

ホーフマンスタール文学における生と絵画

寺井 紘子

<はじめに>

フーゴ・フォン・ホーフマンスタール (1874-1929)。10代の頃、ギムナジウムの生徒にしてすでに天才詩人と称され、言葉を華麗に操る類まれなる才能を発揮、生涯を通じて詩にとどまらず、散文、小説、オペラ台本、批評文など数々の作品を世に生み出した彼は、まちがいなく19世紀末ウィーンを代表する作家の一人である。だが、ロリスという匿名で発表していたその初期からH.パールやA.シュニツラーなど名のある文人たちから高い評価を受けていたにもかかわらず、この詩人にとって言葉は、豊かな表現の可能性を秘めるものであると同時に、常にその問題性を意識せざるを得ないものでもあった。彼の言語懐疑を顕著に表わした作品として『チャンドス卿の手紙』(1902)はあまりにも有名であるが、それはすでにロリスの頃から始まっていたのである。

そうした言語に対する懐疑を抱いていた彼にとっては、文学表現は少なくとも概念的言語によってではなく、メタファーなどの形象的言語によらなければならないものであった。そしてここから、彼の関心は形象の芸術である絵画芸術へと向けられ、絵画表現を通して形象のあり方や可能性が探られることとなる。¹

ところで、ホーフマンスタールの絵画への関心は、様々な時代の様々な様式にわたっており、特定の画家、流派にとどまるものではない。ウルズラ・レンナーはこれについて、そこに一貫

ホーフマンスタール作品の引用は Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochschrift*. Hrsg. von Rudolf Hirsch, Clemens Kötterlesch, Heinz Rölleke und Ernst Zinn. Frankfurt am Main による。略号には、それぞれ『SWⅦ』: *Gedichte I*. Hrsg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott, Christoph Michel (1984); 『SWXXXI』: *Erfundene Gespräche und Briefe*. Hrsg. von Ellen Ritter (1991) を用いる。

¹ ホーフマンスタールは絵画をモチーフにした作品や、絵画芸術に関する評論を数多く残している。たとえば、『絵画』 *Bilder* (1891)、『ティツィアーノの死』 *Der Tod des Tizian* (1892)、『フランツ・フォン・シュトゥック』 *Franz von Stuck* (1893)、『ウィーンの絵画』 *Die Malerei in Wien* (1893)、『1894年国際芸術博覧会』 *Die Internationale Kunst-Ausstellung 1894* (1894)、『帰国者の手紙』 *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907)、『ギリシャの瞬間』 *Augenblicke in Griechenland* (1908) その他が挙げられよう。

しているのは形象における「見ることの体験」への関心であり、画家や流派による形象の違いは重要ではなかったと述べる。² しかし果たしてそうであろうか。あとに述べるように、ホーフマンスタールが形象においてもっとも重視したのは生の形態化ということであるが、同じ生の形態化であっても、それがいかに表現されているかという形象の具体的なあり方を、その表現において無視することはできないのではないか。たとえば、ホーフマンスタールが評価していた画家の中でも、ルネサンスの画家やラファエル前派の絵画とゴッホの絵画は、その表現様式において全く異なったものであるが、こうした違いに目を向けることは必要ではないのだろうか。むしろ、そうした形象の具体的な表現のあり方こそが、この詩人が絵画的形象において探ろうとしたものだと考えられはしまいか。

本論ではこうした観点から、『ティツィアーノの死』と『帰国者の手紙』を中心に、そこに現れるティツィアーノとゴッホという二人の画家とその絵画を取り上げ、ホーフマンスタールの絵画表現に対する考えを探ることとする。

< I > ホーフマンスタールの芸術観

まずホーフマンスタールの基本的な芸術観を明らかにしておく。

19世紀後半は、産業が急速に発達し、自然科学的・唯物論的世界観と理性信仰の広まりによって、人々の世界観が大きく変化した時期である。神を絶対的存在者とする神的形而上学に代わって17世紀にデカルトによって提唱された主観的形而上学は、すべての根拠は人間の理性にあるとし、近代以降人々の世界観となっていたが、19世紀に入り、ショーペンハウアーをはじめとする哲学者たちによる洞察 — すなわち、世界には絶対的なものなど何ひとつなく、あるのは絶えず繰り返される生成変化だけであるという洞察によって、その根拠を打ち碎かれることとなった。形而上学的秩序は人間のつくりだした虚構であることが暴露され、人間理性の絶対的根拠が否定されたことによって、人々は精神的な拠り所を失い、確固たるものなど何もない生成である世界と、そしてその生成の一つに過ぎないことが判明した自分という存在と、改めて向き合うことを余儀なくされた。

ところで、すでに露わになっていたこの近代の終末的状况はしかし、当時の一般的な市民階級には、まだそれほど意識されていなかったのかもしれない。近代を推進してきた市民階級にとって、この近代の行き詰まりがより直接に感じられたのは、政治的現実においてであった。

² Vgl. Renner, Ursula: Das Erlebnis des Sehens. In: *Hugo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen mit deutsche Zeitgenossen*. Hrsg. von Ursula Renner und Barbel Schmid, Würzburg 1991.

19世紀における経済的発展の担い手としての市民階級は、所有市民層³として、この時代に莫大な財産を築いた。経済の中心であった彼らではあったが、しかしその政治的地位は抑圧されたままであり、政治的権力は貴族階級の手握られたままであった。さらに別の側からは、労働者階級の台頭が顕著となり、時を追って勢力を強め、所有市民層を下から脅かした。こうして、市民階級は近代の当初に掲げられた自由や自律性の理念からの疎外を強いられたのである。

さて、このような世紀末の状況にあって、そこでの芸術の機能もまた大きく変化する。元来、市民階級にとって芸術は、自由や自律性といった近代の理念を現実生活の指針として呈示してくれるものであったが、今や市民は、芸術の中に、そうした理念が解体し疎外が進行する現実に対して、それに幻想の覆いをかける慰め的手段しか求めなくなってしまったのである。また経済的発展を基盤に生まれ出た彼らの階層は、独自の芸術観あるいは独自の芸術趣味を持たないがゆえに、過去のさまざまな芸術様式の模倣と折衷主義にならざるを得ず、ここにいわゆる歴史主義との関わりが生まれることとなる。こうした芸術のあり方の変化はもちろんホーフマンスタールのウィーンにおいても認められるものであった。ショースキーは次のように述べている。

十九世紀の終わりまでにはウィーンのみドル・クラス社会⁴にとって芸術の機能は変ってしまっていたが、この変化には政治が決定的な役割を演じた。ウィーンのブルジョワたちがはじめは貴族への同化の代用品として芸術の殿堂を支援したとすれば、終りには彼等は、ますますおぞましくなる政治的現実という不快な世界からの逃避所を、隠れ家を、この殿堂の中に見出したのだ。⁵

ホーフマンスタールを初めとする若きウィーン派にとってはしかし、こうした自らが属する市民階級の、代償的で歴史主義的な芸術との関わりは、— そうした環境によって彼らの豊かな美的教養や審美眼が養われたにもかかわらず、あるいはまさにそれがゆえに — きわめて疑わしい、否定されるべきものであった。そしてはやどのような形而上学的根拠をも奪われた状況の中で、過去の形骸化した芸術ではない、自分たちの現実の生に根差した芸術が、彼らに

