

翻訳：アンドレア・ゴットダン著
『ヴァーグナーとその時代の造形芸術』¹

萩野 静 男

ヴァーグナーの造形芸術の知識

ヴァーグナーは彫刻や絵画、造形芸術家、あるいは彼らの個々の作品に関する思想を稀にしかメモしなかったし、それについて詳しい発言をすることはもっと稀であった。彼が著わした大量の著書や書簡に鑑みると、この態度がすでに多くのことを物語っている——絵画や彫刻は、もしそれが舞台美術の変種として自分の役に立ち、意に沿う必要がなければ、彼の考察の中心に至ることは決してなかったのである。ヴァーグナーの造形芸術に関する見解の輪郭を描こうと欲するあらゆる試みは、少数の報告を過大評価して、何十年も経過する間に考えられうる芸術趣味の力点移動の把握を極めて困難にするという危険を意識しなければならない。にもかかわらず、根本特徴や傾向のスケッチを行うための情報源は十分な状況である。

彼の生涯を通してヴァーグナーは画家や彫刻家との友好的あるいは社会的交流を保っていた。肖像画家のエルンスト・キーツ (1815-1892)²やフリードリヒ・ベヒト (1814-1903)³との友情の根は初期のパリ時代にまで遡るが、それ

¹ Gott dang, Andrea: *Wagner und die bildende Kunst seiner Zeit*. In: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Wagner Handbuch*. Kassel: Bärenleiter, S. 173 - 180.

Andrea Gott dang: Wagner und die bildende Kunst seiner Zeit

Im Original erschienen im Wagner Handbuch, herausgegeben von Laurenz Lütteken

© 2012 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J. B. Metzler, Stuttgart und Weimar

² ドイツの画家・石版画家。

は二人がポール・ドラロッシュ (1797-1856)⁴のアトリエで学んでいた頃であった。フェルディナント・ヒラー⁵によって1845年に提唱された毎週開催の「芸術家グループの会合」の際に、ヴァーグナーはドレスデンでまたしてもベヒトと出会ったし、それからゴットフリート・ゼンパー (1803-1879)⁶、彫刻家のエルンスト・リーツェル (1804-1861)⁷そしてエルンスト・ヘーネル (1811-1891)⁸それにユーリウス・シュノル・フォン・カロルスフェルト (1794-1872)⁹—彼の職業は芸術アカデミー教授にして絵画ギャラリーの所長であり、ヴァーグナー歌手ルートヴィヒ・シュノル・フォン・カロルスフェルト (1836-1865)¹⁰の父でもある—とも会っていた。さらにヴァーグナーはペーター・コルネリウス (1783-1867)¹¹や、1864年ミュンヘンにおいて訪問したヴィルヘルム・フォン・カウルバッハ (1805-1874)¹²ともコンタクトを保っていた。ハンス・マカルト¹³はヴァーグナーに敬意を表して1875年ウィーンでアトリエ・パーティーを催したが、フランツ・フォン・レンバッハ¹⁴も1880年にミュンヘンで彼のために同様のパーティーを催している。

³ ドイツの画家・肖像画家・石版画家。

⁴ フランスの画家。

⁵ ユダヤ系のドイツロマン派の作曲家 (1811-1885)。

⁶ 19世紀ドイツの建築家、ドレスデン宮廷劇場の設計で有名。

⁷ 19世紀ドイツの後期古典主義の彫刻家。ヴァイマルのゲーテ・シラー記念像 (1857年除幕) で有名。

⁸ 19世紀ドイツの彫刻家、ドレスデン美術アカデミー教授。

⁹ 19世紀ドイツの画家。ナザレ派に所属。ナザレ派は19世紀初頭のドイツロマン派の画家たちの一派。新古典主義を否定し、絵に精神性を取り戻そうとした。聖書に忠実な衣服を着用し、その髪型を真似たことによる名称。もともと19世紀初頭ウィーンで発生した画家たちの一団のことをいう。

