

ハンス・フォン・マレーの「ナポリの フレスコ画」について (上)

高 阪 一 治

(昭和58年5月20日受理)

※図版におけるM.—G. とは、Meier-Graefe, Julius: Hans von Marées. Bd. 2, München 1909における図版を指し、G.—L. はGerlach-Laxner, Uta: Hans von Marées. München 1980における図版をいう。

1

ナポリ湾に面した“カラッチオーロ通り”沿いの、今日のヴィッラ・コムナーレ(市立公園)のまん中に、ドイツの動物学者アントン・ドールン(Anton Dohrn)によって設立されたナポリ臨海研究所(Stazione Zoologica di Napoli)がある(開所は1874年2月)。一階に有名な水族館をもつこの研究所の二階、当初ホールとして予定され、後図書室として使用された(1955年まで)¹⁾部屋に、ハンス・フォン・マレーのフレスコ画が四面の壁にわたって描かれている(図1, 2)。北の主要壁には3,50×4,98mのサイズをもつ「漕手」(M.—G. Nr. 201, G.—L. 120/I/4)(図3)を中心にして、四点の縦長の作品(「帆船のある」(M.—G. Nr. 197, G.—L. 120/I/1)(図4)「海と断崖のある」(M.—G. Nr. 198, G.—L. 120/I/2)(図4)「かもめのいる」(M.—G. 203, G.—L. 120/I/3)(図5)「漁夫と女性と子供のいる」(M.—G. 202, G.—L. 120/I/5)(図5))が、左右に二点ずつ描かれている。また西壁には「漁に出かける漁夫たち」(3,50×4,08m, M.—G. 208, G.—L. 120/II/1)(図6)が、東壁には「ベルゴラ」(3,50×4,08m, M.—G. 224, G.—L. 120/III/1)(図7)が見える。南壁には「二人の女性のいるオレンジ苑」(4,73×2,36m, M.—G. 216, G.—L. 120/IV/1)(図8)と、「オレンジをもぐ男」(4,73×2,36m, M.—G. 214, G.—L. 120/VI/2)(図9)の二点のフレスコ画がある。

これら一連のフレスコ画は、マレーの芸術上の発展にとって重要なものであり、彼の作品群においてとりわけすぐれたものというにとどまらず、19世紀のドイツ絵画の中にあっても高い評価をえているものである。Fr. リンテレンはこの連作を「マレーの生涯において画期的な意味をもつもの

とみなしたし、B. デーゲンハルトも、それらを「マレーの決定的な転換点」にして「マレーの制作における頂点のひとつ³⁾とみたのであった。フォン・アイネムによれば、ナポリのフレスコ画は「彼〔マレー〕の芸術発展における頂点のひとつであるとともに、19世紀ドイツ美術のひとつの極致⁴⁾ともいうべきものなのであって、先のデーゲンハルトも、これを「この時代のドイツ絵画のもっとも重要な一連の作品⁵⁾中に数え入れたのであった。L. グローテは、「ナポリの連作は、ぼつんと孤立した嶺をかたちづくる。ただレーテル作のアーヘンのフレスコ群と、それにまたおそらくは、コルネリウス作のグリユプトテークにおける連作の個々のものが、マレーのものと並び立つであろうが、しかし、マレーの高さに達することはない。」⁶⁾と述べている。

テーネスのいうように⁷⁾フレスコ画が描かれてある部屋は、実際入ってみると、図版等でみて想像していた割には狭く感じる。東西13,55m、高さ7,57mという比率からすれば、——グローテもいうように⁸⁾——南北4,96mと狭すぎて、東西に細長い部屋となっている（図10）。

2

さて、マレーがこの部屋をフレスコ画で飾ることになったのには、以下のような経緯があった。

アントン・ドールンは、イエーナの地で、若い生理学者として大学の私講師であった頃から⁹⁾マレーの友人であるアドルフ・ヒルデブラント、および、歳はあまり違わないのにこの彫刻家の学校時代の先生にして友人であった、イギリスの詩人チャールズ・グラントと、親交を重ねていた。ドールンは1870年以来、海洋物研究のため、ナポリに臨海研究所を設立する計画を懐いており、すでにその頃から、この計画は二人の友人の知るところとなっていた。プロシア・フランス戦争（1870/71年）のため、計画の実現は遅れざるをえなかったが、1872年のはじめには、ようやく、ナポリ湾沿いのヴィツラ・レアーレ（今日はレアーレ〈王立〉でなく、コムナーレ〈市立〉となっている）のまん中に、研究所の建設が始まった。ヒルデブラントは偶然にも、この夏、ナポリに滞在していて、企画の修正をしたり、研究所のファサードを考えるなどして協力した¹⁰⁾ 希望に燃えていたとはいえ、ドールンの資金は乏しかった¹¹⁾ 成立して間もないドイツ帝国等から補助を受けることができたものの、その他にも援助を求めて、各地を訪れざるをえなかった。1873年1月、ドールはこのため、ドレーズデンへやってきた。

一方、第一回のイタリア滞在（1864—70）を終え、2年を母国で過ごしたマレーは、1872年4月にドレーズデンに移っていた。この間、ベルリンではヒルデブラントとともに一軒の家を借り、共同のアトリエとして使用したが（1870年10月）、ドレーズデンでは、マレーの芸術保護者にして友人であったコンラート・フィードラーの援助により、コッペル家の庭に自分用のアトリエを建ててもらって、制作していた。母国ドイツになじめず、イタリアへの思いが彼の内部で大きくなっていった¹²⁾

1873年1月、マレーはフィードラーとともに、ドレスデンで、この若い動物学者と会った。⁽⁴³⁾ ドールンのことは、おそらくヒルデブラントから聞かされていたであろう二人は、この場で、本人の口からその計画を知るようになった。

ドールンの構想するところでは、研究所は、もちろん第一に、彼が心酔するダーウィンの精神にもとづいて、自然界での生存競争による種の淘汰を観察し、ひいては包括的な生命の研究活動を行うところであった。しかし、自然科学の実証主義が横溢し、専門化も始まった当時であって、自ら科学者でありながらも、これにいくぶん批判的であったドールンが、この研究所を利用する者に求めたものは、幅広い教養という理想であった。研究所は、自然界のみならず、精神界にも深い理解を示すことのできる、国の垣根をこえた「学者の家族的な集い」(マイアー・グレーフェ)と、いわば「国際的な学者共和国」(グローテ)となるべきなのであった。その具体化が、一階の水族館はむろんの事として、美しい自然にかこまれた瀟洒で品のある建物と、その建物の二階の、ロジヤからナポリ湾を見渡せる部屋とであった。建物全体の中で、このもっとも景色のよい所を、ドールンは研究者のための憩いの場にして、自身、音楽ずきということもあって、ここで皆が音楽を楽しめたら、と考えていた。この小さな音楽ホールに、何か心の休まるものがあればなお一層いいのだが、と彼は語った⁽⁴⁴⁾

この話は二人を、とりわけマレーを感激させた。フィードラーが席をはずした時、再度のイタリア行きの機会をそこに見たマレーは、ヒルデブラントと二人で、Fresco画と彫刻とでもってそのホールを飾りたいと申し出た。おそらくは、何らかの形で生物学と結びつくことを仄めかしながら⁽⁴⁵⁾——こうして、マレーにとっては生涯ただ一度のFresco画の制作の依頼が、彼に舞いこんだのであった。

ドールンとマレーの双方に、問題がないわけではなかった。ドールンの側にあったのは、いうまでもなく、資金の問題である。画家はドールンの事情をよく知っていたので、報酬などもらうつもりはなかった。ただ、諸経費は、支払ってもらうつもりであった。しかし、これも、ドールンには不可能になった。「ナポリの Fresco 画」の費用のすべては、結局、フィードラーが負担した⁽⁴⁶⁾

マレーの側にあった問題は、意外にも、このフィードラーであった。たしかにフィードラーは、1866年に二人がローマで知りあって以来の友人であり、その2年後にマレーの方で、シャック男爵(後伯爵)との関係がと絶えると、その立場になって以来のマレーの芸術保護者である。しかし、通常考えられているような全幅の信頼が、二人の間にあったわけではない。マレーに対するフィードラーの貢献は、P. ヒルシュフェルトのいうように⁽⁴⁷⁾どんなに高く評価してもしすぎることはないが、二人の間に、とりわけフィードラーの方に、小波が立ったこともあったのである。1873年のはじめ、マレーとドールンとの間で研究所の二階ホールの装飾の話がまとまってから、フィードラーの許に、この企画に対する彼の考えを尋ねるドールンの手紙が届けられた。フィードラーの表向きの返答は、この企てを行うと決める前に、マレーとヒルデブラントの二人がナポリに行き、実際に

その場所を見てからにしてはどうか、というものであった。やれるというならばやればよし、いい結果が予想できなければやめればよし、春の旅に終わるだけのことで、その限りではドールンに責任は及ばない、というものであった。⁽¹⁸⁾

しかし、マレーのこれまでの作品には未完成のものが多いこともあって、これに高い評価を与えず、⁽¹⁹⁾しかも、これまで彼のアトリエに一度たりとも入れてもらえなかったことを、信頼に欠ける仕打ちだと感じていた⁽²⁰⁾フィードラーは、少し遅れて別便を送り、本当は手紙という形でなく口頭で伝えたかったのだがとことわりつつ、この仕事はマレーには荷が重いのではないか、彼では不適當ではないかと告げて、ドールンに再考を促している⁽²¹⁾だが、このフィードラーの危惧は、ドールンの心を動かしはしなかった。

マレーは1873年5月9日にドレスデンを発ち、まずヴィーンに向った(10日着。13日まで滞在)。彼の弟子であり「芸術と並んで彼の心を占めた唯一の女性」⁽²²⁾であるメラニー・タウバーと再会するとともに、ヴィーン万国博覧会に出品された(オーストリア博物館)ヒルデブラントの彫刻二点を見る。おそらくはまた、当時有名であったハンス・マカルトの作品をも⁽²³⁾ついでグラーツに向い、ヒルデブラントと落ち合い、ヴェネチア、フィレンツェ、ローマにそれぞれ少しばかり滞在して、ともにナポリに入ったのは、5月20日であった⁽²⁴⁾

3

さて、マレーとヒルデブラントによる音楽ホールの装飾の進み具合については、種々の手紙などから、ほぼ跡づけられる。まずこれを挙げてみよう。

作業場をこしらえ、具体的な計画と諸々の構想を練り始めたのが、1873年6月7日である⁽²⁵⁾同年6月29日付の手紙の中で、マレーは、様々なスケッチが完成したことを告げ⁽²⁶⁾7月20日付の手紙では、明日から(1873年7月21日)実際にフレスコ画を描き始めることを——しかもフリーズから——一告げている⁽²⁷⁾同年11月25日付のフィードラーに宛てたマレーの手紙には、少し前(原文では「日曜日」)となっている)すべてのフレスコ画が完成して、明日の夕刻には、フィレンツェに向けて旅立つことが書かれている⁽²⁸⁾最初二夏を要すると考えられた⁽²⁹⁾制作期間は、結局一夏で、6ヶ月を必要としなかった⁽³⁰⁾制作の順序については、北壁から西をへて南へ、そして最後に東壁へといったように、北を背にして右から左へと進められたと考えられる⁽³¹⁾

この間、この部屋の装飾にヒルデブラントが関与した度合いは、マレーの計画が変わり、構想が大きくなるにしたがって、増していった。この部屋の装飾プランについては、ドールンは何もいわなかった。すべては、マレーとヒルデブラントの二人に任された。それも、1873年4月22日付の手

紙に明らかなように、⁽³²⁾計画を立て、進めたのは、マレーであった。

1873年7月5日付の手紙から分るように、⁽³³⁾最初マレーは、ただ数人の人物を彼が描き、ヒルデブラントには、なにがしかの部分的作業と彫刻制作を担当してもらうつもりであった。このことはすでに6月6日の手紙で明らかであり、ここには、ヒルデブラントは当然、彫刻的な部分を引き受けてくれるだろうが、しかし、絵も描いてもらわねば困る、と書かれている⁽³⁴⁾しかし、画家自身の手紙ではないが、画家の近くにいたグラントのそれによれば、すでにこの年の5月末の段階で、元々の計画は、ロジリアの向かい側の主要壁を、ヒルデブラントの手になる二つの暖炉と一つの泉とともに、マレーの手になる一つの大きなフレスコ画で飾る、というものであったことが明らかである⁽³⁵⁾したがって、7月5日に近い時点までは、マレーは、マイアー・グラーフェの指摘するように、主要壁にあたる北壁の装飾だけを考えていた、と推測することができる⁽³⁶⁾