³ この階層はしばしばブルジョワジーという語で表されるが、この時代のここで示す人々は、社会的・文化的に優越したエリート層である教養市民層の中でも、商工業界へ入るため実用的な科目を学び、その価値基準を経済的発展においたことから、教養市民層から分化した「所有市民層」という野田宣雄の訳語を用いることにする。野田宣雄『ドイツ教養市民層の歴史』講談社1997年参照。

⁴ ここでのみドル・クラスは先の注³で述べた所有市民層であり、この訳語は「中間階級」ではなく「(あくまで上位階級の) 中間身分の人々」と理解するべきであろう。

⁵ カール・E・ショースキー『世紀末ウィーン』(安井琢磨 訳) 岩波書店1983年、25頁。

よって求められることとなる。こうした状況のもと、硬直化した歴史主義に対して芸術と生の直接的な結びつきを要請し、ウィーンのみならずドイツ内外の若い世代に広範な影響をあたえたのがニーチェであった。このニーチェの哲学は、とりわけホーフマンスタールの芸術観に大きな影響を及ぼしたといえよう。⁶

生の哲学とも呼ばれるニーチェの哲学の最も基本的な概念は、生（Leben）である。⁷ ニーチェの言う生 — ディオニュソスの生 — とは、周知のようにショーペンハウアーの「盲目的な意志」の概念を引き継ぐものであり、上述のように、19世紀末になってそれまでの形而上学的な根拠が失われ、人間の自律性の根拠もまた失われたところに開かれてくる、絶え間ない生成変化としての原初的事実を意味している。一切は生成変化する流動的な生に貫かれており、確固とした不変のものはどこにも存在しない。それまで人間によって真理と目されてきたものは、それゆえ、「誤謬」であり、単なる「解釈」に過ぎない。つまり、この生成変化する生が人間を媒介としてそのつど生成それ自身を恣意的に「解釈」し、形態化したもの — そしてそうした形態を概念として固定化したものに過ぎないのである。

ところで、ニーチェはこうして人間のあらゆる営為を生を「解釈」、形態化へと還元するが、このことは必ずしも否定的な意味で言われるのではない。真理への固定化が流動的生を抑圧するものとして批判されることはあっても、ニーチェにおいては、生の形態化それ自体はむしろ生そのものの本来の活動であり、流動する生成変化に形態を付与し高揚させるものとして積極的に捉えられる。それは真偽を超えた、あるいは真偽以前の美的営為なのである。そしてこの意味で、ニーチェにおいて「世界は美的現象としてのみ是認される」こととなる。

さて、ここにニーチェの芸術観 — 唯美的芸術観が成立する。それは、生成する生のそのつどの形態化を美的な活動であるとしたうえで、芸術にそうした生の美的活動のもっとも本来的な活動を見出すものである。そしてこうしたニーチェの芸術観は、一切の形而上学的根拠を喪失した状況に対し全く新たな芸術の意義を示したものとして、ホーフマンスタールをはじめと

⁶ たとえば『道徳の系譜』への書き込みには、「収獲：創造的芸術家と生に対する彼の密かな関係についての純粹な概念」という一文が見られるが、これについて H・J・マイヤー＝ヴェントは次のように述べている：「収獲創造的芸術家と生に対する彼の密かな関係についての純粹な概念」という記述から再考されねばならないのは、芸術家とその創造および内密の生に対する芸術家の関係についてのホーフマンスタールの考えには、これまで一般的哲学思潮との関連で考えられていた以上に、ニーチェが大きく関与しているのではないかと、ということである。それと並んで、同様にニーチェの関与という点で個々に検討すべきは、言語批判と文化のあり方全般への批判の問題である」。Meyer・Wendt, Jürgen: *Der Frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches* Heidelberg 1973, S.14.

⁷ 以下のニーチェ理解は次の文献に拠る。藪田宗人『ニーチェと言語 — 詩と思索のあいだ』創文社 1997年；須藤訓任『ニーチェ「永劫回帰」という迷宮』講談社 1999年；杉橋陽一編著『ニーチェ』筑摩書房 2000年；木田元『マッハとニーチェ — 世紀転換期思想史』新書館 2002年。

する当時の芸術家の芸術との関わり方を根底から規定するものとなったのである。

ところでこうした唯美的芸術は、本来、生の特有の「解釈」と形態化を通して生の高揚化を目指すものであるわけだが、その一方で、ある危険性を同時に孕んでいた。つまりこの芸術によって形態化された世界が、唯一的な本来の世界として絶対化され、逆に生から、それ自体はカオス的な現実的生から逃避する、あるいはむしろ、それを意識的に排除するという危うい方向性をも持っていたのである。そして、ウィーンのみならず、ヨーロッパ全体の世紀末の芸術がそうした傾向の影に覆われていたことは周知のことであろう。すなわち唯美主義である。では、ホーフマンスタールもまたそうした唯美主義者であったといえるのだろうか。彼の芸術観をみる上で、この立場を明らかにしておく必要がある。確かに彼もまた、他の若きウィーン派のように、この様式の芸術に惹きつけられはしたし、カール・クラウスからは「人生から逃避し、これを美化する物を愛する宝石蒐集家」⁸ という手厳しい言葉を頂戴している。しかし彼の芸術的態度は唯美主義者のそれとは異なっていたと言うべきであろう。

ホーフマンスタールは、そうした唯美主義には彼にとって最も重要であるといえる生との真の関係が欠けていると感じていた。彼は早くから唯美主義の危険性を見ていたのである。⁹ レンナーの指摘を借用すれば、ホーフマンスタールにとっては、唯美主義においては「生との関係はおろそかにされて」おり、「芸術との付き合いは技巧的なものへと墮落する」。¹⁰ ホーフマンスタールは「唯美主義は歴史主義の硬直状態からの脱出口ではなく、〈袋小路〉へとおちいってしまう」¹¹ と考えていたのである。¹²

このように見れば、ホーフマンスタールの芸術に対する関わり方は明らかであろう。彼の芸術観の基本はニーチェ的な芸術観に置かれている。しかしまた彼は、そうした唯美的芸術からの「袋小路」である唯美主義には、たえず批判的であった。ホーフマンスタールにとって、芸術における生の形態化は何よりも生の視点から評価されるべきものであり、混沌とした根拠なき生を肯定し、高揚させるものでなければならなかった。彼にとってはすなわち、生の形態化

⁸ ショースキー、16頁。

⁹ ホーフマンスタールがエルザ・ブルックマン＝カンタクツェーネにイギリスのラファエル前派についての小論を送ったとき、彼は、「私がいかにからっぽの唯美主義から人間的で道徳的なものへと傾こうとしたか、あなたにはお分かりになるでしょう。というのも私には、それは芸術が生立ち場から観察されるということにかかっていると思われたからです。」という言葉添えている。Vgl. Meyer-Wendt, S.77. 常に「生の立ち場から観察されること」、これが生と芸術に対する彼のスタンスであると言える。

¹⁰ Renner, S.286.

¹¹ Ebd.

