

ヴァッケンローダーに描かれた ラファエロとデューラー

井戸慶治

Raffael und Dürer in der Darstellung von Wackenroder

Keiji Ido

Abstract

Der vorliegende Aufsatz versucht, die Weise zu untersuchen, wie Wackenroder Raffael und Dürer darstellt, und in dieser Hinsicht seine Absicht und seine Auffassungen von Kunst und Künstler klar zu machen. Dabei sollen seine Darstellungen mit ihren Quellen, Vasari und Sandrart, verglichen werden. Obwohl bei Wackenroder die beiden idealen Künstler Frömmigkeit und Einfalt gemeinsam haben, bilden sie zueinander in gewisser Hinsicht einen Gegensatz.

In „Raphaels Erscheinung“ charakterisiert Wackenroder Raffael als ein Wesen, das mit dem Göttlichen unmittelbar in Berührung kommen kann, indem dieser in einem fingierten Dokument von Bramante wegen der künstlerischen Begeisterung und des Glaubens an die Mutter Gottes die Vision eines zu malenden Madonnenbildes erhalte. In einem anderen Raffael-Stück zeichnen sich nicht nur seine künstlerische Vortrefflichkeit, sondern auch seine Tugenden dadurch selbst ohne sein Auftreten wirkungsvoll aus, dass ihm Francesco Francia als Folie dient. Francesco, der selbst ein großer Maler ist, gerät wegen seines Ruhmes und der sehr bescheidenen, höflichen Briefe von Raffael in Hybris. Aber der Anblick seines Gemäldes erschüttert ihn tief und führt zu seiner bitteren Reue und nach einer Weile stirbt er daran. Der „göttliche“ Raffael wird also diesem ihm oft gegebenen Beiwort entsprechend nur mittelbar dargestellt und dazu wird von seiner

menschlichen Tugend der Emsigkeit und seiner menschlichen Schwäche der Leidenschaft für die Frauen abgesehen, die Vasari doch in seiner Biographie Raffael zuschreibt.

Im Gegensatz dazu wird Dürer in „Ehrengedächtniß unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers“ wie ein vertrauter Mensch, vor allem als ein deutscher Künstler aus Nürnberg, dem Zentrum der alten vaterländischen Kultur, beschrieben. Nach Wackenroder ist er nicht zum Idealischen eines Raffaels, sondern dazu bestimmt, uns die um ihn herum wirklich lebenden Menschen realistisch zu zeigen. Im ersten Stück von „Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst“ wird das Leben Dürers und seines gleichnamigen Vaters dargestellt, wobei ein enger Zusammenhang ihres Lebens mit Kunst und Religion durch das Schlüsselwort „Handwerk“ auf verschiedene Weisen erklärt wird. Dürers Religiosität äußert sich darin als ergebene Haltung gegenüber Gott nach überliefertem Brauch. Die bekannte Dürer-Legende, dass seine Frau Agnes böse gewesen sei, erwähnt Wackenroder nicht in den oben genannten Stücken, sondern wie nebenbei in der Berglinger-Novelle, um eine gewisse Einheit der Darstellung Dürers zu bewahren.

Hinsichtlich der Darstellungsweise sind die Biographien von Vasari und Sandrart sachlicher und objektiver. Wackenroder wählt dagegen bald Stoffe aus, bald mischt er eine Erdichtung ein, damit er nur wenige Eigenschaften der Künstler betont und die für sie spezifischen Rollen im ganzen Werk verteilt. Infolgedessen sind ihre Charakterisierungen von dem Romantiker vereinfacht, während die von den Kunstbiographen die Vielfältigkeit der Künstler wiedergeben. Für Wackenroder sind ihre Darstellungen kein Zweck, sondern ein Mittel, seinen eigenen Gedanken mitzuteilen.