ところが、先の7月5日の手紙には計画の変更が告げられ、ホール全体を上から下まで飾ることに決めたということ、そしてそのための準備作業は完了したこと、更に、いくらかの時間がかかるだろうが、すべてが関連しあっている複数の絵が壁面を被うことになる、ということが語られている。そして、まだこの段階でも、10月までに仕上らないなら、来年の夏もこちらにこなければならぬと書かれている⁽³⁷⁾

この手紙に述べられている「すべてが関連しあっている複数の絵」がどんなものであるかという点については、7月20日付の手紙で明らかになる。

「…主題はすべてLeben (生活, 生命, 人生) からとられています。洞窟や島, 岩の見える浜辺, 建物——とともに描かれた海。そしてこの海には, 網をひろげ, 一漕の船を海へと押しやっている漁夫たちがおり, この船そのものの中には, ドールンやクライネンベルク, グラント, ヒルデブラント, それに私自身の肖像が見える。海ぞいの居酒屋。そしてまた今度は, まったく陸にあがって, 窓のある側には実物大のオレンジ苑とそれに相応しい人物たち。人物たちはすべて等身大です。この他には, 二つの描かれた, 芸術と学問の巨大彫像。主要壁の下の方には二つの暖炉部分。またまん中には, 水の流れる泉。人物の大部分は裸体です。一般的なものについては, これ位です。…」⁽³⁸⁾

と告げられている。手紙のこの部分にはなほだ興味深い。というのも、ここに述べられている構想は、今日われわれがナポリの一室に見る形とは異なっており、したがって、現在の形をもたらしした造形理念ともいべきものを考える際の重要な示唆を含むと思われるからである。

さて、この点は後に述べるとして、こうしたマレーの計画の変化にともなって、ヒルデブラントの役割はどうなったか。この点も、同じ手紙の中で明らかになる。そこには、すべての建築的なもの

の同様に、フリーズと付け柱はヒルデブラントの考え出したものであること、そして全体は二人の共同の計画にもとづくものであること、五点の主要図のスケッチはマレーの手になるものであって、一部はヒルデブラントの手になることが述べられている⁽³⁹⁾

しかし、マイアー・グレーフェによれば、マレーは、ヒルデブラントというこの上もない協力者をえて、喜びのあまり、人に向ってはこの彫刻家の役割を誇張したのだ、ということになる⁽⁴⁰⁾同研究者の考えるヒルデブラントの貢献は、本質的に、描かれた建築部分とフリーズとに限定されるのである⁽⁴¹⁾

結局のところ、ヒルデブラントの手になるものとしては、まず以下のものがあげられるであろう。——北壁の大きな画面を律動的に分割する付け柱と隅柱、およびそこに描かれた装飾的な絵。同じく北壁に描かれた二つの貝殻形壁龕。これは、南北の壁の建築上の釣合を考へて、南壁の両端の戸の形をくり返したものである。この壁龕の下、壁画の描かれていない部分にあった二つの暖炉（今日ではその名残が見える）。さらに、南壁中央の戸のま向いに当り、今日ではこの部屋の出入口となっている北壁下部にあった、描かれた泉。南壁に見られる仮面や静物を描いた装飾画。加えて、画面それぞれの上部にある、グリザイユの浅浮彫によるフリーズ。最後に、この研究所に指針となる精神を付与したダーウィンとベアの二人の学者の胸像（ブロンズ）⁽⁴²⁾

さらに彼には、これら以外に、準備段階での様々な協力が加わるのである⁽⁴³⁾したがって、たしかにヒルデブラント自身がある手紙の中でいうように⁽⁴⁴⁾創作としての絵とフレスコ画については完全にマレーのものであるとしても、ヒルデブラントがこの企てに果たした役割は、決して小さくないと思われる。なぜなら、これらの活動の他に、彼には、友情で結ばれた協力者⁽⁴⁵⁾として、主たる制作者に上々の成果をあげさせたという功績が付け加わるからである。これについては、「ペルゴラ」のところで触れることになるだろう。

ところで、可能ならばその両脇に二点の芸術と学問の巨大彫像を考へていた泉や、二つの暖炉などは、今日では見られない。それらは、この音楽ホールが図書室に変わる時点で、取り払われたのであった。この変更は、1876年1月28日付のマレーの手紙の中に、ごく近い未来のこととして告げられている⁽⁴⁶⁾

なお、この「ナポリのフレスコ画」連作に関する素描のいくつかは、画家の生地であるヴッパータールのフォン・デア・ハイト美術館に保存されてあるスケッチ・ブックの中に見出される。油彩習作については、画家はそれらをロッジアに置きざりにしたのであったが、マイアー・グレーフェによって見出されて、今日、ドイツの所蔵するところとなっている。カルトンについては、何も残っていない。フレスコ画に特有の点の跡は、すでに制作終了時に、ほとんど気付かれないうにされてしまった⁽⁴⁷⁾

ところで、今日見られるフレスコ画連作は、本質的には二度にわたる（1909年と1956年）修復を

経たものである。すでにマイアー・グレーフェが書いているように、この研究所の度重なる改造のため、深い亀裂と漆喰が壁から離れるという結果が生じたからである⁽⁴⁸⁾さらに同様のことは、第二次大戦によってもたらされた。1956年夏に行われた修復は、ヴァチカン美術館の経験ゆたかな修復家の手になるものである⁽⁴⁹⁾。

4

北壁には四人の漕手の図を中央にして、両脇を縦に細長い絵が二点ずつ占める。西には、浜辺に網をかつぐ者たちと、船を海へと押し出す者たちが見える。南に目を移せば、オレンジの樹々の下、男性、女性が、あるいは働き、あるいは憩っている姿が目に入る。東に転じれば、この研究所に関わる者たちが、テーブルを囲んで、それぞれ思い思いの仕種で描かれている。これら一連のフレスコ画を貫くものは、——たとえ建築部分によって中断されることはあるとしても——海の水平線である。これが全画面を秩序づけ、統一のあるものとしている。灰緑色がかった黄褐色が色彩の基本色調をしめ、「夕方に近い、おそい午後の気分⁽⁵⁰⁾を醸し出している。人物像の大きさは総じて同じで、画面の手前に描かれている。ここには、マイアー・グレーフェのいうように⁽⁵¹⁾程度差はあっても、海の描かれていない画面はない。

北の主要壁から見てみよう（図3，4，5）。たしかに五点の絵は、付け柱と二つの貝殻形壁龕、および暖炉の跡によって分割されてはいるが、しかし、これを連続する一つの纏まった絵として見ることは、明らかに可能である。なぜなら、帆船のある縦に細長い絵に描かれた島の描く曲線は、付け柱と暖炉の名残りをはさんで隣の図の、画面に平行に描かれた台状の岩の頂上に接続し、それはまた、中の描かれた付け柱をはさんで、中央図の左端に見える断崖に接続するからである。また、この中央図に描かれた平底船のつくる水平線は、同様の付け柱をはさみ、隣の図の三人の人物の乗る船のつくる水平線につながる。右端のかもめのいる図になると、たしかに連続するものはすぐには見つけにくいですが、それでも、進む船の残す波の泡立ちは、左隣の図との連続を暗示し、また、かもめの進む方向が同一であることも、その連続性を強めるのに役立っている。

事実、デーゲンハルトのいうように、ヴッパータールのスケッチ・ブックには、四人の漕手の乗る船と、その隣の三人の人物の乗る船との元来の連続性を具体的に示すものがある。これにもとづき、デーゲンハルトは、さらに、建築部分は消極的、否定的な役割を担うものとは考えられていず、むしろ造形全体の一部として有効に機能しえていることを指摘して、空間とフレスコ画と建築飾りの大規模な調和が、北壁全体の各部の比率から生まれているのも、二人の芸術家の共同作業のなせる業だと述べている⁽⁵²⁾。

このように、北壁全体が連続するものならば、それは、海の光景を描いたものとして、デーゲン

ハルトのいうように、一種のパノラマ画として見ることもできるだろう。⁵³⁾南壁からは、ロジャに
通じる三つのガラス窓を通して、現実のナポリ湾を見渡せるし、また、マイアー・グレーフェのい
うように、⁵⁴⁾北壁の崖のある島は、カプリ島を思わせるところがあるからである。たしかにこの光景
は、ナポリ周辺に取材して、自由に改変したものであるだろう。⁵⁵⁾

しかし、ここには、グローテのいうように、ナポリという語に連想される「感傷的な常套手段」
はない。空は通例の青さを持っていないし、ヴェスヴィオの山も見られない。およそどこかを切り
とったような特定の風景の一断面というものもない。それでいて、この情景は新鮮で、現実感に富
み、特徴のあるものとなっている。⁵⁶⁾すなわち、ここにはイリュージョンというものはあっても、そ
れは、いわゆる観光絵葉書にみられるようなそれではなくて、大胆な造形にもとづくものなのであ
る。

中央図を見てみたい(図3)。海の水平線は画面下四分の一をしめ、枠に平行に走り、永遠なもの、
不動のものとして、画面に安定性を与えるものである。一番手前には波の打ち寄せる岩がおかれ、
その上には蝦や貝が姿を見せている。こうした海の水平線や岩の形づくる水平線をくり返すのが、
左端に描かれる島の台地のような頂上部分であり、画面右下四分の一をしめる、四人の漕手の乗る
船のつくる水平線である。⁵⁷⁾これはもう一度、四人のほぼ揃った高さの頭部がつくる線によってくり
返される。こうした水平線と対比をなすのが、四人の漕手の立った姿勢とそれを受ける舳先の垂直
であり、切り立った崖のつくる垂直線である。水平・垂直というこの両者を媒介し、船の進む方向
を示すのは、舳先から突き出た竿のつくる斜めの線である。それにしても、なんとも大胆な構図で
ある。四人の漕手は塊って面をなし、舳先がわずかに中央をしめるだけで、残るは遙かな空と海ば
かりである。画面の重心は完全に右側におかれている。舳先が画面中央におかれているのも偶然で
はないだろう。なぜなら、先のデーゲンハルトのいうように、舳先の位置は、両側の付け柱のまん
中にあたり、それらをくり返していると見られるからである。

船は漕手の操るオールでもって波間を疾駆し、画面に運動を導入する。運動感を強めるのは、白
く泡立つ波と空に漂う雲もさることながら、四人の漕手の律動的な漕ぐ姿勢であり、オールのつく
る平行に描かれた斜めの線である。人物たちの頭頂の高さは一定に保たれ、左端に覗く島の高さと
見合っている。かれらは、あたかも磁石に引き寄せられるかのように、⁵⁸⁾島をめざして漕ぎ進む。

漕手のモデルは、西壁に見える人物たちと同様に、研究所に研究材料を届けにくる土地の漁夫た
ちであった。⁵⁹⁾この図に描かれた漁夫たちは、少しも美化されていない。グローテのいうように、か
れらは力強く、荒々しい。いや、たしかに野蛮ですらある。⁶⁰⁾力を合わせて船を漕ぐという単調で激
しい労働のさ中、この懸命に働く者たちは、一漕ぎした直後の、オールを水から上げる瞬間の、少
し斜め前に傾いだ姿を見せている。⁶¹⁾

ここには、いわゆる平行表現 (Parallelismus)⁶²⁾が、強い効果をあげている。画面手前の二人と、
この二人によって多少とも重ね描きされて幾分みえない向う側の二人による並列描写。また、表情

の見える左側の二人とうつむき加減の右側の二人による並列描写。つよく前方に突き出された太い腕の平行描写。また、この手によって握りしめられたオール、鋭角をなして交わる二種の平行描写。——「こうした^{ハラレリッスムス}平行的描写が、この原始人的な労働の果てしのない律動を鳴り響かせる⁽⁶³⁾のである。二本の交叉するオールと、伸びた腕のつくる鋭角をなす三角形の一角が、船の進む方向性を鋭く指し示している。

四人の群像はこのように交叉しているが、明瞭な空間性を妨げることはない。各自は頭部や衣服や動きによって個人的に区別されている。とりわけ、前列左側の男の腰に巻かれている赤い帯と、後列右側の男の被る黄色の帽子は鮮やかで、著しい絵画的効果をあげている。程度差こそあれ、いずれも鋼のような筋肉を見せるこの屈強の男たちの周りには、海の大気が漂い、拍子をとって歌うかれらの声を、こちらに届けてくれる。しかし、その歌は、外国人のよく耳にする甘美なナポリの歌ではない。もっとぶっきらぼうな、古来ナポリに伝わる、生活に密着した歌だろうと指摘したのは、マイアー・グレーフェであった⁽⁶⁴⁾