¹² このことについてショースキーも次のように述べている。「そもその始めから、唯美的態度はホーフマンスタールにとって問題を孕むものであった。芸術の殿堂の住人が生の意義を純粋に彼自身の心情の内部に求める忌まわしい運命にあることを、彼は知っていた。彼は、この自己の内部への幽閉、感覚の受け身的受容以外には外なる現実との一切の結びつきを拒否する幽閉に痛いほど苦しんだ。」ショースキー、34頁。

がいかに生の表現たり得ているか、そしていかに生を高めることに成功しているかということに、芸術の最大の問題が置かれていた。そしてそうした生の形態化として求められたのが形象であり、その象徴的表現に他ならなかったのである。ホーフマンスタールはこの形象的表現を、自身の文学創作の上では詩的言語として追及しているが、そうした形象的言語のあり方を探る上で、絵画芸術の形象性がたえず参照されていたと考えられるのである。

<II> 『ティツィアーノの死』

I. ティツィアーノにおける生と絵画

さて、絵画をモチーフとしたホーフマンスタールの作品の中でも最も初期に属し、かつ最も重要なものの一つは、『ティツィアーノの死』 *Der Tod des Tizian* (1892) である。最初の抒情劇『昨日』 *Gestern* (1891) に続いて書かれたこの二作目の抒情劇は、R.アレヴィンによればすでに円熟した表現の域に達しているとされるが、¹³ 1892年というホーフマンスタール文学のまだ開始期にあって、すでに絵画が作品のモチーフとして取り上げられていることは、彼の文学と絵画との深い関わり方を示しているといえるだろう。そしてそこでティツィアーノが選ばれているのは、ホーフマンスタールにとって、この画家が上で述べたような生の形態化に深く関わった芸術家であったからだと考えられる。この第二章では、この抒情劇に描かれたティツィアーノの絵画表現のあり方を考察する。

この作品は1892年10月に、未完の作品としてゲオルゲの『芸術草紙』 *Blätter für die Kunst* の第1冊に発表された。初めこの作品は「有罪判決を受けたジロンド党員の食事の席での話」として構想されていた (SWIII 331)。それがティツィアーノという芸術家とその弟子たちを登場人物とする舞台に変えられたのは、1891年冬の詩人ゲオルゲとの出会いが契機となったと考えられる。また、プロローグで小姓の語る、「この物語をくれた友人の詩人」にゲオルゲの姿を見て取ることは困難ではない。¹⁴ こうしたゲオルゲとの深い関わりもあって、この作品におけるティツィアーノと弟子たちをゲオルゲとそのクライスに重ね合わせる見方もあるが、しかしゲオルゲとの関連については、本論のテーマからは外れるのでここでは触れないことにする。

この作品の舞台はヴェネツィアの近郊にあるティツィアーノの館のテラス、時は1576年となっており、偉大な画家ティツィアーノが99歳で死の床についているという設定である。¹⁵ だ

¹³ Vgl. Alewyn, Richard: Hofmannsthals Anfang *Gestern*. In: *Über Hugo von Hofmannsthal*. Göttingen 1958.

¹⁴ 詩人は小姓を「私の双子の兄弟よ」と呼びかける。この言葉は、一つにはゲオルゲの詩、『王子』 *Der Infant* に由来するが、この王子のモチーフは、小姓の眺める一枚の絵にも反映されている。また、「双子の兄弟」はゲオルゲがホーフマンスタールに宛てた手紙の中で彼への呼びかけとして用いたフレーズでもある。

¹⁵ ティツィアーノは実際には、1576年にヴェネツィアで死去しており、死因はペストのためとも老衰のた

が彼は、自分の部屋に閉じこもり、最後の力を振り絞って一枚の新しい絵を描いている。彼の弟子たちはその部屋に入ることを許されず、外のテラスに集まって、互いに師とその芸術について語り合っている。

一幕から成るこの戯曲には筋らしい筋はなく、戯曲はもっぱらこの弟子たちが交わす対話によって進められる。そしてその対話を通して浮かび上がってくるのは、劇中人物たちのそれぞれが示す、生との関わり方である。その生との関わり方において、劇中人物たちは、ティツィアーノと弟子たち、さらに末弟子ジアーニーノの三者にわけられるが、そのうち、ティツィアーノと弟子たちは、芸術家としての関わり方と唯美主義者としての関わり方を対比的に示していると考えられるだろう。

舞台には一度も姿を現さないティツィアーノにおける生との関わり方、すなわち彼の絵画と生との関係は、他の登場人物たちの口を通してさまざまに語られる。たとえば弟子の一人であるデジデリオは端的にこう言い表している。

生を創造するティツィアーノが死ぬなんて！（SWIII 41）

ティツィアーノは生を創造する芸術家であり、その芸術は生を模倣するのではなく、そこではじめて生を創り出す芸術、ティツィアーノの娘たちの一人の言葉を使えば、「生に生を与える」（SWIII 50）芸術である。さらに具体的には、弟子たちの彼の絵画についての次のよう賛美が見て取れる。

先生は活気のない森に生を吹き込まれた：（SWIII 47）

[…]

先生は漂い流れていく

茫漠とした雲に、一つの意味を与えられた：（ebd.）

[…]

僕たちを生き生きと取り巻いているすばらしい世界、

これらは先生の心を通り抜けてきたことによって

はじめてその偉大な美を受け取ったのだ。（SWIII 48）

[…]

めとも言われている。ティツィアーノの生年が未だ確定されておらず、1474年、1477年、1480年、1489年、1490年と見解が分かれているため、実際の没年齢ははっきりしない。ホーフマンスタールは初め、作中でティツィアーノの死因をペストによるものと記述していたが、ゲオルゲの要望により削除した。

美がそのなかではじめて自己を認める

眼、調和の要素――

それを自然は先生の本性の輝きの内に見出したのだ。

「私らを目覚めさせよ、私らからバッカスの祭を創りたまえ！」

すべての生きるものたちがこう叫び、そして先生に憧れ、

先生の眼差しに向かって、黙って、身を差しのべたのだ。(SWIII 48f)

これらの弟子たちの言葉は、ティツィアーノの絵画における生の形態化の有り様をそれぞれの見方から示している。最後に引用したアントニオの台詞に「バッカス祭」という言葉があるように、ここで意味される生とは、ニーチェのいうディオニュソス的な生であり、現象的な世界の根底にあって、その現象を生み出しては破壊する流動的な生である。現象界の一切の存在は、本来このような生に貫かれているが、しかし通常は、つまり事物を概念的に捉える意識の次元においては、見失われてしまっている。末弟子のジアニーノが言うように、「人はそれを持っていながら忘れてしまっている」のである。それに対して、ティツィアーノの絵画においては、自然界の事物、たとえば「森」は、この生を「吹き込まれたもの」として描かれる。つまり、「活気のない」死んだ事物、単に概念的な対象としてではなく、生き生きとした生に根差したものとして描かれるのである。言い換えれば、事物（「森」）はそこでは流動的な生を喚起する一つの形として捉えられている。そしてすべての事物がこのようにそれぞれに一つの生の形として、あるいは一つの「意味」として捉えられながら、全体が生に貫かれた「調和」の世界として形成されるのである。このように見れば、弟子たちの言葉を通して示されるのは、まさしく世界を生を形態化として描き出す芸術であり、生を一つの世界へと形態化した芸術であるといえよう。

ところでここでは、このティツィアーノが瀕死の状態の中で、これまでの絵を「古い、みじめな色褪せた絵」(SWIII 42)であったとして否定し、最後の創作に没頭しているとされる。これは何を意味しているのだろうか。ティツィアーノの芸術観が以前とはうって変わり、生との関わり方が大きく変化したということだろうか。しかし、最後の絵でも描かれるのはやはりパーン像である。周知のように、笛を吹く豊穡の神であるパーンは、ディオニュソスのお供の一人であり、神話や芸術でディオニュソスの生を体現する神である。G.シュトラウムは、この最後のティツィアーノについて、「ニーチェが『悲劇の誕生』で示唆したような、悲劇的芸術家の表情をしている」¹⁶ と述べ、ティツィアーノの鬼気迫る創作はディオニュソス的な生の感情に

