顔を見せるノルウェー人のファーンリー、ザクセン人のE. F. エーメと医師のカール・グスタフ・カールスの名があげられる。後者は、画家としてよりも、風景画についての彼の手紙を通じて美術史にとってより重要であり、そのサークルの芸術的見解について貴重な説明を与えてくれる」Ebd.
- 40) Ebd., S. XXVIII.
- 41) Aubert, Andreas: Die nordische Landschaftsmalerei und Johann Christian Dahl, Berlin 1947.
オバールは、工芸学校での職業教育を終了し、その後で神学を学んだ。博士号を取得した後、彼は教師として働いていたが、1878年以来、芸術批評を書くようになった。その後、ヨハン・クリスチャン・ダー

- ルについての研究によって美術史家として特別な重要性を得た。
- 42) Auswahlkatalog (Bd. 1) Berlin 1906 (Anm. 14), S. VIII. 同時に、リヒトヴァルクは、同様にスカンディナヴィア出身の画家ベルント・グレンヴォルトを通じて、ヴァスマンならびにヨハン・マルティン、そしてフランツ・フォン・ローデンの再発見のことも書き留めている。
- 43) Illustrierter Gemäldekatalog (Bd. 2) Berlin 1906 (Anm. 15), S. 156, Anm.
- 44) Aubert 1947 (Anm. 41), S. 9 f. Vgl. Nils Messel: Andreas Aubert und seine Verdienste um Dahl und Friedrich, in: Kat. Ausst. Oslo/Dresden 2014, S. 73–79; s.a. Scholl 2012 (Anm. 4), S. 576. これに関連して、1892年のコルネリウス・グルリットの出版物へのショールの指摘も、特徴的である。「風景画家ダールトとフリードリヒは、最も初期の写実主義者としてここに再び名誉を回復する」(Ebd.)。
- 45) それで、1900年に、少なくとも1868年に取得された《秋の巨人塚》が展示された。vgl. den Führer durch die Königlichen Sammlungen zu Dresden, hg. von der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, 5. Aufl., Dresden 1900, S. 31, Nr. 2195.
- 46) 今日の、ドレスデン、版画素描館にある。それによれば、展覧会理事会のメンバーのうちではリヒトヴァルクのみがザイトリッツ家を1906年に訪問したようだが、おそらくベルリンで頻繁に会っていたと思われる。
- 47) 彼もまた、ドレスデンに何度も招かれた。
- 48) 対応する発言は、ブレッヒェンについての彼の論文の中に見いだされる (vgl. Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei. Reden und Schriften, Berlin 1983, S. 149)。
- 49) Zit. n. Busch, Günter: Hinweis zur Kunst. Aufsätze und Reden, Hamburg 1977, S. 82 f.
- 50) Seidlitz, Woldemar von: Caspar David Friedrich, in: Pan 1897, Heft 3, S. 111. さらに、次のように言う。「ここに〔図版に〕再現された海岸の日没は、おそらく、すでにわれわれの世紀の初めに高く評価されていた、あのリュエゲン島のペン画(セピア画)に属するだろう。1858年のミュンヘン展で一時的に再び注意を集めたフリードリヒは、ようやく最近、アンドレアス・オベールに熱狂的な告知者を見出した。彼のノルウェー語で書かれた本『ダールト博士』から、フリードリヒに関する章が1896年3月5日の『クンストクロニク』に翻訳されて出版された」。
- 51) Börsch-Supan/Jähniß 1973 (Anm. 8), Nr. 416 (1911 verbrannt) und 295 (verschollen).
- 52) Vgl. den Abdruck des Artikels aus den *Unterhaltungen am häuslichen Herd* NF 4, 1859, S. 71–77 in Börsch-Supan/Jähniß 1973 (Anm. 8), S. 146–150, hier S. 147.
- 53) Ebd., Nr. 426.
- 54) Ebd., Nr. 261.
- 55) Wilhelm Wegener, zit. n. Börsch-Supan/Jähniß 1973 (Anm. 8), S. 148.
- 56) Carus, Carl Gustav: Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, Erster und Zweiter Theil, Leipzig 1865.
- 57) Carus, Carl Gustav (Hg.): Friedrich der Landschaftsmaler zu seinem Gedächtnis nebst Fragmenten aus seinen nachgelassenen Papieren, seinem Bildniß und seinem Faksimile. Dresden 1841.
- 58) Ebd., S. 16.
- 59) Börsch-Supan, Helmut: Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz, Berlin 2008.
- 60) Carus 1841 (Anm. 57) ., S. 11.
- 61) Seidlitz, Woldemar von: Führer durch die deutsche Jahrhundert-Ausstellung 1906, Berlin 1906, S. 50.
- 62) Ebd., S. 52.
- 63) Ebd., S. 52 f.
- 64) Ebd., S. 53, (Nr. 534).
- 65) Ebd. フリードリヒの自然観と彼の宗教的な態度との結びつきは、100年展の批評家たちによって、とりわけリヒャルト・ハーマンによっても言及された。それに加えてハーマンは、展覧会を一巡して、フリードリヒを、以前に説明されたすべての「ロマン主義的な傾向をその生涯の仕事に一体化する」, 「傑

