

受挫的文化使命感？

——從德意志十九世紀藝術談國族文化建構的問題

／花亦芬

自一九九〇年兩德統一以來，德國藝術史界也面臨了如何重新詮釋德意志十九世紀藝術史的棘手問題。這個問題之所以棘手，基本上與浪漫主義(Romanticism)以降的十九世紀德意志藝術，欲藉著藝術的創新以建構新的國族文化意識息息相關。然而另一方面，如此的文化使命感，卻在普魯士軍國主義的政治氛圍以及二十世紀的希特勒民族主義獨裁裡，受到許多壓抑與曲解。如何從這樣帶著歷史「原罪」的困境中，為德國藝術史重新尋找一個可以平心靜氣審視、討論過去歷史的基礎，成為九〇年代的藝術史學者思考的重要問題。漢堡大學藝術史教授Hans Belting所著的《德國人及其藝術：一個沉重的傳承》(註一)以及漢堡美術館(Hamburger Kunsthalle)館長Werner Hofmann所著的《德意志的藝術有多德意志》(亦可同時譯為：德國的藝術有多德國)：一本論戰的小冊》(註二)，都可視為是兩德統一後，德國藝術史界為嶄新的歷史情境，重新尋找藝術文化自我定位的代表作。

適逢國立故宮博物院舉辦《德藝百年》大展，本文嘗試根據此次展品，從歷史、社會、文化與藝術交互影響的各種層面，探討當時的歷史情境帶給德意志十九世紀藝術家的影響是什麼？而面對當時的大時代，藝術家又必須突破哪些限制與禁忌，一方面可以為自己的鄉土創造出具有原鄉風格以及時代意義的藝術傑作；一方面又能呼應十九世紀下半葉泛歐風起雲湧的藝術家自覺意識，以自己的畫筆作為表達藝術良知的利器，對時局認知的偏離與錯誤，以畫筆傳達出震耳聾聩的批判之聲；讓藝術創作的獨立自主性，超越一時一地的觀視，而能勇於作為普世價值的守護者。相信透過對上述這些問題的關懷與探索，我們可以跨越只是單純從創作形式、畫派影響、風格分類等傳統的藝術史詮釋，進而對德意志十九世紀繪畫與其時代間深刻的對話關係，有更深入的了解。

1. 德意志浪漫主義的濫觴：宗教與國族意識的建構

「浪漫主義」(Romanticism)這個概念源自於古法文字Romanz，原指拉丁語系的地方方言，有別於法律及學術所使用的拉丁文。從字源上，可以清楚看出，「浪漫主義」的根本訴求有二：(一)有意識地與古典文化(經典文化)作區隔，(二)有意識地提升本土文化的地位與價值。

從歷史背景來看，「浪漫主義」可說是革命年代的產物。在政治史上，浪漫主義主要興盛於一七八九年法國大革命與一八四八年的「二月革命」(註三)之間。從社會經濟史來看，浪漫主義更是对工業革命以降，歐洲社會貧富差距擴大，社會階級意識、文化意識日益對立所產生的反動。整體而言，也可以說，自十八世紀末以至十九世紀中葉歐洲在政治、社會、經濟、文化、宗教上劇烈的變動，刺激了浪漫主義的興起。

在藝術上，「浪漫主義」也是「新古典主義」(Neo-Classicism)的反動。一七五五年，德意志學者溫克爾曼(Johann Joachim Winckelmann, 1717-1765)在其名著《對仿摹古希臘繪畫與雕刻之我見》(Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst)一書中，提出古希臘藝術的美感精髓在於內蘊著「高貴的單純，靜穆的偉大」(edle Einfalt und stille Größe)，而具有永恆美感價值的藝術品正應具備這樣的特質。溫克爾曼的論點受到當時歐洲各地美術學院高度的重

視，也因此造成美術學院的教育相當側重對古希臘、羅馬雕刻、繪畫的仿效，在意學生透過循序漸進的學院教育，習得合乎古典規範的藝術風格。然而，對於創造力強的年輕藝術家而言，嚴謹制式的藝術教育無異扼殺他們奔放的想像力與具有個人獨特風格的表現力；因此，跳脫新古典主義的桎梏，成為十九世紀初期德意志浪漫主義最根本的訴求。

德意志浪漫主義的形塑與兩個關鍵因素緊密相關：一是宗教，二是國族意識的建構。不論就基督新教(Protestantism)或是天主教(Catholicism)而言，宗教與國族意識在十九世紀初期德意志浪漫主義藝術的表現裡，深含一體兩面的依存關係。因此，要了解德意志浪漫主義藝術，便要從當時的宗教信仰情境與對國族意識的思考下手。

2. Caspar David Friedrich：風景意象的轉變

卡斯帕爾·大衛·腓特烈(Caspar David Friedrich, 1774-1840)出生於北德靠近波羅的海(the Baltic Sea)邊的小鎮Greifswald。這個區域在一八一五年以前原屬於瑞典，一八一五年維也納會議後，才被劃歸為普魯士的領土。也就是說，在腓特烈四十一歲以前，他的國籍本為瑞典，後來才改為普魯士的子民。然而，政治歸屬的改變並不影響腓特烈在宗教上強烈的基督新教認同；也不會改變他在政治上反對拿破崙以及法國勢力入侵非法國統治地區的看法。一八〇七至一八〇八年間，腓特烈創作了

他的第一幅成名作〈泰特宣祭壇畫〉(Tetschen Altar, Gemäldegalerie, Dresden)，或名爲〈山峰頂上的十字架〉(Cross in the Mountains) (註四)。

在這一幅畫裡，腓特烈大膽地將風景畫的元素大量引進原本以宗教人物畫爲主題的祭壇畫中：一個聳立在山頂上的十字架——不是真正耶穌受難的那個十字架，而是一個尋常所見敬拜用的十字架——面對著映照在山間光輝萬丈的山景。沒有祭壇畫慣常表現的宗教題材如聖母抱子、耶穌受難或三位一體，而是將十字架作爲基督教的象徵，將之放在人跡罕至的大自然裡，表現出在山巔水涯獨自冥思的宗教意境。

腓特烈如此勇邁的創新，一方面呼應了基督新教爲了回歸十誡的誠命，即不要創造供人膜拜的偶像，(註五)所以不應創造與實體人物造形有關的藝術品。這樣嚴格的態度是與舊教(即天主教)自中世紀、文藝復興以來，以幫助識字不多的教徒了解聖經教義爲由，大力發展人物敘事畫(historia)的發展一大決裂。

(註六)另一方面，將自然風景的元素(elements)大量引進宗教畫——尤其是極具神聖意義的祭壇畫，也充分顯示出，腓特烈對新的繪畫如何表現日爾曼(Germanic)文化根源的深度思考。如果說，馬丁路德的宗教改革在形塑德意志文化認同意識上跨出了最關鍵的一步；(註七)那麼，在此之前，對凝聚日爾曼／德意志文化認同意識具有相當影響力的，當推義大利文藝復興人文學者Poggio Bracciolini在現在德國中部的Fulda修道院發現的《日爾曼誌》。《日爾曼誌》