四人の漕手の部分には、油彩習作が残っている (M.—G. 200, G.—L. 120/I/4a. ベルリーン国立美術館〈西〉) (図11)。これは、19世紀のドイツ絵画の中でも、スケールの大きさ、構成、そして書き下ろしの新鮮さに際立つ、もっとも見事なものの中に数えられるものであり⁽⁶⁵⁾また、彼の最高傑作とも目されたものである⁽⁶⁶⁾フレスコ画以上に色鮮やかなそれは、しかし、フレスコ画と本質的に異なるところのないものである。

さて、つづく船の画面に目を移してみよう(図5)。ここには、左側に網を手にして立ち、遠くを眺める船長と、右手を軽く船べりにあてがい、左肘を船べりに支えて頬杖をつき、何事も物思いに沈みながら、すべるように進む船の跡に見入っている中央の女性と、少年のかすかな姿が描かれている。中央図の力強い運動の後につづくのは、すべるような、静かな水上の浮遊である。ナポリ風の縁なし帽子を被った白髪の船長は、隣の図の漕手の頭の高さを受け一方で、頭部の向きを変えている。これにより、帽子と左肩から腕にかけ、下へと流れる線が生まれるが、やがてそれは、夢見ごちに坐っているヴェロネーゼ風の女性へと達する。さらに、この線は、女性の右腕をへて肩から頭部へと上昇し、ついには少年の少し傾げた頭部に接続する。漕手のものよりは幾分ましに見える船長の衣服に現われた鬘と、左肩をやや露にした女性の身につける衣服に見える同様のものには、強い白のハイライトが付されて、はなはだ絵画的である。マイアー・グレーフェは、漕手に力を見るように、この女性に天性の優美を認めたのであった⁽⁶⁷⁾この図に叙情的なモチーフを見出し、それが絵画構造とあいまって、この図を19世紀絵画の、忘れることのできない頂点の一つとしていると述べたのは、デーゲンハルトであるが⁽⁶⁸⁾この図の雲には、ばら色が増している。

北壁右端の画面には、隣の図の船の静かな滑走を受け、一羽のかもめが、鏡のような水面すれすれに飛び、船を追うところが描かれている(図5)。ここにもかすかに帆船が認められ、北壁左端の図の帆船と岩はだを見せる島とをくり返す一方で(図4)、東壁への移行部となっている。

さて、北壁全体をもう一度眺め渡すと、際立つのは、やはり中央図である。ここには、大胆な画面構成と、明快で力強く律動的な平行描写^{パラレリズム}が顕著である。マレーは1873年7月3日の手紙の中で、自信を示して、「かならずや斬新さが、とりわけ拍子 (Takt) があることでしょう。」と書いたが⁶⁹⁾、ここにいう斬新さや拍子とは、今述べたものを指すのであろう。

いわゆるパラレルな描写なるものは、もちろんマレーにはじまるものなのではない。ルーヴルにある紀元前8世紀の雪花石膏には、はなはだマレーの図に似たモチーフが見られるし(図12)⁷⁰⁾ルネサンスの時代にはパオロ・ウッチェロの戦闘図(ロンドン、ナショナルギャラリー)やボッティチェッリの「神秘の降誕」(ロンドン、ナショナルギャラリー)があり、近くはダヴィッドの「ホラティウス兄弟の誓い」(ルーヴル)やゴヤの「1808年5月3日」(プラド)、マネの「皇帝マクシミリアンの処刑」(マンハイム市立美術館)にも、パラレルな描写は認められる。しかし、わけてもホドラーこそ、これを絵画制作の中心に据えた者としてあげられ、パラレリズムは通常、かれに帰されさえる。とはいえ、同じドイツ語圏での先例となるのは、——直接の関係はないものの——マレーその人なのである⁷¹⁾

画面の四分の三を開け放ち、等身大の人物群で面をつくり、力強く、しかも律動的な運動を画面に定着させることによって、画家は、雄大なモニュメンタリティーをここに実現したのであった。

5

西壁に目を転じてみよう(図6)。同じく、漁夫の立ち働くところを描いたものであるが、北壁に比べると、ここには裸体が多い。漁夫はくり返すまでもないとして、船と網とが、ここにも登場する。画面手前左には、網を手にした三人の男が一群をなし、右には、同じ数の人物群が、船を水辺へと押しやっている。左のグループのすぐ後ろには、ほとんど垂直に切り立った崖のある岩山が迫り、崖のつくる垂直線は、この人物群へと落ちかかる。同様のことは右のグループについてもいえ、背景の幾分なだらかな崖のつくる、下へと流れ落ちる線は、船のグループへと接続し、右端の人物に至ってまた上昇する。

直立、やや前屈み、深い前屈みという三つの姿勢を見せる左のグループの三人の、三つの頭頂と網のつくる線は、扇形というよりも矩形に近く、左から右へと流れて、腰を深く折った男の腕から手へ、そして網の先へと達している。この形は、すぐ後ろの崖の空洞となった形に一度、そしてもう一度、他のグループに落ちかかる背景の岩山のつくる線となつてくり返される。油彩によるこの図の全体スケッチ (M.—G. 206, G.—L. 120/II/1a) では、この左のグループの、左端の男がこちらを向き、まん中の男はうつむいて、第三の男の腰を折る度合いは幾分浅く、三者の結合は緩やかである。仕事の厳しさの表現にもかけ、左端の男に至っては、微笑むようにすら見える。この三人だけを描いた等身大の油彩習作では (M.—G. 207, G.—L. 120/II/16)、フレスコ画と同じ姿勢に変

えられている。右の船のグループは、全体スケッチでもフレスコ画とほとんど変わらないが、ただ右端の髭を生やした男は、腰の部分を下穿きで覆っている。

いずれの男たちも、その筋肉の表現に、また関筋の機能の描出に、努力が払われていて見事である。右のグループの二人の男は、両手を船にあてがい、強く踏んばって、全身の力をこめて船を押しているが、大きく開かれた両脚は、平行に描かれて力強い斜めの線を形成し、前傾姿勢の上半身と連動して、画面に運動を導き入れている。マイアー・グレーフェは、これらの人物たちを、オデュセイアーに描かれる闘う古代人になぞらえたが、⁷²⁾二人の漁夫の押す船も、どこか海神ネプトゥーヌスを思わせる。⁷³⁾第三の男に助けられ、どうやら水に浮かんだらしい。

この画面の支配的な色は黄褐色で、人物ではばら色が加わって明るくなり、岩において煙草茶色に描かれる。白い下穿きと、同じく白い鉢巻きは、この画面の輝きを高め、また人物を区別するのに役立っている。

さて、この図を構想する際のきっかけとなった可能性のある作品に、アンセルム・フォイアーバハのメデアの図がある。これはマイアー・グレーフェによって指摘され、⁷⁴⁾新しいカタログでも、その可能性を残す記述がなされている。⁷⁵⁾引き合いに出されているフォイアーバハのものは、1866年作のテンペラによる「メデア」(プレスラウ)、そして1年後に描かれた異版で、以前ベルリンの国立美術館にあったもの、それにミュンヘンの新絵画館にある油彩の「メデア」(1870年)である(図13, 14, 15)。⁷⁶⁾これらいずれの「メデア」でも、画面左手奥には岩山が配され、その手前から画面右半分にかけて海が描かれている。そして画面右手の浜には、数人の男たちが、帆をたたんだ船を海へと押しやっている。このモチーフはマレーのものによく似ており、マイアー・グレーフェは、マレーがこれらの絵を見たのは確かだし、制作中もこれらを思い浮かべたであろう、と書いている。⁷⁷⁾これを受ける形で、ゲルラハ・ラクスマーは、マレーがナポリに着く前に、ヴェネチアのフォイアーバハ宅で見た可能性を示唆している。⁷⁸⁾

筆者もまた、この可能性を認める者である。しかし、それにしても、モチーフが共通しているだけに、マレーのものとフォイアーバハのものとを比べてみると、相違点が著しい。両図の判型の違いはいうまでもないとして、先の研究者の共に指摘するごとく、マレーの画面では人数が減らされ、より緊密で堅牢な画面構成が生まれている。先のマイアー・グレーフェの言にもかかわらず、フォイアーバハのものに比べると、マレーの画面には、神話的な要素はほとんど感じられない。画面右端の人物に、それが予感される程度である。北壁中央図と同様に、骨太な漁夫の図となっている。

北壁が8月末に完成したのにつづき、西壁は、9月末に終了した。⁷⁹⁾

海と漁夫の世界を描いたこれら両壁の図に比べると、南壁に描かれた二点のフレスコ画は、図の

形態が異なるばかりでなく、扱う対象も異なって、ずいぶんと静かで穏やかな絵となっている（図8, 9）。南壁のフレスコ画は、左右のいずれも、水際から離れた陸の光景であり、右の図は西壁との関連を保って、男たちが耕し、収穫するという、労働の色合いを留めた作品である。一方、左の図は、潤いと憩いを強く感じさせる絵であり、東壁の世界に通じるものである。南壁左右の図を結びつけるものは、画家がよく行ったソレントを思わせるオレンジ苑であり、その上、図の上部ほぼ三分の一を占める夕方の空である。さらに、画面奥に、水平に帯のように描かれる石塀が加わるが、その向うには、海のあることが予想される。両図とも、基本的には水平・垂直の構図から成り立つものであり、そのくり返しは、幾重にも認められる。しかし、夏の日々の遅い昼下りを思わせるのどかな光景とそこに漂う詩情、加えて、自然の豊潤さを見せるオレンジの樹葉のつくる微妙な曲線によって、その厳格さは、ほとんど感じられないまでに、和らげられている。

右の図から見てみよう（図9）。人物は男性ばかりで画面手前に三人が配され、残る一人はやや後方に描かれている。明らかに世代の描き別けがなされており、画面左手前には二人の子供が見える。裸体の一人は地面に腹ばいになってオレンジの実と戯れ、その横の着衣の子供は地面に坐りこみ、何か考え事をしているところが——また眠っているようでもある——、共に側面観で描かれている。画面右手では、もっとも目立つように、裸体の逞しい男性がほぼコントラポストの姿勢をとり、両手をあげてオレンジをもいでいる姿が、背面から描かれる。この男性の右脚元近くと裸体の子供の脚元に、二匹の兎が描き添えられている。そしてやや奥まったところで、着衣の老人が、シャベルを手に、一人耕している。人物の膚の色は、これまでのフレスコ画のそれよりも赤味を増し、自在に描かれた空と雲、樹間から覗く背景は鮮明である。樹葉の緑は明暗に富み、土の部分は黄褐色が支配的である。油彩習作を見れば（M.—G. 211, 212；G.—L. 120/IV/2b, 2c）、フレスコ画と異なっていて、子供がもう一人、オレンジを手にして描かれており、老人の姿は、はじめはより若い、中年の男性として考えられていたことが判る。

さて、この絵に見られるオレンジをもぐ男の図は、すでにスペイン旅行後の1869年から70年にかけて制作された「オレンジをもぐ騎手と裸体の女性」（M.—G. 149, G.—L. 94）（ハレ、モリッツブルク国立美術館）に認められ、他方、大作の「ヘリペリデス」（第二版1884—87, M.—G. 418—421, G.—L. 143）（ミュンヘン、新絵画館）にもつながるモチーフである。しかし、グローテのいうように、ここナポリでは、ソレントのオレンジはまだ「ヘスペリデス」のりんごではないし、実をもぐ者の裸体性も、一面では、まだイタリアの南の地における人間の自然な状態を留めている⁽⁸⁰⁾とはいえ、この図はどこかの一角を映したのではなく、一般的にいえば、「夕暮れの理想的な風景の中に描かれた裸体、という古典的なエレギー⁽⁸¹⁾」の範疇に属するものである。

さて、モチーフからすれば、多くの研究者の指摘するごとく⁽⁸²⁾この画面が「人生の諸段階」（Lebensalter）にあたることは事実である。周知のように、この主題は、中世にも見かけられるものの、ルネサンス以降、とりわけバロックのネーデルラント絵画や版画において、しばしば描かれ

た寓意的表現である。その含むところの意味は、無常 (Vanitas) に似て、地上のものは移ろいやすく、若さも美も衰びゆく運命にあり、やがてすべてのものには死が訪れる、というものである。⁽⁸³⁾

従来、この図が、上述の主題に属するものであることを指摘しながら、その意味解釈にまで立ち入ることを避けていた観のあったこれまでの研究者に比べ、ゲルラハ・ラクスナーは筆を進めて、二匹の兎に注目した。そしてこれを、この主題に合致するように、時のはかなさの象徴だとみなして、図像解釈を深めたのであった。⁽⁸⁴⁾