出した芸術的能力をもった人物」と呼んでいる。(Hamann, Richard: Ein Gang durch die Jahrhundert-Ausstellung (1775-1875). Bände I-III, Berlin 1906, hier S. 15).

66) Vgl. Busch 2003 (Anm. 31), S. 49.

67) Kupferstich-Kabinett, SKD, Inv. C 1937-417. Vgl. Grummt, Christina: Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen, 2 Bde, München 2011, Nr. 580; Kat. Oslo/Dresden 2014 (Anm. 31), Nr. 2.

68) Börsch-Supan/Jähniß 1973 (Anm. 8), S. 56.

69) Ebd.

図版出典

bpk/Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie

Jörg P. Anders: Abb. 2, 3, 9

bpk/Hamburger Kunsthalle

Elke Walford: Abb. 10

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum,

Jürgen Karpinski: Abb. 12

Elke Estel/Hans-Peter Klut, Abb. 4, 6, 8

Archiv, Repro: Abb. 1, 5

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett,

Herbert Boswank: Abb. 11

Auszug, Internet, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1897_98_1/0133 [aufgerufen 4.10.2019]: Abb. 7

参考文献

引用された「100年展」の付随出版物

Ausstellungsführer Gemälde Berlin 1906 (Anm. 9)

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Gemälde und Skulpturen. Königliche Nationalgalerie Berlin von Januar bis Mai 1906, Zweite Auflage, München 1906.

Ausstellungsführer Zeichnungen Berlin 1906 (Anm. 13)

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Ölstudien, Miniaturen und Möbel. Königliche Nationalgalerie Berlin von Januar bis Mai 1906, München 1906.

Auswahlkatalog Berlin 1906 (Anm. 14)

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Gemälde und Skulpturen. Königliche Nationalgalerie Berlin 1906. Band 1: Auswahl der hervorragendsten Bilder, München 1906.

Illustrierter Gemäldekatalog Berlin 1906 (Anm. 16)

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875. Gemälde und Skulpturen. Königliche Nationalgalerie Berlin 1906. Band 2: Katalog der Gemälde, München 1906

引用文献

- Aubert, Andreas: Die nordische Landschaftsmalerei und Johann Christian Dahl, Berlin 1947.
- Beneke, Sabine: Im Blick der Moderne. Die „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775-1875)“ in der Berliner Nationalgalerie 1906, Berlin 1999.
- Börsch-Supan, Helmut / Jähmig, Karl Wilhelm: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973.
- Börsch-Supan, Helmut: Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz, Berlin 2008.
- Busch, Günter: Hinweis zur Kunst. Aufsätze und Reden, Hamburg 1977.
- Busch, Werner: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003.
- Carus, Carl Gustav (Hg.): Friedrich der Landschaftsmaler zu seinem Gedächtnis nebst Fragmenten aus seinen nachgelassenen Papieren, seinem Bildniß und seinem Faksimile. Dresden 1841.
- Carus, Carl Gustav: Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, Erster und Zweiter Theil, Leipzig 1865.
- Forster-Hahn, Françoise: Die weiße Jahrhundertausstellung 1906 in Berlin. Ausstellungsinszenierung und Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. In: Jahrbuch der Berliner Museen 2013, Bd. 55 (ersch. Berlin 2016), S. 109–129.
- Grummt, Christina: Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen, 2 Bde, München 2011.
- Hamann, Richard: Ein Gang durch die Jahrhundert-Ausstellung (1775-1875). Bände I-III, Berlin 1906.
- Führer durch die Königlichen Sammlungen zu Dresden, hg. von der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, 5. Aufl., Dresden 1900.
- Kat. Ausst.
- Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften, Nasjonalgalleriet, Oslo (Alene med naturen. Dahls og Friedrichs landskaper 1810-40), 10. Oktober 2014 bis 4. Januar 2015; Belerle Neue Meister und Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum (Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften), 6. Februar bis 3. Mai 2015], Dresden 2014.
- Laban, Ferdinand: Die Kunst für Alle 1905/06, Jg. 21 (H. 13), 1. April 1906, hier: Die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung, II, S. 289 ff.
- Liebermann, Max: Die Phantasie in der Malerei. Reden und Schriften, Berlin 1983
- Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, 4 Bde., Stuttgart 1904.
- Nakama, Yuko: Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition, Berlin 2011.