¹⁶ Streim, Gregor: *Das Leben in der Kunst — Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*

由来しており、「この新しい芸術作品は自我の崩壊の苦痛に満ちた体験からのもの」¹⁷ なので、それは死に際して以前よりも集中的になっているのだという。つまり、生と死の境で個体の崩壊に直面した危機にあつて、彼はかつてないやり方でディオニュソスの生を体験するのである。そしてそうした体験の中から、その形態化としてパーン像を中心とする絵画を描いているのである。このように見れば、最後のティツィアーノは、以前の創作のあり方を否定するものでは決してなく、死に臨んでの生の体験の深まりを示すものだと考えられる。

ただ、そこでは同時に、生の体験の深まりと共に、その体験の形態化について以前よりもより一層「はっきりとわかってきた」(SWIII 42) 一つの認識が示されていることを見逃してはならないだろう。最後の絵について、絵のモデルの一人であるリザが次のように説明している。

私は人形を手に抱いていました。

それはまったく覆われて、ヴェールがかけられていました。

そして私はほかにかんで欲望しながら人形を見つめていました。

というのも、この人形はあの偉大なパーンだったのですから。

一人の神、

あらゆる生の神秘である神だったのです。(SWIII 50)

絵の中心的モチーフをなすこのパーン像は、生を芸術によって形態化するという芸術観を具象化したものだといえるが、注目すべきは、このパーンがヴェールで覆われた人形として示されているということである。G.シュトラ임はこれについて、「(生) は、描写され得ないものであり、ただ表面の造形によって暗示されうるだけなのである」¹⁸ と説明しているが、つまり、ここに示されているのは、生そのものほどこまでも目には見えないものであり、その形態化はそうした生そのものとは異なる仮象にすぎないということであろう。芸術的形態とは、そうした仮象として「ただ表面の造形によって暗示」しうるものでしかない。生とその形象とのこのような関係は、もちろんティツィアーノの以前の「背景の芸術」(SWIII 50) にも認められるが、この最後の絵では、その隔たりが明確に認識され、「ヴェール」というアレゴリーで描き出されているのである。

さて、他の登場人物の生との関わりについても少し見ておく。ティツィアーノの弟子の中で、ジアーニーノは格別な存在である。年齢も他の弟子より若く、「女の子のような」(SWIII 49) 容

Würzburg 1996, S.143.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S.147f.

貌の少年である。彼は他の弟子たちが眠りにつく中、一人夜の庭に出て神秘的な生の息づく不思議な体験をする。そしてそのまま町と庭とを隔てる柵のところから町を眺め、そこに息づくディオニュソスのな生（「バッカスの猛々しい踊り」(SWIII 45)）を感じ取る。

町は実際眠りについてた：でもそこには、陶酔と苦悩が目覚めている、
憎悪と精神と血が：生が目覚めているのだ。
生、生き生きとした、全能の生 ——。
人はそれを持っていながら、忘れているのかもしれない！（SWIII 45）

このような神秘的な生の調和の体験、そしてその根源に息づくディオニュソスの生の知覚において、ジアニーノはティツィアーノと同様の生との関係に立っているといえる。K.ペスタロッツがそれに関連して、「ジアニーノとティツィアーノ、奥儀に通じたこの二人は、個の生と包括的な生とが触れ合う境界に立っている。すなわち、ジアニーノは少年から青年への移行という第二の誕生期に、ティツィアーノは死の敷居に。それゆえ彼らには統合が可能なのだ」、¹⁹と述べていることは興味深い。いずれにせよ、ジアニーノはティツィアーノと同じような芸術的資質を持っているといえる。しかしティツィアーノと違うのは、彼には自己の体験を確固とした形象に形態化することができず、むしろその体験の中で「すっかり疲れてしまった」(SWIII 43, 45) ということであろう。

ところで、ジアニーノが町を眺めたその場所は、町とティツィアーノの館を分かち柵のところであるが、この柵は現実の生の世界（町）と美的世界（館）とを象徴的に隔てるものである。そしてそれは、弟子の一人が言うように、ティツィアーノが立てさせたものである。ティツィアーノにとって芸術はさきほどから述べているように、現実の混沌とした生をそのままに再現するのではなく、それを昇華し形態化するものである。したがってその意味で、現実の生とは一線を画さなければならぬ。彼にとってこの柵は、現実の生と芸術との本質的な隔たりを示すものに他ならないのである。その隔たりは、最後の絵に見られたような、生そのものと生の形態化との隔たりを指すと言えるだろう。ところが、ジアニーノ以外の他の弟子たちにとっては、この柵はまったく違う意味を持つ。彼らにとってそれは、現実の生（町）を遠ざけ、芸術の世界（館）に立てこもるための、いわば防衛柵を意味しているのである。そしてここに、この弟子たちの生との関わり方、彼らの唯美主義者としてのあり方をはっきりと見ることができよう。この弟子たちは、ティツィアーノの絵によって、「薄暗がりの中から目覚め」て、「満ち

¹⁹ Pestalozzi, Karl: *Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthals*. Zürich, 1958 S.18.

溢れて流れてゆく日々をひとつの戯曲として味わったり、あらゆる形体の美を理解すること」(SWIII 48)、「事物を見ること」(ebd.)を教えられたという。しかし美の世界は、ティツィアーノにおいては、生の形態化としての、生そのものとは異なる仮象にすぎないのに対して、彼らには唯一絶対的なものである。そして、それ自体混沌とした流動的な現実の生は、町に対するデジデリオの次の台詞に窺えるように、美的世界と対立する否定されるべきものとしてしか捉えられない。

あのもやの中、予感に満ちたもやの中には、
醜いものや卑しいものが住んでいる。
そしてそこでは獣たちの傍で、狂気じみた者たちが暮らしているのだ。
離れているがゆえに君に隠されているが、
町はいまわしく、陰気につまらなく、美を理解しない奴らで満ちているのだ。(SWIII 45)

しかし弟子たちは、こうして現実の生を排除するその一方で、「もはやものを感じるができない」(SWIII 47)と、生からの疎隔を嘆き、自分たちが「芸術家であるかどうか」(ebd.)に懐疑を抱いている。このことは、生から離れた芸術は価値をもたないと考えるホーフマンスタールの、唯美主義に対する批判をはっきりと示すものであろう。

II. 神話的なモチーフ

では、ティツィアーノの生の形態化としての絵画は具体的にどのようなものとして表現されるのだろうか。

死に直面したティツィアーノは、新しい絵を比べるために、「古い、みじめな色褪せた絵」を持ってこさせる。小姓の運ぶそれらは「ヴィーナスと花の絵」と「大バッカス祭の絵」(SWIII 47)である。この二枚は、以前のティツィアーノの絵画の代表的なものとして出されているわけだが、いずれもヴィーナスとバッカスという神話的な形象が用いられている。また、新たに描かれた最後の絵でも、そのモデルの一人のラヴィニアはたとえば女神ヴィーナスとして、生そのものは上述のようにリザの両腕に抱かれたパーン像として描かれている。つまり、以前の絵でも新たな絵でも、ティツィアーノの描く生の形象は、伝承的神話的形象なのである。これについてシュトライムは、次のように述べている。

ティツィアーノは自ら豊穡の神の相貌を備え、生を与える者として現れるが、しかし彼はなにかまったく新しいものを創造する、独創的な芸術家ではない。なぜなら、彼

の絵画は伝承された形象・神話の素材を取り入れるからである。ティツィアーノもまた、芸術の媒介を通して（生）を眺めるのであり、そしてその点で、ホーフマンスタールが傾倒するラファエル前派に似ている。²⁰

