



《研究ノート》 ゲーテと風景画

綾戸, 啓太

(Citation)

DA, 17:57-64

(Issue Date)

2025-03-30

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100495842>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100495842>



ゲーテと風景画

綾 戸 啓 太

はじめに

18 世紀末から 19 世紀初めにかけてヨーロッパでは、旅行の増加やその手段の変化、自然科学の知識の普及に伴って「風景」(Landschaft) が再発見された。¹ 本来 Landschaft という単語は、特定の地域に所属する集団を指し示す単語であり、伝統的には行政機関が土地と人を管轄する際に用いた言葉であった。つまり、土地や地域といった自然との関わりが人々の営みに不可欠であることを意味していた。² しかし近代になるにつれて、人々が未知の風土や景色を体験したり、自然を客体として考察したりするようになり、風景という言葉には、自然を新たに美的経験の場として見なす意味が与えられた。同時期に、自然の理想美を追求する庭園、古代ギリシア・ローマの遺跡や彫刻作品の研究などでの革新も生じた。風景画という絵画ジャンルが大きく見直されて確立されたのもこの頃である。神話や歴史的な出来事などが主題となっている従来の絵画ジャンルにおいては、単なる背景にすぎなかった自然や日常の景観が、新たに注目され独立した意義が認められるようになる。すなわち、19 世紀前後のヨーロッパでは、人々の営みの場というよりも、美的景観という意味での風景が特に注目されるようになった。詩人でありながら自然研究者であったゲーテも、風景画論の執筆などを通して、風景を巡る当時の議論に積極的に関わっていた。³ 彼の風景画論の特徴はどのような点に見られるのか。また、現代において彼の風景画論を捉えなおす意義はどこにあるのか。このことを明らかにするために、本稿では、若きゲーテの風景素描への関心、および彼による風景画論を整理する。

¹ ヨーロッパにおける 18 世紀から 19 世紀にかけての風景知覚の変化をめぐる古典的な研究として Joachim Ritter: *Landschaft: zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster: Aschendorff, 1963 がある。近年の包括的な研究としては以下を参照。Thomas Noll, Urte Stobbe und Christian Scholl: *Landschaftswahrnehmung um 1800 Imaginations- und mediengeschichtliche Kontinuitäten und Brüche*. In: *Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft*. Hg. von Thomas Noll, Urte Stobbe, Christian Scholl, Göttingen: Wallstein, 2012, S. 9-26.

² Noll, Stobbe und Scholl, a. a. O., S. 10.

³ Steffen Egle: *Schriften zur Landschaftsmalerei*. In: *Goethe Handbuch Supplemente*. Bd. 3, hg. von Andreas Beyer, Ernst Osterkamp. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2011, S. 278-286, hier S. 280.

1. ゲーテの風景素描と詩作との関わり

ゲーテはイタリア旅行以前から風景画へ関心を向けていた。若いころから風景の素描⁴を繰り返しており、現在では破棄されたものも多いが、それでも約三千もの作品がゲーテ国立博物館やゲーテ・シラー文書館に現在でも保存されている。フェンメルはこれらの素描を、著作集『ゲーテ素描集』(*Corpus der Goethezeichnungen*, 1958)において整理した。肖像画や舞台における装飾の草案、あるいは植物学、地質学、色彩論など、彼が生涯を通じて取り組み続けてきた自然科学研究にまつわるものなどが見られるが、圧倒的に多くを占めているのは、風景あるいは建築の素描であり、全コレクションの内の半分以上を占めている。

ゲーテは幼少期から美術教育を受けてきた。すでに9歳の時点で、銅版画家ヨハン・ミヒャエル・エーベン(Johann Michael Eben, 1716-1761)から、三年にわたり素描のレッスンを受けていたことが、自伝『詩と真実』(*Dichtung und Wahrheit*, 1808-1831)で言及されている。⁵ ライプツィヒ大学に通う1765年から68年の間、法学を学ぶ傍らで、プライセンブルクの素描アカデミーの校長であったアダム・フリードリヒ・エーザー(Adam Friedrich Oeser, 1717-1799)から風景素描の個人レッスンを受けたが、体系的な技術を身につけるには至らなかった。エーザーは、ヴィンケルマンの友人であり賛同者であったことから、むしろゲーテに素描の技術よりも古典主義的な芸術観をもたらした。⁶ またライプツィヒでの友人であったクリスティアン・ゴットフリート・ヘルマン(Christian Gottfried Hermann, 1743-1813)と一緒に、ゲーテは風景素描の鍛錬に勤しんでいた。とはいえ、自分の素描技術に自信が持てなかったからか、芸術家が描いた作品の模倣を好んだ。例えば1768年に、彼はヨハン・アレクサンダー・ティーレ(Johann Alexander Thiele, 1685-1752)の風景画に基づいて、二枚の銅版画を制作している。⁷