Scholl, Christian: Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817-1906, Berlin 2012.

Seidlitz, Woldemar von: Caspar David Friedrich, in: Pan 1897, Heft 3, S. 111

Seidlitz, Woldemar von: Führer durch die deutsche Jahrhundert-Ausstellung 1906, Berlin 1906.

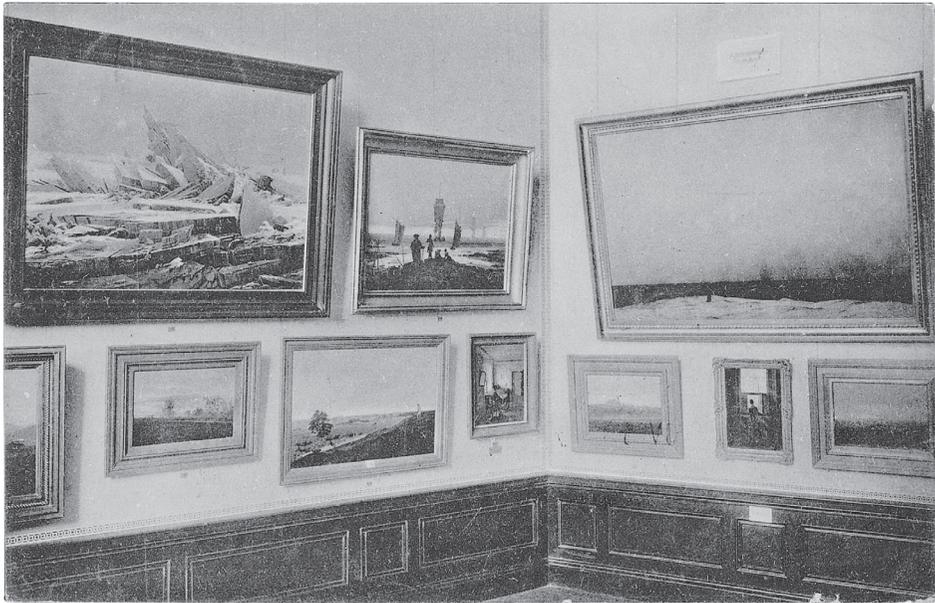


fig.1 展示室 22 の眺め, ベルリン「100年展」(1906) の絵葉書から, ドレスデン美術館アーカイブ
Abb. 1 Blick in den Ausstellungsraum 22 aus der Postkartenserie zur Berliner
Jahrhundertausstellung 1906
Archiv der SKD

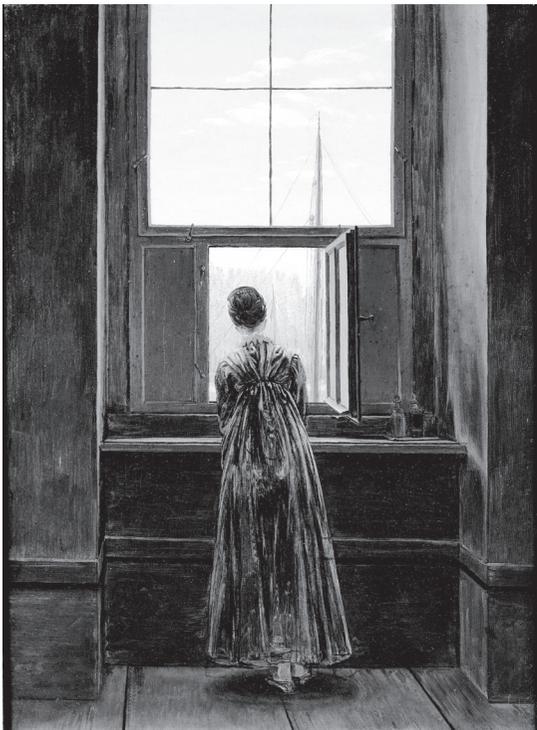


fig.2 C. D. フリードリヒ《窓辺に立つ女》1822年,
油彩, カンヴァス, 44 × 37cm, ベルリン, 旧国
立美術館

Abb. 2 Caspar David Friedrich
Frau am Fenster, 1822

Öl auf Leinwand, 44 x 37 cm, Staatliche
Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz,
Alte Nationalgalerie;
Kat. Berlin 1906, Nr. 517, Raum 22 (dort
datiert um 1818) Leihgeberin: Johanna
Friedrich, Greifswald