筆者は、同研究者が兎に着目したことに敬意を払う者である。なぜなら、このことによって、本図の意味解釈への突破口が生まれたからである。しかし、この兎というのには、時のはかなさという意味もさることながら、多産性や平穩、牧歌性といった意味のあることも忘れられてはならない。⁽⁸⁵⁾

ゲルラハ・ラクスナーの見解に立てば、この図は文字通り、はかなさを合意することになるだろう。しかし、これは後に述べるところであるが、画家は、少くともこの時期においては、人生の無常を感じるどころではなく、至福の状態にあり、また、自己をとりまく世界に対しても、肯定的に眺めていたのである。この観点からすれば、この図における兎の意味は、豊饒、多産、平穩といったものを指すと考える方が納得が行く。しかし、そうなれば、また別の疑問が湧く。では、なぜここに、「人生の諸段階」とただちに判るような描き方を、画家はしたのか、というものである。これまでの多くの研究者間にあった暗黙の了解のように、もともとこの図は、形は「人生の諸段階」のようであるとしても、大した意味のないものだ、と考える他はないのだろうか。図像解釈の余地は残されていないであろうか。さて、筆者は、この図が男性ばかりであることに注目したい。しかも、耕作するという、労働を直ちに意味する作業に老人を当て、これを奥に描き、収穫という比較的楽な仕事に体軀豊かな青年を当てて、これを画面手前に、もっとも目立つような形で描いていることに、注意したい。管見によれば、この図は南壁のもう一つの図と密接に関連するものであり、また東壁の「ペルゴラ」の図とも南壁全体として関連するものであって、先で論じるべき筋合のものであるが、ここで予め語るべきことは、南壁は男性と女性、労働と憩いの対比的構成をとりつつ、愛によって両図は結びつき、その愛と牧歌性を奏でるものであること、そして、力点は至福さにあり、「人生の諸段階」に見られるはかなさは、たとえこれを認めるにしたところで、かすかに暗示されるにとどまる、ということである。しかし、これについては後に詳しく述べよう。

ガラス戸をはさんで隣の図を見れば、画面右手前に二人の女性が描かれ、少し離れては樹の後ろ、石段の手前に男の子が眠る図となっている (図8)。水平・垂直の構図が基本となっていることは、くり返すまでもない。ただ、この図では、女性たちが腰かける石のベンチと、二段ばかり高くなった地面のつくる水平線が著しいことを指摘するに止めるが、これも、女性の衣服の襞のつくる大きく流れるS字状の曲線のため、すっかり和らげられている。女性の顔はいくぶん青白く、所によってバラ色がさすものとなっている。赤味がかった膚をもち、眠ってしまった男の子は、大地に寝そ

べる男の子という点で右の図の子供と同様で、両図を媒介する役目を担っている。髪は黒っぽく、両手は前に合わせてこちらを見つめる、左側の女性の衣服は、灰緑色が基本である。上半身はやや影になって暗く、下るにしたがって明るさを帯び、白、それもやや黄味がかった白となって輝く。この女性の方を向き、眼をみつめながら相手の腕と膝とに軽く手を置いて、何か話しかけている風に見える隣の女性の髪は、赤味のさした金色で、衣服は弱められた苺赤である。衣襖は、左の女性のそれよりも深く大きく、まるで鑿で彫られたようである。胸まで垂れた肩掛けは、明るい黄色で、北壁中央図後列の漁夫の被る帽子の色を思わせる。樹々の間から洩れる空の青さは、隣の図のそれにもまして鮮やかに目を射る。憩い語らう二人の若い女性、眠ってしまった男の子——と、この図は南国の昼下りの、のどかな静けさにみちている。

「ペルゴラ」の図とともに、この二人の女性の図は、グローテやランクハイト、フォン・アイネム等のいうように、ドイツ・ロマン派において盛んに描かれた友情画、ないし友情肖像画の部類に属するものである。たとえそれが、——フォン・アイネムの指摘するように——古典的な単純さを見せるものであるとしても⁽⁸⁶⁾

この文脈の中で、とりわけG. シフは、オーヴァーベクの「イタリアとゲルマニア」に注意を促して、マレーがこれを、最初のイタリア滞在の折、ローマで見た可能性を示唆した(図16)⁽⁸⁷⁾オーヴァーベクの「イタリアとゲルマニア」は、制作者とフランツ・プフォールとの相互の友情を記念する一方で、つねづね南方の芸術や自然、および詩情に寄せる北方の憧憬に根ざして、この二つの異質なものの融和を、また融合を、視覚化しようと試みたものであった⁽⁸⁸⁾

一見すれば、マレーの図との共通性は、二人の若い女性が、親しげに肩を並べて坐っている点ぐらいである。たしかにマレーの場合でも、右側の女性の手は相手の衣服の上に置かれてはいるが、かといって、オーヴァーベクのもののように、手を握りあっているわけではない。のみならず、左の女性の身ぶりや視線は、シフのいうように、少々疑いを含むようにとられかねないものである⁽⁸⁹⁾周囲の情景もまったく違うし、造形の処理も全然異なる。しかし、とりわけ相違するのは、両図のもつ雰囲気であって、寓意的表現の明らかな「イタリアとゲルマニア」に比べ、マレーのものは自然な日常的光景を描いたもののように映り、風俗画の境界に近づきさえする。すなわち、「いかなる寓意的内容の、いや実際、伝統的な意味での主題の欠如こそ⁽⁹⁰⁾この絵の特色と見られかねない。

ところで、この左の女性の容貌は、すでに触れたマレーの弟子にして、画家の愛の対象であったヴィーンの一女性、メラニー・タウバーに似ていることが、早くから指摘されていた⁽⁹¹⁾これを裏書きするように、画家はこの女性にあてて、つぎのように書いている。

「いずれお分りになることですが、今日私は、もうオレンジ苑の中に、一人の等身大のGiovinettaを描きこみました。あなたの愛すべき姿をこれに代えることができれば、私にはそれが一番よかったです。⁽⁹²⁾

と。つまり、画家は、メラニー・タウバーその人をGiovinettaとして描きたかったのだが、そうもいかず、結局、彼女の面影を留める程度に描かれたのだ、ということになる。マイアー・グレーフェによれば、ここに語られているのはフレスコ画ではなく、失われてしまった下絵（M.-G. 215）のことだとされる⁹³⁾けれども、メラニー・タウバーとの類似は、フレスコ画においてもいえるのであるから、引用に問題はない。

さて、もう一度マレーの画面に帰れば、左の女性は画家の愛の対象であり、かつイタリアの女性として考えられ、描かれたものであることが、推測されることになる。この点を考慮に入れて、ここに改めてオーヴァーベクのものを眺めてみると、右のゲルマニアに擬せられた女性の金髪は、マレーの図の右の女性にも認められる。さらに、双方の二人が腰をかける石造のベンチは、ほぼ同じ形、人物に対する同じ比率でもって描かれ、その右の方は、ともに女性の衣服に隠れて見えなくなっている。加えて、オーヴァーベクの左の女性の襟元の金の縁は、マレーの図では、右の女性の、特徴的な形をもった黄色の肩掛けとなって現われている。また、この肩掛けは、オーヴァーベクの図の右の女性の、胸元までかかる、編んだ長い金髪の変形と思えなくもない。追加すれば、マレーの図の左側の女性、すなわちメラニー・タウバーの面影を残す女性の黒っぽく見える髪も、より正確に言えば、黒ずんだ黄褐色の茶色、つまり焦げ茶色であって、これは、オーヴァーベクの左側の女性、すなわちイタリアに擬せられた女性のそれと、基本的には一致する。それに何よりも、マレーは、これまで女性の衣服を、こんなにも明るい色で、またこんなにも豊かに描いたことはなかった。この点からしても、他からの触発を考える余地はあると思われる。シフはほとんど比較らしい比較をせず、議論を進めて先のような結論に達したが、少し違った推論を立てることも可能なのではなかろうか。

一見なんの変哲もない南国の一光景に思えるこの図は、まず第一に、友情画の系列に属するものである。さらに考えられるべきは、オーヴァーベク同様の、画家のイタリアの地に対する憧憬の念である。これは、一般的には、南方に対する北方の憧憬といえるものであろうが、もとよりこれも、個人的な願望に根ざすものであった。実際、画家は、ある手紙の中で、はっきりと述べたのであった。夏の夜の暑さをのがれて、小船に乗ってソレントへ行くのだ、と。そしてその情景を述べた後、

「ソレントは、その庭とともに、もうこれだけで、ひとつの小さな楽園です(ein kleines Paradies)。暇があれば、毎週でも行くのですが。⁹⁴⁾

と語ったのであった。陳腐な言葉として真面目に受けとられないかも知れないが、これまで、マレーの辿ってきた道を思えば、文字通りに受けとるべきだと思われる。さらに、この図に加わる第三の要素は、この手紙の受け取り人であるヴィーンの女性との、純粋に個人的な愛の要素である。以

上の三要素が、本図の二人の女性の形に凝縮しているのである。

東壁の「ペルゴラ」の図（図7）に顕著な、男性の友情と釣り合いをとるかのように描かれたこの女性の友情の図は、一面では「南方に対する北方の愛⁽⁹⁵⁾」を語るものであり、左の女性がイタリアを、右の女性がゲルマニア（実際にはドイツ）を、それとなく意味させられているのであろう。しかし、それにしては、このイタリアは、オーヴァーベクのものとは異なり、相手の方に顔を向けずに、こちらの方を見つめている。それはなぜであろうか。ここで、同じ壁のもう一方の図について記述した時、終わりの方で述べたことと、絡まってくるのである。

南壁の一方の図に、純粋に個人的な要素があるとすれば、もう一方の図にそれを認めても——もしそういうことが可能ならば——、不自然ではないのではないか。一見明らかに「人生の諸段階」を意味するとみられる、この一般的で、しかも日常的な場面に、そうしたものを暗示するものはあるのだろうか（図9）。筆者には、それはあると思われる。端的に指摘すれば、画面右手前で果実をもっている男性が、それである。先に触れたように、この図では、耕作するという骨の折れる仕事は老人に割り当てられ、実をもぐという比較的易しい仕事が青年に割りふられて、この青年は遅しい背面を見せながら、もっとも目立つように画面手前に置かれている。

もちろん、この配置に対する説明は、たしかに造形上からも可能である。たとえば、この等身大の男性は、画面手前に置かれることによって画面にモニュメンタルな効果をもたらし、また、豊かな体格を見せる裸体を背面から描かれることによって、その効果を強め、理想性を高めるのに役立つ、といったように。こうした説明は、もっともである。しかし、この説明では、兎は十分に説明できないであろう。せいぜいのところ、のどかな理想郷を暗示するのであるといった、一般的な説明の域を出ないであろう。そうして、南壁全体としての結びつきも、こうした一般的な規定で終わってしまうことであろう。

筆者はむしろ、こうした規定が誤っているというのではない。画家は実際、南壁の図の元になったソレントを理想郷だと考えていたのは、先にみた通りである。ただ私には、南壁の図には、こうした一般的理解で済ますことのできない含意が秘められているのではないか、と思えるのである。その根拠は、第一には南壁右の図における、仕事内容に比した世代の割りふりにみられる幾分の不自然さであり、第二には、もう一方の二人の女性の図にみられる個人的な要素を考えた場合の、同壁の二つの図の関連性である。

ヴェルナー・ホーフマンは、南壁の二図が、それぞれ男性的原理に、また女性的原理に支配されていることに着目して、つぎのように述べた。

「…女性的なものへの敬意(Huldigung：求愛とも読める。筆者)に答えているのが、連続性を手に入れるには変化と無常の代価を支払わねばならないことを弁えている、男性的な認識である。周到に区別しつつ、マレーは、二人の女性を——これはクー

ルベの「セーヌ河畔の娘たち」を思わせる——、成熟した生の中心のために置き、男性にはより早い、あるいはより遅い生の段階をあてがっている。女性が果実を懐胎し、男性がそれを自分のものとするのだ。⁽⁹⁶⁾

と。二人の女性がクールベの、引用に挙げられた作を思わせることに、筆者は意見を異にする。しかし、ホーフマンが、この両図に男女の関連をみたのは、はなはだ興味深い。また、L. D. エトリンガーは、この図についてではないにしろ、「マレー芸術の告白的な性格」を指摘したのであった⁽⁹⁷⁾

さて、両図において目立つものは、右の図では再三述べているこの裸体の男性、左の図では二人の女性の中の左側の女性であることは、歴然としている。右の図は、一応「人生の諸段階」という寓意的表現をなぞりつつも、左の図のように個人的な契機を秘めていること、そしてそのことは、この男性像に指摘できるのではないかと私は先に述べた。このことについて、説明すべき時がきたようである。