はじめに

ヴァッケンローダーは、その作品の中でルネサンス時代のさまざまな画家たちを描いているが、本稿では主としてラファエロとデューラーに関する叙述を取り上げて考察をおこなう。例えば『ヴァッケンローダーの絵画論』というような一般的な表題にしなかったのは、この作家が絵画そのものよりも芸術家の方に多くの関心を抱いていて、音楽論はともかく絵画論ないし造形芸術論と言

いうものがあるのか問題視する研究者もいるからである¹。それゆえここでは、彼が中心的に、また最も好んで扱っている上記二人の芸術家についての叙述をまず検討し、その根底にあるヴァッケンローダーの意図と、可能な範囲内で彼の芸術や芸術家についての思想を明らかにしたい。したがって検討の主な対象となるテキストは、ラファエロに関しては『芸術を愛する修道僧の心情の吐露』(1797)の中の「ラファエロの幻影」と「ロンバルディア派最初の、当時非常に有名であった老画家フランチェスコ・フランツィアの注目すべき死」という二つの章であり、デューラーに関しては、同じ作品中の「芸術を愛する修道僧による、われらの尊敬すべき始祖アルブレヒト・デューラーの栄誉の追想」と『芸術についての幻想、芸術の友のために』(1799)の中の「昔のドイツの芸術家たちの生き方の描写、アルブレヒト・デューラーとその父、先代アルブレヒト・デューラーが例として引かれる」という部分である。ただし、この二つの作品の中の上記四つの部分以外の箇所や、ティークの小説『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』(1798)など、同時代の関連作品についても適宜参照する。また、ヴァッケンローダーが用いたとされる芸術史の資料のうち、参照できたもの(ヴァザーリとザントラルトによる画家たちの伝記)とヴァッケンローダーの描写を比較するが、これらの間にある相違点は、彼の意図を明らかにするのに役立つであろう。

ここでヴァッケンローダー自身の、絵画との関係について述べておく。1793年から96年にかけて、ヴァッケンローダーはティークと南独フランケン地方を中心に幾度か旅行し、その途中バンベルク大聖堂でのカトリック祭式などとともに、ニュルンベルクの古いドイツの芸術や、ドレーズデン、ポンマースフェルデンなどの画廊を訪れる。しかし、ヴァッケンローダーが『芸術を愛する修道僧の心情の吐露』の諸章を書くに至った直接の刺激となり基礎となったのは、上述の作品鑑賞の直接的体験よりも、二人が93年から94年までのあいだ在籍したゲッティンゲン大学で聴いた芸術家で芸術史家のフィオリロ(Johann Dominik Fiorillo, 1748-1821)の講義であるとする説が近年は有力である²。イタリ

¹ Rose Kahnt: Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W. H. Wackenroder. Marburg 1969, S. 65ff., 120; Jan Bialostocki: Dürer and his Critics 1500 – 1971. Chapters in the History of Ideas. Including a Collection of Texts. Baden-Baden 1986, S. 84f.

² Richard Littlejohns: Wackenroder-Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezeption des Romantikers. Frankfurt am Main 1987, S. 48f.; Silvio Vietta: Vom Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie: Wilhelm Heinrich Wackenroder und seine Rezeptionsgeschichte. In: Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik. Hrsg. von S. Vietta. Stuttgart; Weimar 1994, S. 140ff. 初期の旅行報告では、絵画作品に対するそれほど強い関心は示されておらず、ラファエロ

ア人を両親としてドイツに生まれたフィオリロは当時、絵画の歴史と理論について教授しており、それはのちに『ドイツとオランダにおける素描芸術の歴史』(Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden 1815-20)として出版される³。彼自身、ティークとヴァッケンローダーの聴講の様子を、「忘れがたい喜び」として記録しているが、それによれば、ティークはその場でたちどころにすべてを理解し、わずかしか記録しなかったが、反対にヴァッケンローダーはいくらノートしてもしたりないといったふうで、授業以外にもフィオリロの家に来て、彼が管理を任されていた銅版画のコレクションや本などを見て多くのメモを取ったということである⁴。フィオリロは、カトリック・キリスト教が中世と近世初期において芸術と文化を打ち立てる力であったということにその歴史的意義を見ているが、その態度はあくまで冷静であって、19世紀はじめ頃のナザレ派などによる回顧的カトリシズムに対しては批判的な態度をとる⁵。