ティツィアーノの絵画的形象が独創的なものではなく、伝承的・神話的モチーフを媒介とするものであること、これをみるために今一度、作品のティツィアーノのモデルとなった実際の二人の画家に眼を向けよう。

まず、一人は歴史上の画家ティツィアーノである。1576年のヴェニス近郊の館、という点でも歴史的・伝記的事実にもついた状況設定であり、作中に述べられる二枚の絵も、実際のティツィアーノの絵画 — すなわち『ウルビーノのヴィーナス』²¹と『バッカス祭』²²が当然のように思い起こされる。だが最後の絵については、対応すると思われる絵は見当たらない。これはおそらく、ホーフマンスタール自身の想像の創作であろう。²³

ティツィアーノはその長い生涯の中で、約300点もの作品を残している。²⁴その内訳をみると宗教画150点、神話画50点、肖像画100点であるが、全体としてティツィアーノの絵画の特徴として言えるのは、その神話的アレゴリー的な形象構成の仕方である。盛期ルネサンスの芸術に親しんでいたティツィアーノの絵画の多くは、古代神話の世界を自然界の一部として視覚化し、血肉をそなえた人間を住まわせている。そこでは、神々が人間化され、生々しい肉体を持った姿で描かれると共に、逆に人間の肉体が神的な存在として引き上げられる。それにより、人間を含めた自然界は現実を超えて理想化され、至福の世界へと高められている。このように、ティツィアーノの絵画形象において、神話のモチーフ、あるいは宗教的なモチーフは、その最も基本的な形式原理をなすものであり、そのようなモチーフを媒介として、現実の生は

²⁰ Streim, S.148.

²¹ 『ウルビーノのヴィーナス』 *Venese d' Urbino* (1538) はグイド・パルド・デラ・ローヴェレ（のちのウルビーノ公）のために制作された。バラ、解けた髪（官能的愛）、仔犬（婚姻の貞潔）などのモチーフから、ウルビーノ宮廷のための結婚の寓意画と見る見方が強い。黒江光彦 監修『西洋絵画作品名辞典』三省堂1994年。「ティツィアーノ・ヴェチェリオ」の項を参照。

²² 『バッカス祭』 *Baccanale* (1523-25) はフェラーラ公アルフォンソ・デステの書齋を飾るために描かれた連作の一枚。フィロストラトスの『絵画列記』中の古代絵画の記述を再現したものと考えられている。上掲書、同箇所参照。

²³ P.ゾンディはこの絵の原画として、『バッカス信女の聖別』 *Die Einweihung einer Baccantin* を想定しているが、ただしこれがあとになって、ティツィアーノの作ではなく、ティツィアーノの工房の別の画家の作であると判明したことを付け加えている。Vgl. Szondi, Peter: *Das letzte Bild. In: Schriften II*. Frankfurt a.M. 1978, S.273. なおこの作品はシュトライムによれば、現在の芸術史では『アレゴリー』 *Allegorie* という表題で、かつ Alessandro Varotari の作として記されている。Vgl. G.Streim, a.a.O., S.147.

²⁴ 以下の理解は次の文献に拠る。H・G・ジャンソン/アンソニー・F・ジャンソン『西洋美術の歴史』（木村重信/藤田治彦 訳）創元社2001年；『西洋絵画作品名辞典』黒江（1994）。

理想的な全体像へと形態化されるものであるといえる。

ティツィアーノのモデルと考えられるもう一人の画家は、ホーフマンスタールと同じ 19 世紀末の画家、アルノルト・ベックリンである。『痴人と死』のモチーフにベックリンの『ヴァイオリンを弾く死神といる自画像』があることはよく知られており、当時のホーフマンスタールがベックリンという画家に相当傾倒していたことは明らかであるが、この作品におけるティツィアーノとベックリンの結びつきは、1901 年のベックリンの葬儀に際し、追悼のためにこの作品が書き直され上演されたことから、はっきりと窺える。事実また、この作品に描かれたティツィアーノの絵は、随所においてベックリンを思わせるものであり、M.シュテルンは、聖なる森や波立つ海の光景はまるでベックリンの絵画そのものだと述べて、具体的にベックリンの『森の沈黙』*Schweigen der Waldes* や『葦の中のパン』*Pan im Schilf*、『バックスの行進』*Bacchantenzug* などの絵を挙げている。²⁵

ベックリンは神話をモチーフにした古典主義の流れをくみながら、独自の絵画世界を創り出した画家であるといえよう。ベックリンの風景画を高く評価しているジンメルは、本来人間をモチーフにした絵ほど観る者に対して働きかけないはずの風景画が、ベックリンにあつては高い心理的効果を発揮することに成功しており、その絵は観る者を「解放し、救済する作用」を持つと述べる。²⁶ ベックリンは観る者を、自身の「内奥の深みへとたかめる。現実の狭さと重苦しさから解放し、救済する試みは、彼の風景画においてはじめて、本来の感情価値を獲得した」のである。²⁷ さらに彼の絵画世界は、現実の自然界が「大いなるパーンが眠る」無時間的・永遠的領域へと移されることによって理想的に果たされているのだ、とジンメルが述べるように、ベックリンにおいても、その形成原理は古代の神話的なモチーフに立ち戻ることであった。

ティツィアーノとベックリンの二人の画家において、その絵画形象の軸となっていたのは、いずれも神話的モチーフを扱い、それを媒介として生の形態化を行うことであったと言えよう。

ところで、先ほどのシュトライムからの引用文の最後に、ラファエル前派の名前が挙げられていたが、このラファエル前派はバーン・ジョーンズやロセッティなどを中心とした 19 世紀末イギリスの流派であり、彼らの目指したのは、ラファエル以前の伝承的な芸術へと立ち戻ることで、そして形式的にも内容的にも、それを範例として現実を様式化することであった。この意味で、ティツィアーノやベックリンの形式原理と軌を一にしているといえる。当時ホーフマンスタールはこのラファエル前派に強く惹かれ、たとえば『現代イギリスの絵画』などで詳しく

²⁵ Stern, Martin: Böcklin—George—Hofmannsthal. In: *Basler Hofmannsthal—Beiträge*. Karl Pestalozzi / Martin Stern. Würzburg 1991, S.92.

²⁶ ジンメル「芸術の哲学」(川村二郎 訳) : 『ジンメル著作集 10』白水社 1975 年所収、15 頁。

²⁷ 上掲書、17 頁。

く論じている。こうしたことから、『ティツィアーノの死』の背景を探る際のもう一つのキーワードとして、この画家集団もまた大きな役割を果たしていると言えるのかもしれない。

ともあれ、このように見れば、この戯曲に描かれたティツィアーノという芸術家の絵画とは、その表現の形成手段に古代の神話的モチーフを用い、そしてそれを媒介として生を形態化するものであったことがわかる。こうした画家に対するホーフマンスタールの積極的な評価は、このような表現手法の中に、少なくとも当時のこの作家の、生の形態化としての形象表現の理想的なあり方が示されていたことをうかがわせるのである。

