

窓はどこから来たのか
 ——フリードリヒ作《画家のアトリエからの眺め、左窓／右窓》の成立事情——

杉山あかね

はじめに

カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ (1774–1840) の初期の画業において、《画家のアトリエからの眺め、左窓》《(同) 右窓》(共に1805/06 / figs. 1, 2) は、制作当時より描写の精確さとセピア技法の卓抜さなどで注目され、主題の点でも画家の新機軸となった作品である。窓のモチーフはその後、中期の代表作《窓辺の女性》(1822) に引き継がれ、フリードリヒのイメージを決定的なものにしたほか¹、ドイツ・ロマン主義の多くの画家たちにインスピレーションを与えた。カール・ルートヴィヒ・カーツ (Karl Ludwig Kaaz 1773–1810) やヨハン・クリスティアン・ダール (Johan Christian Dahl 1788–1857) における直接的な影響関係はもとより²、友人であったゲオルグ・フリードリヒ・ケルステン (Georg Friedrich Kersting 1785–1847) の室内画では、いずれの作品でも窓が重要なモチーフとなっている³。このようにフリードリヒ、ひいてはロマン主義的絵画全般で広く象徴的な存在にもなった窓のモチーフであるが、その端緒となった《画家のアトリエからの眺め》での窓の描写は、それまで風景を主要テーマとしていたフリードリヒには唐突な印象を与えるものだ。そこで本論では、この窓のモチーフがいかんして生まれ、いかなる目的でこの対作品に表現されるに至ったかを考察してゆきたい。そしてこの課題に向き合うことで、窓のモチーフがその後のフリードリヒの画業で繰り返された理由についても、示唆を得ることができる。

作品の紹介とこれまでの研究

《画家のアトリエからの眺め、左窓／右窓》はどちらも紙に鉛筆とセピアを用いた、縦約31cm、横約24cmの対作品であり、現在は共にウィーン、美術史美術館に収められている。右窓を描いた作品(《右窓》/ fig. 2) が1806年3月にドレスデンで展示されていることから、制作は両作品とも1805年ないし1806年とされ、フリードリヒ



fig. 1 カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ《画家のアトリエからの眺め、左窓》(G 419) 1805/06、筆に茶色絵の具、ペンに茶色インク、鉛筆の跡、上質紙、312×237mm、ウィーン、オーストリア・ギャラリー、ベルヴェデーレ



fig. 2 カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ《画家のアトリエからの眺め、右窓》(G 418) 1805/06、筆に茶色絵の具、ペンに茶色インク、鉛筆の跡、上質紙、314×235mm、ウィーン、オーストリア・ギャラリー、ベルヴェデーレ

の当時の住居、ドレスデンのアン・デア・エルベ27番地のアトリエから、エルベ河を臨む二つの窓を描き出している。左窓を描いた作品《左窓》(fig. 1)では窓が斜めに捉えられ、戸外にはエルベ河を行き交う小舟、市街を繋ぐアウグストゥス橋、煙の立ち昇る新市街の情景が描かれた。室内に目を向けると、窓辺には「ピルナ門前のドレスデンに住むC. D. フリードリヒ様」と書かれた画家宛の小さな封筒が置かれている(fig. 5)。窓の左にあたる部屋の隅には、絵を描く際の絵杖が立てかけられ、窓の右の壁には釘に吊るされた鍵、さらに右には扉が映った鏡とそれより小さな額縁とが紙面の縁に切り取られる形で描かれる。この鏡と額縁は、対になる《右窓》でも、今度は窓の左の壁に繰り返され、こちらでは鏡にフリードリヒの顔の一部が映っている。《左窓》で鍵に相当する位置には鉞が吊るされるが、部屋の隅には絵杖に対応するモチーフはない。これは《右窓》では窓が正面から捉えられているために、画中で窓の占める幅が広くなり、窓の右側の壁が相対的に狭くなったことにもよるだろう。反対に窓からの戸外の景観は大きくなり、索具を見せながら航行する船、エルベの水面と小舟、対岸の牧歌的な風景を見ることができるといえる。

この二つの、一見何気ない日常の光景を捉えた作品について、研究史においてはまずベルシュ=ズーパンの解釈(1973/1990)が挙げられる⁴。それに従えば《左窓》が象徴するのは、活気があり、交通に奉仕するエルベ河、鏡に映った扉と、その下の生命への門出を象徴する鍵とから説明される「活動的で未だ青春の高揚に支えられ、現世に引きつけられる生」である。対して《右窓》では彼岸の生、つまり死後に得る永遠の生に思いを向けた生き方が視覚化されており、「このような生の態度の信奉者であることをフリードリヒは告白し、それを鏡の下半分には彼の顔の上部を映させることによって示している」という。この解釈はベルシュ=ズーパンの、フリードリヒの画業全体に対する長年の分析と見解に立脚するもので、フリードリヒの一貫したライトモチーフとして死への憧れ、死後の生へ希求が読み取られたものだ⁵。そしてこの対作品は、何気ない生活環境を意味あるものとして描き出した、とりわけ印象深い作例とされた。

これに対してブッシュ(2003/2021)は、この二点のセピア画は単純な自己観察の結果である素描による自画像と、油彩画に見られる複雑な自己表現との双方にまたがる例外的作品であり、自己観察と自己表現とが稀なシンターゼへと昇華されているとする。そしてこのような作品でのモチーフ毎への直接的な意味づけは疑わしく、むしろ二つの画面全体における内部空間と外部空間との対峙、画家の内面的ヴィジョンと、所与の物質としての外界との対峙にこの対作品の本質があるとしている⁶。さらに重要なこととして、ここでは極めて客観的な現実描写の中で、画家の明白な目標設定が掲げられたことが指摘される。この目標設定とは、描写の基礎をなす美的な構造を確立し、その構造に基づいて表現に意味を与えるというものだ。つまりこの対作品においては、画面の縦横の中心軸とともに、黄金分割の四本の線という美的秩序が、造形原理として、構図の配分や鍵となるモチーフの配置を決定づけているという。したがって作品の内容を本質的に示唆するのは、モチーフや構図の画面における位置、それらが表面には現れない美的秩序といかに強固に結びついて構成されているか、という点となる。そしてこの対作品で完成された画面構成の原理は、その後のフリードリヒ絵画で常に応用されていくものになったとされる⁷。