¹⁰ 最初のトリスタン歌手。

¹¹ ドイツの画家。デュッセルドルフ美術アカデミー校長。聖書に取材した絵画が多い。ナザレ派の影響を受ける。

¹² ドイツの画家。ミュンヘン美術学校校長。

¹³ ウィーン美術アカデミー教授。「画家の王」と称された (1840-1884)。クリムトやミュッシャに影響を与える。

具体的な仕事上の関係から離れたところで育まれたかかるともかわらず、ヴァーグナーは造形芸術の知識を深め、あるいは見学によってそれを拡大しようとするような法外な関心は示していなかった。ヴェネツィア移住は1858年に行われたが、それは芸術作品であふれかえる都市の誘惑的呼び声にしたがったものではなく、季候や地理的位置、待望の静養を考量してのことであった。ヴァーグナーは再三再四、宝の山たる芸術品の見学を先延ばしにした。ヴェネツィア総督の宮殿に足を踏み入れたのは、やっと1861年になってからである。それもオットー・フォン・ヴェーゼンドルク¹⁵のイニシアチブがあったことだった。パリにおいては、ヴァーグナーは滞在1年を経過した1868年秋になってもまだ、漫然としてルーブル美術館訪問を行わないままであった。文化史学習の義務課程を修了することの方が、彼には容易だったようである。時間が限られており、また長期的に見てそうした機会は二度と与えられなかったのだが、彼はたとえば旅の途中でミラノにおいて1859年にブレラ美術館、大聖堂、レオナルドの「最後の晩餐」を見学した。ある種のバロック美術愛好がナザレ派美術評価とともに際立っている。とりわけペーター・コルネリウスと、半舞台向け上演用ヴァーグナー・オペラのための衣装を構想したユーリウス・シュノルとを好んでいた（バウアー、1982年、212頁）。そうした場合すでに、特に自分自身の作品を連想させる絵画や、自分の理解が反映されているのを見た絵画にヴァーグナーが関心を抱いていたことが目立っている。このことは、ヴァーグナー自身によって記録用に供述された読書行動に相応している。というのも、彼は自己自身の反映を許容する作品のみによって刺激されていたからである。彼はカルロ・ドルチ¹⁶の『マドンナ』¹⁷をアウシッヒ¹⁸で見ても魅惑され

¹⁴ ドイツの画家。主にミュンヘンで活動（1836-1904）。その邸宅は現在「レンパッハハウス」として、ミュンヘン市の美術館となっている。

¹⁵ ドイツの大商人（1815-1896）。スイス・チューリヒ在住時にヴァーグナーを自邸の庭の園亭に居住させる。彼の妻マティルデとヴァーグナーの恋愛から《トリスタンとイゾルデ》が生まれる。

¹⁶ フィレンツェの宗教画家（1616-1686）。

だが、タンホイザーに及ぼしたであろう影響（彼の見立てによれば）との連関において、彼はこの絵画を見ていたのである。ミラノのブレラ美術館のジョヴァンニ・バッティスタ・クレスピ¹⁹作の『聖ステファヌス』は彼を魅了したが、それは殉教者と国家権力の手先の形姿に見えている理想主義とリアリズムとの併存によるものだった。「神話的荒々しさ」（WB XII, 10.4.1860, 123）は、シュノルの弟子のボナヴェントウラ・ゲネルリ（1798-1866）²⁰を推奨した。その『ミューズの間にいるディオニュソス』は、若年の頃に義兄ハインリヒ・ブロックハウス（1804-1874）²¹の家で見て以来、ヴァーグナーに対し後々まで感銘を与え続けた。後年コジマが彼にその水彩画を贈っている。

ヴァーグナーの住居を飾っていたのはたいてい贈答品である。ラファエロ²²とミケランジェロ²³による『玉座のマドンナ』²⁴のレプリカ銅版画は広汎に広まっていたもので、いわば市民家庭文化の内容構成物であった。バロック絵画では二枚のムリーリョ²⁵が代表的なものであり（もはやどの作品か判別しがたい）、ともにヴェーゼンドンクの贈り物である。またすでに早くからコルネリウスの『ニーベルンゲン連作』²⁶の表紙もヴァーグナーの所蔵品のなかにあった（グラウル、2007年、891頁参照）。

ヴァーグナーはみずからの収集品のシステムティックな拡充を行わなかったけれども、重点が肖像画部門にあったのが際立っている。ただし彼にとっては

¹⁷ 1670年頃の作品。

¹⁸ チェコのユダヤ人村。

¹⁹ イタリアの画家（1573-1632）。

²⁰ ドイツの画家、版画家。ギリシア神話の題材の絵が多い。

²¹ ドイツの有名な出版者。

²² イタリア・ルネサンス盛期の代表的造形美術家（1483-1520）。

²³ イタリア・ルネサンス盛期の代表的芸術家（1475-1564）。

²⁴ 1514年頃の作品。

²⁵ バルトロメ・エステバン・ムリーリョ（1617-1682）。スペイン・バロックの画家。宗教画が多い。

²⁶ 1812-17成立。

肖像画のドキュメント的価値の方が、その芸術的価値や、この絵画ジャンルの特殊な性質や可能性に対する実際的関心よりは優先していたように見える。その肖像画は親戚や友人たちを描いたものだが、とりわけ精神的祖先を示している—それはベートーヴェン、ショーペンハウアー、シラー、ゲーテであるが、ゲーテはレンバッハに委託した肖像画のなかにある。ルートヴィヒ二世の財政的援助のおかげで、みずからのオペラ作品の絵画や彫刻に囲まれたいという今や実現可能な願望が湧き起こった。それはレプリカであってもよかったのだ。そのなかにはミヒャエル・エヒター（1812-1879）²⁷作の《ラインの黄金》の絵画の彩色を施された写真や、カスパー・ツムブッシュ（1830-1915）²⁸作によるヴァーグナー・オペラの主要登場人物の小さな彫像があった。ヴァーンフリート荘²⁹の建築は、ようやくこの後に続くものであった。