(Germania，約成書於98 A. D.)爲古羅馬著名史家Cornelius Tacitus所著。Poggio Bracciolini在重新發現其存在後，於一四五年親自將其翻成義大利文出版。在《日爾曼誌》中，Tacitus敘述了許多早期日爾曼人具有的優良品德，例如尊重「家就是個人的城堡」這種個人自由不容政府外力無謂干擾的精神，尚武、嚴守一夫一妻制：等等。其中還有一項有關居住習慣的記載，也是相當值得注意的。即日爾曼人喜歡在大自然裡過著散居的生活。即使他們從征服他們的古羅馬人處認識到城市文明的種種好處，他們仍然堅持在大自然裡過著山林水澤的生活。(註八)日爾曼文化與大自然親近的關係正好與古羅馬文化本質上是城市文明有著明顯的對比，這對德語區的知識份子與藝術家而言，正提供了表現國族文化認同最具典範的素材。根據這樣的認知意識，腓特烈將歐洲傳統藝術理論視人物敘事畫(historia)爲繪畫類型中最高尚的項目、相對卻貶抑風景畫的見解，徹底底底作了一大顛覆。他將風景畫高抬爲宗教畫的主要內涵，不僅表現出他在謹守基督新教教義的同時，亦勇於開創新教藝術的藝術才情；他之所以獨鍾高抬風景畫的地位，其中所隱喻的國族文化意識，其實亦不容小覷。(註九)

從當時宗教信仰的情境來看，自然風景成爲腓特烈筆下表現基督新教精神的藝術新語彙，也有特殊的歷史時空因素。啓蒙運動爲了祛除教會與神權政治自古以來對建構理性公民社會的阻撓，大力揭露了教會與修道院種種

黑暗、不人性的內幕。法國啓蒙主義的健將狄德侯(Denis Diderot, 1713-1784)所著的小說《修女》(*La Religieuse*, 1796年出版)，(註十)即是其中的代表作之一。歷經啓蒙運動的嚴厲批判，基督教本身也顯得傷痕累累。著名的小說家 Novalis (本名 Friedrich Freiherr von Hardenberg, 1772-1801) 在其身後(1802)所出版的小說《亨利·歐芙特丁根》(*Heinrich von Ofterdingen*) 清楚地勾勒出十八世紀末、十九世紀初的宗教信仰情境：宗教屬靈的、形而上的境界成爲可望不可及；聖靈的感動只能在理性的認知與人世的層次裡似有還無地被揣摩；教會所講論的種種神蹟，不復使人相信。基督徒對這個宗教唯一覺得還可以依靠的，只剩下聖經的教誨。(註十一) 面對這樣沉寂哀頹的



圖一 卡斯帕爾·大衛·腓特烈 〈立在窗邊的女士〉

宗教信仰情境，當時重量級的神學家史萊爾瑪赫(Friedrich Schleiermacher, 1768-1834)——柏林大學神學院的創院長——特別提出脫離教會、走向個人化的宗教信仰。他在一七九九年出版的神學名著《論宗教：寫給受過良好教育的宗教鄙視者》(*über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*) (註十二) 一書中特別提出，宗教的本質不在於理性的思辯(Denken)與行善(Handel)，而在於在大自然裡透過靜觀(Anschauung)與感受(Gefühl)宇宙的無窮浩瀚，來感知上帝的存在與神啓。每一次對宇宙的靜觀(Anschauung des Universums)都有其獨特的神啓感動，每一次都是去感受再一次與神同在的美好，這非理性的思辯所能替代。作爲十九世紀最重要的德意志神學家，史萊爾瑪赫的神學論點對當時藝術文化創作的影響，是相當值得注意的。就腓特烈爲基督新教繪畫塑造嶄新的藝術語彙而言，史萊爾瑪赫鼓勵虔敬的信徒到大自然裡靜觀冥思，以感知與上帝同在，更加强了他轉化肉眼可感知的自然風景(empirical landscape)爲神聖宗教風景意象(sanctified landscape)的創作意念。(註十三)

此次在故宮展出的腓特烈名作都是較小號的作品。〈立在窗邊的女士〉(*Frau am Fenster*, 1822, Alte Nationalgalerie, Berlin 44×37 cm, 圖一)乍看之下，是一位倚立在窗台邊的仕女背影爲主題的小畫。但是，如果將這幅畫與德意志新古典主義重要畫家提許拜(Johann W. H.

Tischbein, 1751-1829)於一七八七年為文豪歌德(Johann Wolfgang Goethe)在其羅馬寓所繪製的水彩寫影(41.5×26.6 cm,圖二)相比較,則腓特烈作品獨具的創新意義便清晰可見:在提許拜的歌德寫影中,歌德倚在窗邊,探頭往外看。提許拜並沒有對歌德所見的窗外景致多作描寫,只約略勾勒了窄巷對面的房舍及屋頂的屋瓦。畫面的景深並不深。相反地,腓特烈在〈立在窗邊的女士〉小小的畫幅中,精心營造了相當深闊的景深。透過窗子望出去,我們可以看到易北河上行船的船桅,以及對面河岸上



圖二 Johann H. W. Tischbein,〈立在羅馬寓所窗邊的歌德〉(Goethe am Fenster seiner Römischen Wohnung, 1787, Goethe-Museum, Frankfurt/M)引自: Konrad Scheurmann & Ursula Bongaerts-Schomer (hg),〈...endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!〉Goethe in Rom, Bd II, Ausstellungskatalog (Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1997), Abbildung 84.

的樹林。歌德羅馬寓所打開的窗戶只是尋常的窗戶;然而,〈立在窗邊的女士〉畫面的正上方卻有大片的玻璃窗戶,隔開玻璃的窗框正好組成一個大大的十字架。十字架這個象徵符號點出了這幅畫的宗教意涵,也將這位仕女所獨處的空間,由塵世物質空間的屬性悄悄地轉化(dematerialized)為帶有宗教冥想意義的屬靈空間(spiritualized space)。由此,我們可以進一步了解,在畫面上航行的船不再只是地理意義上的航程(geographic voyage);它們也象徵個人在宗教裡尋求、感知的屬靈歷程(spiritual

voyage)。(註十四)

在〈一起賞月的男女〉(Man und Frau in Betrachtung des Mondes, c. 1824, Alte Nationalgalerie, Berlin, 34×44 cm, 圖二)這幅畫中，腓特烈則將歐洲民間傳說中與月亮相關的想像結合起來，將此作展現為浪漫主義喜愛表現思慕、情緒、神秘感、憂鬱、非理性／超理性等種種與陽光／炎白日相對比的圖像重現。這幅畫另一個值得注意的元素是，畫中人物所穿的服裝在當時是別具政治認同意涵的。(註十五)一八一