確かに彼の素描画家としての腕前は、決して卓越した域にまで達したものではな

⁴ ゲーテにおける素描の研究については、Peter Maisak: *Zeichnungen*. In: *Goethe-Handbuch in vier Bänden, Personen, Sachen Begriffe*. Bd. 4/2, hg. von Bernd Witte, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1998, S. 1198-1209 および、フェンメルによってまとめられた図録の簡約版としたうえで、解説が付されたヴォルフガング・ヘヒト『素描画家としてのゲーテ』相良憲一、高橋義人、前田富士夫訳、国際文化出版社、1984年を参照。

⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. 2 Abt. Frankfurt am Main: DKV, 1985-2013, Bd. 15, S. 128. なお、このフランクフルト版については、以下、本稿ではFAの文献略号を用い、巻数と頁のみを表記する。また〔 〕および傍点は引用者による。

⁶ Ebd., S. 338-345.

⁷ Johann Wolfgang Goethe: *Corpus der Goethezeichnungen*. 7 Bde. Hg. von Gerhard Femmel, Leipzig: Seemann, 1958-1973, Bd. 1, Nr. 45 und 48, S. 28f.

く、ディレタントに留まっていたかもしれない。⁸ しかしこれらの経験は、ゲーテの芸術観どころか、世界観そのものにも重大な影響を与えたと考えられる。それは、彼自身が『詩と真実』の第二部第六章において次のように証言していることから明らかである。

眼は、私が世界を把握するための特別な器官であった。子供のころから画家たちの間で生活し、諸対象を芸術と関係があるもののように観察することに慣れていた〔…〕。私が眼をやるところでは〔どこでも〕絵画が見出された。⁹

このことからゲーテは、まるで世界を「絵画」(Bild)のように知覚していたことが分かる。こうして彼は、幼少期からの素描の経験を通じて、周囲に広がる自然と、その模倣としての芸術を明確に区別するのではなく、むしろ「芸術と自然を織り交ぜて知覚する」(Die Wahrnehmung von Kunst und Natur zu verschränken)¹⁰ という独自の世界観を獲得した。

若いゲーテが描いた風景画において注目に値するのは、曖昧でぼやけた線で描かれていることである。一例に、1777年12月に彼がハルツ旅行中に描いた《月夜のブロッケン山》(*Der Brocken im Mondlicht*)¹¹ が挙げられる。このスケッチでは、対象のはっきりとした輪郭はほとんど見られず、水平に伸びた線の濃淡から風景がぼんやりと浮かんでくるように見える。山や木々などの個別的なモチーフは具体的に描かれておらず、一つ一つを目にしただけでは何が描かれているか分からない。しかし、絵画全体を見ると、それが一つの風景画として現れてくる。このような素描の仕方について、マイザックは次のように指摘する。

シャープに区切られた輪郭を避けることで、風景は統一された全体としての効果を持つ。細部は消失し、薄いヴェールは概略的に形を表面にまとめ、大気のような濃さは暗示的な力を帯びる。¹²

しかしゲーテはこのような素描に満足していたわけではない。例えば彼は、1781年

⁸ ディレタントとしてのゲーテの素描を巡る研究については、佐藤直樹「ディレタント研究序説——その歴史と展開の見取り図」佐藤直樹編『芸術愛好家たちの夢 ドイツ近代におけるディレタンティズム』三元社、2019年、8-33頁所収を参照。

⁹ FA 14, S. 246.

¹⁰ Vgl. Maisak, a. a. O., S. 1200.

¹¹ *Corpus der Goethezeichnungen*, Bd. 1, Nr. 190, S. 74.

¹² Vgl. Maisak, a. a. O., S. 1205.