造形芸術家との活発な交流にもかかわらず、自己みずからの評価によれば、ヴァーグナーの芸術理解は良好ではなかった。芸術作品を落ち着いて堪能する余裕は彼には恵まれていないように見えた。ヴェーゼンドンクがローマから彼にラファエル流の銅版画を送ってきたとき、彼は次のように嘆いている。「わたしも落ち着いて高貴な堪能にひたりたいという憧憬を抱いていました。しかしそれは決して許されない運命なのです。創造のための平安か、それとも——死のための平安か。ただこちらの意味においてのみ、わたしには平安が許されている運命なのです。」（WB XII, 5.6.1860, 176）しかし平安を得る特別な能力だけでなく、また造形的諸性質の感知能力も欠如していたのであった。アトリエや芸術雑誌において、いかに一時代の用語法を用いれば—そして何に関してかの論争が行われ、前者がみるみるうちに地歩を固めているあいだ、ヴァーグナーは第一に主題に対して反応した。しかしこれを彼自身は、「画家の作品の純粋に芸術的意味」（ML, 598）が例外的に理解できたときに、芸術考察の欠

²⁷ ミュンヘンの画家。ユーリウス・シュノル・フォン・カロルスフェルトらの弟子。

²⁸ ドイツの彫刻家。

²⁹ ヴァーグナーの居住したバイロイトの邸宅。

損的形式と嘆いたのである。そもそもヴァーグナーがどの程度ヴィルヘルム・ライプルス³⁰やギュスターヴ・クールベ³¹あるいは印象派を認識したのかは、伝えられていない。オーギュスト・ルノワール (1841-1919)³²の名前を初めて聞いたのは、ようやくルノワールが1882年に彼の肖像画を描きたいと申し出たときであった。

絵画理解の特別な能力を所有しないという認識にもかかわらず、ヴァーグナーは大胆にも一般的批評を行い、みずからのオペラの主題を取り上げた芸術家たちに、何らの自由も認めなかった。みずからが完璧に評価していたナザレ派を、彼は自分自身が中世を描く「より理想的な、より純粋に人間的な、より一般に通用するやり方」(WB XVII, 22.7.1865, 211) で判断していたが、それはその派の人たちには不都合であった。しかしながら彼を魅惑していたのは、主題だけではなく、またナザレ派一般の作風でもあった。なぜならそれは、中世みずからがまだ造形芸術において表現しえなかったような精神にふさわしいものだったからである。エドゥアルト・イルレ³³の『タンホイザー』の送付(それはルートヴィヒ二世のプレゼントであった)に際し、ヴァーグナーは少し回りくどい言い方でこれを賞賛した―「仮に絵画芸術が中世詩文芸と同レベルの高さで形成されていたとすれば、当時詩的对象は絵画的に表現されたであろうと推測してよかろう。」そんな具合にコルネリウスによって創造された「作風」は「古典的中世の把握を」再現しているのだ(WB XVII, 22.7.1865, 211)。同様のことが、《タンホイザー》において再構築されている音楽の中世にもあてはまる。もっともルートヴィヒ二世がノイシュヴァンシュタイン城およびベルク城において囲まれていたヴァーグナー・オペラのモチーフによる多数の絵画は、リブレットに忠実である義務を負っていなかった。だが可能であれば、

³⁰ ドイツの写実主義を代表する画家 (1844-1900)。

³¹ フランスの写実主義の画家 (1819-1877)。

³² フランスの印象主義の代表的画家 (1841-1919)。

³³ ミュンヘンの画家 (1823-1900)。

ヴァーグナーはみずから構想局面に介入した。解釈が望まれたのではなく、イラストレーションが要求されたのである。ミヒヤエル・エヒターはミュンヘン・レジデント内テアティーナー通廊のニーベルンゲン・ギャラリーの構想を、ヴァーグナーの指示により何度も変更せざるをえなかった。ヴァーグナーはエヒターを、ほとんど仕上げを行う職人とししか見ていなかったようである。まったく、彼はときおり結果が可能性より劣っているとコメントしていた—もちろん自分のオペラに対する絶対的服従をその原因として認識することなく。彼はテオドーア・ピクシス (1831-1907)³⁴の《マイスタージンガー》の下絵が熱心に仕上げられていると考えた—「劇的なリアリズムに対して若干詩的理想性の欠如はあるが」(WB-Ludwig II, 22.3.1869, 270)。絵画評価に対する全般的自信のなさは、特に彼が1865年9月12日に激高のあまりルートヴィヒ二世に告発した事件に表れている。「わたしのオペラのシーンについてカール・テオドル・ピロテュ³⁵の弟子たちにより出された絵は、すべてその手本に遡及可能です—『ゼンタの死』はドラローシュの絵画を取り上げているし、タンホイザーとヴェヌスはポティファルとヨーゼフ³⁶として周知のものです。」ヴァーグナーは、手本と感じられた芸術作品との創造的対決ならびに他のコンテクストからのモチーフ、諸形姿の状況などの翻案が何世紀にもわたりただ通常の事柄であるばかりでなく、またそれどころか新しい解釈の可能性を切り開いたということ—ヴェヌス／ポティファルの事例におけるように、告発された絵画の知識がなくても—を完全に誤認している。