ヴァッケンローダーは、1794年夏にラムドール、ムル、ズルツァーなど美学美術史関係の書籍を大学図書館で借りているが、その記録によってこの分野を集中的に研究したことがわかる。それ以外の芸術への刺激としては、すでに1789年にベルリン・アカデミーで聴いたモーリッツの講義や彼の著作、ティークに読書を薦められたハインゼの芸術家小説『アルディングエロと幸福の島々』(1787)、1793年秋に借りた画家アントン・ラファエル・メングスの著作など

に対する感激を表わした部分はフィオリロの講義以降のものであることが、根拠として挙げられている。これに対し、例えば Martin Bollacher: Wackenroders Kunst-Religion. Überlegungen zur Genesis der frühromantischen Kunstanschauung. In: Germanisch-romanische Monatsschrift. Bd. 30, 1980, Heft 4, S. 380 は、古いドイツの芸術へのヴァッケンローダーの関心がこの旅行によって喚起されたことを、フィオリロへの言及なしに述べている。

³ Silvio Vietta: Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik: Wilhelm Heinrich Wackenroder und sein akademischer Lehrer Johann Dominicus Fiorillo. In: Geschichte und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mahl zum 65. Geburtstag. Tübingen 1988, S. 225.によれば、この書はヴィンケルマンのように古代からではなく、ルネサンスからはじめている。Achim Hölter: Johann Dominik Fiorillos „Geschichte der zeichnenden Künste“ und ihr Bild der Renaissance. In: Romantik und Renaissance, S. 95ff.は、ルネサンスという言葉はブルクハルトからだが、同様の意味内容の擬人的な「再生」の概念をすでにフィオリロが(おそらくはヴァザーリを参考にして)使用していることを指摘している。またフィオリロが、芸術はラファエロのもとで黄金時代を迎え、ラファエロ以後正道を踏み外して没落にむかった(「ラファエロの生は芸術のために短すぎ、ミケランジェロの生は長すぎた。’)と考えたこと、カラッチ、メングスを評価したことも指摘されている。

⁴ Vietta: Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik, S. 224.

⁵ Hölter, S. 112f.

が考えられている⁶。また、『心情の吐露』、『芸術についての幻想』で引用・参照された美術史関連のテキストは、ヴァザーリ、ベローリ、ベーム、ザントラルトなどであり、これらはゲッティンゲン時代かそれ以降に読まれたと思われるが、図書館からの貸し出し記録は残っていない。ヴァッケンローダーは幼い頃より音楽に親しみ、みずから演奏もしていたが、絵画に接したのは比較的成長してからのことで、主たる知識は実際の作品に即したもののというよりも、むしろ「文献に依拠した」(textgestützt)ものであり、上記二作品の執筆にさいしてはヴァザーリのテキストを最も多く参照している⁷。また、作品の鑑賞体験はあっても、ゲーテなどのように絵画制作の実践には携わっていない。

ラファエロの受容

ラファエロについての叙述を検討する前に、まず当時のドイツにおけるラファエロ受容について略述したい。ラファエロは生きていたからすでに最もすぐれた画家のひとりとして称賛されていたが、それは18世紀ヨーロッパにおいても同様であった。しかし、ラファエロの本物の作品は、ザクセンのアウグスト強王(1670-1733)がドレースデンの画廊に「システィナのマドンナ」を購入するまでドイツには存在しなかった。ヴァッケンローダーがラファエロのオリジナルを見たのはこの一つのみで、ボンマースフェルデンで彼が接してその感激を記した聖母子像は、彼が信じていたようにラファエロ作ではなく、現在ではネーデルランドのヨース・ファン・クレーフェ派のものと推測されている⁸。では、ヴァッケンローダーや同時代のドイツの人々は、いかにしてラファエロの絵画をつぶさに知ることができたのか。ここで現在の写真による画集のような役割を果たしたのが、版画による模写作品集である。これにより、国外のものであったり王侯貴族の所有であったりして、一般には接する機会の少なかった芸術作品も広く知られるようになり、著名な画家たちの作品の鑑賞や、芸術の学的研究が可能となった。すでにラファエロ自身、デューラーの銅版画に接して自分の作品を世に知らしめるメディアとしてこれを認識し、特にポローニ