6月21日の書簡で画家フリードリヒ・ミュラーに宛てて、「最も情熱的な画家はどんな絵を描いてはならない。[...] 適当に描いたり、大雑把な概略だけを描いたりすることは、せいぜい愛好家にしか褒められない」¹³と自己批判的に述べている。

ゲーテの風景素描に大きな影響を与えたのは、ドイツ人の画家ヤーコプ・フィリップ・ハッケルト (Jakob Philipp Hackert, 1737-1807) であった。ゲーテは1786年から1788年までのイタリア旅行の最中にハッケルトと出会い、彼から十分な素描の訓練を受けることができた。その結果、例えば《ヴィラ・パムフィーリからサン・ピエトロ大聖堂を望む》(*Blick auf die Peterskirche von Villa Pamfili aus*, 1787)¹⁴のように、立体的な陰影をつけつつ、古典的な素描法であるデイズーニョの原則に従って、はっきりとした輪郭を引きながら風景を描く技術を身に着けた。¹⁵

しかしゲーテはローマ滞在中に素描の技術を磨き続けながらも、一方で画家としての才能が欠けていることへの不安を募らせていった。最終的に彼は『イタリア紀行』第二次ローマ滞在の2月22日付の手記において「造形芸術の実習を断念する」(*auf das Ausüben der bildenden Kunst Verzicht tu[n]*)¹⁶とさえ決意している。実際のところ、ゲーテは生涯を終えるまで素描に取り組み続けていた。ヘヒトが述べるように、彼は一貫して「遊び」¹⁷として素描に取り組むようになった。それは単なる気散じではなく、「私が絵を描き美術を研究することは、詩作の能力を妨げるのではなく、むしろ助けてくれる」¹⁸というゲーテの言葉からも分かるように、その「遊び」は彼の詩作と密接に関係していたと考えられる。これに関して興味深いのは、彼独自の素描の仕方が、意図的な手法であったという点である。

私はわずかな線を、急いで紙に描くことが多く、それが正確であるのは稀であるが、それは感覚的な物事から観念を生み出すことを容易にしてくれる。なぜなら、対象をより詳細かつ鋭敏に観察するときに、人はむしろ普遍的なものへと近づくからだ。¹⁹

つまり彼にとって素描とは、単に自然を模写することのみを意味しているのではなく、自然をよく観察し、その背後に潜む普遍的なものを捉えるという意味での「直

¹³ FA 29, S. 352f.

¹⁴ *Corpus der Goethezeichnungen*, Bd. 2, Nr. 263, S. 88.

¹⁵ Vgl. Maisak, a. a. O., S. 1204.

¹⁶ FA 15/1, S. 556.

¹⁷ ヘヒト、前掲書、23頁。

¹⁸ FA 15/1, S. 478.

¹⁹ Ebd., S. 185.

観」(Anschauung)を補助する手段でもあった。事実、イタリア旅行以降のゲーテの自然科学研究や詩作にとって、「直観」はより重要な立場を占めるようになる。例えば、ゲーテはイタリア旅行中に多種多様な植物との出会いを通じて、あらゆる植物は多様な姿を持つが、それでもなおそこにはあらゆる植物に当てはまる普遍的な「原植物」(Urpflanze)が存在するという構想を抱くようになった。²⁰さらには実際、彼は植物学や動物学に取り組む際にも素描を活用した。²¹このようにゲーテの生み出した風景画は、彼の世界観そのものと深く結びついていた。

2. 二つの風景画論

ゲーテの素描を巡る発言と関連する風景画論として、『フィリップ・ハッケルトによる二枚の風景画』(*Zwei Landschaften von Philipp Hackert*, 1804)と『詩人ライスダール』(*Ruisdael als Dichter*, 1816)が挙げられる。

ゲーテが最も高く評価した当時の風景画家は、すでに言及したハッケルトであった。彼はハッケルトの死後、1807年に『フィリップ・ハッケルト』(Philipp Hackert, 1811)という伝記を書き記しており、ゲーテの芸術観におけるハッケルトの影響の大きさがうかがえる。彼の風景画に関わる言及の中で特に注目に値するのが『フィリップ・ハッケルトの二枚の風景画』である。ゲーテは1804年、『イエーナの一般文学新聞』(*Jenaischen Allgemeinen Literatur Zeitung*)にこの小論文を掲載し、ハッケルトの二枚の風景画《テベレ川とミルヴィオ橋》(*Blick auf den Tiber und die Milvische Brücke*)と《フィレンツェ近郊のアルノ溪谷の眺め》(*Das Arnotal bei Florenz*)を論じた。

冒頭で述べたように、1800年頃には、風景画が絵画の一ジャンルとしての地位が認められ始めたことから、美学者や作家たちがその論理的枠組みを築こうと試みた。その一環として、芸術家による風景画を「詩」(Dichtung)として確立しようとする運動があった。²²ゲーテによるハッケルト論もこの運動を念頭に置いていると考えられるが、興味深いのは、自然を忠実に再現していることが称賛されている点である。