ドイツとオーストリアの絵画

ドイツではヴァーグナーとの対決の証拠を後世に残している画家は三つのカ

³⁴ ドイツの画家。ヴァーグナー楽劇のペン画を描いた。

³⁵ ミュンヘン生まれのドイツの画家で、ミュンヘン美術学校教授 (1826-1886)。

³⁶ ポティファルの妻はヨーゼフを誘惑したが、ヨーゼフがこれを拒んだため、自分が彼によって強姦されたと訴えた。

テゴリーに分類されうる一第1のカテゴリーは彼の考えに奉仕し、第2のものは自己演出で絵画を創造し、第3のものは彼を拒否した。ルートヴィヒ二世がヴァーグナーの援助に専念するやいなや、彼はその舞台作品を個別の絵や絵画群として描かせたが、それはヴァーグナー・オペラのイコノグラフィーに特徴的なものとなった。それはかならずしもその卓越した芸術的クオリティのせいではなく、非常に可能性が高いのは、シーン選択のせいである。とりわけルートヴィヒ二世はさまざまなメディアにおける拡散に配慮した。ミュンヘン・レジデンツのテアティーナー通廊をミヒャエル・エヒターはすでに1865年に《ニーベルングの指輪》の合計30シーンのフレスコ画で飾った。ヴァーグナーは「われわれはこれらの絵画で、ニーベルング作品の将来における上演のための重要な事前作業を受け取ったことになる」(WB XVII, 13.9.1865, 274)と考えた。事実舞台美術家のホフマンとデルは後にエヒター・フレスコ画に依拠した。その上ルートヴィヒ二世が作らせたその絵画群のコピーや、とりわけ写真ファイルもまた、視覚的にこの分野を準備した。したがってその絵画群はただ単に王の個人的熱狂を満足させたばかりではなく、また広い世間にも到達したのである。このことはまた、リヒャルト・ヴァーグナー・ギャラリーにもあてはまる。それは『オリジナルにもとづいた34枚の一連の写真』であるが、その最大部分をなす30シーンを描いていたのはピクシスであった。ピクシスはまたオペラ上演の印象にしたがってデッサンも仕上げていた。それは『ライブツィヒ・イラストレーション新聞』の木版画を通じて広汎な大衆に到達したのである。強力に推進された絵画プロパガンダが中世叙事詩の主題を次第にヴァーグナー・テーマへと大きく改変し、いかに期待の態度を変化させたかを、エードゥアルト・フォン・シュタインレ (1810-1886)³⁷は体験しなければならなかった。彼はルートヴィヒ二世にヴォルフラム・フォン・エッシェンバッハによる『パルジファル』の絵画を提供させたが、彼の画商から「あの絵は拒否されました、

³⁷ オーストリア・ウィーン生まれのドイツ・フランクフルトで活躍した画家。

理由はそれがヴァーグナーの《パルジファル》と一致しないからです」といわれたのである。ルートヴィヒ二世は、すべての部屋のプログラムを工芸物品にいたるまで自分の道楽に捧げた唯一のヴァーグナー崇拜者ではなかった。ハンス・トーマ（1839-1924）³⁸はフランクフルト・アム・マインで《ニーベルングの指輪》の二つの大きな絵画群を製作した—1879年医師オットー・アイスラーの居宅ならびに1882年建築家ジーモン・ラーヴェンシュタイン³⁹の居宅（今日のフランクフルト・シュテーデル美術館）においてであった。トーマがヴァーグナー作品との対決において一だがその個人的検査下で生まれたのではない—記念碑的絵画を製作したように、マカルトも《ニーベルングの指輪》について芸術品を自由に作り上げた。個々の作品や、1883年におそらく委託なしに出来上がった《指輪》に関する大判の8つのシーンのほかに、マカルトはすでに1870年から1872年までに天井画を構想していた（マカルト、1975年、11頁）。それゆえマカルトも、一つの部屋をヴァーグナーの世界のモチーフで造形する希望を明らかに抱いていたのであろう。トーマあるいはエヒターとは違い、マカルトは本質的に色彩の効果を伝達したのである。ヴァーグナーの指示と台本に拘束されていたエヒターがアルベリヒによる『ラインの黄金の強奪』（図版1参照）を明確に限定された形姿をもって簡単に読み取れるように固有色で描き出しており、衣装の流動と個々のモチーフによってのみ、筋の展開の場所がライン河の深みであることを伝達しているのに対し、マカルトにおいては輪郭が絵画的な光の演出のなかで溶解している（図版2参照）。イラストレーションの代わりにインタープレテーションが登場している—エヒターの場合、ラインの乙女たちがラインの黄金の放つ光のなかで輝き出ている間、アルベリヒがそれを深淵に運んでいるのだが、マカルトの場合彼はその宝物を上方に向けて保持している。ラインの乙女たちはあたかも呪縛の光線に打たれたかのように暗闇のなかに後退している。ネオバロック的なキラキラ輝くマカルト絵画