ブッシュの造形的な分析に対して、内容的側面で踏み込んだ分析を見せるのが仲間(2007)によるモノグラフィーである⁸。仲間はまず《右窓》(fig. 2)の戸外の風景における「牧歌的雰囲気醸し出す一軒の農家」の挿入を指摘し、これをフリードリヒの制作における最初期のフラグメントの導入と位置付ける。そして《左窓》(fig. 1)での鍵と扉との自明の関係性(扉を開け閉めするための鍵)が、《右窓》での鉞と画家との関係性に気づきを与え、この関係が、ロマン主義的近代思想に繋がる、画面へ「断片」を挿入する

モンタージュ手法を示唆しているとする⁹。さらにこの二つの作品には時間の推移、つまり連続性があることが考察され、その連続性は、1803年制作のセピアによる連作《四季の循環》のテーマを基に形成されたと結論された¹⁰。つまりフリードリヒは《右窓》のパラダイスを象徴する田園的風景（農家のモチーフの挿入もそれに寄与する）を「夏—青年期」に、《左窓》の大河の岸辺の大都市を「秋—成年期」に結びつけ、人生の二つの段階を描き分けたのだという。

窓のモチーフの登場

《画家のアトリエからの眺め、左窓／右窓》が制作される以前、フリードリヒは1798年から移り住んだドレスデンでも定住という意識が低く、度々故郷に戻っては長い時間を過ごしていた。交友関係もあまりなく、画家としての収入もまだ不安定で、この地にとどまるか意を決しかねていたようだ¹¹。それが1802年頃から交友関係に進展が見られ、仕事にも新たな展望が見え始める¹²。1805年8月にノイブランデンブルクで親戚の結婚式に参列し、そこからドレスデンに戻ると、引っ越してエルベ河畔に新しい住居を得た。そしてこの時制作されたのが《画家のアトリエからの眺め》なのである¹³。したがってこの対作品は、やはりブッシュの指摘に繋がる、自画像の延長とも言うべき、自己表現としてのアトリエの描写と見るべきだろう。心機一転しドレスデンで身を立てる決心がついた、一つの区切りとして描かれた可能性が高い。とはいえここに描かれたのはアトリエ自体、つまりその内部、ではなく、アトリエの「窓からの眺め」である¹⁴。さらに、ここで大々的に画面に登場する窓のモチーフは、それまでリューゲン島のアルコナ岬など、風景を主に描いていたフリードリヒには唐突とも言えるものだ。フリードリヒはなぜ窓を、窓からの眺めを描いたのか。このモチーフの選択には、どのような経緯があり、どのような意志が働いているのか。この問いに答える手がかりとして、先行するフリードリヒ自身の自画像と、画家フィリップ・オットー・ルンゲ (Philipp Otto Runge 1777–1810) の作品を検証してゆく。

1802年の自画像

《画家のアトリエからの眺め》における窓のモチーフについて、ベルシュエズーパンは象徴的なその表現的確さから、純粹にフリードリヒの精神から発生したもの、と推測している。そしてこの窓のモチーフの前段階として、1802年頃に描かれた素描による自画像が挙げられた。ペンと鉛筆による素描であるこの《頬杖をつく自画像》(fig. 3)では、画面前景でフリードリヒが机を前に腰掛け、右手に筆記具を持って頬杖をつき、左手はわずかに描線が見られる机上の紙の上におき、右に頭を軽く傾けて物憂げに宙を見つめている。彼のすぐ後ろ、画面の左に窓があり、窓辺には植物の茂った植木鉢が置かれ、ガラス越しに見える戸外にも木の葉の茂りと思いきものが確認できる。画面全体の構成にレンブラントの自画像からの影響が想定され¹⁵、画家としての矜持が強く表れたその先行作例に対して、フ



fig. 3 カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ《頬杖をつく自画像》(G 358) 1802年頃、ペンに茶色インク、鉛筆、手書き紙、267×215mm、ハンブルク、クンストハレ

リードリヒの自己表現の弱気さ、メランコリックな雰囲気、また憧れの感情の表現という、内容面での相違が指摘された。全体としてここでは、現世の比喩としての室内から、死の象徴である窓を通してパラダイスの予感としての戸外の自然を描く「画家」、それを職業としたフリードリヒの綱領的見解が表明されているという。さらにこの自画像が、グライフスヴァルトの生家に残されていた油彩による自画像（1901年に火災により焼失）の下絵であった可能性も指摘された。油彩においては描かれた画家の頭部が正面向きとなり、視線が鑑賞者の方へしっかりと向けられていたこと、また窓の外に起伏のある風景が描かれていたことが素描作品との相違であったようだ¹⁶。

この自画像と《画家のアトリエからの眺め》との関連で興味深いのは、窓のある室内に画家としての自分を描くという設定である。素描作品において当初はややためらいがちであった「自己」の表現が、油彩画では積極的なそれへと変更されたことも注目される。この油彩による自画像は故郷グライフスヴァルトの父親のために描かれ、父もそれを大いに気に入っていたらしい¹⁷。あるいは父親を安心させたいという気持ちから、自画像の表現が変化したということもあるだろう。この、特定の環境の中で自己を描くという設定は、ベルシュ＝ズーパンの指摘にはないが、この作品がブッシュの言う自己観察と自己表現のシンターゼとしての《画家のアトリエからの眺め》の原点となった可能性を示している¹⁸。しかしここで窓のモチーフを、現世とパラダイスとを区切る死の象徴とみなし、その意味で《画家のアトリエからの眺め》に継承されたとするベルシュ＝ズーパンの見解には同意しかねる。なぜなら、素描において画面全体に対する窓の割合は小さく、また窓から覗く戸外の景観も暗示にとどまり、さらに登場する画家自身が窓や戸外との関係を全く見せていないからだ。ここで内部と外部の遮断と連結という窓の機能が、十分に認識されていたとは考えられない。それは、おそらく構図上の変更はない油彩の自画像についても当てはまる。ここでの窓の表現は、自画像との無意識的な組み合わせという点で注目されるが、これが拡大しただけでは《画家のアトリエからの眺め》の窓には到達し得ない。