ハッケルトのこの二作品のように、自然に忠実な眺望を写した絵画には、風景画の最高概念が芸術評論家に与えている尺度に従って判断すれば、非常に不当な評

²⁰ 1787年6月8日にゲーテがイタリアからシャルロッテ・シュタインに宛てた手紙(FA 30, S. 305)を参照。

²¹ 植物学や動物学などの、ゲーテによる自然科学研究と素描との関係については、Uwe Pörksen: *Raumzeit: Goethes Zeitbegriff, abgelesen an seinen sprachlichen und zeichnerischen Naturstudien*. Stuttgart: Steiner, 1999を参照。

²² Egle, a. a. O., S. 280.

価値が下されてしまうだろう。一般的に言えば、彼の絵画は確かにこの分野〔＝風景画〕に属するが、〔じつのところ〕その分野に付随する種類を成している。最も高貴な意味での風景画家は、自らの詩を表現するために、風景の形式を自由に使い、トーン、色彩、照明、配置などによって全体の美しさを達成するために、芸術のあらゆるバネを動かす (alle Springfedern der Kunst in Bewegung setz[en]) 〔＝自らの芸術的才能を遺憾なく発揮させる〕のに対して、〔ハッケルトのような〕眺望画家は、綿密な正確性のための諸制約に従うばかりで、せいぜい視点や時点の選択くらいしか自由を与えられていない。しかし、眺望画家の視野の中に置かれた全ての諸対象が可能な限り真実として描かれれば、ただちに与えられた義務をも満たしたことになる。²³

ここで重要なのは、ハッケルトの描くような「自然に忠実な眺望を写した絵画」(Gemälde, welche, [...] treu nach der Natur gemalte Aussichten darstellen) を、ゲーテは風景画に「付随する種類」(eine untergeordnete Art) へと分類していることである。そしてそのような絵画を描くハッケルトを「眺望画家」(der Maler von Aussichten) と呼んでいる。このような画家は、「自らの詩を表現する」(sein Gedicht dar[stellen]) 風景画家に重きを置く評論家の判断に従えば、不当に評価されるという。しかし彼はこの尺度を覆し、ハッケルトに眺望画家として特別な価値を与える。

もし、先述したハッケルトの絵画が、例の正当な区別から恩恵を受けていると認め、それらの絵画をローマやフィレンツェ周辺の写し絵であると見なすならば、それらは並外れて賞賛に値するものであり、それどころか、現実性への要求を満たすという点に限っては、芸術の頂点と見なすことができる。²⁴

「現実性への要求を満たす」(Wirklichkeitsforderungen befriedigt werden) 例として、ゲーテはフィレンツェ近郊の風景が「細部に至るまで完璧に仕上げられているが、堅苦しくも退屈でもない」(bis in's kleinste Detail vollendet, doch weder mühsam noch trocken)²⁵ 様子を指摘する。つまり自然の眺望を細部に至るまで正確に模写しているかどうかという尺度でハッケルトを評価するならば、「芸術の頂点」(Gipfel der Kunst) でさえあるという。このように、ハッケルトの絵画を正当に評価するために、自然の忠実な再現を目指す「眺望画」(Aussichtsgemälde)²⁶ を、風景画のサブカ

²³ FA 18, S. 930.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., S. 931.

テゴリーとして独自に確立したという点が、この小論文の意義のひとつである。²⁷

自然に忠実な風景画が論じられているという点で、『詩人ライスダール』はこのハッケルト論と結びつく。ゲーテはドレスデンのアルテ・マイスター美術館を1813年までに4回訪問しており、そこで目にした17世紀オランダ風景画の第一人者ヤーコプ・ファン・ライスダール (Jacob van Ruisdael, 1628/29-1682) の絵画に感銘を受けた。彼と同時期に活動していたプッサンやロランが、古代ギリシア・ローマにおける神話などの理想化された風景を描いたのに対して、ライスダールは事実的な観察に基づいた北方の空や木々を忠実に描き出した。ゲーテは『詩人ライスダール』において、三つの作品を例に挙げ、ライスダールが自然の景観を詩人のように描き出す最も優れた風景画家の一人であると評価する。