問題となるのは、この男性が背面から描かれていることと、実をもいでいるということ、さらに兎の存在、そしてもう一方の図の女性がこちらを見ていること、である。この男性がその立派な体格からして、人生の充実期を、絶頂期を意味しているのは明らかであり、しかも、手前に大きく描かれることによって、今がその時であることを強調している。さて、世代からいっても、また、両図においてもっとも目立つことからしても、同じ南壁に描かれたこの男性像と、他方の女性が、何らかの形で関連するのではないかと見るのは、不自然ではない。では、何の関係があるというのだろうか。それは、兎が暗示する。

兎は、デューラーやクラナハ、ティツィアーノなどの作品に、しばしば登場してくる。たとえば、精密に描かれた、あの有名な水彩画の「兎」(W248)は別にしても、デューラーは木版画「三匹の兎のいる聖家族」(B102)や、1509年の素描「教会堂の中の聖家族」(W466)に、また銅版画「アダムとイヴ」(B1)の中にも、兎を描き添えている。クラナハの兎を描いたものには、素描「楽園の中のアダムとイヴ」(ドレースデン、焼失)があった。しかし、ここでわけても重要なのは、ティツィアーノのものである。なぜなら、マレーは、第一次イタリア滞在の折、ジャック男爵からの依頼を受けて、四点ほどルネサンスの作の模写を行なったが——とはいえ、どの作品を模写せよという依頼主からの指定はなかった——、ティツィアーノのものも、この中に入っていたからである⁽⁹⁸⁾つまり、このことは、ティツィアーノに対するマレーの特別の関心を指すものに他ならない。事実「ペルゴラ」の図においては、ティツィアーノからの影響が指摘されているのである(後述)。さて、そのティツィアーノは、いわゆる「聖愛と俗愛」(ローマ、ボルゲーゼ)の図の中、左の着衣の女性の横の野原に、二匹の兎を小さく描きこみ、またいわゆる「兎の聖母」(ルーヴル)はむろんのこと、さらには、彼のものとするには多少疑問が残るとされる「エジプト逃避途上の憩う聖家族」

(ブラド)の中にも、兎を二匹、描き添えたのであった。加えて、ベルリーンのダーレムには、ピエロ・ディ・コジモの「ヴィーナス、マルス、キューピッド」があり、ここにも兎が顔を出す。

こうしたもののすべてを、マレーが知っていた可能性は高い。なぜなら、ドイツはもちろんのこととして、先にも触れたごとく、彼は第一次イタリア滞在を終える形で、フィードラーとともに、都合8ヶ月にもわたるヨーロッパ旅行を行ない、この時、スペインにもフランスにも行っているからである。これらの作品に見られる兎のもつ意味は、貞節という意味もさることながら、穏やかで平和にみち、しかも愛にみちた楽園の情景を象徴する機会が多いように思える。ここにいう愛には、もちろん男女の愛も含まれる。それはとりわけ古代の例に多いが⁽⁹⁹⁾上述の場合にも、その系列に属すものがある(ティツィアーノの「聖愛と俗愛」、ピエロ・ディ・コジモのもの、それにクラーナハのものにも幾分それは認められる)。

もしこのように兎が愛を、それも殊に男女の愛を含意するのだとすれば、この図のもつ意味も明らかになってくるだろう。すなわち、裸体の男性——これは背後から描かれていて、表情がまったく見えないようになっている——と、左側の女性との恋愛感情の存在が、隠れた主題となっているのである。しかも、女性には、画家の愛の対象であるメラニー・タウバーの面影があるのだとすれば、背面から描かれた男性にも、もういうまでもないことだが、画家その人がなぞらえられていることになる。もちろん、外見上は古典的な裸体という姿をとって、カムフラージュされてはいるが。両図はこのようにして、緊密に結ばれるのである。しかし、こういった全く個人的なことは、表に出されるべきではない。したがって、男性は表情や特徴の全くわからないように、背面から描かれる必要があったのであり、また女性は、一般的、寓意的な意味ではゲルマニア(ドイツ)の寄りかける声を傍で聞きながら、個人的な意味あい(メラニー・タウバー)からいえば、心(眼)は、他に向けられているのである。画家は、描き手としての自分にメラニー・タウバーの視線を向けさせつつ、しかも、自己を画面の中に、古典的な形態をとって描きこむことにより、自己の個人的なもの(メラニー・タウバーへの愛)を画面に定着させ、永遠化しようとしたのである。

マレーはこれまでで、今が一番幸福であることを、しばしば手紙に書いている。

「私は、自分としては、今ようやく自分の本領を發揮しているのを、感じております。⁽¹⁰⁰⁾

「数ヶ月もすれば、私の人生も無駄じゃなかった、といえるようになるでしょう。…概していえば、イタリアの地が私を若がえらせ、私に生命を与えてくれるように作用しているということ、また殊に、みじめでつまらない、はかない努力に出くわさないことが、人を高め、よくするものだということは、否定の仕様もありません。私は、自分にかかわっている幸運を、よく評価しようということに、満足しております。⁽¹⁰¹⁾

「今や私が確信をもっていえることは、骨の折れる研究と人目をしのぶ自己否定とを通じて、長年求めてきた報酬が、手に入るだろうということです。この報酬は、私が思う最善のものを、最良のものを表現できるということなのですが、それは、おそらく、多くの人たちにとってわかりやすいものです。』¹⁰²⁾

「否定しようもないことに、私はこの地での大部分を、すごく刺激的で芸術的な仕方において、送りました。…ただひとかどのものが生じさえすれば、ちなみに私一個の人間については、望むままにやれるようになるかもしれません。』¹⁰³⁾

もとよりこれらの言は、第一に、芸術上の問題において、自分の思い通りに事が連んでいるという意味での、幸運を意味するものではあろう。しかし、これらの言が、マレーの人生における幸福をも意味するものであることは、明らかである。

さて、以上のように考えてくると、南壁において、裸体の男性と着衣の女性という組み合わせができあがることになる。一般的にいえば、この形の組み合わせは珍しい。寓意的、神話的な図像の伝統からいえば、通常は逆である。しかし、マレーは、この組み合わせですでに一点描いている。3年程前に成立した「夕暮れの森の光景」(1870年頃。M.—G. 153, G.—L. 103) (ベルリン国立美術館：焼失) が、それである(図17)。卓をはさんで裸体の男性と着衣の女性——といっても肩から胸にかけて衣服はななばざり落ちて——が、見つめ合っている。裸体の男性は背後から描かれ——といってもま後ろからではなく、45度程左に寄ったところから見られている——、女性は男性の方を見つめる形となって、視線がほぼ明らかに見てとれる。この作品は、上述の旅行から帰って間もなく、出来上がったものである。

森の光景を描いたこの絵については、やはりこの男女の組み合わせが、図の解釈とともに、問題になってはいた。シフは、マネの「草上の昼食」を引き合いに出したが¹⁰⁴⁾筆者には説得力があるようには思われない。組み合わせが逆だからである。これに対してゲルラハ・ラクスナーは、ティツィアーノの「ゼウスとアンティオペー」(別名「パルドのヴィーナス」、ルーヴル) を挙げた。¹⁰⁵⁾ここには、たしかに、画面左手前の方に、この組み合わせが現われる(図18)。男性は背面から描かれ、女性と見つめ合っているようにも見える。マレーがこれを見た可能性も、あるであろう。

今、われわれが問題にしているのは、ナポリのフレスコ画の南壁の図であって、「夕暮れの森の光景」そのものでないことは、いうまでもない。とりわけ、南壁に見られる両図の関連である。しかし、先の組み合わせをめぐって、この両図と「夕暮れの森の光景」の図は、無関係ではありえないのである。なぜなら、「夕暮れの森の光景」とナポリの図に共通の組み合わせを求めてゆけば、先のティツィアーノのもの他に、やはり同じ画家のものの中に、もう一点見出されるからであり、しかもその図は、ナポリの図と意味上は非常に深い関連をもつものだからである。現在、エディンバラのスコットランド国立美術館にある寓意画「人生の三段階」がそれである(図19)。

ここでは、わずかに腰の部分を布製らしき帯で覆っただけの、裸体とっていい若い男性と、着衣の若い女性——胸をややはだけ、衣服は左肩からずり落ちそうになっていることに注意——が、よく繁茂した葉蔭の下、草地に腰を下して見つめ合っている姿が、画面左手前に大きく描かれ、画面の反対側では三人のプッティーが、先の折れた樹の下の地面に姿を見せて、二人は眠りこみ、キューピッドらしき一人は起きて、片脚を眠る子供の大腿あたりに置き、そちらの方を見やりつつ、両手で樹を支えるように見える図となっている。画面少し奥の小高くなった野原には、両手に嚮嚮をもった老人が腰を下して頭部を傾げ、背を丸めてそれを眺めているところが、やや小さく描かれている。この図でも人生の盛りにある、愛を語らうと見ることのできる若い男女が手前に大きく描かれ、子供たちは眠ったり、あるいは戯れているようにも見える仕方で見られて、老人は画面のやや奥で、そっと描かれる形となっている。

この図をマレーが見たかどうかは、目下のところ確認できない。しかし、その可能性についていえば、かなり高いものがあると思う。とはいえ、エディンバラにある「人生の三段階」そのものではない。この作品は、成立当時、評判のよかったものらしく、ウェズイーによれば各地に都合8点のコピーがあり、その中の一点は、マレーが長年住みなれた都市、ローマのヴィツァ・ボルゲーゼにあり、1833年以来、サツフェットラートの手に帰されているものである⁽¹⁰⁶⁾このコピーを、マレーが見た可能性は、十分ある。

マレーはこの図をよく知っていたのだと仮定する時、はじめて南壁全体についての説得力のある解釈がえられるように思う。もちろんこの図とマレーのそれとの背景は異なるし、マレーの絵は、理想性を醸しつつ、その一方では、南国のごくありふれた日常的光景と映りかねない程に、神話性に乏しい画面となっている。しかし、私見によれば、南壁全体は、このティツィアーノの作品の、マレーなりの現代的解釈なのである。だが南壁全体について結論を述べる前に、考えるべき事柄がある。それは、南壁両図に現われる子供たちについてである。

ヴェルナー・ホーフマンは、論文「クールベとマレー」の中で、南壁左の図の、二人の女性の斜め後ろに描かれた、眠る男の子の図が、1869年のサロンに出品されたクールベの「乾草の季節の午睡」(1866—67, パリ, プティ・パレ)に描かれた眠る男の子が元になっていることを、強く示唆した(図20, 21, 22)⁽¹⁰⁷⁾マレーがああ旅行中に(1869年)、ルーヴルを訪ね、またサロンを見たことは確実である。ただ、マレーは、その時のことを書いたものの中では、美術家の名前をほとんどあげていない。殊に、同時代のフランスの美術家について、そうである⁽¹⁰⁸⁾エトリンガーもこの時の事に触れて、マレーが他の芸術家の名をめったに口にしないという、奇妙で特徴的な事実に気づいてはいた⁽¹⁰⁹⁾ホーフマンは、マレーの綴る儀礼的な調子の背後に、この訪問の隠れた意図を、すなわち、マレーが自己の力量を、フランスの美術家たちのそれに照らして推し量ってみたいという願望と、かれらの恐るべき名声の秘密を探りたいという願望を、読みとったのであった⁽¹¹⁰⁾この指摘のもつ意味は大きい。なぜなら、今後、マレーの画面の中に、他の美術家との関連を指摘できる可能性が広

まるからである。

クールベの名前は、マイアー・グレーフェ以後、何度も研究者の念頭に上ってきたものである。しかし、ホーフマンほど、具体的、実証的に指摘した者は、これまでいなかった。南壁の左の図の子供については、ホーフマンの指摘が、ほぼ正しいように思われる。ただ、彼は、この男の子の眠る姿の由来を指摘したのであって、この図の意味については、ほとんど言及していない。

ところで、右の図にも子供は登場する。習作では三人であったことは、すでに述べた。さて、この二人の子供の図を考えるにあたっては、私は一つの仮説を提出したい。先の子供の場合同様、その形態の由来についてである。筆者の見るに、両図のそれは近似しているものである。それは、クールベ同様、これまでしばしば名前が引かれる割には、一度も周到に比較されることのなかった画家の一作品である。ピュヴィ・ドゥ・シャヴァンヌの、マルセイユ美術館の踊り場の壁を飾る大作「マルセイユ(又はマッシリア)、ギリシアの移民」(1869年)が、それである(図23)。遺憾なことに、手元にあるピュヴィ・ドゥ・シャヴァンヌのカタログには、非常に小さな図版しか挙がっていない⁽¹¹¹⁾したがって、以下の論証は、一方にこの図版を眺め、他方に、この「マルセイユ(又はマッシリア)、ギリシアの移民」から派生した、いわば部分的な異版ともいべき作品「白い岩」(ca. 1869—72, ロンドン, マールバロー画廊)(図24)を置き、この後者の作品とマレーの作品(図25)との類似を指摘して、翻って、マレーの作品と「マルセイユ(又はマッシリア)、ギリシアの移民」との類似に遡及するといった、間接的な仕方しか、今のところ許されていない。というのも、「白い岩」には、ともかくもその鮮明な図版が、ある本の中にあがっているからである⁽¹¹²⁾