ルンゲ作《小さいベルテス》

窓と人物の組み合わせ、画中の主要モチーフと呼ぶに足る十分な大きさを備えた窓、さらに描かれた人物と戸外の間関係をも示唆する表現といえば、ルンゲの《小さいベルテス／ルイーゼ・ベルテスの肖像》（1805 / fig. 4）があげられる。この作品はルンゲが兄の友人である出版者のフリードリヒ・クリストフ・ベルテスに、当時四歳だった娘のルイーゼを描いて贈ったものだ。縦143.5cm、横95cmの画面の中央にルイーゼは全身像として描かれ、その金髪と黄色いワンピースが左の窓から注ぐ光に照らされて、暗い画面の中から浮かび上がっている。右手で椅子の背もたれを掴み、左手を顎の下にあてた彼女はまっすぐに鑑賞者を見つめる。下絵ではまだあどけなく、やや物怖じした少女の表情は、本画において数段階の精神的発達を遂げたようだ¹⁹。ここで椅子の上に立つ少女を受け止め、戸外の風景と彼女を対置させることで作品の意味内容に大きく貢献



fig. 4 フィリップ・オットー・ルンゲ《小さいベルテス／ルイーゼ・ベルテスの肖像》1805、油彩、カンヴァス、143.5×95cm、ヴァイマル、国立美術館

しているのが、画面左の窓のモチーフである。窓がはめ込まれた壁の厚みと窓台の厚みで、ガラス板を含めた窓全体はほとんど画面中央にまで進出し、また人物像を照らし出す光の束としても、窓の画中所における重要性は見過ごしようもない。そして戸外に広がるアルスター湖畔の風景は、明るく豊かな空間の広がり、暗く閉ざされた室内の情景との鮮やかな対照をなしている。つまりここでは、今はまだ保護下にある小さな存在でしかない子供が、広い世界と向き合い思案するという主題が、窓を介した人物と風景の組み合わせによって余すところなく表現されたと言える²⁰。この作品がフリードリヒの《画家のアトリエからの眺め》に、大いに影響を与えたとは考えられないだろうか。

《小さいペルテス》(1805)の制作当時、ルンゲはアカデミー卒業後三年ほど滞在したドレスデンを結婚を機に去り、兄の暮らすハンブルクへと戻っていた。兄の友人に贈られたこの作品は展覧会等にも出品されておらず、一方でフリードリヒはドレスデンで活動を続けていた。それでも、フリードリヒがルンゲの作品を知る機会は確実に存在したのである。ルンゲとフリードリヒの関係は、現在に残る両者の書簡類から推測する限り、あまり親しいものでなかったという従来の見解がある。しかしそれは、両者に交流がなかったということではない。二人はほぼ同郷で、同じアカデミーで学び、同業者となり、姻戚関係にあるようにもなった²¹。さらにルンゲのドレスデン在居期間に共通の友人知人ができたことはいまでもない。詩人のルートヴィヒ・ティーク(Ludwig Tieck 1773-1853)がその代表であるが、画家としてとりわけ二人の接点となっていたのはフリードリヒ・アウグスト・フォン・クリンコウシュトレーム(Friedrich August von Klinkowström 1778-1835)であろう²²。彼は1802年から一年ほど、ドレスデンでフリードリヒと同居を共にした。1804年にはルンゲと共にハンブルクへ移り、1805年に再びドレスデンに戻る。その後もルンゲとの手紙による交流は続き、その中では度々フリードリヒの名が挙げられた²³。したがってフリードリヒとルンゲが、本人同士の書簡の有無に関係なく、常に一定の情報を共有していたことは間違いない²⁴。

さらにフリードリヒのルンゲからの影響を考慮する上で注目すべきは、連作《四季の循環》(1803)である²⁵。このセピアによる四点の連作は、四季を人間の成長段階や環境の変化にも結びつけて絵画化したものといえる。ここでの主題はフリードリヒがそれまで描いてきた風景ではあるものの、今日の研究における共通認識であるように、この突然の連作構想はルンゲからの影響を抜きには考えられない。ルンゲが循環する時間を絵画的に表現するという構想を連作としてまとめ、エッチングおよび銅版で《一日の時》として発表したのは1805年のことであるが²⁶、1802年の終わりには詳細な構成が練られ、1803年には銅版画用に最後の調整をする段階にまであった²⁷。結果としてフリードリヒの連作《四季の循環》がルンゲの《一日の時》に先行することになったが、構想そのものは、ルンゲに端を発していると言えるだろう²⁸。フリードリヒはルンゲの作品そのものを見るのではなく、作品の構想を学び、それを自らの構図にまとめるという制作方法をすでに実践していたのである。

それゆえルンゲの《小さいペルテス》(1805 / fig. 4)がフリードリヒの知るところとなり、窓と幼い子供の像との対峙、そして作品の意味内容に大きく貢献する窓の表現が、彼に大いに刺激を与えたのだ。さらにフリードリヒにとって示唆的だったのは、この作品と1802年の自らの自画像との構図の近さではないだろうか²⁹。すでに自画像と結びついていた窓という要素、この要素をより効果的に用いることで、作品に様々な意味を加え得ることが、ここで察知されたと言ってよい。それは例えば窓の外にはっきりと描かれたアルスター湖畔の風景であり、これは広々と開け放たれた子供の将来への希望であると同時に、その子の現在の生活環境を記録したものともなっている。自分と窓、そして窓のあるアトリエを描くことが、窓の機

能の拡充によって、自画像とはまた異なる自己表明の手段となる、という結論にフリードリヒは達したのだ。

左右の窓の図が示すもの

フリードリヒが1802年の自画像 (fig. 3)、またルンゲの《小さいペルテス》(fig. 4)を通して窓のモチーフを認識し、1805年の心機一転を自分と窓のあるアトリエによって絵画化しようとしたならば、ではなぜ、そのアトリエに自分自身は描かれていないのか、そしてアトリエの図は二枚の対作品として制作されたのだろうか。ここでまず注目されるのは、《画家のアトリエからの眺め、左窓/右窓》(figs. 1, 2) (但しこのタイトルはフリードリヒがつけたものではない) では、自画像に代わるいくつかのモチーフが、画家の特定を促していることだ。これらの個々のモチーフの機能は、ドレスデン絵画館でフリードリヒが経験した、様々な先行作品の表現を結集したものと考えられる。