⁶ Wilhelm Heinrich Wackenroder. *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe.* Hrsg. von Silvio Vietta, Richard Littlejohns. Heidelberg 1991, Bd. I, S. 294ff. (Viettaによる解説) なお、ヴァッケンローダーのテキストからの以後の引用はこの版により、本文中に巻数とページ数を示す。

⁷ Vietta: *Vom Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie*, S. 144. なお、ヴァザーリの『画家・彫刻家・建築家列伝』(1550)について、ヴァッケンローダーはフィロリオによる未公開の翻訳を利用したと推測されている(I, 292f.)。

⁸ これについては、Littlejohns, S. 52ff.が詳細な調査をおこなっている。

ヤのマルカントニオ(Marcantonio Raimondi, 1480-1534?)が、ラファエロの作品を版画によって模造した。こうして18世紀に至るまで、版画という複製の手段によってますます多くのラファエロの模写が出回ることになった。またこの頃にはイタリアの旅行記がいくつも書かれ、その中でバチカンやメディチ家の収集物としてルネサンスの巨匠たちの作品が紹介され、こうした中でラファエロの芸術と精神の偉大さ、古典的美の基準と一致した卓越性が一般に受け入れられるようになった⁹。

ここでは一例として、ヴァッケンローダーも読んだヴィンケルマンのラファエロ評を挙げておく。『ギリシア美術模倣論』(Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst, 1755)において、ヴィンケルマンは古代ギリシアの芸術を美の規範として絶対視するが、彼によるラファエロの評価も、あくまでこの画家が古代人を模倣し、その規範に従ったことによる。周知のようにヴィンケルマンは、「高貴な単純さと静かな偉大さ」(die edle Einfalt und stille Grösse)をギリシア彫刻の特色と考えたが、ラファエロが古代人の模倣によって到達した卓越した偉大さも、これらの特色によるものであるとする¹⁰。さらにヴィンケルマンは、ドレスデンの王室画廊所蔵の「システィナのマドンナ」を、次のように批評している。

「けがれなさに満ちた面差しとともに女性らしさを越えた偉大さを持ち、至福にやすらうような姿勢をとり、古代人が神々の像において主調とした静けさのうちにあるこの聖母を見よ。その輪郭全体のなんと偉大で高貴なことか。」¹¹

芸術と宗教の結びつき

ヴァッケンローダーの大きな特色として従来からしばしば指摘されるのは、芸術と宗教(キリスト教)が密接に結びつけられているという点である¹²。こ

⁹ この部分に関しては、Beate Reifenscheid: Raffael in der Bildmedien des 18. Jahrhunderts. In: Romantik und Renaissance. Stuttgart 1994, S. 33ff.を参照した。

¹⁰ Bibliothek der Kunstliteratur. Bd. 2. Frühklassizismus. Hrsg. von Helmut Pfotenhauer u.a. Frankfurt am Main 1995, S. 33.