論証の手続きとしては少々煩雑であるが、「白い岩」とマレーの作品との比較に入る前に、ピュヴィ・ドゥ・シャヴァンヌの両図の異同について触れておくのが、順序であろう。「マルセイユ〔と略す〕」では画面中央やや左に寄った手前に、地面に坐りこむ二人の着衣の女性と、裸体の二人の男の子が見える。画面少し奥に描かれた一人はこちらを向いて立ち、手前に描かれたもう一人は大地に腹ばいになって肘をついている。この女性と子供の図を、ちょうど左右を逆にして、あたかも折り返したかのように描いたのが、「白い岩」の人物の部分である。ただ、この「白い岩」では、「マルセイユ」に見えた立った男の子が消え、背景は異なったものとなっている。人物の周囲については、基本的には同じである。

さて、まず、マレーのものと「白い岩」との比較を試みしてみる。「白い岩」を見れば、手を頬にあてがい、肘をついて地面にねそべる一人の男の子が見える。マレーのものと比べてみると、このシャヴァンヌの図に見える男の子と右端の女性の形態が、マレーの図の二人の男の子のそれに似ていて、はなはだ興味深い。マレーのものは、このシャヴァンヌの図を、ちょうど左右逆にしたようである。ただ、シャヴァンヌの図に現われるまん中の女性は、マレーの図には見かけられないが、マレーの習作では、第三の子供として、裸体の男の子が、ねそべる裸体の男の子の向うに、こちらを向いて坐る形で描きこまれている(図26)。マレーの図の左端の男の子は、大人と子供、男女の違い

というものはあっても、シャヴァンヌの右端の女性のそれとほとんど変わらぬ身ぶりを見せている。もっとも目立つ、両図のねそべる男の子を比べてみれば、肘のつき方、脚の上げ下げ、頭部の角度——シャヴァンヌのものではやや上を向き、マレーのものでは少々下を向いている——を別にすれば、これもよく似ている。加えて、シャヴァンヌのものにも、人物の身近にオレンジの実と樹が描かれ、同じようにかすかに草花が添えられている。——以上のように見てくれば、このシャヴァンヌの作品とマレーのそれとは、はなはだ似ているといわなくてはならない。

さて、そこで、マレーのものと「マルセイユ」を比較してみよう。すると、もういうまでないことだが、「白い岩」ではマレーのものと左右逆であったのだから、「白い岩」が「マルセイユ」と左右逆であったことを考えれば、マレーのものと「マルセイユ」は、元の形というか、同じ形になるわけである。「マルセイユ」に見られる中央の女性と左端の女性には、今先程、「白い岩」で述べたことがあてはまる。「マルセイユ」に見られる裸体の男の子は、マレーの習作に見られる第三の男の子に比べられるであろう。とすれば、この「マルセイユ」に見られる画面手前の四人の人物群は、マレーのものとはなはだ似ているといえないであろうか。

さて、もっとも重要なことに、マレーはこれを見たのだろうか。目下のところ、確証はない。しかし、可能性ということになれば、高いだろうといわざるをえない。なぜなら、この「マルセイユ（又はマッシリア）、ギリシアの移民」は、同じ年に生まれた対作品「マルセイユ、東方への門」（マルセイユ美術館）とともに、マルセイユへ送られる前、1869年のサロンに出品されたものだからである。⁽¹³⁾

さて、以上によって、南壁の両図について、主要な点は述べたつもりである。本図についての結論を述べる時がきたようである。子供のもつ意味も、そこから導き出されてくるであろう。

両図は、一見すれば、古典的な性格を留めるものでありながら、また他方では、南国のごくありふれた光景を描いているようにも見える、独立した二つの図である。その上に、右の画面では、男性を基本とした「人生の諸段階」が描かれ、左の図では女性を基本として、ロマン派的な友情画の形をかりた、画家のイタリアの地に対する憧憬の念が描かれる。しかし、両図は、もうひとつの純粹に個人的な要素を秘め、これにより、実は全体としてひとつの画面を構成する。その時、主題となるのは、愛に基礎づけられた現在の至福であり、人生の今である。しかし、いずれこれにも老いがしのび寄る。現在が絶頂であればこそ、未来が危ぶまれるのである。実際、あんなにも、今幸福であることを語る画家自身が、時には、——これは今まで注意もされなかった言葉だが——、つぎのように洩らすのである。

「私は自分なりに確信しています、私の人生はそんなに長くない、と。だから、もう少しの間、何かめざましい事をなすのに、残された期間をもっとも精力的に使い

たいのです。それには、純粋な空気が必要なのです。¹¹⁴⁾

と。こういう意味において、南壁全体でもって、「人生の諸段階」が語られているのである。しかし、くり返すまでもなく、鳴り響く調子は現在の至福である。そして、これを可能にしてくれたのは、メラニー・タウバーもさることながら、イタリアの地であり、この企画であり、この企画に携わった人々、とりわけアントン・ドールン——資金面の困難から誤解も生じたようだが——であり、ヒルデブラントなのであった。そうであればこそ、まさしくこの地は、マレーにとって楽園なのであった。

エトリンガーは、左の方の二人の女性の図について、仕事に対する安逸を見てとり、これをマレーの描くアルカディアの、モニュメンタルな図のひとつだとして、この図に地上の楽園の、黄金時代のイメージを捉えたのであった。¹¹⁵⁾筆者は、このエトリンガーの見解——これはホーフマンの見解に連なるものである¹¹⁶⁾——を尊重しながらも、これまで述べてきたように、南壁全体について、その楽園のイメージを認める者である。同時に、しかも、そこに、かすかな儚さを漂わせた「人生の諸段階」を見てとる者である。こうなれば、両図の関連を強めるという造形上の役割をもつ、子供たちの図は、平和で牧歌的な楽園のイメージを強めるものであるとともに、「人生の諸段階」における過去を含意するものであることは、もはやいうまでもないであろう。

こうした見方は、東壁にもおそらく当てはまるであろう。しかし、東壁については、このナポリのフレスコ画全体の意味解釈とともに、さらには、これのヨーロッパ美術における位置づけともどもに、また別の機会にゆずりたい。¹¹⁷⁾

註

- (1) Gerlach-Laxner, Uta : Hans von Marées. Katalog seiner Gemälde. München 1980, S. 128.
- (2) Rintelen, Friedrich : Hans von Marées. In : Zeitschrift für bildende Kunst, NF. Bd. 20, 1909, S. 178.
- (3) Degenhart, Bernhard : Hans von Marées. Die Fresken in Neapel. München 1958, S. 53f.
- (4) Von Einem, Herbert : Hans von Marées. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philoso.-histo. Klasse. Sitzungsberichte. Jahrgang 1967. Heft 4. München 1967, S. 12.
- (5) Degenhart, B. : op. cit., S. 14.
- (6) Grote, Ludwig : Hans von Marées. Die Fresken von Neapel. Stuttgart 1958, S. 18. —なお、「ナポリのフレスコ画をマレーの美術上の頂点とみるかどうかについては、論が分かれる。マイアー・グレーフェやリンテレン, A. ノイマイアーは「ヘスベリデス」をそれだけだとする。
Meier-Graefe, Julius : Hans von Marées. 3 Bde. München 1909-1910, Bd. 1, S. 465-468. Rintelen, F. : op. cit., S. 181. Neumeyer, Alfred : Hans von Marées and the Classical Doctrine in the Nineteenth Century. In : Art Bulltine, Bd. XX. 1938, S. 305. しかし、「ナポリのフレスコ画」を、マレーの画業の中で、また19世紀のドイツ美術においてすら、記念碑的な作品であるとするには、研究者間の一致がある。マレーの美術の一般的な性格と、その展開については、拙稿「ハンス・フォン・マレー——その芸術の基本的立場を求めて——」同志社哲学年報第3号, 1980, 52-73頁をご覧ください。
- (7) Thoenes, Christof unter Mitarbeit von Thuri Lorenz : Reclams Kunstführer. Italien Bd. VI. Neapel und Umgebung. Stuttgart 1971, S. 367.
- (8) Grote, L. : op. cit., S. 8.
- (9) Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 128. Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 237.
- (10) Grote, L. ; op. cit., S. 5.
- (11) マイアー・グレーフェによれば、建設予算の半分位しか目処がつかなかったという。Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1. S. 238.
- (12) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 231. 上掲拙稿, 68頁, 註13参照。
- (13) マイアー・グレーフェは、マレーは戦前にも(1869年)ドールンと会っていると書いており(Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 237. Bd. 3, S. 158), したがって、これが二度目ということになるが、しかし、ゲルラハ・ラクスナーによれば、この点は確認できないという。Gerlach-Laxner, U. : op. cit, S. 128.
- (14) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 238. Grote, L. : op. cit., S. 5.
- (15) Meier-Graefe, J. : ibid. Grote, L. : op. cit., S. 6. ゲルラハ・ラクスナーによれば、しかし、ドールンとマレーのどちらから、この部屋の装飾ということが持ち出されたのかという点については、確認できないという。ただ、ゲルラハ・ラクスナーもいうように、ありうることは、マイアー・グレーフェやグローテのいうような、マレーの側からの提案である。ここでは、その点をふまえて、マイアー・グレーフェとグローテの記述に従った。Gerlach-Laxner,

- U. : op. cit., S. 128.
- (16) Briefe Marées an Konrad Fiedler vom 22. Juni, 20. Juli und 8. Sept. 1873. In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3. Nr. 120, 126 und 129. Bd. 1, S. 248.
- (17) Hirschfeld, Peter : Hans von Marées und Conrad Fiedler. Die Umkehrung im 19. Jahrhundert. In : Ders., Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst. München/Berlin 1968, S. 239.
- (18) Brief Fiedlers an Dohrn vom 15. März 1873. In : Sattler, Barnhard : Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen. München 1962, S. 156f. Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 239.
- (19) K. フィードラーの芸術理論からすれば、未完成という現象は、本質的に低い評価しかえられないものである。拙稿「コンラート・フィードラーの芸術概念」美学106号, 1976, 41—50頁, 殊に48—50頁参照。
- (20) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 229 und 193.
- (21) Brief Fiedlers an Dohrn vom 29. März 1873. In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 240f. Tagebuch Fiedlers. In : Degenhart, B. : op. cit., S. 35f.
- (22) Grote, L. : op. cit., S. 7.
- (23) Brief Marées an Fiedler vom 11. Mai 1873. In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3, Nr. 116. Und Tagebuch Fiedlers vom Frühjahr 1873. In : Sattler, B. : op. cit., S. 163.
- (24) グローテによれば (op. cit., S. 7), ヴェネチア, フィレンツェでは, マレーはヒルデブランドと一緒になかったということになるが, ここではマイアー・グレーフェの記述に従う。Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 242, 245.
- (25) Brief Marées an Fiedler vom 6. Juni 1873. In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3, Nr. 119.
- (26) Brief an Fiedler. In : ibid., Nr. 121.
- (27) Brief an Fiedler. In : ibid., Nr. 126.
- (28) In : ibid., Nr. 136.
- (29) Brief Marées an Fiedler vom 6. Juni 1873. In : ibid., Nr. 119.
- (30) より詳しい日付については, Degenhart, B. : op. cit., S. 41. を見られたい。
- (31) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 2, S. 162. Degenhart, B. : op. cit., S. 42—45. Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 129. ただゲルラハ・ラクスナーは, 西が最初であったかもしれぬことを示唆している (S. 132)。さらに, 東の後に南ができ, これが最後と考えているようである (S. 131 f.)。
- (32) Brief Hildebrands an Fiedler. In : Sattler, B. : op. cit., S. 160.
- (33) Brief an Frau Tauber. In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3, Nr. 124.
- (34) Brief an Fiedler. In : ibid., Nr. 119.
- (35) Brief Charles Grants an Helene v. Baranowska von Ende Mai 1873. In : Meier-Graefe, J. : Bd. 2, S. 158.
- (36) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 246, 258. Degenhart, B. : op. cit., S. 41. Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 128.
- (37) Brief Marées an Frau Tauber. In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3, Nr. 124.
- (38) Brief Marées an Fiedler. In : ibid. Nr. 126.