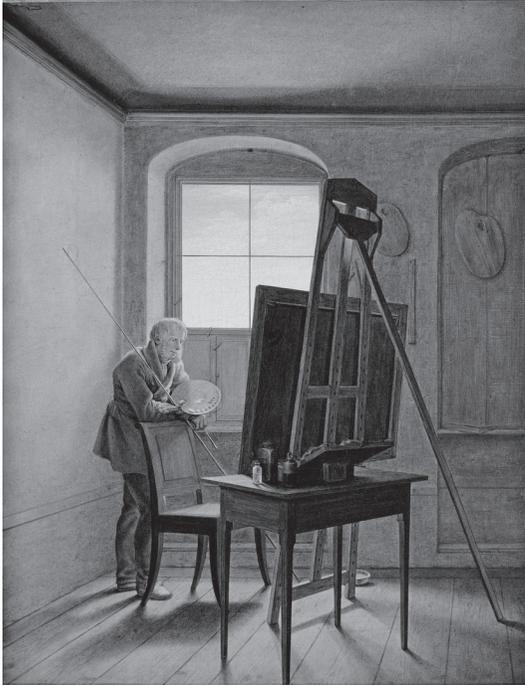


fig.3 G. F. ケルスティン《アトリエのC. D. フリードリヒ》1812年, 油彩, カンヴァス, 40.5 × 53.5cm, ベルリン, 旧国立美術館

Abb. 3 Georg Friedrich Kersting
Caspar David Friedrich in seinem Atelier, 1812
Öl auf Leinwand, 40,5 × 53,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie
Kat. Berlin 1906, Nr. 830, Raum 22 Leihgeberin: Johanna Friedrich, Greifswald

fig.4 C. D. フリードリヒ《山上の十字架》(テツェン祭壇画) 1808年, 油彩, カンヴァス, 115 × 110.5cm, ドレスデン, ノイエ・マイスター絵画館

Abb. 4 Caspar David Friedrich
Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar),
1808

Öl auf Leinwand, 115 × 110,5 cm
Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden

Kat. Berlin 1906, Nr. 515, Raum 23, Leihgeber:
Exzellenz Franz Graf von Thun und Hohenstein





fig.5 C. D. フリードリヒ《干し草の刈り入れの休息》1839年頃, 72 × 102cm, 王立
ドレスデン絵画館旧蔵, 戦争で紛失

Abb. 5 Caspar David Friedrich

Rast bei der Heuernte, um 1839, 72 × 102 cm

ehemals Königliche Gemäldegalerie Dresden, Kriegsverlust

Kat. Berlin 1906, Nr. 511, Raum 23



fig.6 C. D. フリードリヒ《ミレシャウアーの見えるボヘミアの風景》1810年頃, 油彩,
カンバス, 71 × 104cm, ドレスデン, ノイエ・マイスター絵画館

Abb. 6 Caspar David Friedrich

Böhmisches Landschaft mit dem Milleschauer, um 1810

Öl auf Leinwand, 71 × 104 cm, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Kat. Berlin 1906, Nr. 513, Raum 23, Leihgeber: Exzellenz Franz Graf von Thun
und Hohenstein

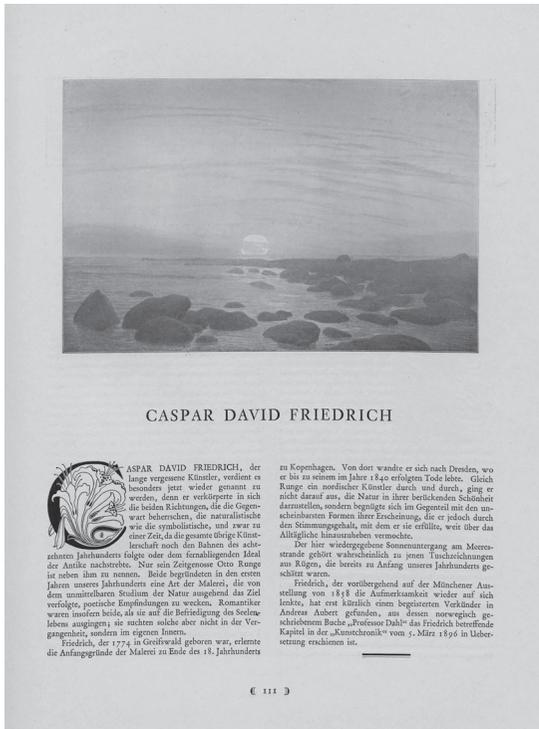


fig.7 W. v. ザイトリッツ「カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ」、『パン』第3巻, 1897年, 2号, 111頁から, テキストの図版はフリードリヒ《海辺の月の出》1835/37年, 鉛筆, セピア, 25.6 × 38.5cm, ハンブルク美術館