圖三 卡斯帕爾·大衛·腓特烈 〈一起賞月的男女〉

五年維也納會議(Wiener Kongress)本欲恢復法國大革命前的歐洲秩序，德意志人亦希望透過此次會議能建立固定的國體。無奈在奧地利宰相梅特涅(Klemens Fürst von Metternich, 1773-1859)蓄意的縱橫俾闔下，「德意志問題」不但沒有獲得解決，反而在「德意志領邦同盟」(Deutscher Bund)這個分崩離析的鬆散框架裡，讓德意志建國的希望更為渺茫無望。一八一五年六月，耶納(Jena)大學學生組成「學生聯合會」(Burschenschaft)，提出「榮譽、自由、祖國」的口號。他們也參考了傳統德意志服飾，設計了「耶納式愛國者服」(Jena-attire)。腓特烈畫中男性人物慣常戴的寬鬆平扁帽以及斗篷，即是「耶納式愛國者服」的樣式。值得注意的是，普魯士政府在一八一九年學生聯合會的成員桑德(Karl Ludwig Sand, 1795-1820)單獨行刺諷刺學生運動的喜劇作家柯茲甫(August von Kotzebue, 1761-1819)事成，因而引起皇室對暗殺的極度恐慌後，大力整肅學生運動與支持學生運動的知識份子。(註十六)一八一九年，也明令禁止人民再穿戴這種年輕知識份子表明建國意識的裝束。然而腓特烈終其一生的畫作裡，男士常常是以「耶納式愛國者服」的裝扮出現。腓特烈藉著這樣的服飾表明自己對國族意識建構的支持與用心，是了解他畫作政治寓意不可忽略的重要面向。

3. 腓特烈聲望的起落：德意志藝術家悲愴的

宿命⁶

從此次「德藝百年」大展所展出的卡爾·斐特烈·辛克爾(Karl Friedrich Schinkel)的風景畫名作〈施特拉勞附近的施普雷河河岸〉(Spreufer bei Stralau, 1817, Alte Nationalgalerie, Berlin, 圖四)是深受腓特烈風景畫創作影響的事實，(註十七)可以清楚看出，當時具有識見的藝術大師是相當肯定腓特烈藝術的價值的。然而，腓特烈的聲譽並非隨著他開創出基督新教藝術嶄新風貌，而能歷久不衰。相反地，在他臨終前幾年，他已因知音者希，內心時感落



圖四 卡爾·斐特烈·辛克爾〈施特拉勞附近的施普雷河河岸〉

寞與悲愁。在他身故之後，他的作品更開始被一般人所遺忘。還知道他作品價值的藝術界後輩，如活躍於南德的Moritz von Schwind (1804-1871)，卻因本身創作的境界難以與腓特烈虔敬創新宗教藝術的企圖心相比，因此，仿效之作 (Morning Hour, after 1858, Bayerische Staatsgöldesammlung, Munich, 圖五) 只淪為畢德邁爾式(Biedermeier)的小市民生活風俗畫。直到一八九〇年，腓特烈作品的藝術史價值才開始受到學術界重視。這要感謝挪威藝術



圖五 Moritz von Schwind 〈清晨時光〉

史家 Andreas Aubert 在德勒斯登(Dresden)美術館的庫房發現他的一些油畫，重啓對他的肯定與研究。

一九〇六年，柏林國家美術館(Nationalgalerie)舉辦德意志藝術百年回顧展。在此展覽中，腓特烈作品的藝術史地位正式受到肯定，認為他啓發了現代藝術家對純粹德意志藝術精神的表現。然而，何謂「純粹德意志」藝術精神呢？這樣的讚辭後面所隱喻的政治意涵，正透露出當時政治氣氛對藝術創作「正確性」的期許，也埋下了後來納粹政權將腓特烈藝術推廣為家喻戶曉作品的不幸命運。二次戰後，腓特烈藝術幾乎成爲德國藝術史研究的禁忌。對他作品的欣賞，只能是知者私下默默的賞識而已，如



圖六 腓特烈·歐弗貝克〈畫家法朗茲·弗爾的肖像〉

Robert Rosenblum 爲一九九〇年紐約大都會博物館所舉辦的腓特烈畫展所寫的專文所言：“Only a few decades ago, Caspar David Friedrich (1774-1840) had the status of an underground cult figure in America.”（註十八）

腓特烈藝術不幸被政治曲解與濫用的命運，直到一九七二年在倫敦 Tate Gallery 舉辦第一次國際性腓特烈大展，才逐漸將過去的政治陰霾除去，將其藝術價值回歸到學術研究中來討論。伴隨著十九世紀初直至二十世紀中葉德意志顛簸的建國之路，腓特烈藝術意義所歷經的坎坷歷程，也顯示出，在動盪時局裡，傑出藝術作品的命運實非藝術家本人所能操控的無奈與悲愴。

4. Friedrich Overbeck 與天主教藝術的困境

以腓特烈·歐弗貝克(Friedrich Overbeck, 1789-1869)與法朗茲·弗爾(Franz Pforr, 1788-1812)(圖六)爲首組成的「拿撒勒畫派」(die Nazarener)是十九世紀歐洲第一個年輕藝術家的異議團體(secession)。面對十九世紀初新古典主義一味以古典爲尙的制式教育，這批遠赴羅馬的年輕藝術家，開啓了到羅馬不是爲了尋求古典藝術的源頭、而是爲了復興基督教藝術的新風潮。

受到 Wilhelm Heinrich Wackenroder 於一七九七年出版的暢銷名作《一位熱愛藝術修士的內心告白》(Herzensergüßungen eines kunstliebenden Klosterbruders)之感召，歐弗貝克的創作理念主

要希望能調和義大利藝術與德意志藝術的歧異。因為自瓦撒利(Giorgio Vasari, 1511-1574)的《傑出藝術家列傳》(*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*)，第一版1550年；第二版1568年)出版以來，德意志藝術風格(*maniera tedesca*)便被污名化為中古蠻族藝術的代名詞，並與追求復興古希臘羅馬藝術的文藝復興藝術新風格(*maniera moderna*)成為相對立的概念。Wackenroder在《一位熱愛藝術修士的內心告白》一書中大聲疾呼，宗教改革時期最著名的德意志畫家杜勒(Albrecht Dürer, 1471-1528)應被視為與義大利文藝復興三傑之一的拉斐爾(Raphael/ Raffaello Santi, 1483-1520)同等重要的基督教藝術大師；而杜勒所活躍的時代應被視為德意志藝術、文化的黃金時代。

歐弗貝克的〈畫家法朗茲·弗爾肖像〉(*Bildnis des Malers Franz Pforr*, 1810/1865, Alte Nationalgalerie, Berlin, 圖六)與〈耶穌基督造訪瑪利亞與瑪爾大〉(*Christus bei Maria und Martha*, 1812-1816, Alte Nationalgalerie, Berlin, 圖七)是兩幅風格迥異的作品。這兩幅作品不同的風格，正清楚展現出，歐弗貝克一方面擅於同時掌握中古德意志畫風與拉斐爾畫風；一方面又巧於利用此二畫風大相殊異之處，傳達富有國族藝術精神或普世精神價值的繪畫意涵。