- (39) Ibid.
- (40) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 251.
- (41) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 2, S. 161.
- (42) Meier-Graefe, J. : ibid., S. 160f., Bd. 1, S. 249—251.
- (43) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 546, Notiz 153.
- (44) Ibid.
- (45) 協力者については、以上のヒルデブラントの他に、マイアー・グレーフェは、機械的な仕事をした者として二人の名をあげ、また、壁をととのえるのには、フィレンツェにおけるヒルデブラントの協力者であったGabriele Palumboの名をあげて、そのやり方に触れている。Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 2, S. 161.
- (46) Brief an Fiedler. In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3, Nr. 219. Auch Meier-Graefe, J. : Bd. 2, S. 160f.
- (47) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 265. Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 129. なお、マレーの素描についてはデーゲンハルトの研究があり、これの中にも、ナポリ関係のものが数点、図版にあがっている。Degenhart, Bernhard : *Merées Zeichnungen. 2. vermehrte Aufl., Berlin 1963 (Erste Aufl. 1953)*
- (48) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 279, Bd. 2, S. 205. この後の箇所には、1899年になされた修復についての記述がある。ところで、この一連のフレスコ画をドイツ（ベルリンないしはミュンヘン）に移すという話があったが、立ち消えになって今日に至っている。これについては、Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 280ff. Gerlach Laxner, U. : op. cit., S. 133.
- (49) Degenhart, B. : Hans von Marées. *Die Fresken in Neapel*. S. 33. に詳しい。デーゲンハルトによれば1956年となっているが、ゲルラハ・ラクスナーによれば1955年である（op. cit., S. 133.）。ここでは一応、デーゲンハルトに従っておきたい。
- (50) Grote, L. : op. cit., S. 9.
- (51) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 247.
- (52) Degenhart, B. : ibid., S. 22, 42. ヴッパータールのスケッチについては同書の図版、16と17。
- (53) Degenhart, B. : ibid., S. 20.
- (54) Meier-Graefe, J. : ibid., S. 251.
- (55) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 2, S. 160.
- (56) Grote, L. : op. cit., S. 16.
- (57) 船は、純粋に画面と平行に走っているわけではなく、グローテのいうように、理解の上からいえば、海側に少し入ったように進んでいると見なければなるまい。Grote, L. : op. cit., S. 11.
- (58) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 252.
- (59) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 2, S. 160. Grote, L. : op. cit., S. 7.
- (60) Grote, L. : op. cit., S. 16.
- (61) Grote, L. : ibid. S. 11.

- (62) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 251. Grote, L. : ibid.
- (63) Grote, L. : ibid.
- (64) Meier-Graefe, J. : ibid. S. 251. Grote, L. : op. cit., S. 11f.
- (65) Grote, L. : ibid. S. 12.
- (66) Neumeyer, A. : op. cit., S. 298.
- (67) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 253.
- (68) Degenhart, B. : Hans von Marées. Die Fresken in Neapel. S. 24.
- (69) Brief an Fiedler. In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3, Nr. 122.
- (70) Parrot, André : Assur. L'univers des formes. Paris 1961. Fig. 48. より鮮明な図版は, 柳 宗玄, 前川誠郎, 高階秀爾編, 岩波美術館, テーマ館第3室, ひとの暮らし, 1982年, に図版2としてあがっている。
- (71) Dietschi, Peter : Der Parallelismus Ferdinand Hodlers. Ein Beitrag zur Stilpsychologie der neueren Kunst. Basler Studien zur Kunstgeschichte. Bd. XVI. Basel 1957, S. 94.
- (72) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 259.
- (73) Grote, L. : op. cit., S. 10.
- (74) Meier-Graefe, J. : ibid. S. 261—264.
- (75) Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 136.
- (76) Allgeyerの図版番号461, 472, 521. Uhde-Barnays, Hermann : Feuerbach. Klassiker der Kunst. Stuttgart u. Berlin 1913, S. 130, 131 u. 144.
- (77) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 261.
- (78) Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 136.
- (79) Briefe Marées an Fiedler vom 21. August und vom 28. September 1873. In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3, Nr. 128 und 132.
- (80) Grote, L. : op. cit., S. 17.
- (81) Ibid.
- (82) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1, S. 266. Lankheit, Klaus : Hans von Marées. Wuppertal 1952, S. 13. Degenhart, B. : ibid. S. 26 und 45. Hofmann, Werner : Das irdische Paradies. 2. Aufl. München 1974, S. 248. Von Einem, H. : op. cit., S. 13.
- (83) Lexikon der Kunst. Bd. 2. Leipzig 1976, S. 879 (Lebensalter). Hall, James : Dictionary of Subjects and Symbols in Art. Rev. Ed. London 1979, S. 9 (Ages of Man).
- (84) Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 141.
- (85) Lexikon der Kunst. Bd. 2. S. 217 (Hase). Hall, J. : op. cit., S. 257 (Rabbit) und S. 144 (Hare).
- (86) Grote, L. : op. cit., S. 15. Lankheit, K. : Das Freundschaftsbild der Romantik. Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. NF. Bd. 1, Heidelberg 1952, S. 163. Von Einem, H. : op. cit., S. 12. なお,

友情画、ないし友情肖像画の規定と、マレーがこれまでもこの種のものを描いてきたことについては、別のところで述べたから、ここではくり返さない。この点については、本稿註6にあげた拙稿、55頁以下、参照。

- (87) Schiff, Gert : Hans von Marées and His Place in Modern Painting. In : Yale Univ. Art Gallery Bulletin. Nr. 3, Okt. 1972, Bd. XXXIII, S. 87. ゲルラハ・ラクスナーは、新しいカタログの中で、可能性ではなく、現にあったことを意味する過去形で書いている (Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 141.)。しかし、それにしては、「イタリアとゲルマニア」は、ミュンヘンに構想されていた新絵画館のために、すでに1833年に、バイエルンのルートヴィヒ一世によって購入されている。マレーが一回目に、ローマにいたのは、1864年から1870年にかけてである。新絵画館が300点の油彩画をもって開館したのは、1853年10月25日のことであるから (Steingraber, Erich : Die Neue Pinakothek München. München 1981, S. 8.)、マレーが見たとすれば、ミュンヘンの地である可能性が高い。しかし、有名なものであるだけに、他に何らかの仕方ではこれを知っていたであろうことも、十分ありうることである。
- (88) Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. Deutsche Ausgabe des Ausstellungskataloges "I Nazareni a Roma", hrsg. von Klaus Gallwitz. München 1981, S. 177.
- (89) Schiff, G. : ibid.
- (90) Ibid.
- (91) Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 2, S. 192, Bd. 3, S. 83, Anm. 2. Auch Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 141.
- (92) Brief Marées an Melanie Tauber vom 19. Sept. 1873. In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3, Nr. 131.
- (93) Meier-Graefe, J. : ibid. S. 83.
- (94) Brief an Melanie Tauber vom 18. Juli. In : Meier-Graefe, J. : ibid. Nr. 125.
- (95) Neumeyer, A. : op. cit., S. 298.
- (96) Hofmann, W. : Das irdische Paradies. S. 248.
- (97) Ettlinger, L. D. : Hans von Marées and the Academic Tradition. In : Yale Univ. Art Gallery Bulletin. Nr. 3, Okt. 1972, Bd. XXXIII, S. 77.
- (98) 第一次ローマ滞在中に、マレーが模写したものには、つぎのものがある。バルマ・ヴェッキオ (ローマ、ハラッツォ・コロナ)、ティツィアーノ「牧者礼拝」(フィレンツェ、ハラッツォ・ピッティ)、ヴェラスケス「フェリペ四世騎馬の図」(同所)、ラファエッロ「ドンナ・ヴェラータ」(同所)。M.-G. Nr. 113—116.
- (99) Lexikon der Kunst. Bd. 2, S. 217 (Hase). ホールはその項で、愛する男女の場面にも、時々見かけられることを指摘している。Hall, J. : op. cit., S. 257 (Rabbit).
- (100) Brief an Fiedler. In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3, Nr. 121.
- (101) Brief an Fiedler. In : ibid. Nr. 122.
- (102) Brief an Frau Tauber. In : ibid. 124.
- (103) Brief an Fiedler. In : ibid. Nr. 126.
- (104) Schiff, G. : op. cit., S. 90.
- (105) Gerlach-Laxner, U. : op. cit., S. 114.

- (106) Wethey, Harold E. : The Paintings of Titian. Complete Edition. Bd. 3. The Mythological and Historical Paintings. London 1975. Kat. Nr. 36. S. 182ff., bes. S. 183. ここにいうコピーは、ウェズィーのあげる 8 点のコピーの中の、第 5 番である。
- (107) Hofmann, Werner : Courbet et Marées. In : Revue de L'art. Nr. 45, 1979, S. 32, Abb. 4 u. 5. (ただし、表題と図版が反対になっている)。
- (108) Brief Marées an Adolf Hildebrand vom 23. Juli 1869. In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3, Nr. 30. Auch Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 1. S. 159f.
- (109) Ettlinger, L. D. : op. cit., S. 79.
- (110) Hofmann, W. : ibid. S. 32.
- (111) Puvis de Chavannes. Catalogue d'exposition. Paris, Grand Palais, 1976-77. Paris 1976. 神戸大学教授池上忠治氏 (並びに同大学院生石崎勝基氏) のご好意により、筆者はこのカタログを見ることができた。この場を借りて、同教授に対し厚くお礼を申し上げる。
- (112) Delevoy, Robert L. : Symbolists and Symbolism. Eng. Ed. Geneva and London 1982, S. 78.
- (113) Puvis de Chavannes. Catalogue 1976-77. S. 96-99. Price, Aimée Brown : Puvis de Chavannes. A Study of the Easel Paintings and a Catalogue of the Painted Works. Diss. Yale Univ. 1972. University Microfilms International Michigan 1982, S. 379f. Kat. Nr. 133. 134.
- (114) Brief Marées an Fiedler vom 8. Sept. 1873. In : Meier-Graefe, J. : op. cit., Bd. 3, Nr. 129.
- (115) Ettlinger, L. D. : op. cit., S. 74.
- (116) Hofmann, W. : Das irdische Paradies. S. 245.
- (117) 本稿を草するにあたっては、つぎの 3 つの Dissertation は見るができなかった。
1. Pohl, Sieghard : Betrachtungen zum Freskenwerk des Hans von Marées in Neapel. Diss. Wien 1977.
 2. Neckenig, Franz Josef : Das Problem der Form- und Inhaltsreduktion im künstlerischen Schaffen und theoretischen Denken deutscher Plastiker der Marées-Nachfolge. Diss. Berlin 1982.
 3. Siewert, Roswitha : Zur Wirkungsgeschichte des Werkes von Hans von Marées. Diss. Berlin 1982.