Abb. 7 Woldemar von Seidlitz: Caspar David Friedrich

In: Pan, 3. Jg. 1897, Heft 2, S. 111

Textabbildung:

Caspar David Friedrich, Mondaufgang am Meer, 1835/37

Pinsel in Braun über Bleistift, 25,6 x 38,5 cm
Hamburger Kunsthalle, Inv. 1952/131 (WVZ Grummt 954)

fig.8 C. D. フリードリヒ《雪の巨人塚》1807年, 油彩, カンヴァス, 62 × 80cm, ドレスデン, ノイエ・マイスター絵画館

Abb. 8 Caspar David Friedrich Hünengrab im Schnee, 1807
Öl auf Leinwand, 62 x 80 cm
Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Kat. Berlin 1906, Nr. 509, Raum 22





fig.9 C. D. フリードリヒ《海辺の修道士》1809年、油彩、カンヴァス、110 × 171.5cm、ベルリン、旧国立美術館

Abb. 9 Caspar David Friedrich

Mönch am Meer, 1809

Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm

Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie

Kat. Berlin 1906, Nr. 534, Raum 22 (Titel: „Seestück“)

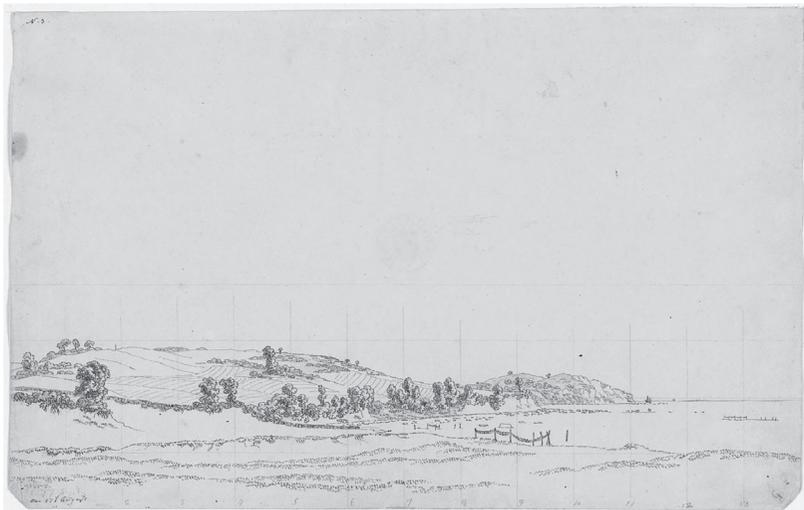


fig.10 C. D. フリードリヒ《シュトレーゾーの近くのリュージェン島の風景》1801年、鉛筆、紙、21.9 × 34.9cm、ドレスデン、版画素描館

Abb. 10 Caspar David Friedrich

Blick über die Ostsee Küste von Rügen, 1801

Feder in Braun über Bleistift, laviert, auf Papier, 23,1 x 36,6 cm

Hamburger Kunsthalle

Inv. 41094



fig.11 C. D. フリードリヒ《2点の木の習作》
1898年、鉛筆、紙、31.5×29.8cm、ドレス
デン、版画素描館

Abb. 11 Caspar David Friedrich
Zwei Baumstudien, 1898
Bleistift auf Papier, 31,5 x 29,8 cm
Kupferstich-Kabinett, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden
Inv. C 1937-417

fig.12 C. D. フリードリヒ《月を眺める
2人の男》1819年、油彩、カンヴァス、
35×44cm、ドレスデン、ノイエ・マイ
スター絵画館

Abb. 12 Caspar David Friedrich
Zwei Männer in Betrachtung des
Mondes, 1819
Öl auf Leinwand, 35 x 44 cm
Albertinum, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden
Kat. Berlin 1906, Nr. 510, Raum 22,
Leihgeber: Königliche
Gemäldegalerie Dresden