<Ⅲ> 『帰国者の手紙』

I. ゴッホにおける生と絵画

『帰国者の手紙』は五通の手紙からなる作品である。第一から第三までの手紙と第四・第五の手紙は内容に関して大きく二つに分けられる。²⁸ 第一から第三の手紙では、海外を飛び歩く生活から一転、18年ぶりに祖国ドイツに帰ってきた帰国者の状態が述べられ、異国の地で思い描いていた生の溢れるふるさとの姿と生のまったく感じられない現実の状況とのギャップにとまどう彼が、自分を取り巻く世界との関わりを見失い混乱するさまが描かれている。ここで取り上げるのは、この危機的状態が、フィンセント・ファン・ゴッホの絵画との出会いを通して克服されることになる第四の手紙である。そしてこの第四の手紙において、ゴッホの絵画がどのように生と関係し、それをどのように描き出していたのかを探ることが、テーマとなる。

祖国における生の喪失に直面して、帰国者は混沌へと落ち込む。身の回りの事物は何か幽霊じみたものとして示され、家も人も木々もすべてが、嫌悪感を起こさせるうつろで不快なもので満ちている。帰国者がそれらを見るときには、彼のうちを何か吐息のように、「言いようのない虚無の息吹、死のそれではない、生ならざるものの息吹」(SWXXXI 166) が吹き抜けてゆく。世界との生き生きとしたつながりを断ち切られた帰国者は、生ならざるものの中で自分自身をも見失い、根底から揺らがされるのである。帰国者のこの状態は、一般的に言えば、19世紀末における形而上学的世界像の解体の状況に関わるものであり、さらに言えば、そうした解体がさらに進んでゆく中で、もはやティツィアーノにおけるような救済 — たとえ仮象であ

²⁸ 第一から第三の手紙は、『帰国者の手紙』 *Die Briefe des Zurückgekehrten* として1907年に雑誌『モルゲン』 *Morgen* に順に掲載された。それに対し、第四、第五の手紙は1908年、『見ることの体験 — 「帰国者の手紙」より』 *Das Erlebnis des Sehens—Aus den Briefen des Zurückgekehrten* というタイトルのもと、絵画芸術のための月刊誌『芸術と芸術家』 *Kunst und Künstler* に発表された。この後半部はさらに1911年、『色彩 — 「帰国者の手紙」より』 *Die Farben. Aus den Briefen des Zurückgekehrten* というタイトルで出版されている。したがって、前半部と後半部は共通するテーマはあるものの、後半部は特に芸術的関心のもとに書かれたことが明らかである。

るにせよ、神話的モチーフによって美的に生を救済するという可能性までもが、なし崩しにされるような状況を示したものである。そしてこれは、チャンドヌ卿が落ち込んだ混沌とも重なると言えるだろう。

しかしこの混沌状態がこれまでにないほどひどくなったある日、帰国者はふと立ち寄った画廊で 60 枚ほどの絵を目にする。20 年間、一枚の絵を見ることもなかった帰国者は、これらの絵の印象を次のように語る。

これらは最初みた瞬間、ギラギラと落ち着かない感じがした。まったく粗く、奇妙で、そもそも一枚目の絵を見たとき、それを一つの統一したものと見るのに意識しなければならなかったほどだ。それからしかし、それから私は見たのだ、すべてをそう、一つ一つの部分を、そしてすべてをまとめて、その中にある自然を見、ここで自然を形作っている人間の魂を見、そこに描かれた木や石切り場、耕地や山腹を見、さらに他のものを、描かれた絵の背後にある独自のものを、言い表しがたい運命のようなものを見た— 私はそのようにすべてを見た、そして私は自分自身の感情を、この絵の前で失い、再び力強く取り戻し、また失ったのだ！ (SWXXXI 169)

それらの絵、彼に「言い表しがたい運命のようなもの」を突きつけた絵こそ、フィンセント・ファン・ゴッホの手によって描かれたものであった。これらの絵を前に、帰国者は自分自身の感情と格闘する。絵は、それが描かれ得たすべて— 自然、それを形作る人間の魂、絵の背後にある独自のもの、言い表しがたい運命のようなもの— を見せつけ、観る者に自分自身を取り戻させると同時に、再びおのれの方へと引き込むエネルギーを持っている。絵はそれ自体が一個の存在として、観る者に真正面から向き合い、それに向かい合うことにひるむ者を圧倒する。絵の印象について帰国者は続ける。

ここではあらゆる存在が、木々の一つ一つ、黄色や緑の畝の縞の一本一本、それぞれの生垣、石の丘に切り込まれた切り通しの道、錫の壺、陶の鉢、机、不恰好な椅子、そうしたあらゆる存在が、生ならざるもののおそるべき混沌から新たに生まれ出たかのように、實在喪失の深遠から立ち上がってきたかのようにあり、それを私は感じた、いやわかったのだ、いかにしてこれらの事物が、これらの創造物が、世界に対するおそろしい懷疑から生み出されたのか、そして今やその存在でもって、不気味な亀裂、

大口をあけた虚無を永遠に蓋してしまったということ。(SWXXXI 169f.)²⁹

ここでゴッホの絵が示すもの、それは、それらの絵が「生ならざるものの混沌」、「實在喪失の深遠」、「世界に対するおそろしい懷疑」に基づいているということ、つまりは帰国者が陥ったのと同様の混沌の生に基づいているということ、しかし、さらにまたそこでは、そのような生の中から、一つ一つの事物のあらゆる存在が新たに捉えなおされ、新しい形態として生み出されているということである。描かれた事物、風景にはその「内奥にひそむ生命」(SWXXXI 168)が表現され、「木が、石が、壁が、切り通しの道が、その最も奥なるものを開示している」(ebd.)。それらが帰国者の前に繰り広げるのは、喜びや美しい調和ではなく、ただその存在の重みである。そしてそこには同時に、それらの生を自分の解釈によって表現し得た画家の魂が表されている。帰国者にとって生ならざるものであり、幽霊じみていた日常の事物、たらいや木々、馬車や人々の表情が、ここではそれぞれがおのれの生を掴み取り、それ自体でその存在証明をしているのである。

ゴッホの絵画は、こうして混沌の生、19世紀末の状況のなかで露呈し、ますます混迷を深めてきた混沌の生を、新たな世界へと独自に形態化するものといえる。そして今やその絵画が、ヨーロッパにおける非生に、生ならざるものの息を吐く事物であふれる世界に直面し立ちつくしていた帰国者に、新しい足場を指し示し、彼はまるで「ひどい船酔いの後でしっかりと大地に足を踏みしめた」かのように感じるのである。

II. 主題と色彩

ところで、はじめにも述べたように、レンナーはこの『帰国者の手紙』における「芸術体験の核心」が「主観の分裂したカオスの状態が形態となること」にあるとして、その点で、「一見したところ、例外的なファン・ゴッホ体験が以前の体験例や(…)プッサンのようなまったく別種の芸術家の受容とも必然的に結びついている」と述べている。³⁰しかし「カオスの状態が形態となること」で同じであるとしても、その形態化のあり方の違いを無視するわけにはいかない。ティツィアーノにおいては、生の形態化は神話的モチーフの活性化によってなされた。それではゴッホの絵ではどうだろうか。

ここで改めて、ゴッホの絵に注目しよう。ティツィアーノと比べて際立っているのは、その

²⁹ 彼が見た絵は、その描写から『鋤き返された畑』、『夕焼けへと延びる並木道』、『ドービニーの庭』、『じゃがいもを食べる人たち』、『石切場』、『銅の盥と錫の壺のある静物画』などが具体的に推測される。これらは同年に美術研究者J.マイヤー＝グレーフェから贈られた彼の作品、『印象主義者たち』*Impressionisten*に載せられている。

³⁰ Renner, a.a.O., S.300f.