この論文には、当時人気を博していたロマン主義風景画家、特にカスパー・ダーヴィット・フリードリヒ (Caspar David Friedrich, 1774-1840) の風景画に対する批判が密かに込められていたと指摘される。²⁸ フリードリヒは、画面に背を向けた人物や、地平線や水平線をモチーフとした遠景を描くことで、超越的なものへの憧れを表現した。このような技法によって描かれた《山上の十字架》(*Kreuz im Gebirge*, 1808) という風景画は、いわゆる「ラムドル論争」²⁹を引き起こし、フリードリヒは一躍時の人となった。当初ゲーテはこの論争に対する明確な意見の表明を控えていた。なぜなら、ゲーテはもともと写実的であったフリードリヒの技法を評価し、彼と交友関係を築いていたからである。しかしフリードリヒが次第に観念的な画風を強めていったために、両者の関係は次第に悪化し、最終的には決裂してしまう。『詩人ライスダール』に、フリードリヒの名前を挙げて批判をしている箇所は見られない。しかし、この著書においてゲーテが評価するライスダールの絵画は、フリードリヒの描く観念的な絵画とは根底的に異なる。

具体例として、ライスダールの《アウデラーク教会近くのユダヤ人墓地》(*Der Judenfriedhof bei Ouderkerk*, 1653-55) に対するゲーテの評論を取り上げる。ゲーテはまず、ロマン主義絵画において好まれるモチーフである朽ち果てた教会や墓石に目を向ける。

²⁷ Egle, a. a. O., S. 281.

²⁸ Vgl. Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart: Metzler, 1991, S. 328-336.

²⁹ 当時風景画は歴史画や宗教画に比べて低い地位に位置する絵画ジャンルだと見なされていた。ところがフリードリヒの《山上の十字架》は、風景画家による伝統的な歴史画や宗教画への挑発と見なされ、賛否両論が生じた。特にこの批判の先鋒に立っていた批評家フリードリヒ・バジリウス・フォン・ラムドル (Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, 1757-1822) の名を取り、この論争は「ラムドル論争」と呼ばれた。

墓碑でさえ、その朽ち果てた姿が過去以上のものを指し示している。それらは墓碑自身の墓碑なのだ。[…] 墓石そのものの荒廃の描写に大いなる味わいと芸術家の美的さじ加減が施されており、目が釘付けになる。³⁰

ゲーテは朽ち果てた墓碑を眼にして、それが「過去以上のもの」(ein Mehr-als-Vergangenes)を示す「墓碑自身の墓碑」(Grabmäler von sich selbst)として描かれていと述べる。つまり、永遠に死者を記憶する役目を負っているはずの墓碑すらも、時間の経過に逆えられないことを鋭く指摘している。³¹

一見するとゲーテは、墓碑や荒廃というロマン主義に好まれるモチーフを評価しているように思える。しかしこの直後、ゲーテは一転して、この絵画の自然描写に注目する。

けれども、この絵の最も重要な観念が、同時に最大の絵画的印象を作り出すことになる。もしかすると、巨大な建物の崩落により、それまでは心地よく順調に流れていた小川が埋まり、せき止められて、もともと流れていた場所から押しやられたのかもしれない。小川はいまや、荒地へと流れる道を求めて、墓石の中を通り抜ける。一条の希望の光が、にわか雨をものともせず、崩れてはいないがすでに傷んでいるいくつかの墓碑、枯れて白くなった樹の幹を照らす。だが特に照らされているのは、こちらに迫って来る水流、流れ落ちるいくつかの川筋、そしてそこから生じている泡立ちのほうなのだ。³²

ゲーテはにわか雨が止んだ後に射し込んだ光と照らし出された水流や泡立ちに目を向けて、これこそがこの絵の「最も重要な観念」([d]er bedeutendste Gedanke)であると同時に、「最大の絵画的印象」(de[r] größte[] malerische[] Eindruck)を生み出すと指摘している。崩れ落ちた墓碑や教会の瓦礫は、水の流れをせき止めてしまっているが、それによってわき道にそれた流れは、にわか雨の後に射し込む日光に照らされながら、むしろ生き生きとした自然を体現している。ゲーテはこの絵画に描かれた川の流れや日光などの個々の自然現象を象徴的に捉えて、ダイナミズムや永遠性といっ

³⁰ FA 19, S. 635f.

³¹ 紙幅の都合上深掘りはできないが、ゲーテはこの問題を自身の詩作においても反映させている。例えば『親和力』(*Die Wahlverwandtschaften*, 1809)の登場人物オットーリエは、自らの日記において、「時間というものは、人間と同じように、記念碑にも自らの権利を主張せずにはいられない」(FA 8, S. 404)と書き記し、像と永続性の問題に言及している。

³² FA 19, S. 636.