そこにいる画家

すでに仲間が指摘したように、《左窓》の窓辺に見える、フリードリヒの名と住所を記した小さな封筒は (fig. 5)、ドレスデン絵画館にあるデューラー (Albrecht Dürer 1471-1528) の作品《ベルンハルト・フォン・レーゼンの肖像》(1521) がヒントになった可能性がある³⁰。さらに仲間は《左窓》に立てかけられた絵杖が、このアトリエに存在を示唆された人物の職業、つまり画家であることを暗示するとするが、この絵杖にも、ドレスデン絵画館の先行例が影響した可能性があるのだ。オスターデ (Adriaen van Ostade 1610-1685) による《アトリエの画家》(1663 / fig. 6) には、様々な道具や品物が散らばる広いアトリエと、その中央に腰掛けてキャンバスに向かい、絵杖で右手を固定しながら制作に励む画家の姿が描かれている。絵杖は画家のアトリビュートとして自明のものではあるが、コペンハーゲン時代、ドレスデン時代を通じてフリードリヒの師匠筋に絵杖を持った自画像は存在しない³¹。オスターデの作品で改めて、絵杖が画家という職業を物質的に捉えたまたとない小道具であると認識できたのだろう。アトリエの画家という主題、画面の左に大きく描かれた窓の存在からも、この作品と《画家のアトリエからの眺め》との近い関係が推測できる³²。

こうして住所と名前、職業を明らかにした上で、フリードリヒは自ら顔の一部を《右窓》(fig. 2)の鏡の中に、鏡像として描きこんでいる。この鏡と、特に画面の端によって切り取られた額縁の組み合わせは、ドレスデン絵画館のテ



fig. 5 fig. 1の部分図：窓辺に置かれた封筒



fig. 6 アドリアン・ファン・オスターデ《アトリエの画家》1663、油彩、オーク材、38×35.5cm、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館



fig. 7 ヨハネス・フェルメール《開かれた窓辺で手紙を読む少女》1657-1659年頃、油彩、カンヴァス、83×64.5 cm、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館



fig. 8 fig. 7の部分図：窓ガラスに映り込む少女の顔



fig. 9 fig. 2の部分図：鏡に映る画家の顔の一部

ル・ボルフ (Gerard ter Borch 1617-1681) の《手を洗う女》(1655-1656) の室内描写を思い起こさせるが、さらにこの鏡に顔の一部が映り込んだ点は、フェルメール (Johannes Vermeer 1632-1675) の《開かれた窓辺で手紙を読む少女》(1657-1659年頃 / fig. 7) からの影響を考察する必要があるだろう³³。この作品では画面中央の少女のすぐ脇に、開かれた窓ガラスが位置している。少女の顔はその格子を持ったガラス面にぼんやりと映り込んでおり、その暗い鏡像は格子で縦横に区切られて、その一区画には、少女の右目と鼻だけが収まっている (fig. 8)。この窓ガラスの鏡像、そして顔の一部を区切って見せる表現が、フリードリヒの《右窓》に描かれた、鏡に映り込む顔の一部へと引き継がれた可能性がある (fig. 9)。画家は鏡像として自らを描くことで、自分を含めたより大きなアトリエの内部空間を示唆でき、かつ戸外の風景も人物像に遮られることなく大きく描写できる。つまり、人物像そのものを省いても鏡像によって自己の存在を示し、一つの鏡像で二つの方向へ空間表現を広げることができるのだ。そしてもう一つ重要なのは、対作品として描かれた二点の同じアトリエの図にあっては、制作中の画家の鏡像による存在の指摘こそ、どちらの画面でも同等に彼の存在を意識させる、巧妙かつ大胆な手段であるということだ。

ドレスデン

鏡像の導入によって戸外の風景へのより大きな眺望を獲得した窓には、エルベ河の流れ、そしてドレスデンの街並みが描かれている。《左窓》(fig. 1) からは大都市ドレスデンを象徴する新市街の活気ある街並みが、《右窓》(fig. 2) からは建物の少ない、牧歌的な風景が望まれた³⁴。ここで《左窓》からの景観に注目すると、川面を横切る特徴的なアウグストゥス橋の描写から、都市ドレスデンが瞬時に特定される。これに窓辺の封筒の記載が加わって、ここがフリードリヒが今現在暮らす場所であることが示され、画家とこの土地との結びつきが表明されている。したがってここには、控えめでこそあれ、ドレスデンで生きる画家としての宣言が織り込まれたと言えるのだ。そしてこの「立志宣言」は、フリードリヒに先立つ約六十年前にも行われたものだった。

ドレスデンは「エルベの真珠」と言われたほど、エルベ河と河畔の街並みの調和の美しさを誇る都市であった。十七世紀にザクセン宮廷に招聘されたイタリア人画家ベルナルド・ベロット（Bernardo Bellotto 1721-1780）は、資料的価値も高い精緻な描写でドレスデンの趣ある街並みを数多く作品に残している。ベロットによるドレスデン景観図は1747年のドレスデン絵画館開設と同時に収蔵され、1800年当時、アカデミーに所属する全ての人々にいつでも公開されていた³⁵。ドレスデンに移ったフリードリヒはまず当地のアカデミーに入学し直しており、学生として、先に挙げたオスターデやフェルメール、そしてベロットなどの数々の巨匠の名作を絵画館で心ゆくまで鑑賞することができたのだ³⁶。二十年後にドレスデンにやってきたノルウェー人画家ダールも、ベロットとほぼ同じ視点から、エルベ河に映えるドレスデンの景観を夜景というアレンジで描いている³⁷。若いフリードリヒにとっても、ベロットの景観図は鮮烈なものだったに違いない。さらに注目されるのは、このベロットがエルベとドレスデンの景観に自画像を描きこんでいることだ。ベロットの《ドレスデン、エルベ右岸、アウグストゥス橋上流からの眺め》（1747 / fig. 10）は、アウグストII世のザクセン宮廷画家として、彼のデヴュー作にあたる。画面右下の石版の上に「ベルナルド・ベロット、通称カナレット。1747年作、ドレスデンにて」と完全な署名が記された上、画面下部のほぼ中央に画帳に向かう自身の姿が描かれた（figs. 11, 12）。二人の先輩宮廷画家を左右に配し、優雅に足を組んでドレスデンをスケッチする姿は、この二十六歳の新参者の矜持を余すことなく伝えている。1798年に二十四歳でドレスデンにやってきたフリードリヒが、1805年に三十歳を越えてようやく決意を固めた時、おそらく既に見慣れたベロットのこの作品は改めて、画家としての出発を勇気付け、奮い立たせるものとなっただろう。したがって、特定の街と自分自身を描くことが、自分がここで画家として立つ宣言となることをフリードリヒは承知していたのである。