〈畫家法朗茲·弗爾肖像〉(圖六)是根據法朗茲·弗爾自述其心嚮往之的生活意境繪製而成。如歐弗貝克在一八一〇年十月十日所寫

的一封信上所言：「他(法朗茲·弗爾)穿著中古德意志的服裝立在一扇敞開窗戶的哥德式窗框前，窗框上有著石雕的葡萄藤蔓紋飾。透過窗框往室內望去，在房間另一邊的高窗旁，：坐著他年輕的妻子，一邊專注著打毛線，一邊在讀著宗教書籍。一張桌子在她面前，桌上的瓶花是百合花，一隻獵鷹(Falke)立在橫掛於屋後窗框之間的木桿上；透過這個窗框，我們可以看到一個哥德式的古鎮，在最遠處則是海洋。整幅畫是將他(法朗茲·弗爾)置於一個也許他最心嚮往之的情境來描繪的。」(註十九)歐弗貝克利用中古服飾、哥德式窗框、不符合透視原則繪製出的中古德意志市鎮風貌、象徵基督寶血的葡萄藤蔓與象徵聖母聖潔的百合花、嫺靜儉樸的生活意態等符號元素，勾勒出一個充滿國族文化認同意識的浪漫主義畫家內心之渴慕。(註二十)此外，值得注意的還有畫中獵鷹的象徵意涵。雖然在歐弗貝克上引的信中，他是以Falke(英文：falcon)來稱呼畫中的老鷹，但這也可看成是對傳統上代表基督得勝力量與德意志王朝神聖羅馬帝國(Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation)政治圖騰的老鷹(Adler, 英文：eagle)比較含蓄的隱喻。

相較於〈畫家法朗茲·弗爾肖像〉洋溢著國族意識色彩，〈耶穌基督造訪瑪利亞與瑪爾大〉(圖七)則闡明了歐弗貝克對基督徒應持有的生活觀之想法。〈耶穌基督造訪瑪利亞與瑪爾大〉這幅畫的內容主要是討論自文藝復興

以來，人文學者以及神學家時常探討的一個問題：入世的生活(vita activa)好？還是出世的生活(vita contemplativa)好？歐弗貝克從〈路加福音〉所記載的兩個故事，表明他作為一個基督徒對這個問題的看法：畫面主要描繪的場景是根據〈路加福音〉(10: 38-42)敘述「馬大為事忙亂」的故事：「他們走路的時候，耶穌進了一個村莊。有一個女人名叫馬大，接到自己家裏。他有一個妹子名叫馬利亞，在耶穌腳前坐著聽他的道。馬大伺候的事多，心裏忙亂，就進前來說，主阿，我的妹子留下我一個人伺候，你不在意麼？請吩咐他來幫助我。耶穌回答說，馬大、馬大，你為許多的事，思慮煩



圖七 腓特烈·歐弗貝克〈耶穌基督造訪瑪利亞與瑪爾大〉

擾。但是不可少的只有一件。馬利亞已經選擇那上好的福分，是不能奪去的。」歐弗貝克在主畫面裡，藉著表達捨棄塵俗雜事的牽繫，一心敬虔追慕宗教真理，是耶穌基督所肯定讚許的生活方式，來闡明他認為出世人生觀是比較值得追求的。然而，在畫面的遠景，他又引〈路加福音〉(10: 30-35)有關「撒瑪利人憐愛受傷的」故事，來說明基督徒時時應具悲憫心來行善的美德：「耶穌回答說，有一個人從耶路撒冷下耶利哥去，落在強盜手中，他們剝去他的衣裳、把他打個半死，就丟下他走了。偶然有一個祭司，從這條路下來，看見他，就從那邊過去了。又有一個利未人（筆者註：舊約聖經裡，上帝特別揀選來擔任獻祭與教牧工作的人），來到這地方，看見他，也照樣從那邊過去了。惟有一個撒瑪利亞人，行路來到那裏，看見他，就動了慈心。上前用油和酒倒在他的傷處，包裏好了，扶他騎上自己的牲口，帶到店裏去照應他。第二天拿出二錢銀子來，交給店主說，你且照應他。此外所費用的，我回來必還你。」在繪製本幅畫作時，歐弗貝克明顯仿效拉斐爾〈雅典學派〉(The School of Athens)的風格，甚至不少人物的站立姿態都是源自〈雅典學派〉人物的體態樣貌。透過仿效拉斐爾畫風以及引用〈路加福音〉的故事，歐弗貝克充分表現出拿撒勒畫派欲藉重振拉斐爾藝術所代表的普世繪畫語言，來復興天主教藝術的雄心。

拿撒勒畫派由於大量採用時人熟悉的中古

德意志與文藝復興藝術語彙，作品所要傳達的訊息因此變得相當容易被了解與接受，所以很快享譽歐洲，成為當時許多人眼中最具發展潛力的藝術家團體。因此，在拿撒勒畫派定居羅馬不到十年的時間內，這些當年反抗美術學院制式教育的年輕畫家，已經逐漸躍居為掌控德意志美術學院／美術館的主流勢力：一八一九年，Peter Cornelius 成為杜塞爾道夫 (Düsseldorf) 美術學院的院長；這個重要的位子在一八二六年繼續為 Friedrich Wilhelm Schadow 接任；一八二〇年，Philipp Veit 成為法蘭克福美術館館長 (Städtisches Kunstinstitut Frankfurt/M)；一八四六年，Julius Schnorr von Carolsfeld 成為德勒斯登 (Dresden) 美術館館長。除了在自己家鄉以外，當時倫敦著名的藝術期刊 *Art Journal* 也於一八三九年稱拿撒勒畫派的健將為「名符其實的歐洲藝術大師」(assuredly the greatest artists of Europe)；而英國自十九世紀中葉興起的「前拉斐爾派」(the Pre-Raphaelites) 更是徹徹底底衍生自拿撒勒畫派的英國新興繪畫潮流。

我們可以說，一八四〇年之前，歐弗貝克及其所屬的拿撒勒畫派享有腓特烈 (Caspar David Friedrich) 難以想象的受歡迎度與高度官方肯定。然而，這樣的榮景卻隨著普魯士政府越來越視保守的天主教徒為緊拉梵蒂岡勢力、阻撓德意志建國的保守份子而不再。一八四〇年，歐弗貝克繪製了一幅大畫〈宗教在藝術裡的勝利〉(*Der Triumph der Religion in den*

Künsten, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt/M)，並發表了一篇文章闡釋自己的創作理念。在文中，歐弗貝克以相當激烈的口吻批評宗教改革正是造成德意志分裂，也讓德意志文化黃金時代——即杜勒時代——的藝術無法繼續發展的主因。

普魯士政府雖然對宗教一向採取寬容的政策，但親普魯士的知識份子基本上還是以基督新教徒為主。面對歐弗貝克的強烈指控，當時著名的美學家 Friedrich Theodor Vischer 便於次年撰文回擊，在〈論歐弗貝克的「宗教在藝術裡的勝利」〉(*Überbecks Triumph der Religion in den Künsten*, 1841) (註一一) 一文中，Vischer 批評歐弗貝克所仿效的拉斐爾畫風徒具表面形式，卻早已失去拉斐爾宗教畫裡，人物氣宇軒昂的挺拔意態，因此歐弗貝克所追仿的拉斐爾其實是「被閹割的拉斐爾」(*Kastrierter Raffael*)。此外，歐弗貝克在上述文章中所哀悼的沒有完成的哥德式教堂——在當時最受矚目的，便是一二四八年奠基、卻遲遲沒有完成的科隆大教堂 (*Kölner Dom*)——也在一八四〇年正式獲得普魯士政府資助，將要重新動工續建。然而，普魯士政府贊助科隆大教堂續建，與其說是為了滿足天主教徒的期待，不如說是出於更深刻的政治考量。

自十九世紀初浪漫主義發祥之際，未完成的科隆大教堂便往往被拿來當作建國尚未完成的德意志之具體象徵，這在當時著名的藝術天才卡爾·腓特烈·辛克爾 (Karl Friedrich