主題の選び方と色彩である。

まず主題の方から言えば、ティツィアーノの絵画では伝承的な神話的形象が基本となっているのに対して、ゴッホの絵では日常的な取るに足りない事物が描かれる。帰国者が言うように、その絵は「大きめのものから小ぶりのものまで大きさはいろいろ」で、肖像画は殆どなく、残りはたいてい「風景が描かれており、そこで人物が重要な役割を果たしているものはほとんどない。たいていは木々や野、畑、耕地、屋根屋根や庭の一部など」である (SWXXXI 167)。あるいは、先の引用にもあるように、それは「生垣」「切りとおしの道」「錫の壺」「陶の鉢」「机」「不恰好な椅子」などである。しかも絵を「ひとつの統一したものとするのに意識しなければならなかった」と言われるように、それらの事物は、さしあたっては孤立した、断片的なものとして描かれている。ティツィアーノにあっては神話的モチーフを下敷きに眺められていた生が、ゴッホにあっては、個々の事物において何の既成の意味づけも連関もなにもまま、むき出しのままに捉えられる。ここに窺えるのは、伝承的な神話的世界像がもはや現実にくぐわなくなってしまった 19 世紀末の社会状況の下にあって、生の形態化は、改めて取るに足りない個々の事物との関わりの中からやり直されねばならなかったということだろう。

次にゴッホの色彩に注目したい。彼の絵についてとりわけ強調されるのは、色彩の作用である。色彩とその互いに影響しあう連関が、直接に帰国者に働きかけ、「信じられないような強烈な青、エメラルドを溶かしたような緑、オレンジがかった黄色」(SWXXXI 170) など、ゴッホの使うその色彩は生々しく強烈なものとして語られる。³¹ そして帰国者は、そのような「色彩のうちに内奥の生が表しだされているさまを、色彩が他の色のために生きているさまを、まるで一つの色が不可思議な力強さで別の色のすべてを支えているさまを」(ebd.) 見るのである。

ゴッホの絵画におけるこのような色彩のあり方は、生の形態化という観点からみれば、次のように捉えることができるだろう。上述のように、ゴッホにおいては、もはや神話的世界像のような既成の意味づけの可能性は失われ、世界は個々の事物の断片的な様相でしか知覚されない。しかもそうした個々の事物はさらに、明確な事物としてさえも見られず、色彩という純然たる感覚的要素へと還元されている。色彩はそこでは、いわば世界との原初的な関わりのものであると言えよう。そしてそのような色彩そのもの、色彩と色彩相互の配置のみによって、改めて世界の構成が行われる。こうして、ゴッホにおける色彩は、彼の絵画における生の形態化の形成原理をなすものと考えられるのである。

ゴッホの色彩はポスト印象派³² の中でも突出している。彼にとって、色彩と色彩同士の調和

³¹ 帰国者の第五の手紙では、ゴッホを確信して色彩一般のもつ意味がテーマとして綴られている。

³² 印象派として出発し、あるいは印象派の影響を受けながら独自の様式を作り出し、1880 年代半ば以降、それを超える仕事をした画家たち —スーラ、シニャック、ゴーガン、ゴッホ、セザンヌ— を指す。しか

は一つの重要なテーマ、彼がその画家人生をかけて探求しようとしたテーマであった。彼は自身の芸術観を弟テオや友人たちにあてたさまざまな手紙の中で詳しく語っている。

ゴッホによれば、彼の絵における色彩は、「写実主義や目くらましの立場にたてば言葉どおりの色彩ではなく、燃え立つ感情のなんらかのうごめきが表現される、ある暗示的な色」³³ でなければならぬ。また、「パレットの上に色を出すと、色がおのずから創り出してくれるすばらしい色調、これをいつもうまく使うこと」によって、そして「すぐれた色の作用の経験から出発すること」によって、「自然を機械的、盲目的にコピーする」とはまったく別の効果を得られることができるという。³⁴ ゴッホは色の使い方について非常にくわしく書いた幾通もの手紙を残しているが、たとえば次のような文章に、彼の「色彩で描き出すこと」への考えを垣間見ることができる。

一つは色彩の研究である。僕はいつもそこに何かを見出そうと望んでいるのだ。二つの補色の結びつきによって、その色彩の補足と移りゆく色調の神秘的靈感によって、恋人たちの愛が表されねばならない。額の中の思考を、暗い背景への明るい色調の差込によって表出せねばならない。星によって希望が、沈みゆく太陽の光線によって存在の輝きが表現されねばならないのだ。これはたしかにだまし絵風の写実ではないが、しかし本質的なものなのではないだろうか？³⁵

リアリズムの色彩は「機械的に盲目的に自然をコピー」したものだとして、「写実主義」は単なるめくらましとして否定される。それに対して彼が求める色彩とは、その色の結びつき、補色や混色によって存在を浮かび上がらせる「本質的なもの」でなければならぬ。ゴッホにとつての色彩は、「おのずから」「色調を」創り出し、それ独自の表現に価値を持つ。こうした色彩とその結びつき（「補色」「混色」「補足」）が、内的生を表現し得るのである——帰国者が、「だが色彩とは、そこに対象の内奥の生を生み出すのでなければ、何であろうか！」と言うように。このゴッホの色彩における色価の重要性はそのパレットを見れば明らかである。³⁶ 彼の色彩は

し彼らは全体として一つのグループをつくったわけではなく、従来もつばら後期印象派と訳されてきたものの、この言葉を最初こ用いた批評家のロジャー・フライ（彼は 1910 年ロンドンで「マネとポスト印象派展」を開いた）は、この「ポスト」に「後期」ではなく、「それが終わったあと」という意味を意図していたため、近年ではポスト印象派と言われることが多くなっている。

³³ Gogh, S.448.

³⁴ Ebd., S.235.

³⁵ Ebd., S.444.

³⁶ ゴッホの色彩理解については、上記の手紙及び、クルト・バット『ゴッホの色彩』（田堅輔 訳）紀伊国屋書店 1975 年；小林英樹『色彩浴』ポーラ文化研究所 2003 年；三浦篤・中村誠 監修『印象派とその時代

婦国者の言うように、ぎらぎらとした印象を与えるが、その色の一つ一つを見ると実はかなり暗い。チューブから出した彩度そのままの色が使われることはほとんどないからである。なぜなら、モネなどの印象派の画家たちが、白の混色によって光を表現しようとしたのに対し、ゴッホが基調としたのはグレーだからである。たとえばグレーによって混色されたイエローは、もとの色と比べるとはるかに暗く、重い。しかしこの暗い黄色を鮮やかな「オレンジがかかった黄色」に見せるのは、その横に置かれるくすんだ緑である。そしてこの緑もまた、この黄色によって「エメラルドを溶かした」ように光りだす。一つ一つの鮮やかな色ではなく、この彩度の低い彼特有の色によって織り成され、紡ぎ出されるのがゴッホの絵画世界なのである。

ホーフマンスタールが初めてゴッホの絵に出会ったのは、1900年パリ滞在時であった。この年知り合った美術史家マイヤー＝グレーフェを介して、彼はオークションや画商のもとで、まだ有名ではなかったセザンヌやゴーギャン、ロートレック、そしてゴッホを見ている。³⁷のちにゴッホのドイツ語による最初の伝記を著すことになるマイヤー＝グレーフェとの交際を通じて、ゴッホという画家について多くを見聞きしていたであろうことは想像に難くない。そしてこの1900年から一くわしく言えば、ヘルマン・バル宛の3月24日の手紙から一1919年までおよそ20年にわたって、ゴッホの名前は彼の手紙にしばしば登場することとなる。