¹¹ a.a.O., S. 34.また、アントン・ラファエル・メングスやハインゼの『アルディングエロ』においては、ラファエロはすでに古代の模倣者ではなく、独創的な芸術家としてたたえられていること、そしてそれがヴァッケンローダーに受け継がれていることが、Vietta: Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik, S. 221ff.によって指摘されている。

¹² ヴァッケンローダーにおける芸術と宗教の関連について、いくつかの研究を成立順に挙げてみよう。啓蒙主義、ヴィンケルマン、彼以降のロマン主義などとの距離の計測において微妙に差異がみとめられる。

Werner Kohlschmidt: *Der junge Tieck und Wackenroder* (1974). In: *Die Deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Hrsg. von Hans Steffen. 3. Auflage. Göttingen 1978, S. 34. は、ヴァッケンローダーの芸術史ディレッタントイズムの基礎に、古典的な偉大さなどのヴィンケルマン的理想像があり、彼はのちのナザレ派と同様、ヴィンケルマンの古典古代をキリスト教芸術に置き換えたただけだとする。形式上の冒険も革命的理念もこの姿勢とは無縁であり、それゆえヴァッケンローダーは、彼以降のロマン派の精神とは、古典主義以上に離れているとしている。

Friedrich Strack: *Die „göttliche“ Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis*. In: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*. Hrsg. von Richard Brinkmann. Sonderband der „Deutschen Vierteljahrsschrift und Geistesgeschichte“. Stuttgart 1978, S. 369ff. は、ヴァッケンローダーの芸術観の宗教的、キリスト教的要素を強調する。『心情の吐露』は同時代の美学への挑発を意図したもので、芸術の創造と享受を自己の経験の上に基礎づける啓蒙主義に対して、それらを神的靈感に帰し、恩寵の証明と解釈することによって鋭い対立を示しているとする。ヴァッケンローダーにおける芸術と宗教の関係については、芸術が「もうひとつの宗教」となるというようなものではなく、宗教の「忠実なはしため」にとどまるという依存的従属的な関係であるとする。

Bollacher: *Wackenroders Kunst-Religion* (1980), S. 384. は、ヴァッケンローダーとイエーナ・ロマン派との相違を強調している。イエーナ・ロマン派の超越的な宗教概念は、芸術教育学の普遍的プログラムへと帰着し、その Kunst-Religion はポエジーによる統一への努力の一時的な象徴にすぎない。これに対してヴァッケンローダーの Kunst-Religion は、明確にキリスト教的帰依の様相をとり、ヌミノーズへの芸術の従属であるとする。超越的に神聖なものへの正しい関係が、キリスト教的絵画芸術の代表者であるデューラーとラファエロに具現されているとヴァッケンローダーは考えているというのである。

Vietta: *Raffaël-Rezeption in der literarischen Frühromantik* (1988), S. 231, S. 239f.; Ders.: *Vom Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie* (1994), S. 141, 150ff. は、ヴァッケンローダーをカトリックや中世への復古思想と結びつける従来の研究を、のちの保守的ロマン主義の動向から遡及して彼を必要以上に批判するものだとしりぞける。そして、彼の作品は中世ではなくルネサンスの時代を扱っていること、また寛容主義やコスモポリタニズムの思想を含むこと、それゆえ啓蒙主義と関連を持つことを指摘する。この寛容主義はいかなる宗教の絶対化とも相容れず、諸宗教とそれらの芸術表出の等価性を主張するものだというのである。またヴィエッタは、ヴァッケンローダーがギリシア芸術にのみ神的なものの顕現を見たヴィンケルマンに反対しているものの、芸術を神的な理念の表現とする新プラトン主義的解釈においてはヴィンケルマンに近いとしている。このような新しい研究の方向は、伝説化され、否定的な意味でもロマン主義化された従来のヴァッケンローダー像を、より客観的な視点から再評価しようとするものだが、そのゆれ戻しはやや度をすぎているようにも思われる。古いドイツの生活や宗教に憧れるヴァッケンローダーの情緒的な叙述に、思考の停止を導くような面がみとめられるのも否定できないからである。

の関連づけは、実際の叙述の中ではさまざまな局面でなされているので、ここで簡単に整理を試みたい。第一に、主として宗教的なテーマを持つ芸術作品が扱われているという点で、これは最も直接的な面における芸術と宗教の結合とすることができる。第二の局面では、芸術がその受容者によってかつての宗教のように崇められるべきであるとされる。そして第三の局面では、芸術家がその創作において芸術的陶醉を直接神的なものから下されると主張され、その基礎として敬虔な心情が前提とされる。