fig. 10 ベルナルド・ベロット《ドレスデン、エルベ右岸、アウグストゥス橋上流からの眺め》1747、油彩、カンヴァス、



fig. 11 fig. 10の部分図：ベロットの自画像



fig. 12 fig. 10の部分図：ベロットの署名

十字架

それでは、ドレスデンという場所の特定が難しい《右窓》（fig. 2）の描写では、フリードリヒはどのような自分自身を表現したのだろうか。ここで、ドレスデン絵画館にあるもう一つの窓のある作品が、フリードリヒに啓示を与えた可能性を考察したい。その名も《ドレスデン祭壇画》という三連祭壇画の、中央パネルにあたる作品である（1496年頃 / fig. 13）³⁸。この中央パネルは、出窓から室内を覗くような場面設定であり、手前に幼児キリストを礼拝する聖母マリア、中景右に窓、中景左からその奥にかけて別室で仕事

のヨセフの姿が描かれている。マリアの頭上には王冠を掲げ香炉を振る小さな天使たちが飛び交っている。この中景右の窓の表現に注目すると、画平面に平行に描かれた窓には十字の太い棧が設けられ、その色彩効果、つまり棧の表面と側面の色彩が成す強いコントラストによってラテン十字の形状が強調されている。さらにこの窓による十字架は、幼児キリスト、聖母マリアと共に画面の対角線上に並んで配されたことで、その存在意義が保証されてもいる。宗教画である祭壇画において、十字架の形状が尊重されることは当然である。しかし窓の棧による十字架の表現は、フリードリヒに強く語りかけたに違いない。そして改めて《右窓》を見ると、その開かれた右下の窓ガラスに中央の棧が映り込んで、はっきりとしたラテン十字の形体が、さらには留め金の形が磔刑像にも見えるため、十字架とも呼べる形体が浮かび上がっているのだ (fig. 14)。

グラウフェ(2011)によれば、フリードリヒは早くから風景画における宗教性の表現を十字架のモチーフによって模索していたが、ルターによる十字架の神学に触れ、その教えを基盤として最初の宗教的風景画である1808年の油彩画《山中の十字架》(fig. 15)に到達したという³⁹。十字架の神学とは、キリストの十字架磔刑という受難の中に神の栄光、恩寵、愛といった全ての本質が隠されている、とする教義であり、ローマ・カトリックの「栄光の神」に対して「十字架の神」を掲げた、ルター神学を特徴付ける最も重要な概念の一つである。フリードリヒがこの教義に触れ、それを信仰の拠り所としたことは、すなわち、彼の十字架ないし磔刑像の描写に看過できない重要性があることを意味する。1805年に描かれたセピアによる《十字架のある山岳風景》での十字架や《日の出の行列》の磔刑像でも、それらの画面に対する小ささに反して、そこに込められた宗教性、作品全体に宗教的ニュアンスを与える影響力は強力だ⁴⁰。

したがって《右窓》の窓ガラスに映り込んだ棧の十字架も、偶然の所産という以上に、窓と十字架とを結びつける先例から学び、意識して描かれたものと認識する必要があるだろう⁴¹。そしてここに十字架が描かれたことは、ここに画家の、信仰上の立場からの表明がなされたことを意味する。つまり、自己表現の



fig.13 アルブレヒト・デューラー (またはヤン・ヨースト・ファン・カルカー/マイスター・ヤン) 《ドレスデン祭壇画》より中央パネル (《幼児キリストを礼拝する聖母マリア》) 1496年頃、テンペラ、カンヴァス、117×96.5cm、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館

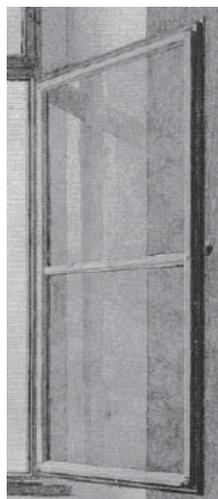


fig.14 fig. 2の部分図：窓ガラスに映り込む十字架の形体



fig.15 カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ《テッチェンの祭壇画 (山中の十字架)》1808年、油彩、カンヴァス、115×110cm、ドレスデン、ノイエ・マイスター絵画館【額縁 クリスティアン・ゴットリーブ・キューン (Christian Gottlieb Kühn 1780–1828)、木彫、金色による塗装、台座に固定】

手段として描かれた画家のアトリエは、二つの画面に分割され、それによって自分自身の二つの立場を効果的に表明することが模索されたのだ。《左窓》(fig. 1) ではドレスデンに腰を据える画家としての社会的な立場が、《右窓》(fig. 2) ではルターの十字架の神学を信仰するキリスト者としての精神的立場が描かれたと言ってよい。そしてこの二つの立場の描き分けが、動と静との対照とも形容できる、左右の窓の捉え方、構図の相違を生み出したのである。

二つの窓、一つのマニフェスト

《画家のアトリエからの眺め、左窓／右窓》(1805/06) は、フリードリヒが長い逡巡の期間を経て、最終的にドレスデンで画家として立つことを決意した際の、一種のマニフェストとなる作品である。作品に登場する、やや唐突とも思える窓のモチーフは、自画像と窓との無意識的な結びつきから出発し、ルンゲの《小さいペルテス》を介することで意味の担い手へと意義を深め、さらに本作で自画像としての人物像が省かれることで、作品の主題へと発展した。フリードリヒはこの画家のいないアトリエの表現において、ドレスデン絵画館の様々な先行作品を元に、自らの姿を消しつつその存在を示し、戸外の風景によって土地との結びつきを、窓のモチーフに内在する十字架形体によって信仰のありようを表現している。つまりこの対作品において、フリードリヒの社会的立場と信仰上の立場における自己表明、決意宣言がなされたのであり、アトリエの二つの窓を通して、一つのマニフェストが掲げられたのである。このマニフェストとしての窓が彼の画業の最初に登場したからこそ、その後折に触れて窓は繰り返され、人生の、それが困難な局面にある時にさえ、節目を記録する重要な作品となっていったのだろう⁴²。