た、自然に潜む普遍的なものをも見出そうとしている。³³ このように「はかなさの寓意を生命の象徴として再解釈すること」(Umdeutung der Vergänglichkeitsallegorien in Lebenssymbole) ³⁴ こそが、この論文の最も重要な意図である。ゲーテによるライスダールの総評は、次の通りである。

私たちはこれからも、感受性が高く、明晰な考えを持つ芸術家が、詩人として認められて、完璧な象徴性へと到達する事例を、さらに多く目にするだろう。そして同時に、その芸術家が持つ外的および内的な考え方の健康さは、私たちを喜ばせ、教示し、元気づけて、活気づけてくれる。³⁵

「明晰な考え」や「完璧な象徴性」が、芸術家の「健康さ」と結びつけられていることから分かるように、ゲーテはフリードリヒの神秘的かつ感覚に強く訴えかけてくる絵画に、ある種の「不健康さ」³⁶ を感じ取っていたことが仄めかされている。ゲーテによると、ライスダールは風景美を主情的に描き出すことへと過度に偏るのではなく、「風景がその外観の美しさにおいて自らが持つ客観性」³⁷ を描き出そうとする立場を貫いていた。詩人として自然の客観性を生き生きと表現する点に卓越性が見られるというのが、ゲーテのライスダール論の基底にある。

3. 自然に忠実であること

このように彼の風景画論を概観すると、ゲーテが生涯を通じて風景素描に取り組み続けた理由も見えて取れるように思われる。もともとゲーテは、幼少期から芸術と自然を織り交ぜて知覚する独特の世界観を持っていた。つまり彼の中で、自然観察と素描とが、密接に結びついていた。とはいえ、イタリア旅行以前の彼の素描技術は未熟であった。そのようなゲーテに自然観察の重要性を教えたのがハッケルトであった。というのも、『フィリップ・ハッケルトによる二枚の風景画』からも明らかなように、ゲーテにとってハッケルトは、素描の師であると同時に、自然観察そのものの師でも

³³ 個別的で特殊な自然現象の観察を通じて、その背後にある普遍的なものをも同時に見出すことが、ゲーテのいう象徴的な自然の捉え方である。一方で彼によると寓意とは、特定の文化の枠組みの中で生み出された恣意的な約束事を指し、両者は明確に区別される。ゲーテにおける象徴については、例えば高橋義人『形態と象徴 ゲーテと「緑の自然科学」』岩波書店、1988年を参照。

³⁴ Osterkamp, a. a. O., 1991, S. 345.

³⁵ FA 19, S. 636.

³⁶ Egle, a. a. O., S. 283.

³⁷ Ernst Osterkamp: Bildende Künste. In: *Goethe-Handbuch in vier Bänden, Personen, Sachen Begriffe*, Bd. 4/1, hg. von Bernd Witte, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1998, S. 116-129, hier S. 127.

あったからである。ゲーテはハッケルトから素描と自然観察の手ほどきをうけるうちに、それらが自然に潜む普遍的なものをも捉えうることの確信を強めていき、自然科学研究や詩作を通じて、自然の背後に潜む普遍的なものに迫ろうとした。彼は、たとえ画家の道を諦めたとしても、風景をはじめとした素描を辞めなかった。ゲーテにとって自然を観察し描き出すことがいかに重要であったかは、ハッケルトやライスダールの風景画論にも反映されている。

このような観点は、現代において再び注目されうるのではないか。冒頭で述べたように、18世紀から19世紀にかけて生じた風景をめぐる問題の論点は、視覚的に訴えかけるような美的経験の場としての意味が生じたことであった。ゲーテもまた風景画論を通じてこの議論へ加わったが、その際にゲーテは一貫して「自然に忠実であること」を重視していた。一方で近年に目を向けると、例えばSNSの普及や映像技術の発展により、風景をより美しく演出して写真や映像で紹介することがますます追求されるようになってきている。これによって人々は、実際に現地へと足を運ぶことなく美しい風景が容易に体験できるかもしれない。しかしそのようにして美的に演出された風景は、しばしば視覚的な快さが過度に追求されるため、ハッケルトやライスダールの絵画にゲーテが見出したような、忠実な自然の再現であるとは言えないのではないか。インターネットや映像技術が絶え間なく発展し、容易に風景を美的に演出できるようになった現代において、なおも自然に忠実であり続けるための一つの手がかりとして、ゲーテの風景画論は未だ価値を持ち続けているだろう。