第一の局面の例としては、『心情の吐露』の「二つの絵の描写」の章で対象となっている聖母子と聖ヨハネの像、東邦の三博士の像(I, 82ff.)や、「二つの不可思議な言語とその神秘的な力について」の章で語り手の修道僧が信心を喚起されたという聖セバスティアンの像(I, 99)などを挙げるることができる。そもそもヴァッケンローダーが取り上げている作品のほとんどは、いわゆる歴史画、しかもキリスト教関連の人物画であり、この意味で彼の絵画に対する関心は狭く保守的である。音楽を扱った部分において、彼は交響曲を代表とする器楽曲の自律性に言及する一歩手前まで来ているのだが、絵画に関して芸術の自律性ということはまったく問題にされていない。これに対しティークは、特に『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』の中で自律的な芸術としての風景画を取り上げて、それは単なる自然・外界の描写ではなく心(Gemüt)や気分(Stimmung)の表現であるとして¹³、のちのロマン派風景画論の先取りをしている。

第二の、芸術がかつての宗教のように崇められ、その代理のようにみなされていることについては、例えば「地上の偉大な芸術家たちの作品をいったいどのように鑑賞し、魂の幸福に用いるべきか。」の章において、芸術作品の享受が祈りに比せられる。それは日常の持続する時間とは別の「天の恵みが諸君の内面を高次の啓示によって照らす至福のとき」(I, 107)になされねばならないし、鑑賞者は、作品にふさわしいまでに自己の心を高めなければならないとされる。

「真の享受は静かで安らかな心の落ち着きを要求し、感嘆の叫びや手を打ち合わせることによってではなく、内的な感動によってのみ表わされる。厳粛に心の準備をして気高い芸術作品の鑑賞に取りかかる日は、私にとって聖なる祝日だ。[...]私はこの地上を歩んでいるかぎり、魂の慰めと覚醒のために、想像の中でいわば精神的な護符として芸術作品を持ち歩き、墓の中まで持って行くつもりである。」(I, 108)

¹³ Ludwig Tieck. Frühe Erzählungen und Romane. Hrsg. von Marianne Thalmann. München 1978, S. 894. ティークの絵画論における進歩性に関しては、Friedrich Strack, S. 375ff. を参照。

ティークの作と推定されている「若きフィレンツェの画家アントニオの、ローマにある友ヤコボへの手紙」の章におけるヤコボの返事の中にも、次のような一節がある。

「芸術は芸術家の高次の恋人でなければならない。芸術は天上的な起源を持つからだ。芸術家にとって芸術は、宗教のすぐ次に大切なものでなければならない。芸術は、こう言ってよければ宗教的な愛となるか、愛された宗教にならなければならない。—おそらくそのあとに、地上の愛が位置するのだろう。」(I, 72)

このような思想の背景としては、以下のようなことが考えられる。18世紀の後半、それまでの啓蒙主義の宗教批判によって伝統的なキリスト教の力が失われたが、理性はそれにとって代わって人間精神に潜在する宗教的なものへの要求を満たすことができなかった。こうして、かつて宗教が担っていた役割を、芸術その他が引き受けるようになった。教養ある人々のあいだでは、合理主義的要素の強くなった生活の中で損なわれた人間性の調和を芸術が回復すると考える傾向も出てきたのである¹⁴。

芸術的陶酔について

第三の局面として、ヴァッケンローダーにおける芸術と宗教の結びつきは、とりわけ創造活動につながる芸術的な陶酔(Begeisterung)の扱いにおいて顕著である。『心情の吐露』の最初の物語である「ラファエロの幻影」では、「芸術家の陶酔においては、直接的な神の助力以外のなにものも重要ではない。」(I, 58)と述べられ、芸術的陶酔と宗教性の密接な関連が強調されている。