註

- 1 《窓辺の女性》ベルリン、ナショナルギャラリー。その後は1825年頃の《階段を下りてゆく女性》(グライフスヴァルト、ポメルン州立美術館)、1837年頃の《公園の眺めのある窓》(G999、サンクトペテルブルク、国立エルミタージュ美術館)で窓のモチーフが扱われている。なおフリードリヒ作品のキャプションに付したG番号は、グルムトによるグラフィック作品カタログレゾネ番号である。Grummt, Christina: *Caspar David Friedrich, Die Zeichnungen, Das gesamte Werk*, 2 Bände, München 2011.
- 2 カーツによる《開かれた窓からの眺め》(1807、ドルトムント、個人蔵)やダールの《ビルニッツ城への眺め》(1823、エッセン、フォルクヴァング美術館)にはこの対作品からの直接の影響が認められる。
- 3 ケルステンingの《アトリエの画家フリードリヒ》(1811、ハンブルク、クンストハレ および1812、ベルリン、ナショナルギャラリー)をはじめとする諸作品。
- 4 Börsch-Supan, Helmut/ Jähnig, Karl Wilhelm: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, S. 285f. / Börsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich*, München 1973, 4. erarbeitete und überarbeitete Auflage 1990, S. 29f.
- 5 さらにこの解釈に付帯するものとして、《右窓》の壁にかけられた鉄には、生命の糸を経つ運命の女神アトロポスへの連想が指摘されている。Börsch-Supan u. Jähnig 1973, S. 286.
- 6 Busch, Werner: *Caspar David Friedrich, Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 11–33. / Busch, Werner: *Caspar David Friedrich*, München 2021, S. 38–42.
- 7 プッシュはまたここでの窓の描写が、アルベルティの伝統に連なる、世界に開かれた窓としての絵画のアナロジーであるとし、さらに1800年前後にアトリエが、一方ではインスピレーションを得る儀式の場として、また一方では芸術家が自己に没入する絶対的な私的空間として捉えられていたことも言及している。Busch 2003, S. 15, 29f.
- 8 仲間裕子『C. D. フリードリヒ《画家のアトリエからの眺め》視覚と思考の近代』三元社 2007、17–67頁。
- 9 《左窓》の鏡に映った扉は、多くの文献で窓と対峙する壁に備わったものとされている。しかしプッシュが指摘するように、これは鏡を捉える画家の視点から鑑みて(鏡は左窓と同様に、右側から斜めに捉えられている)画面左に一部描かれた、窓のある壁と直角に交わる壁に備えられたものである。Busch 2003, S. 17.
- 10 連作《四季の循環》については本文で後述。
- 11 フリードリヒは1798年にドレスデンに移り住むが、1801年と1802年には故郷並びに北ドイツの各地を訪れて長期間滞在し、ド

- レスデンでの活動期間は細切れになっている。ポーランドに素描教師として赴任する話もあったが、これは破談となった。フリードリヒのドレスデンにおける初期の状況については、スタプフの伝記が詳しい。Stapf, Detlef: *Caspar David Friedrich. Die Biographie*, Rostock 2019, S. 61–106.
- 12 1802年に同じ北ドイツ出身のルンゲとクリンコシュトレームがドレスデンで活動を始め、フリードリヒは若いクリンコシュトレームのお目付役として、裕福な父親から彼と同じ住居に部屋を与えられた。同郷の画家たちの存在と経済的な安定が、フリードリヒの制作面にも良い影響を与えたと考えられる。Stapf 2019, S. 113ff. 脚注 22も参照。
- 13 この時の住所は多くの文献において「アン・デア・エルベ26番地」とされているが、1805年のフリードリヒからゲーテに宛てた手紙にあるように「27番地」が正確であると思われる。仲間 2007, 22頁および脚注 10。/ Stapf 2019, S. 158.
- 14 この対作品においては画面全体に対する窓のモチーフの大きさが描写の鍵となっている。フォルスマンはこれを「像」(Figur)と「地」(Grund)という概念を用いて説明しており、窓のモチーフはそれ自体が「像」となる機能と、それ自体は「地」となり、取り囲んだ戸外の景観を「像」として鑑賞者に提供する機能とを、瞬時に交代できる絶妙の大きさが描かれたと指摘した。Forssman, Erik: *Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne*, in: *Konsthistorika Studier, Festschrift Sten Karling*, Stockholm 1966, S. 289–320, hier S. 289–291.
- 15 レンブラントの銅版画による自画像、1648年(1640年の記載は間違い)のB22が指摘された。Börsch-Supan u. Jähnig 1973, S. 264. この作品はドレスデン国立美術館銅版画収蔵室に1744年以前より所蔵されており(Inv.-Nr. A40378)、フリードリヒが目にする可能性はあった。
- 16 《机に向かう自画像》1802年頃、グライフスヴァルト、フリードリヒの生家旧蔵、1901年の火災により焼失。伝えられた描写については以下の文献を参照されたい。Börsch-Supan u. Jähnig 1973, S. 264。/ Sumowski, Werner: *Caspar David Friedrich—Studien*, Wiesbaden 1970, S. 176, 184.
- 17 グライフスヴァルトの実家で父親と同居していた弟のハインリヒが、「父を元気付けるもの」として挙げたフリードリヒからの作品が、この油彩による自画像であったと推測されている。Börsch-Supan u. Jähnig 1973, S. 264. ハインリヒからの1808年11月の手紙は以下の文献に収録。Zschoche, Herrmann (hg.): *Caspar David Friedrich. Die Briefe*, hg. u. kommentiert von H. Zschoche, Hamburg 2005, S. 45f.
- 18 素描による(顔が描かれた)自画像では、1802年の当該作品を除いて周囲の環境が設定されているものはない。
- 19 Kat. Ausst. *Runge in seiner Zeit*, hg. v. Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle, München 1977, S. 232ff, Kat. Nr. 226.
- 20 Selbmann, Rolf: *Eine Kulturgeschichte des Fensters, von der Antike bis zur Moderne*, Berlin 2010, S. 29ff.
- 21 フリードリヒは1774年に当時スウェーデン領ポメルンであったグライフスヴァルトに生まれ、1794年から1798年にかけてデンマークのコペンハーゲン・アカデミーで学び、その後ドレスデンに定住。三歳年下のルンゲは1777年に同じくスウェーデン領ポメルンのヴォルガストに生まれ、1799年から1801年までコペンハーゲン・アカデミーで学び、1801年にドレスデンで画家としての活動を始めた。ドレスデンはドイツ東部に位置するザクセン公国の首都であり、同地において二人は、都市こそ違え、共に北ドイツからの同業者として互いを認めていた。Stapf 2019, S. 117. さらに従来はほとんど言及されてこなかったが、この二人は兄弟の結婚を通じて姻戚関係にもある。フリードリヒの義理の姉とルンゲの義理の妹が姉妹であり、このルンゲの弟の婚礼(1805年8月、於ノイブランデンブルク)では二人の画家が顔を合わせている。Stapf 2019, S. 92f, 114f, 157f.
- 22 クリンコシュトレームはグライフスヴァルト近郊ルートヴィヒスブルクの軍人貴族の出身。将校より転向して画家を目指し、1802年にドレスデンに赴いた。脚注 12 参照。Stapf 2019, S. 115ff.
- 23 クリンコシュトレームがルンゲに宛てた手紙はスタプフの伝記に数多く収録されている。Stapf 2019, S. 147, 158, 160f, 171, 184 usw.
- 24 クリンコシュトレームの仲介者としての重要性はトレーガーにも指摘されている。Traeger, Jörg: *Philipp Otto Runge und sein Werk, Monographie und kritischer Katalog*, München 1975, S. 182f.
- 25 連作《四季の循環》G 365、1803年頃、ベルリン、国立博物館銅版画収蔵館。
- 26 フィリップ・オットー・ルンゲ、連作《四つの時》1805、第一版、フランクフルト、ゲーテ博物館。トレーガーはルンゲからフリードリヒへの影響を見せるもっとも早い作例としてルンゲの連作《四つの時》より《朝》および《夕暮れ》とフリードリヒの連作《四季の循環》より《春、朝、幼年期》の関係を挙げている。Traeger 1975, S. 182f。/ Traeger, Jörg: *Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich*, in: *Runge, Fragen und Antworten, Ein Symposium der Hamburger Kunsthalle*, München 1979, S. 96–114, hier S. 97f.
- 27 Büttner, Frank: *Philipp Otto Runge's Zyklus „Vier Zeiten“*, in: *Kat. Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum/ Hamburger Kunsthalle*, hg. von Werner Busch/ Petra Maisak, Petersberg 2013, S. 101–110.
- 28 1803年にはフリードリヒについて言及するルンゲの手紙が二通残されている。連作《四つの時》との関連性は何えませんが、両者の恒常的な交流を示すものと言える。Traeger 1975, S. 182。/ Stapf 2019, S. 93. ルンゲはまた、詩人のルートヴィヒ・ティークに宛てた手紙の中で、この連作の一点ずつ(朝、昼、夕暮れ、夜)の構想を詳しく語っている。ティークはまたフリードリヒとも交流があり、ルンゲの構想がティーク経由で伝えられた可能性もある。Büttner 2013, S. 103f.
- 29 ゼモフスキによる解説では、失われた油彩による自画像では「青い瞳の並外れて澄んだ輝き」が印象的であったとされている。