³⁸ ドイツの画家（1839-1924）。

³⁹ フランクフルト生まれのドイツの建築家（1844-1932）。ヴァーグナー歌手と結婚。

図版1 ミヒャエル・エヒター (1812-1879) の複製としてのフランツ・ナポレオン・ハイゲル (1813-1888)⁴¹による《ラインの黄金》、第1場 (1864/1867)

鉛筆による下書きのあるグワッシュ、64.5×48cm ミュンヘン、Wittelsbacher Ausgleichsfonds
 ヴァーグナーの図像世界の建築や絵画への反映は、ルートヴィヒ二世王の芸術制作の本質的特徴を形成した。その際特別な役割を果たしたのは、みずからの住居への通路を《ニーベルングの指輪》のシーンの絵画で装飾させるという企図であった。その委託を受けたのはすでにクレンツェやカウルバハにより奨励されていたミヒャエル・エヒターであって、彼は1864年末から1867年始めにかけて、ミュンヘン・レジデンツのおよそ31メートルの長さの通廊-いわゆる「ニーベルング通廊」に30枚のフレスコ画を取り付けている。『神々の黄昏』までにおよぶこのフレスコ画は、《ラインの黄金》や《ヴァルキューレ》の初演よりも前に完成されている。作曲者が制作に直接影響を与えることができたので、それらはヴァーグナーの絵画世界の本質的印象を仲介していることになる。王はその複製や、1867年にはそれに加えてフレスコ画の写真を作成させ、シリーズとしてヴァーグナーにもバイロイトの邸宅用にプレゼントした。彼の私用の複製は宮廷画家のフランツ・ナポレオン・ハイゲルにより描かれ、《ニーベルングの指輪》成立期に制作され、一枚残らず保存されている。フレスコ画は第二次世界大戦中に破壊されたので、ハイゲルの複製は原画の形姿の重要なドキュメントである。



図版2 ハンス・マカルト（1840-1884）：『ラインの黄金の略奪』（1883）

カンバス油絵、125.3×200.5cm リガ（「リガ証券取引所」美術館）

《ニーベルングの指輪》について合計8枚の絵画がマカルトによって描かれたが、それはヴァーグナーの死から何ヶ月も経たない1883年9月にウィーンの芸術家の家において初めて展示され、これに引続き別個に売却された。後によろやく、そのうちの5枚が再びまとめられ、1904年にリガに到達した。2枚は今日キエフにある。最後の1枚は1945年以降行方不明である。マカルトのスケッチは多数散逸しているが、彼とヴァーグナーとは個人的な既知関係にあって、彼の絵画はおそらく部屋の装飾用に定められた連作だったのであろう。



Bildnachweis / Copyright: akg-images

の彩色を、同時代人たちは官能的もしくは神経的刺激と感じ取ったが、これが彼らにヴァーグナーの音楽を思い起こさせたのである。ペヒトはすでに1868年にマカルトの絵画を－主題とは無関係に－ヴァーグナーの音楽と比較している。その比較はポジティブならびにネガティブな言い回しに終始した。

ドイツの芸術家たちの持つ一方に対する畏敬にまさるとも劣らず激しいのは、他方に対する軽蔑であった。ヴァーグナーは極論を展開したが、明確な前線は認識しえない。たとえば両陣営にドイツ・ローマ派⁴⁰もしくはナザレ派が

⁴⁰ ローマに滞在し活動していたドイツ人画家たちの総称。

⁴¹ 主にミュンヘン・レジデンツで活動したドイツの画家。

いたのである。アンゼラム・フォエルバッハ⁴²の油絵具によるスケッチ『タンホイザー』は1855年に成立したが、それはヴァーグナーに対するオマージュとしてではなかったに違いない。彼に対してこの画家は書簡や記録のなかで、憎悪に満ちた長広告のみをぶっているからだ。アーノルト・ベックリン⁴³とならんでハンス・フォン・マレ⁴⁴がヴァーグナーの芸術把握とその影響について不快感を表明している。マレは1876年に、自己自身によってのみ外界に作用することができ、かつそうしようとする芸術を認識し享受する能力は、鑑賞者から完全に奪い取られるのではないかと、いぶかっている（ゴットダン、2004年、322頁）。部分的にはヴァーグナーと同一の伝説圏から題材を汲み取っていたルートヴィヒ・リヒター⁴⁵やモーリッツ・フォン・シュヴィント⁴⁶も、彼の「方向性」を誤っていると考えていた。中世とロマン派についての彼らの理解は根本的に異なっていたので、シュヴィントはヴァーグナーから請われていたにもかかわらず、そのヴァルトブルクの『歌合戦』の構想段階の絵を送るのを拒みさえした。事実ヴァーグナーは完成した絵の見学を行わなかった（ML, 713）。

バンチュール・ワグネリエンズ
「ヴァーグナー 絵画」

フランスでは造形芸術におけるヴァーグナー受容がドイツにおけるのとは異なった様相で進展した。なにしろその開始状況が違っていたからである。彼の舞台作品との最初の出会いはオペラ観劇と結び付いていたのではなく、コンサート形式による演奏において起こっていた。それは抜萃の演奏やプライベートな音楽演奏の形を取っていたのである。それについては、ポール・セザンヌ（1839-1906）の『ピアノを演奏する少女（タンホイザー序曲）』（1869/1870）