Schinkel, 1781-1841)有關哥德式教堂的畫作中，很容易見到。因此，普魯士政府支持科隆大教堂續建的動機，其實是與形塑完成統一建國目標的政治企圖心緊密關聯的。正如當時著名的藝術史學者 Franz Kugler (Jacob Burckhardt的老師)於一八四一年談到續建科隆大教堂時所言：「科隆大教堂不是爲了作爲天主教的古蹟而續建，而是特別爲了彰顯德意志精神。」(Nicht ein Denkmal des Katholizismus, sondern vor allem Dingen des deutschen Geistes.)面對宗教在國家化的逐漸滲透下，難以再擁有完整的獨立性，歐弗貝克的晚年也與自己的「祖國」越離越遠。從他以七十七歲高齡(一八六六)寫的一封信中，可以清楚看出，他對當時人認爲他在當代文化中的地位是「寂寞的」，深表不滿。(註二二)曾經引領一時風騷的拿撒勒畫派，在歐弗貝克這封自白的信函中，不



圖八 Adolf Menzel 為 Franz Kugler 所著之《腓特烈大王傳》(Geschichte Friedrichs des Grossen) 所繪之插圖

但顯露出事過境遷、人事已非的寂寥；也讓我們清楚看到，在當時的政治情境下，天主教藝術時或因堅持與梵蒂岡教廷不可分割的從屬關係，與普魯士官方在建構國族文化意識工作上，愈形扞格難容的困境。

5. Adolf Menzel 與十九世紀下半葉的柏林

阿道夫·曼茲爾(Adolf Menzel, 1815-1905)是十九世紀下半葉享譽最隆的德意志畫家。他於一八五三年獲得皇家藝術學院院士的榮銜，此後便接連不斷得到許多國內外的榮譽。一八九八年，他更獲得封爵的榮耀，並獲贈普魯士最高的黑鷹勳章。

曼茲爾是以畫插畫成爲柏林藝術界的明星的。一八三九年至一八四二年他爲著名的學者 Franz Kugler 所寫的《腓特烈大王傳》(Geschichte Friedrichs des Grossen) 繪製插圖，從此與普魯士皇室結下不解之緣。對普魯士皇室而言，腓特烈大王(Friedrich der Große, 1712-1786, 1740-1786在位)代表著普魯士國王雖然慣例是軍國主義者，但卻也是深具文化素養的開明君主。在《腓特烈大王傳》裡，Franz Kugler 特闢一章「忘憂宮裡的哲人」(Der Philosoph von Sanssouci) 來敘述腓特烈大王與法國啓蒙運動健將伏爾泰(Voltaire)的交誼(圖八)，藉此表彰他是啓蒙文化的欣賞者。

在柏林國家畫廊(Alte Nationalgalerie)有關曼茲爾的〈腓特烈大王在無憂宮的長笛演奏會〉(Flötenkonzert Friedrichs des Grossen in Sanssouci)



圖九 阿道夫·曼茲爾〈腓特烈大帝在忘憂宮的長笛演奏會〉油畫速寫

共有兩幅，一幅是這次到台北故宮展覽的油畫速寫（一八四八，圖九），另一幅是正式的油畫完成圖（一八五〇—一八五二，圖一〇）。上述這兩幅作品最早的創作概念其實正源自於曼茲爾在《腓特烈大王傳》裡為「腓特烈大王在忘憂宮的長笛演奏會」這個事件所作的插圖（圖一）。



圖一〇 阿道夫·曼茲爾〈腓特烈大帝在忘憂宮的長笛演奏會〉油畫

著名的一幅畫，也可說是一幅塑造普魯士統治者神話的化妝師之作。曼茲爾藉著腓特烈大王為歡迎其妹 *Wilhelmine von Bayreuth* 之造訪，特地為她在忘憂宮舉行音樂演奏會，並親自擔綱獨奏長笛。腓特烈大王雖然身著軍裝，但其立在畫面中央演奏長笛的景象，再一次深切表露



圖一一 阿道夫·曼茲爾 為Franz Kugler所著之《腓特烈大王傳》
(*Geschichte Friedrichs des Grossen*) 所繪之插圖

出這位軍人國王對藝術文化的浸淫與喜好。不是從彪炳戰功，而是從君王王日常生活之優游藝文、享受親情的角度來塑造這位普魯士統治者的形象，正是曼茲爾此畫廣受歡迎的重要原因。而普魯士皇室對此畫之滿意，更可從他們於次年頒給曼茲爾皇家藝術學院院士榮銜，清楚看出。

透過對腓特烈大王種種不同題材的描繪，成功地扮演了普魯士皇室形象化妝師的工作，曼茲爾的一生可以看成一帆風順、平步青雲。然而，自一八五五年與法國寫實派健將Gustave



圖一二 阿道夫·曼茲爾〈兩名躺在乾草上的陣亡士兵〉

Courbet (一八一九—七七) 有了直接接觸以來，藝術家的自覺卻讓他越來越看到自己作為政府化妝師，卻失去了藝術家以自己的畫筆作為批判社會利器、以藝術良知策動社會改革的立場。在一八七一年威廉二世即位後，他便不

再為普魯士皇室服務，且越來越強調自己獨立、自由的心靈，繪畫語言也變得愈加嘲諷。這個心境的轉變可以從他於一八六六年所畫的水彩〈兩名躺在乾草上的陣亡士兵〉（*Zwei gefallene Soldaten, auf Strohh gelagert*, 1866, Kupferstichkabinett, Berlin, 圖一二）看出。不再作為軍國主義榮耀的代言人，曼茲爾開始毫不



圖一三 阿道夫·曼茲爾〈舞榭盛宴〉

留情地抨擊戰爭讓無辜百姓的生命如草芥般地犧牲。而面對威廉二世的統治，他也在畫作中用相當辛辣的手法嘲諷出入其宮廷的軍官、仕紳、貴婦之粗野無文。〈舞榭盛宴〉（*Das Ballsouper*, 1878, Alte Nationalgalerie, Berlin, 圖一二）畫面左前方的高級軍官雙腿夾著軍帽，一邊狼狽地用左手夾住餐盤與玻璃酒杯，一邊大啖盤中食物。威廉二世治下軍人站沒站相、吃沒吃相的窘態表露無遺。而盛裝赴宴的貴婦相形之下，情況也好不到哪裡。畫面中間最下方的女士低頭就盤的吃相，也相當不符合西方餐桌禮儀一般講究的儀態規範，更遑論這是在宮廷的宴會場合。

曼茲爾對威廉二世政權之不滿，某些部分與威廉二世專好晉用一些政治態度極為保守、創作態度相當故步自封、又專愛排除異己的藝術家有關。其中最值得注意的，便是安東·馮·維爾納（Anton von Werner, 1843-1915）。維爾納是柏林美術大學（Hochschule für die bildende Künste）的校長（一八七五—一九一五），自一八八七年起，亦數度擔任柏林藝術家聯盟（Verein Berliner Künstler）的主席。維爾納以善畫一八七〇至一八七一年普法戰爭打敗法國以迄建立普魯士帝國這段歷史見知於威廉二世，自此成為繪製普魯士帝國政治宣傳畫的主力。在〈軍隊駐紮於巴黎城外〉（*Im Etappenquartier vor Paris*, 1894, Alte Nationalgalerie, Berlin, 圖一四）這幅大畫中，維爾納將穿著不整、馬靴亦沾滿泥漿的