鑑賞者を捉える視線の表現は、《小さいベルテス》に通じるものであったのかもしれない。脚注16を参照。

- 30 アルブレヒト・デューラー《ベルンハルト・フォン・レーゼンの肖像》1521、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館。仲間 2007、28頁。
- 31 コペンハーゲン・アカデミーにおいてはアビルゴール (Nicolai Abraham Abildgaard 1743–1809)、ユール (Jens Juel 1745–1802) などが、ドレスデン・アカデミーにおいてはツィング (Adrian Zingg 1734–1816)、グラフ (Anton Graff 1736–1813)、ザイデルマン (Jakob Crescenz Seydelmann 1750–1829)、クレンゲル (Johann Christian Klengel 1751–1824) などがフリードリヒの在籍中に教鞭をとっていた。執筆者が確認した限り、これらの画家の自画像もしくは他の画家を描いた肖像画において絵杖は描かれていない。
- 32 この作品はさらにフリードリヒの友人で画家のケルスティングによるフリードリヒ像 (絵杖を手にしている) に直接的な影響を及ぼしたとされている。Wolfson, Michael: Kerstings »Caspar David Friedrich im Atelier« und die Wiederentdeckung der holländischen Genremalerei, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, Band 29 (1990), S. 202–210.
- 33 この作品は、当時はレンブラント派の作として絵画館に収められていた。Koja, Stephan: Vom inneren Halt der Welt. Vermeers Gemälde als Räume der Reflexion, in: Kat. Ausst. *Johannes Vermeer. Vom Innehalten*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2021, S. 13–31, hier S. 26f. 2021年の修復により、現在では少女の後ろの壁にクビドの絵が飾られているが、図版ではフリードリヒが目にした、修復以前の状態を掲載した。この作品はさらにケルスティングにもより直接的な影響を与えたと考えられており、当時の画家たちがドレスデン絵画館から多くを学んだ状況が推測される。Wolfson 1990.
- 34 ただし《右窓》の戸外の景観は、実際にフリードリヒの住居から目にされたものではないと立証されている。仲間は農家のモチーフの挿入によってここに架空の風景が構成されたとし、《左窓》の「都市」の表現に対する《右窓》の「田園」の表現が創出されたとした。仲間 2007、30–40頁。
- 35 一般人でも入場料さえ払えば観覧することはできた。フリードリヒが先にあげたオスターデやフェルメールの絵画から直接学ぶことができたのも、この絵画館の存在、そしてその公開方針に負うところが大きい。ドレスデン絵画館の当時の公開状況に関しては次の文献に詳しい。Pilz, Katharina: Die Gemäldegalerie Dresden unter Berücksichtigung der Mengsschen Abgussammlung, in: *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, hg. v. Bénédicte Savoy, Mainz 2006, S. 145–174, 411–435 (Zeitgenössische Stimme).
- 36 Stapf 2019, S. 68ff.
- 37 ダールがドレスデンに到着したのは1818年。その後1839年に《満月の夜のドレスデンの眺め》(ドレスデン、ノイエ・マイスター絵画館)が描かれた。
- 38 《ドレスデン祭壇画》はその左右のパネルについてはデューラーの真筆とされているが、中央パネルについては意見が分かれている。Donath, Matthias: „Meister Jhan der niederländische Maler“. Ein flämischer Maler am Hof Friedrichs des Weissen und seine Werke für die Meißner Fürstenkapelle und die Wittenberger Schloßkirche, in: *Ecclesia Misnensis. Jahrbuch des Dombau-Vereins Meißen*, 2001, S. 51–76, hier S. 59–68. / Kat. *Gemäldegalerie Dresden Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke*, red. v. Angelo Walther, Dresden 1992, S. 182. フォーゲルは中央パネルをデューラー作とした上で、フリードリヒが実見し、その芸術観を学んだものと推測している。Vogel, Gerd-Helge: Wirklichkeit und Wunschbild, Nürnberg, Albrecht Dürer und die Alten Meister in den künstlerischen Konzeptionen der Frühromantik, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1998, S. 11–24, hier S. 19f.
- 39 Grave, Johannes: *Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik*, Zürich 2011, S. 23–61, bes. S. 40–55.
- 40 《十字架のある山岳風景》G 381、1804/05、ヴァイマル、古典財団《日の出の行列》G416、1805、ヴァイマル、古典財団。
- 41 《左窓》では下半分の窓ガラスに遮光のための厚紙が貼られている。そのためガラスへの映り込みは不鮮明な像となっており、ここでは棧の映り込みによる十字架の形状の描写は意図されなかったといえる。
- 42 1822年の《窓辺の女性》はフリードリヒの最も幸福な時期を描いた作品とされるが、1825年頃の《階段を下りてゆく女性》は鬱病に悩まされ将来の展望を見失っていた時期に描かれた。この作品においては窓は漆黒の闇となり、戸外の景観は全く捉えられていない。窓のモチーフによって自分自身を表現する手法として注目される。作品については脚注1を参照。