ここでははじめにこの陶酔について世におこなわれている議論のありさまが叙述され、語り手はそうした「えせ賢者」(Afterweisen, I, 56)たちのさまざまな意見を、真実をとらえていないとしてしりぞける¹⁵。彼がその代わりに取り上げるのは、芸術家についての「逸話」(Anekdoten)であり、そこでは「芸術における最も神聖なるもの」(das Allerheiligste der Kunst)が暗示され、「神の指の

¹⁴ Vietta: *Raffaël-Rezeption in der literarischen Frühromantik*, S. 237. は、ヴァッケンローダーのルネサンス芸術への没入は、彼にとって心理学的には補償の機能を持ち、芸術史を想起することによって、精神的故郷をつくるのだと述べている。また、Jan Bialostocki: *Dürer and his Critics 1500–1971*, S. 91f. は、衰微しつつあった宗教的制度の空隙を芸術がさまざまな形で埋めたこと、とりわけ崇拜と儀式というかつての宗教の社会的機能を、宗教同様合理的説明のつかない芸術的天才が引き受けることになったこと、またそこにナショナリズムの興隆により国民的象徴への要求が関与していたことを指摘している。

¹⁵ この箇所につけられた歴史批判版の注では、シャフツベリー、ヴィーラント、シラーによる18世紀における熱狂(Enthusiasmus)擁護論の影響が示唆されている。(I, 315)

痕跡」(die Spur von dem Finger Gottes)が認められるというのである。芸術的陶醉を理論的に解明する試みや、これをまったく否定することはいずれも誤りであるが、これを個別的・具体的な事例を通して間接的に伝達することは可能と考えられていることになる。このような例として、ラファエロの書簡中の次の言葉と彼が幻に見た聖母像のことが挙げられる。

「美しい女性の像を見ることはあまりないので、私は魂の中に入ってくるある像を、精神の中でよりどころにしているのです。」(I, 56)

ブラマンテの記した文書によれば、ラファエロは幼い頃から聖母への敬虔な思いを抱いていて、画家になってからはマリアをその天上的な完全さで描きたいというのが最高の望みであったという。さまざまな逡巡ののち、彼はともかくマリア像の制作に取り掛かる。その最中のある夜、彼は次のような体験をする。

「未完成のまま壁にかかっている彼のマドンナ像が、この上なく穏やかな光につつまれて、まったく完全な実に生き生きした像になっているのを彼はみとめた。この像の神々しさは涙が溢れてくるほど彼の心を圧倒した。彼を見つめる聖母の目はえも言えぬほど心を動かし、今にもその像は動き出しそうに見えた。[...]きわめて不思議なことには、この像はまさに彼がいつも求めていたもののように思われた。再びどうやって寝入ったかを彼はまったく思い出せなかった。[...]あの幻は彼の心と感覚に、永久にしっかりと刻みつけられていて、今や彼は聖母をいつも自分の魂に浮かんでくるとおりに写し取ることができた。そして、そのようにして自分が描いた像に対してさえ、つねにある種の畏敬の念をおぼえた。」(I, 57f.)

上に掲げた逸話について、修道僧は「神の全能によるこの明らかな奇蹟」(I, 58)と述べているが、僧院で発見されたというこのブラマンテの文書はヴァッケンローダーの創作である。先に挙げたラファエロの言葉そのものは、実際の書簡に残されている。しかしこの言葉は、もとの文脈ではマリア像ではなく『ガラテアの勝利』という異教神話の海の女神の絵との関連で述べられている。しかも、「魂の中に入ってくるある像」(I, 56)は、神に下されたものではなく、適当なモデルがいなかったので自分の想像のうちにあった像を写したというにすぎない¹⁶。読者には、ここで付け加えられた虚構の逸話によって、引用されたラファエロの言葉が神的な靈感によって与えられたマリア像との関連で述べら