⁴² 主としてローマやヴィーンなどで活動したドイツの画家（1829-1880）。

⁴³ スイスの画家でイタリアでも活動。戦間期のドイツで人気があった（1827-1901）。

⁴⁴ ドイツ生まれの画家でローマにて死去（1837-1887）。

⁴⁵ ドレスデン生まれの後期ロマン派、ビーダーマイヤーの画家（1803-1884）。

⁴⁶ 後期ロマン派のオーストリアの画家（1804-1871）。

が絵画による証言を行っている。ルノワールが1879年に医師エミール・ブランシュのために《タンホイザー》第1幕および第3幕について描いた屏絵がすでに、フランスの芸術家たちが何よりも牧歌的・夢想的モチーフ（ここでは形姿と風景とが融合して一体になっている）を選択していることを認識させる。これに対しトーマやガブリエル・マックス⁴⁷、ピクシスのようなドイツの芸術家たちは悲劇的で戦闘的人物を優先的に描いているのである。アンリ・ファンタン＝ラトゥール（1836-1904）⁴⁸はヴァーグナーに対し特に大きな情熱を展開した。16世紀のヴェネツィア絵画やロココに依拠しつつ彼は1864年に『タンホイザー ヴェーヌス・ベルク』（図版3参照）を描いたが、それはオペラ上演の連想を起かささないものであった。ラトゥールは《タンホイザー》のパリ公演のチケットを購入していたが、それは第4回目のキャンセルされた上演であった。彼は1876年に《指輪》を見るためにバイロイトへ巡礼した。彼にはリトグラフが公演の印象を視覚的に転換するのに適した技術だと思われた。それを手本に彼は《ラインの黄金》の第1幕のような個々の場面を油絵に描いたのである（図版4参照）。ファンタン＝ラトゥールはなるほど舞台美術に正確に依拠しているが、ラインの乙女たちの流れるような動きは、物質性を解消するような絵具の塗り方と相まって、ヴァーグナー音楽の視覚的等価物であるように見える。もっともファンタン＝ラトゥールはリトグラフにおいても一時的要因を形成するこの様式手段を、シューマン、ベルリオーズ、ロッシーニに関する絵画でも、まったく同様に投入している。オディロン・ルドン⁴⁹はなるほどファンタン＝ラトゥール同様ヴァーグナーに感激しているが、音楽を色彩に翻訳しようとするあらゆる試みを、失敗必定判決を受けたものと宣言している。ファンタン＝ラトゥールのリトグラフを彼は、かかる解決不可能な問題に対する単なる回避行動と考えていた。これに対し、自分自身の線描を彼は音楽が非

⁴⁷ プラハ生まれで主としてミュンヘンで活動したオーストリアの画家（1840-19015）。

⁴⁸ グルノーブル生まれのフランスの画家。

⁴⁹ フランスの象徴主義の画家（1840-1916）。

図版3 アンリ・ファンタン＝ラトゥール (1836-1904) : 『タンホイザー ヴェーヌスベルク』 (1886)

カンバス86.4×103.3cm 油絵、オハイオ州クリーブランド市、クリーブランド美術館

アンリ・ファンタン＝ラトゥール、元来イグナス・アンリ・ジャン・テオドル・ファンタン＝ラトゥールは再三再四音楽のテーマと取り組んだ。《ラインの黄金》との対決は数十年にわたり、《タンホイザー》上演後のフランスにおけるヴァーグナー受容の重要なドキュメントである。一つのリトグラフ (1861/1862) の後に最初の絵画が成立し (1864)、次のリトグラフ (1877) そして最後には絵画の決定版も成立した (1886)。



Bildnachweis / Copyright: akg-images

常に上手い具合に置き換えられたものと見なしていた。なぜなら、それはこのような音楽を不確定なるものの世界に移し変えているからである。ヴァーグナー楽劇の登場人物の孤立した諸形姿をより強度な寛容のなかで、異種の閉じられた個人あるいは夢想的個人と見ていたルドンだが、エミール・ブランシュはファンタン＝ラトゥールのイラストレーションを『ヴァーグナー・レビュー』

図版4 アンリ・ファンタン＝ラトゥール (1836-1904) : ロール・デュ・ラン プルミエール・セーズ《ラインの黄金、第一場》(1888)

カンバス油絵、52.9×35.2cm ハンブルク美術館

ファンタン＝ラトゥールは1876年にパイロイトを訪れ、《指輪》の第3回目の上演を観劇した。彼がなぜ1888年にこのテーマに立ち返ったのかは、不明である。特にパリでは《ラインの黄金》は1909年に初めて上演プログラムに載ったからである。ヴァーグナーの舞台風景に関する単なる省察が問題になっているのか、それとも1876年のパイロイトの公演に対するリアクションが問題になっているのかは、決しがたい。だがエヒターと異なるのは、ファンタン＝ラトゥールが舞台の観劇経験を用いていることである。