圖一四 安東·馮·維爾納〈軍隊駐紮於巴黎城外〉

普魯士軍人在攻佔來的法國城堡中，彈琴唱歌的景象描繪出來。藉著這群軍人在原先充滿洛可可優雅風格的城堡中恣意作樂的樣態，維爾納將普魯士軍人輕易取下巴黎、迫使法王臣服，並讓威廉二世在凡爾賽宮即位德意志皇帝的驕傲，毫不掩飾地展現出來。這幅畫畫完之後，在普魯士官方的推廣下，成為十九世紀末

鼓吹德意志人仇法的主要繪畫宣傳作品。也讓維爾納在當時成為相當囂張跋扈的得勢者。

面對時局的變化，曼茲爾一方面越來越與普魯士官方保持距離，另一方面也越來越強調自己作為藝術家的獨立自主性。一八八九年，他執意參加巴黎慶祝法國大革命的百年紀念展，以抗議普魯士王室對此的禁令。然而，最深刻的批判，還是曼茲爾對自己所進行的嚴厲自我批判。在晚年，他對當時曾帶給他巨大聲名的〈腓特烈大王在忘憂宮的長笛演奏會〉一畫（圖一〇）說了一段相當令人啜歎的話：「腓特烈大王像個店小二似的站在那兒，像是週日在一群阿巴桑面前吹奏著長笛的人。其實當初我畫這幅畫只是爲了那盞水晶燈的緣故：。有時候，我懊悔自己曾畫過這幅畫。但是，我也對自己這半輩子所作過的事感到後悔，不是在這方面，就是在另外其他方面。」（註一三）

曼茲爾的自我批判不只是在於對自己曾經身為普魯士皇室化妝師這個身分的懊悔；潛藏在他心裡的藝術家自覺，以及面對十九世紀下半葉在法國蓬勃發展起來的藝術家自我覺醒，更讓他對自己雖然擁有豐沛的藝術才情，卻錯失了年少可以開創藝術新局的大好機會，走上政府化妝師之路，如今早已不可能再引領時代風騷，感到無以言說的失落與悵然。上述的心境，我們可以透過了解曼茲爾早期的作品，有比較深入的領會。在此次故宮有關曼茲爾的展品中，有一幅〈後庭和院子〉（*Hintertaus und*

Hof, 1844, Alte Nationalgalerie, Berlin, 圖一五), 這是他早期作品中, 相當值得重視的一幅。這幅小畫是畫他從當時柏林的住家(Zimmerstraße)窗戶往外望, 眼睛所見的剎那景象。帶著輕鬆寫意的心情作畫, 曼茲爾筆下的窗外印象, 並不是對物象鉅細靡遺的描繪、或是添加畫外寓意的借景述道。相反地, 他相當自在地記錄了隨目所見的窗外景色, 毫不刻意地將眼睛所



圖一五 阿道夫·曼茲爾〈後庭和院子〉

見的短暫光景轉化成畫面：陽光明亮的夏日，晾在後院的衣服隨風飄動，畫面右邊是一般百姓住家門面不太修整的牆面；越過斜跨畫面的圍籬，畫面中景有鄰家小孩在玩要；而遠景則以相當粗略的筆法描繪正在興建中的平民住宅。這樣不以完整、嚴謹的構圖為尚，反而自在地重現某個特定時空下眼睛觸目所見的景象，也在曼茲爾次年的名作〈有陽台的房間〉(Das Balkonzimmer, 1845, Alte Nationalgalerie, Berlin, 圖一六)表露無遺。房間內的景象呈現出一種任意擷取的空間存在狀況，畫面右邊的椅子左前腳被去除在畫面之外，而左邊的小地毯也被畫幅的左緣從中切割。曼茲爾在畫面中重現出來的空間，像是一個觸眼所及、隨意感知到的空間。而這個空間的景象又被特定時間下的光影、空氣流動狀態——一陣風剛剛吹來，門



圖一六 阿道夫·曼茲爾〈有陽台的房間〉

簾隨之飄動——所進一步定義刻劃。

對特定時空下，光影、空氣流動狀態的描寫，正是一八七七年以後興起的印象派 (Impressionism) 大力追求的創作目標。如果曼茲爾在他早期的藝術創作中，能及時領悟到，他其實比印象派早三十餘年便開始走向這條對現代藝術有重大啓發的創作道路，是否他在藝術史上的地位會有更不同的評價？柏林的近現代藝術是否也因此有較為寬闊、創新的道路？

後知後覺常常也不幸意謂著為時已晚。在曼茲爾過世後不久，當時著名的藝術史學者 Julius Meier-Graefe 便在其所出版的《青年時代的曼茲爾：德意志藝術圈生態所隱含的問題》(註二四) 提出深切的惋惜。他認為，曼茲爾早期的畫作具備所有可以開啓印象派風潮的特點；但在當時的時局下，曼茲爾反而有意無意地壓抑自己奔放的藝術天份，特意讓自己在符合學院以及官方理想的美學規範裡，從事化妝師的創作工作。如果曼茲爾能及早體悟到，藝術家應以藝術創作來安身立命，可能柏林現代藝術的發展，可以有更大開大闔的氣象與格局。

9. Max Liebermann 與猶太裔藝術家的無奈與

失落

馬克思·李柏曼 (Max Liebermann, 1847-1935) 是十九世紀下半葉在柏林藝術界活躍的藝術家，另一位相當有代表意義的畫家。他出

身於鉅富的猶太家庭，家族事業橫跨泛歐的棉紡織業與新興的鋼鐵業。因此，在柏林的猶太人中，具有相當動見觀瞻的影響力。一八八九年，李柏曼在柏林成立藝術家異議團體 (Berliner Secession)，並至一九一一年擔任其主席。威瑪共和時期，他則從異議份子躍居為普魯士美術學院院長。

李柏曼早年曾用「誠實」(Ehrlichkeit) 一詞來形容自己對創作的看法。在他的理念中，「誠實」代表兩層意涵：一是真實地描述不同



圖一七 馬克斯·李柏曼〈乳豬豬圈〉

社會階級的生活樣貌，不加渲染，也不加批判；二是表現每個個體誠實擔負起自己生活責任的尊嚴，不管身處何種社會階層／社群，每個人都是社會的成員。李柏曼「誠實」的創作理念清楚地表現在〈乳豬豬圈〉(Die Wochensube Schweinekoben, 1888; Alte Nationalgalerie, Berlin, 圖一七)這幅畫中。對於勞動人民的描寫，李柏曼不是採用法國米勒(Jean Francois Millet, 1814-1875)在〈拾穗圖〉(The Gleaners, 1857, Musee d'Orsay, Paris)中，用英雄史詩的歌頌筆法永恒化正在低頭拾穗的貧苦農婦；但李柏曼也非馬克思主義的跟隨者，欲以畫筆揭露資本主義剝削勞工的殘忍與黑暗。在〈乳豬豬圈〉這幅畫中，餵食乳豬的農婦用堅實的臂膀捧著飼料盆，專注地將飼料倒進飼料槽裡。李柏曼對她面部表情的刻劃，不是勞動的驕傲，更非被剝削的愁苦，而是一個婦人敬虔地從事她份內的勞動工作。兩個孩子立在她身旁，臉上沾著一些泥沙，也專注著看著母親在工作。在這幅畫中，李柏曼對敬虔勞動意義的展現，反而是透過乳豬們奔躍來就食，白淨的身軀因就食的滿足不禁散放出喜悅的光芒來傳達。勞動(Labor)在李柏曼這幅畫中，一則透過畫家不刻意渲染、批判的創作態度，獲得比較中性、溫和的表達；另一方面，也透過李柏曼對勞動人民敬虔守分的工作，賦予勞動近乎宗教理想裡「我的工作就是我的禱告」、「我的工作場合就是我的禱告殿」那樣聖潔的尊榮與崇高的意義。然而，李柏曼主張「誠實」的創作態度，