図1
ナポリ臨海研究所
二階 図書室
北西を望む



図2
同所
南東を望む

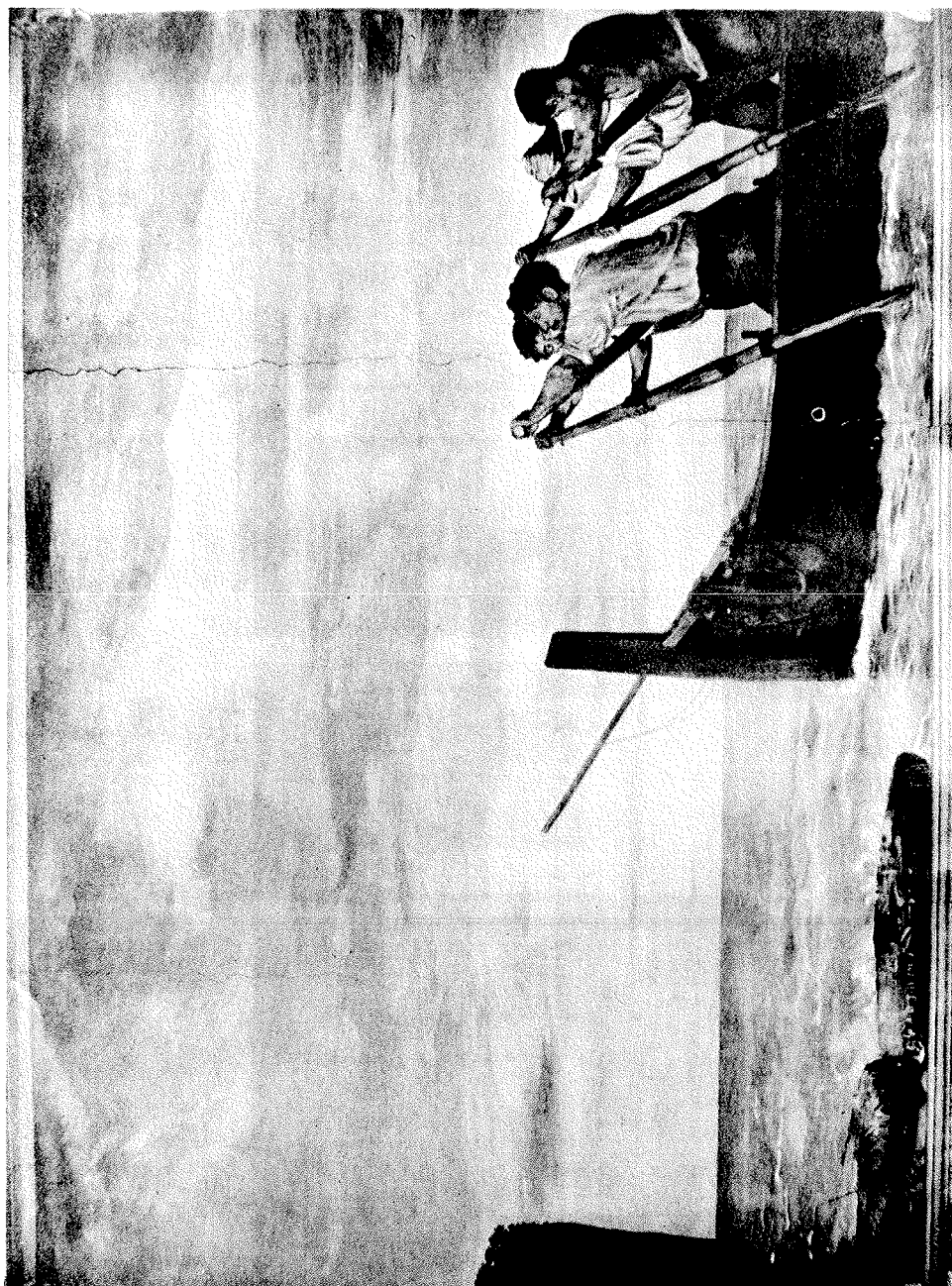


図3 北壁中央図 潜水



図4 北壁中央図左隣り
縦長の作品
左側 帆船のある
右側 海と断崖のある



図5 北壁中央図右隣り
縦長の作品
左側 漁夫と女性と子供のいる
右側 かもめのいる

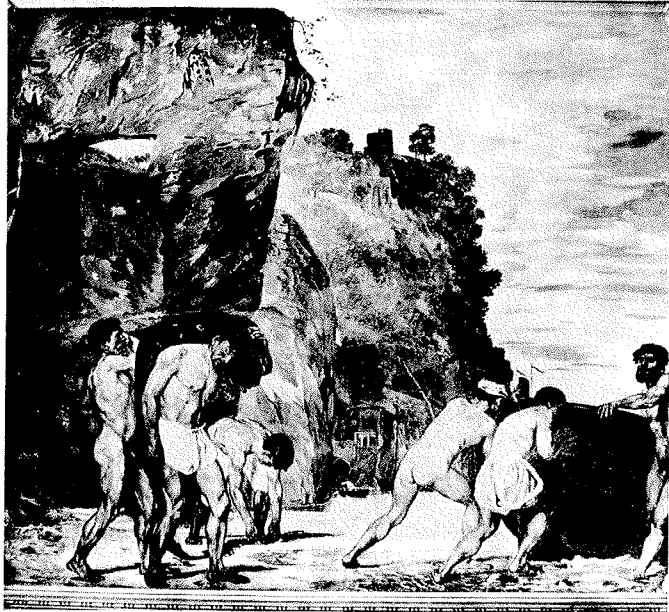


図6 西壁 漁に出かける漁夫たち



図7 東壁 ペルゴラ



図11
油彩習作
四人の漕手 ベルリーン
国立美術館 (西)

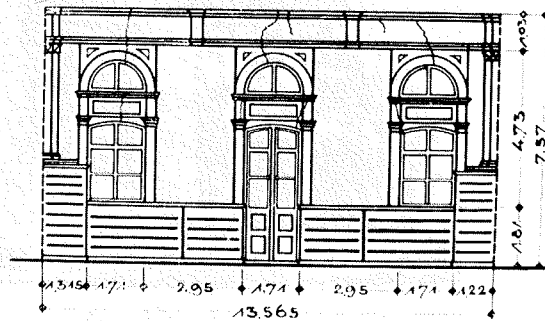
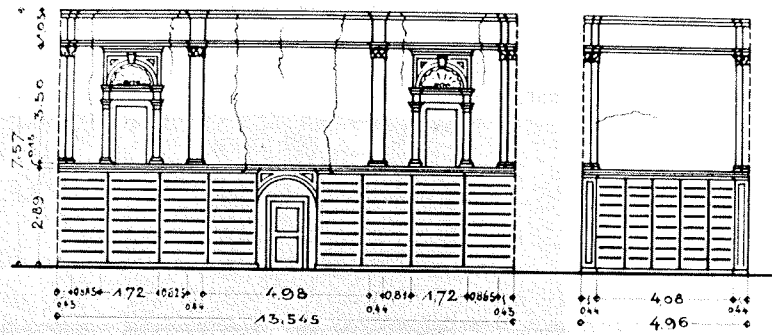


図10
ナポリ臨海研究所
二階 図書室内部
見取図



図8 南壁左側 二人の女性のいるオレンジ苑



図9 南壁右側 オレンジをもぐ男

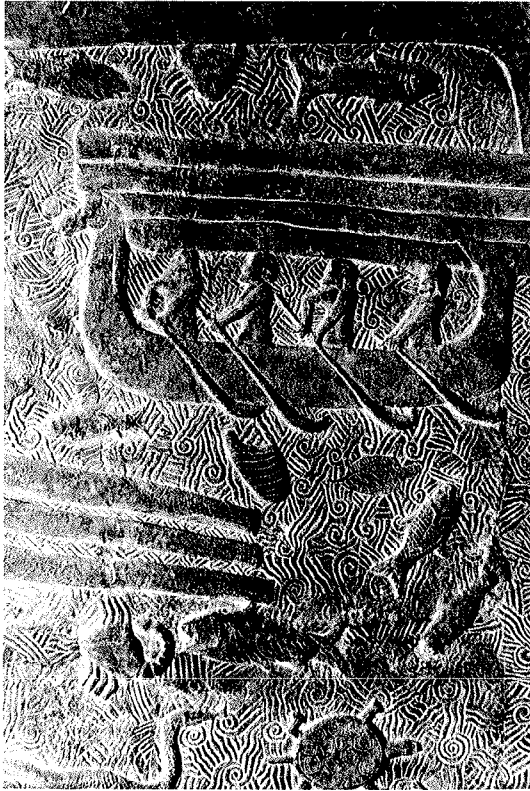


図12
海上風景 材木の運搬（部分）
紀元前8世紀 イラク
雪花石膏 ルーヴル美術館



図13 A. フォイアーバハ メデア
テンペラによる下絵 1866年
ブレスラウ シュレージエン美術館

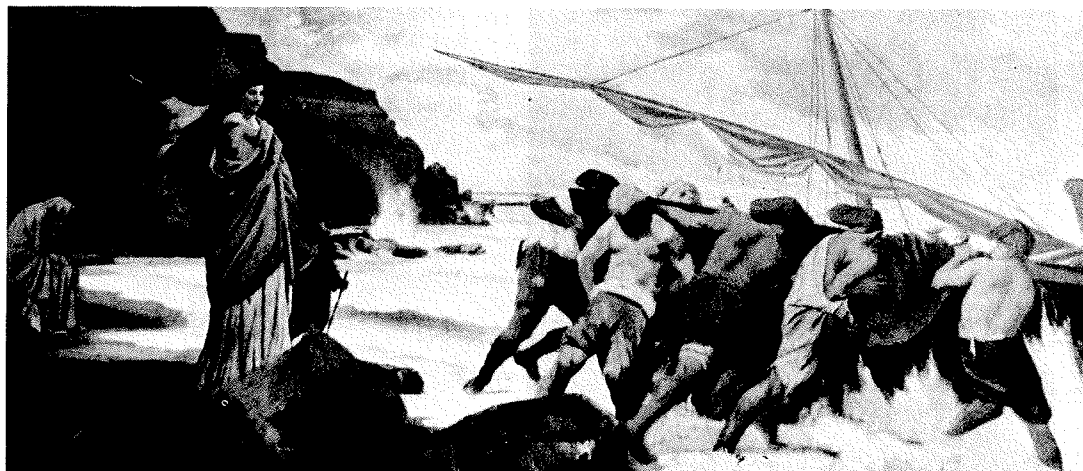


図14 A. フォイアーバハ メデア
油彩による下絵第二版 1867年
元ベルリン国立美術館所蔵 焼失



図15 A. フォイアーバハ メデア
油彩 1870年
ミュンヘン新絵画館



図16 J. F. オーヴァーベック イタリアとゲルマニア
油彩 1811-1828年 ミュンヘン新絵画館



図20 G. クールベ 乾草の季節の午睡
油彩 1866-1867年 プティ・パレ



図17 夕暮れの森の光景 油彩
元ベルリン国立美術館所蔵 焼失



図18 ティツィアーノ ゼウスとアンティオペー (パルドのヴィーナス)
油彩 1530—1540年頃 ルーヴル美術館



図19 テイツィアーノ 人生の三段階 油彩
1512-1515年頃 エディンバラ スコットランド国立美術館



図21 G. クールベ 図20の部分



図22 図8の部分

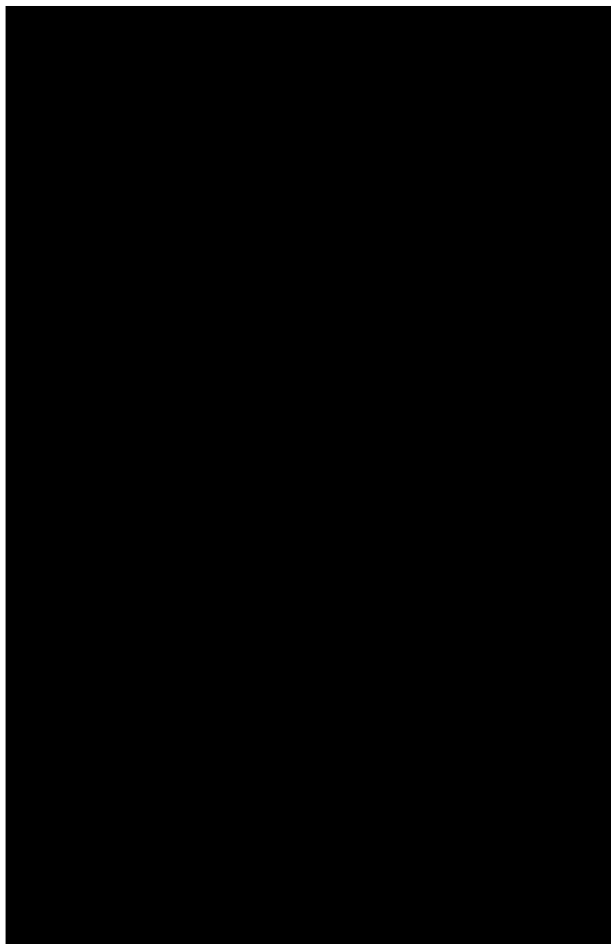
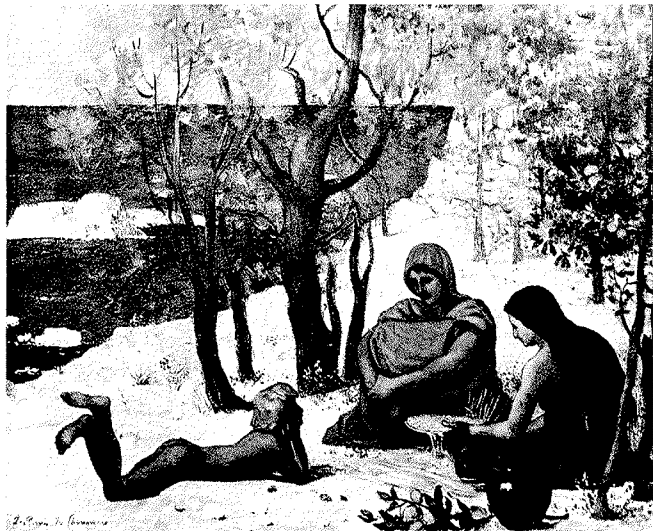


図23 P. d. シャヴァンヌ
マルセイユ (又はマッシリア),
ギリシアの移民 油彩 1869年
マルセイユ美術館



左上
図24 P. d. シャヴァンヌ
白い岩 油彩 1869—1872年頃
ロンドン マールバロー面廊

左下
図25 図9の部分

右上
図26 油彩習作 子供の群像
焼失