Bildnachweis / Copyright: akg-images

に提供していた。その編集者テオドル・ド・ウィゼワ⁵⁰ (1862-1917) は図版のイコノグラフィーをなるほどヴァーグナーのコスモスに限定したが、理論上

は「ヴァーグナーバンチュール・ワグネリエンス絵画」をはるかにより遠方を見越した形で把握していた。1885年ならびに1886年のサロン批評において彼は絵画の二つの種類を区別した——一つは叙述的なもので、事物（そして行為）を正確に述べるもの、もう一つはエモーショナルで音楽的なものである。「象徴主義絵画」として涵養される後者のものを、彼はヴァーグナーの諸理念と一致するものと見ていた。それは形成的手段それ自体から作用し、感情を解き放つ。したがって、タイトルとはなっているが規定されていない「ヴァーグナーバンチュール・ワグネリエンス絵画」は、特定の主題に結びつけられているのではない。そしてそれは決して近代的現象ではなく、すでにレオナルド・ダ・ヴィンチ、レンブラント、ルーベンスにおいて驚嘆されるべきものである。

1890年代

ヨーロッパの多くの国々では1890年代に画家たちの間に、その作品の中心的部分を《指輪》、《タンホイザー》、《トリスタンとイゾルデ》に捧げたワグネリアンがいた。彼らは特に大きな関心を《バルジファル》に寄せたが、これに対し《リエンツィ》と《さまよえるオランダ人》はあまり注意をひかなかった。イギリスではオーブリー・ピアズリー（1872-1898）⁵¹が1892年と1896年の間に20以上ものデッサンにおいて感激を吐露しているが、それは音楽劇だけでなく歌手やその聴衆にも捧げられたものであった。《タンホイザー》の彼自身による翻案は『丘の下で』という題名を持つが、それには10のイラストレーションが付されている。アルバート・ピンカム・ライダー（1847-1917）⁵²はヴァーグナー・イコノグラフィーをアメリカ合衆国に輸出したが、それは彼が『ジークフリートとラインの乙女たち』を1891年にニューヨークにて展示したときであった。その絵画によりフランスにおいても存在感を示していたスペイン人のロ

⁵⁰ ロシア生まれのポーランド人批評家。

⁵¹ イギリスの世紀末イラストレーター、作家。

⁵² アメリカ・マサチューセッツ州生まれのニューヨークで活動した画家。

ヘリオ・デ・エフスキーサ (1845-1915)⁵³は、自分のヴァーグナー感激を弟子のマリアーノ・フォルトウニ (1871-1949)⁵⁴に伝えた。彼はヴェネーツィアに居住して著名な主題を自由に扱った。にもかかわらず彼らはヴァーグナーの追憶として理解されるべきであり、彼らはその作品のおかげを被っているのである。

1880年代にすでに広まっていた展開－それはオペラ上演の直接的印象を押しつけ、自由な翻案へといたっていた－は、絵画独自の法則性にしがいが継続していた。ヴァーグナーの理論や主題、彼の神秘主義、彼の世界像は特に象徴主義に結節点を提供した。それが言葉に忠実なイラストレーションではなく、目的における精神的一致を追求していたからである。ジョルジュ・ロシュグロス (1859-1938)⁵⁵はフランスの指導的画家ヴァグネリアンの1人だが、彼は絵画『騎士と花の乙女たち』(図版5参照)の1894年の展示を契機に次のように告知している－「わたしは意識的にオペラのテキスト本に依拠せず、そのシーンの根本理念を造形したのです。」

今やより強度にヴァーグナー受容も開始された。それはイコノグラフィーのレベルを離れ、理論へと向かい、あるいはヴァーグナーを新しい芸術の指導的形態と見たのである。ポール・ゴーギャン (1848-1903)⁵⁶はヴァーグナーの著書の部分的筆写を完成し、フィンセント・ファン・ゴッホ (1853-1890)⁵⁷はヴァーグナーに関する文献を調達し、色彩とヴァーグナー音楽との間の連関を見た。ヴァーグナーとベルリオーズがすでに成功したことを絵画でも達成することを、ファン・ゴッホは自己の目的として設定していた－引き裂かれた心を慰める芸術である。そのうえ諸芸術の統合という理念により、独自の領域が開か

⁵³ 『クンドリー』や『バルジファル』の絵を描いている。

⁵⁴ スペインのファッション・デザイナー。ヴェネーツィアで活動した。

⁵⁵ ヴェルサイユ生まれの画家で、マスネのオペラのポスターなども描いた。

⁵⁶ タヒチにも滞在したフランスの画家。

⁵⁷ ゴーギャンと共同生活の経験もあるオランダの画家。精神を病んでいた。

図版5 ジョルジュ＝アントワヌ・ロシュグロス（1859-1938）：『騎士と花の乙女たち』
（1894年以前）

カンバス油絵、235.5×374cm パリ、オルセー美術館

パリで活動していた芸術家ジョルジュ＝アントワヌ・ロシュグロスはとりわけ書籍イラストレーターならびに歴史画家として名をなした。彼の巨大な『バルジフェル』絵画は象徴主義的ヴァーグナー受容のコンテクストのなかにある。描かれているのはクリングゾールの魔法の庭における花の乙女たちのシーンである。この画家はそれによって、《指輪》や《トリスタン》に取り憑かれていた同時代人の陰鬱なヴァーグナー絵画から意識的に自己を区別しようとしたのである。