ゴッホの絵画との出会いはホーフマンスタールにとって、「青天の霹靂」³⁸ともいうべき衝撃的なものであった。³⁹J.L.リデは、「ヨーロッパ近代においてただ芸術だけが、自我を再び世界と調和させる」⁴⁰とした上で、ホーフマンスタールとゴッホの色彩の関係を、リルケとセザンヌの関係と対応させながら次のように述べる。色彩は「最も普遍的な言語」を話し、ホーフマンスタールとリルケにあっては、色彩の「文法」による詩的言語の再生への期待が伺われる、と。彼の言うように、数ある画家の中でもゴッホは特に、「言葉は人間と世界の間の信頼に満ちた内密性を作り上げるということに疑いを抱いた近代の詩人に、色彩の文法によって言語を再生する展望を示した」⁴¹のかもかもしれない。

1900年のゴッホ体験ののち、ホーフマンスタールはあの『チャンドス卿の手紙』を発表する。もちろんこの二つの事実が密接に関係すると言い切ることはできない。しかしいずれにせよ、言語懐疑の表明と7年の時を経て、ゴッホが混迷を極める時代状況の中で、生の新たな形

— モネからセザンヌへ』美術出版社2003年を参照。

³⁷ ゴッホの特別展は1901年にパリで開かれたのが最初だが、これには足を運んでいない。

³⁸ An Bodenhausen. 10.7.1917; *Briefe der Freundschaft*, Düsseldorf 1953, S.237. Vgl. U. Rennner (1991)

³⁹ ホーフマンスタールはのちにゴッホの花の静物画を一枚手に入れた。しかし彼の死後、これは贋作であったことがわかっている。

⁴⁰ Vgl. Jacques Le Rider : *Farben und Wörter—Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*. Wien / Köln / Weimar, 2000 S.201.

⁴¹ Ebd.

態化の可能性を示した画家として登場することは、紛れもない事実なのである。

<まとめ>

以上見てきたように、ティツィアーノもゴッホも、ともにその絵画において生を根底から形態化している画家として描かれているが、しかしそこに描かれたその形態化のあり様は大きく異なっている。ティツィアーノの絵画表現では、伝統的な神話の世界のモチーフが範例とされ、それに基づいて生が一つの統一的な全体像として形態化されたのに対し、ゴッホの絵画では、その主題は主として日常の取るに足りない事物であり、しかもそうした事物の知覚が、色彩へと還元され、その色彩相互の配置による形象構成が行われている。

二人の画家に認められる生の形態化の相違は、別な角度から言えば、次のように捉えられるだろう。すなわち、ティツィアーノにおいては、伝統的神話的世界像を範例とする生の活性化がなお可能であったとすれば、ゴッホの絵画は、もはやそのような過去の範例に基づきいかなる統一的な世界像をも許さないような時代状況の深刻な体験と、そのような状況の中での原初からの新しい神話形成の試みを示しているのである。

ところで、ホーフマンスタールが傾倒し、その文学表現に取り入れていたのは、ラファエル前派にせよ、バックリンにせよ、基本的にティツィアーノと同じ傾向の絵画であった。それに対して、ゴッホは彼にとって「青天の霹靂」であった。そして、彼はそこにまったく新しい生の形態化の可能性を見出したわけだが、しかし彼の関心はその方向へは向かかなかったと考えられる。印象派やセザンヌ、ゴーギャンといったゴッホの周辺の画家あるいはゴッホから展開される表現主義に対しては、彼はほとんど関心を向けなかったのである。そして彼は再び古典的芸術表現へと視線を戻し、1917年には16世紀フランス古典主義を代表するニコラ・プッサンに関する作品を構想してもいた。言い換えれば、ふたたびティツィアーノの系統の絵画へと戻っていったのである。そして同じことが、絶えず絵画的形象の中に、形象のあり方を探ろうとしたこの詩人の文学についてもいえるのではないだろうか。しかしいづれにせよ、絵画においても、文学においても、芸術が生を創造的な形態化でなければならぬことは、この詩人の揺るがない信念であった。すでに1891年10月4日の短いメモ書きで、彼はその信念を次のように表明している。

人は芸術家であれ、生の創造的な解釈者であれ。(RAIII337)

Das Leben und die Malerei bei Hofmannsthal

TERAI Hiroko

Nach Hofmannsthal, der von seinen literarischen Anfängen an der begrifflichen Sprache kritisch gegenüberstand, sollte der dichterische Ausdruck nicht in der begrifflichen, sondern in der bildlichen oder metaphorischen Sprache gesucht werden. Dies ist einer der Gründe, weshalb er sich Zeitlebens für die bildende Kunst, insbesondere die Malerei, interessierte.

Nun ist U. Renner die Überzeugung, "dass Hofmannsthals im Sinne kunsthistorischer Traditionslinien scheinbar so eklektizistische Kunstinteressen einer gemeinsamen Wurzeln entstammen". Dieses Urteil resultiert aus der Frage des Dichters nach dem "Erlebnis des Sehens" sieht, und Renner scheint dabei die Verschiedenheit der Bilder bzw. der Darstellungsweise der Maler nicht für wichtig zu halten. Aber ist es wirklich so? Ist die Darstellungsweise der Malerei für Hofmannsthal ohne Bedeutung?

Unter dieser Fragestellung betrachte ich in meinem Aufsatz die Malerei Tizians in *Der Tod des Tizian* (1892) und die van Goghs in *die Briefe des Zurückgekehrten* (1907 / 08).

Zunächst befasse ich mich mit der Klärung von Hofmannsthals Kunstanschauung bzw. seiner Konzeption des Verhältnisses von Kunst und Leben: Eigentliche Kunst versteht er, wie Nietzsche, als formgewordenes Leben.

Im zweiten Kapitel (*Der Tod des Tizian*) wird die Malerei Tizians und im dritten (*die Briefe des Zurückgekehrten*) die van Goghs betrachtet. In beiden Kapiteln wird jeweils im ersten Abschnitt das Verhältnis von Leben und Malerei bei beiden Malern geklärt, und dann im zweiten Abschnitt die Darstellungs- oder Formensweise des Lebens hinterfragt. Die Analyse der Texte führte zum Ergebnis, dass in den Gemälden Tizians auf tradierte mythologische Quellen zurückgegriffen und das Leben durch Rückgriffe auf diese Präfigurationen stilisiert wird, während in den

Gemälden van Goghs deren sujets zum größten Teil die gewöhnlichen geringen Dinge sind und der wahrgenommene Gegenstand in die reine Farblichkeit aufgelöst wird, um dann diese Farben neu zu komponieren. Hier kann man sehen, dass es einen klaren Bild-Unterschied zwischen diesen Gemälden, die beide das Leben formulieren, gibt.

Es waren Maler, wie z.B. Böcklin oder die Präraphaeliten, denen Hofmannsthal ein besonderes Interesse entgegenbrachte, und bei ihnen war der Rückgriff auf ästhetische Präfigurationen wie bei Tizian, ein wesentliches Formprinzip. In dieser Malereirezeption Hofmannsthals nimmt van Gogh eine Sonderstellung ein. Hofmannsthal erkannte in ihm zwar eine ganz neue Möglichkeit, Leben zu formen. Aber nach seiner Entdeckung van Goghs, die er "coup de foudre" nannte, galt sein Interesse nicht etwa z.B. dem Expressionismus, sondern immer noch der Malerei der Präfigurationstechnik. Das betrifft auch das literarische Gesamtwerk Hofmannsthals, dessen Konstante "die reproduzierende Phantasie" war.