還是受到當時馬克思主義者不少撻伐。他們認為他對勞動人民面臨之悲慘處境的描寫太過溫和，不願意真正面對階級鬥爭的問題。然而，出身猶太裔鉅富家族的李柏曼不願太尖銳去批判當時的社會現實，是有他不得不然的顧慮。他希望藉著自己比較溫和中立的創作態度，能夠幫助猶太人更順利融入德國社會，不要一直被視為立場不同的外人。然而，這樣的忍讓與期待，隨著納粹政權日益興盛，終究是讓臨終前的李柏曼徹底失望了。

7. Lovis Corinth：德意志畫家的悲愴與新生

一九一一年接續李柏曼成為柏林藝術家異議團體(Berliner Secession)主席的人，是慕尼黑藝術家異議組織的創始人洛維斯·柯林特(Lovis Corinth, 1858-1925)。能在柏林接掌這樣重要的職位，柯林特的藝術生涯原本是相當被看好的。無奈，同一年年底，他卻突然中風，不僅健康受到嚴重影響，也不再能像過去那樣細膩準確地操縱畫筆。

〈遭受挖眼酷刑的參孫〉(Der geblendete Simson, 1912, Alte Nationalgalerie, Berlin, 圖一八)便是柯林特在中風後新創的作品。由於不能再細膩地用筆，所以他的畫風轉變為粗獷、並充滿情緒張力的表現主義風格。色彩的運用也以表達內心的沉鬱悲愴為主。在題材的選擇上，他以《舊約》〈士師記〉第十三至十六章所記，可以徒手殺獅的勇士參孫被廢除神力、弄瞎雙眼的故事為主題：「大利拉(筆者註：



圖一八 洛維斯·柯林特〈遭受挖眼酷刑的參孫〉

背叛參孫，欲將他出賣給敵人的婦人）天天用話催逼他，甚至他心裡煩悶要死。參孫就把心中所藏的都告訴了她，對她說：向來人沒有用剃頭刀剃我的頭，因為我自出母胎就歸神作拿細耳人；若剃了我的頭髮，我的力氣就離開我，我便軟弱像別人一樣。大利拉見他把心中所藏的都告訴了她，就打發人到非利士人的首領那裡，對他們說：他已經把心中所藏的都告訴了我，請你們再上來一次。於是非利士人的首領手裡拿著銀子，上到婦人那裡。大利拉使參孫枕著她的膝睡覺，叫了一個人來剃除他頭上的七條髮絡。於是大利拉剋制他，他的力氣就離開他了。大利拉說：參孫哪，非利士人拿你來了！參孫從睡中醒來，心裡說：我要像前

幾次出去活動身體；他卻不知道耶和華已經離開他了。非利士人將他拿住，剋了他的眼睛，帶他下到迦薩，用銅鍊拘索他；他就在監裡推磨。然而他的頭髮被剃之後，又漸漸長起來了。」（士師記16: 16-22）

以「遭受挖眼酷刑的參孫」為藝術家自我指稱的表現題材，一方面是柯林特中風後，內心鬱結心情的自況；另一方面也反映出十九世紀以降，德意志藝術家在軍國主義的政治氛圍以及國家前途不確定的動盪中，喜歡以被團團綑綁的瞎眼參孫比喻自己縱有天縱之才，也無法盡情創作的悲歎。許多無關藝術創作的外在環境因素，不斷干擾藝術家可以盡情揮灑、獨立創作的渴望。而讓十八世紀末至整個十九世紀的德意志文化徒有許多討論「藝術天才」的哲學理論，卻沒有真正符合康德（Immanuel Kant）在其《判斷力批判》（*Kritik der Urteilskraft*, 1790）所言「無目的的合目的性」（*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*）那樣健康、優質的藝術創作環境，供充滿藝術才情的德意志藝術家各自去馳騁、揮灑。

8. 結語

傳統上，講到歐洲十九世紀藝術史，幾乎可以說，就是以法國藝術的發展為主軸。如著名的藝術史學者Robert Rosenblum在其名著《近現代繪畫與北方的浪漫主義傳統》（*Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*）序言所寫：「我寫作此書是出於一個重要的原

因：我們需要建立對近現代藝術一個具有重要意義、且與傳統看法不同的詮釋。這個新的詮釋可以補足過去主流解釋的不足，即藝術發展的重鎮幾乎只集中在巴黎，我們只願意談從 David, Delacroix, 一路發展到 Matisse 與 Picasso 這條脈絡而已。」(註二五)

在過去這個以法國藝術為十九世紀歐洲藝術主流風潮創造者的詮釋框架下，德意志十九世紀的藝術往往只能放在二手跟隨者的地位來觀照。這樣的歷史觀點一方面將十九世紀歐洲藝術的多元性窄化在單個主流視野的宰制之中；另一方面也讓二十世紀、二十一世紀的人失去寶貴的機會，透過了解德意志十九世紀藝術史的特質以及它所遭遇的獨特歷史問題，對人類歷史文化所包含的多元面向，有更深入的探問與更寬容的了解。

而從上文所述 Caspar David Friedrich 至 Lovis Corinth 藝術生涯裡所遭遇到的種種困境，其實也可清楚看出，何以德意志十九世紀藝術史的定位對目前歐洲藝術史的研究而言，是一個迫切需要解決的問題。這些具有高度藝術才情的德意志藝術家，一則需要在個人宗教熱情、國族意識與政治正確之間具有敏銳的嗅覺與反應力；一則需要面對一個被官方高度掌控、民間藝術贊助又不夠成熟的藝術創作環境。不少不確定的外在因素讓藝術家感到無所逃於天地間的無奈與悲愴；卻又必須忍受在缺乏共感的社會環境中，整個社會呈現出不成熟的公民社會寧可互相踐踏爭奪，卻不願意成人

之美、互相祝福的短視與自私。

這樣的歷史無奈，當歌德在世時，其實他更有著深深的喟歎。在《歌德對話錄》(Gespräch mit Goethe) 一書一八二五年四月二十日的記載中，歌德晚年伴隨在他身邊的秘書 Johann Peter Eckermann 便記下年邁的歌德所講的一段話：

國家的不幸是國民不想自樂其生活，只是想要支配別人。在藝術上，也不願賞識別人已經完成的作品，只想要自己再作。：而且沒有企求社會全體那種真摯的意態；沒有希望裨益社會全體那種精神，人人都只想要使自己成名，盡量顯揚自己。(註二六)