Bildnachweis / Copyright: Photo (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) /
Hervé Lewandowski / distributed by AMF

れた。なるほど、ここにはみずからのならぶ列にたとえばフィリップ・オットー・ルンゲ⁵⁸やカスパー・ダヴィト・フリードリヒ⁵⁹がいたののだが、ヴァーグナーの総合芸術の理念からは決定的な衝撃が発していた。

1890年代にアクティブであった芸術家たちはヴァーグナーをまだ同時代人として体験していたし、部分的にはたとえばエフスキーサのようにまだ個人的に会っており、作曲家の死後パイロイトにおいてまだ創造者の課した条件や想念

⁵⁸ 主としてハンブルクで活動したドイツ初期ロマン派の重要な画家（1777-1810）。

⁵⁹ ドイツ初期ロマン派の著名な画家（1774-1840）。主にドレスデンで活動。

にしたがった上演を体験できたのである。だがすでに次の世代の芸術家たちのヴァーグナー体験・理解は、アドルフ・アッピア（1862-1928）⁶⁰のごとき演出家や舞台芸術家がおのれみずからの理念や理論を上演に移し換え、ヴァーグナーの作品を解釈する演出によって特徴づけられた。ヴァーグナーの著作の引続き進展する議論やそのイコノグラフィーみずからのダイナミズムは変転を引き起こしている。だが造形芸術におけるヴァーグナー受容の最初の局面はこのマイスターの死とともに劇的に終わったわけではない。それはゆっくりとその響きを終え、箇所によっては注目すべき長さの余韻を伴って終わったのである。

文献

- オスヴァルト・ゲオルク・パウアー『リヒャルト・ヴァーグナー 今日までの初演舞台作品 ヴォルフガング・ヴァーグナーによる序文』チューリヒ 1982年
- マンフレート・ファト（編）『黄金 権力 欲望 図像におけるリヒャルト・ヴァーグナーの世界 ハンス＝ユルゲン・ブーデラーほかによる序文と論考 カタログ・ブック マンハイム市立美術館展覧会 2000年10月22日-2001年2月28日』マンハイム 2000年
- アンドレア・ゴットダン『音楽の模範 1780-1915年のドイツ語圏の絵画における理念史』ベルリン／ミュンヘン 2004年
- カミラ G. グラウル『キュフホイザーのフリードリヒ・バルバロッサ 19世紀における国民的神話像』ケルン 2007年
- ハンス・マカルト『コンセプトとファンタジー ヴィーン展覧会 ザルツブルク・ヘルメスヴィラ レジデンスギャラリー』ザルツブルク 1975年
- アンドレア・ヘーゼマン＝ウィルソン『アンリ・ファンタン＝ラトゥールの「ラインの黄金」』ハンブルク美術収蔵品年報第25号 1980年 103-116頁
- パウル・ラング（編）『リヒャルト・ヴァーグナー 芸術家たちのビジョン オーギュスト・ルノワールからアンセルム・キーファーまで ジュネーブ・ラート美術館における2005年9月23日-2006年1月29日の展覧会を機に出版』パリ 2005年
- ギュンター・メトケン『「わたしは自分の表現においてあまりに変転しすぎる」 ヴァーグナーと未来の藝術作品』G.メトケン『音の絵画 美術と音楽との間の境界行』43-62頁 フランクフルト a. M. 1995年
- デッタ&ミヒヤエル・ペツェト『ミュンヘン、パイロイトのルートヴィヒ二世王のリヒャルト・ヴァーグナー舞台』ミュンヘン 1970年
- ピーター・ヴァーゴ『絵画の音楽 ロマン派からジョン・ケージまでの音楽、モダニズム、

⁶⁰ スイスの舞台芸術家。

『ヴィジュアル・アーツ』 ロンドン 2010年

訳者後書き：この翻訳を行うにあたり、無料でのテキスト翻訳を快諾して下さった著者のアンドレア・ゴットダン教授（オーストリア・ザルツブルク大学、美術・音楽・舞踊専門領域）および出版元のペーレンライター社（ドイツ・カッセル）に謝意を表します。また図版を無料で提供して下さったヴィッテルスバッハー・アウスグライヒスフォン基金（ドイツ・ミュンヘン）に深謝いたしますと共に、図版提供にご協力いただきました akg-images 社（ドイツ・ベルリン）および RMN（フランス国立美術館連合）にも感謝申し上げます。また残念ながらオディロン・ルドンの絵『バルジファル』（1891）は著作権の取得に支障が生じ、掲載できなかつたことをお断りしておく。なお訳文に付された脚注はすべて訳者自身によるものであり、原書のものではない。