[図版出典]

仲間 2007 figs. 1, 2, 5, 9, 14 / Selbmann 2010 figs. 3, 4 / Kat. *Gemäldegalerie Dresden Alte Meister* 1992 figs. 4, 6, 7, 8, 13 / Walther, Angelo: *Bernard Bellotto genannt Canaletto. Ein Venezianer malte Dresden, Pirna und den Königstein*, Husum 2004 figs. 10, 11, 12 / Busch 2003 fig. 15

Summary

Woher stammen die Fenster? : Eine Entstehungsanalyse Caspar David Friedrichs *Blick aus dem Atelier des Künstlers, linkes Fenster und rechtes Fenster*

Akane SUGIYAMA

Blick aus dem Atelier des Künstlers, linkes Fenster und rechtes Fenster (1805/06 / fig. 1, 2) sind frühzeitige Pendants Caspar David Friedrichs (1774–1840), das seit der ersten Ausstellung wegen der wirklichkeitstreuen Wiedergabe sowie der vortrefflichen Sepia-Maltechnik anerkannt wurde und zudem eine neue Themenauswahl des Künstlers darstellte. Das Fenstermotiv wurde in einem seiner Meisterwerke der mittleren Phase, *Frau am Fenster* (1822), übernommen, das seinerseits das Image des Künstlers in der Nachwelt geprägt hat, während es in seiner Zeit viele Maler der deutschen Romantik inspiriert hat. Trotz dieser Beliebtheit und Anerkennung im künstlerischen Kontext, scheint mir der Auftritt des Fenstermotivs bei Friedrich überraschend plötzlich, da er sich davor hauptsächlich mit der Landschaft beschäftigt hat. In diesem Aufsatz wird erörtert, woraus dieses Fenstermotiv hergeleitet ist und wie diese Werke als Pendants entstanden sind.

Von den bisherigen Analysen der Werke ist der Hinweis von Werner Busch (2003) bedeutend, dass diese Ateliendarstellungen eine seltsame Synthese von der Selbstbeobachtung und der verklausulierten Selbstdarstellung seien. Auch aus dieser Sicht ist dieses Fenstermotiv als Urform in der Selbstbildnis-Skizze von 1802 (fig. 3), weiter in ihrer ausgearbeiteten Form, nämlich im Ölgemälde (1901 verbrannt), aufzuweisen. In diesen Werken wurde den Fenstermotiven kein große Wert beigemessen. Obwohl das Fenster mit dem Selbstbildnis des Künstlers kombiniert dargestellt ist, ist die Verbindung zwischen dem Fenster und der eigenen Person noch unabsichtlich. Erst durch die Erfahrung von *Die kleine Perthes* (1805 / fig. 4) von Philipp Otto Runge (1777–1810) hat Friedrich die wechselseitigen Wirkungen zwischen der Personenfigur und dem Fenstermotiv verstanden, das in einer ähnlichen Komposition wie seinem Selbstbildnis jedoch viel mehr zum gesamten Bildinhalt beiträgt. Mit dieser Kenntnis entwickelte Friedrich sein Fenstermotiv als Hauptthema des Bildes bei *Blick aus dem Atelier des Künstlers*, wobei er sogar sein Selbstbild bis auf eine winzige Gesichtspartie als Spiegelbild ausgeschlossen hat. In seinem Atelier ohne Künstler versucht Friedrich sich selbst zu identifizieren; das gelang ihm durch die Einführung der unterschiedlichen Manier, die er in der Dresdner Gemäldegalerie gelernt hatte. Dazu stellt er im *linken Fenster* (fig. 1) mit dem lebendigen Anblick von Dresden seine soziale Verbindung mit dieser Stadt da, wie es durch Bernardo Bellotto (1721–1780) vor ca. 60 Jahren ausgeführt wurde. Währenddessen zeigt er im *rechten Fenster* (fig. 2) mit der Kreuzfigur an der Fensterscheibe sein Glaubensbekenntnis, nämlich Luthers Kreuzestheologie.

Schließlich entstanden diese Pendants als Manifest-Bilder Friedrichs, als er nach langen „Überlegungsjahren“ (1798–1805) nach der Kopenhagener Akademie entschlossen hat, dass er in seiner Wahlheimat Dresden als Künstler selbständig sein wollte. Mit diesen zwei Fenstern im Atelier hat er seinen sozialen und geistigen Beschluss wiedergegeben. Da diese innere Kombination vom Fenster und Ich selbst in seiner früheren Schaffensphase entstanden ist, wiederholte er das Fenstermotiv sowohl in seiner guten Zeit, als auch in der kritischen Lebensphase, wie es in der *Frau die Treppe hinabsteigend* (um 1825, Greifswald, Pommersches Landesmuseum) festzustellen ist.