一個不願肯定別人、祝福對方的社會必然是讓不願趨炎附勢、珍惜精神獨立性的才識之士受苦的社會。而一個社會只是落在少數幾個一味強調自己是樣樣才識兼具的天才 (universal genius) 之社會，其實更是犧牲了大多數人可以在一個健康社會適才適性發展的全體美好。從十九世紀以迄一九九〇年，德國人走了一條坎坷磨難的路尋找國家的定位，以及摸索一個優質社會的國民究竟需要具備什麼樣的心胸，才能真正享有藝術、文化多元自由發展的豐碩果實。回顧德國人走過的這條充滿蒺藜的道路，更讓我們看到，藝術史不只是藝術家如何盡情展露才性的歷史；很多時候，藝術史更是藝術家在艱困、不利創作的環境中，仍然努力與他

們所處的時空積極對話的歷史。在這個層次上，我們要去看的，不只是大環境如何影響藝術家創作；我們也要去看，藝術家如何在無所逃於天地間的大環境壓力下，仍然努力留下精神自主獨立的奮鬥自白。深層地去探討這些因素交互的關係，正可以讓所有藝術愛好者在面對所謂「藝術品」時，不僅是去優游、欣賞，而且更是從中深切地去看人類走過的歷史足跡；學會從歷史經驗裡，擷取讓以後人類生活更和平美好的歷史智慧。

註釋：

- 一、Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst: Ein schwieriges Erbe* (Munich: Verlag C. H. Beck, 1992).
- 二、Werner Hofman, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst: Eine Streitschrift* (Leipzig: E. A. Seemann, 1999).
- 三、有關「三月革命」的概況請參照：郭恆鈺，《德意志帝國史話》(台北：三民書局，一九九二年)，頁一五一—一六三。
- 四、此書的圖片請上總http://www.artchive.com/artchive/f/ftioc/friedrich_extl.html查詢。
- 五、例如：「不可為自己雕刻偶像，也不可作甚麼形像，彷彿上天、下地、和地底下，水中的百物」(出埃及記20:4)；「有人製造耶和華所惱怒的偶像，或雕刻、或鑄造，就是工匠手所作的，在暗中設立，那人必受咒詛。百姓都要答應說，阿們。」(申命記27:15)；「小子們哪，你們要自中，遠避偶像」(約翰一書5:21)。
- 六、Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (London: Thames and Hudson, 1975), pp. 24-31.
- 七、郭恆鈺，《德意志帝國史話》，頁四一一—四五；Hagen Schultze, *Staat und Nation in der europäischen Geschichte* (Munich: Verlag C. H. Beck, 1994), pp. 143-145.
- 八、<http://www.fordham.edu/halsall/source/taeius1.html> (2004. 5. 7) : "It is well known that the nations of Germany have not cities, and that they do not even tolerate closely contiguous dwellings. They live scattered and apart, just as a spring, a meadow, or a wood has attracted them. Their village they do not arrange in our fashion, with the buildings connected and joined together, but every person surrounds his dwelling with an open space, either as a precaution against the disasters of fire, or because they do not know how to build. No use is made by them of stone or tile; they employ timber for all purposes, rude masses without ornament or attractiveness."
- 九、值得注意的現象，這幅祭壇畫原是獻給當時的瑞典國王Gustav IV. Adolf of Sweden。在當時北歐地區，應酬基督新教的Gustav IV. Adolf of Sweden叫反抗拿破侖勢力的代表性人物。
- 十、中譯本請見金恆杰譯本(台北：聯經出版公司，二〇〇一年)。
- 十一、<http://gutenberg.spiegel.de/novallis/offerndg/offerndg.htm>: "In dem Alter der Welt, wo wir leben, findet der unmittelbare Verkehr mit dem Himmel nicht mehr statt. Die alten Geschichten und Schriften sind jetzt die einzigen Quellen, durch die uns eine Kenntnis von der überirdischen Welt, soweit wir sie nötig haben, zuteil wird; und statt jenen ausdrücklichen Offenbarungen redet jetzt der Heilige Geist mittelbar durch den Verstand kluger und"

- wohlgesinnter Männer und durch die Lebensweise und die Schicksale frommer Menschen zu uns. Unsere heutigen Wunderbilder haben mich nie sonderlich erbaut, nie jenen großen Taten geglaubt, die unsere Geistlichen davon erzählt.”
- 十一 | F. D. E. Schleiermacher, *über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1958).
- 十二 | Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, pp. 14-15. 何羅遜與特烈士對凡高的看法與德奧美與羅遜的見解的知見。· *Monk by the Sea* (1809, Alte Nationalgalerie, Berlin); *Winter Landscape with Church* (c. 1811, National Gallery, London); *Cross and Cathedral in the Mountains* (c. 1813, Kunstmuseum, Düsseldorf); *Fir Tree in the Snow* (c. 1828, Neue Pinakothek, Munich). 何羅遜與特烈士對羅遜的英文翻譯與德奧美。· Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich* (London: Thames and Hudson, 2001).
- 十四 | Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, pp. 32-33.
- 十五 | 何羅遜與特烈士對羅遜參照。· *Caspar David Friedrich: Moonwatchers*, eds. Sabine Rewald and Kasper Monrad (exh. cat. of Metropolitan Museum of Art, New York, 2001).
- 十六 | 歐國強。《德國中世紀國史誌》。頁 | 四〇— | 四四。
- 十七 | *Nationalgalerie Berlin: Das XIX. Jahrhundert, Katalog der Ausgestellten Werke*, eds. Angelika Wesenberg & Ewe Förschl (Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2002), p. 376.
- 十八 | *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich: Paintings and Drawings from the U. S. S. R* (exh. cat. of the Metropolitan Museum, New York and the Art Institute of Chicago, 1990-1991), p. 3.
- 十九 | 何田。· *Johann Friedrich Overbeck 1789-1869: Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages* (exh. cat. of Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck-Behnhaus, 1989), p. 114.
- 二十 | 何羅遜 Franz Pförtner 與德奧美與羅遜的見解的知見。· *Albrecht Dürer's and Albrecht Dürer's Kunstgeschichte* (Frankfurt am Main) 的回來 Mainz 與田的見解的知見“Albrecht Mainstätter”。
- 二十一 | 塔露絲。· *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland I: Kunsttheorie, Malerei, Kunswissenschaft*, eds. Werner Busch & Wolfgang Beyrodt (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1982), pp. 150-157.
- 二十二 | 何田。· Brigitte Heise, *Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarische und autobiographische Quellen* (Köln: Böhlau Verlag, 1999), p. 274.
- 二十三 | *Nationalgalerie Berlin: Das XIX. Jahrhundert, Katalog der Ausgestellten Werke*, p. 280.
- 二十四 | Julius Meier-Graefe, *Der junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands* (Leipzig: Insel Verlag, 1906).
- 二十五 | Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (London: Thames and Hudson, 1975), p. 7.
- 二十六 | 中文論文何田。· 歐國強與羅遜。· 歐國強與羅遜。· 《師德與羅遜》。師德與羅遜九年的師德與羅遜的知見。· 師德與羅遜的知見。· 一九九七年。· 頁八八—八九。部分論文與羅遜與羅遜。· 以求再版及回原文之意。 3