¹⁶ ヴィンケルマンは、この言葉をそのまま『ガラテア』と関連づけているが、ここでもまた、「頭の中にのみ描かれた精神的自然」(eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur)としての理想的な像を表出するという、ギリシア人の方法の模倣例としてラファエロを挙げているのである。(Bibliothek der Kunstliteratur. Bd. 2. Frühklassizismus, S. 20)

れたかのような錯覚が生じるのだが、もちろんそれはヴァッケンローダーの意図したことである¹⁷。A. W. シュレーゲルは『一般文芸新聞』 („Allgemeine Literatur-Zeitung“)の書評(1797)の中で『心情の吐露』全体に関しては好意的であるが、上述のことについては「歴史的事実と虚構の混合」(I, 421)として批判している。

ラファエロの人間像

次に、ラファエロが人間としてどのように描かれているかを、「ロンバルディア派最初の、当時非常に有名であった老画家フランチェスコ・フランツィアの注目すべき死」の章において見てみよう。

ここでラファエロは、手紙の書き手として言及されるのみで直接描かれる人物としては登場しないのだが、そのわずかな描写とフランチェスコがいわば引き立て役になることによって、いっそう彼の芸術的、人格的な卓越性がきわだつことになる。まず、フランチェスコのすぐれた芸術と高い名声のことが、かなり長々と述べられる。ラファエロもまた、フランチェスコに「彼特有の愛想のよさで」、「控え目で非常に好意的な調子」(I, 63)の表敬の手紙を送る。そのためフランチェスコは、彼の作品を実際に見ることなしに、自分が彼と同等かそれ以上であるという確信を持つに至る。さらにラファエロは、完成した聖チェチーリアの絵を送るという便りをよこし、「輸送中にどこかが損なわれたり、そうでなくても絵に何か誤りや欠点があることに気づいたりしたら、どこでもよいから友人として手直しし、手助けしてもらいたい」(I, 63)と依頼する。フランチェスコはこれを読み、われを忘れて喜ぶが、留守中に送られてきたラファエロの絵を帰宅して見たとき、「子どもの頃から遠ざかっていた兄弟を大喜びでかき抱こうとして、自分の眼前に兄弟ではなく光の天使を見た」(I, 64)ように感じる。彼はこのときの衝撃と悔恨がもとで、結局死ぬのである。

「こうしてこの人は、自分が天上的なラファエロに対して取るに足りぬ者であると感じたことによって、はじめて本当に偉大な人となった。」(I, 65)

このように、自身すぐれた芸術家ではあるが名声のためにヒュブリスに陥ってしまったフランチェスコとの対比によって、ラファエロの芸術の卓越性のみな

¹⁷ この部分については Strack, S. 370.; Bollacher, S. 385f.を参照した。なお、Vietta: *Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik*, S. 229f.は、ヴァッケンローダーがこの虚構を作るさいに、ヴァザーリなどの作品の中にある、レオナルドが『最後の晩餐』でキリストの顔を描くに当たって難渋したという逸話をヒントにしたという説を提示している。

らず、彼の善意、礼節、謙虚さが示されることになる。

ヴァザーリもまた、ラファエロ伝において彼のさまざまな美徳を高く評価する。その謙虚さと善意、優れた芸術と礼儀正しさのために、彼は他の画家仲間からも心服され、高慢などの悪徳に染まることの多い芸術家たちも、ラファエロを交えて仕事をすると和合し、彼が教皇庁に行くときは列をなして従ったことが述べられている¹⁸。さらにヴァザーリは、みずからも芸術家であったためか、ラファエロの芸術家としての技術上の努力と勤勉さ、創意工夫、思慮深さも強調している。例えば、レオナルドのような自分にはない長所を持つ芸術家の作品に接すると、その技術を吸収して自己の様式を改良するために、すでに大家の地位にあったにもかかわらず弟子のような態度で刻苦勉励したこと、ミケランジェロに対しては、彼による裸体の表現に到達しえぬことを悟り、別の面で凌駕しようと考えたこと、などである。これに対し、ヴァッケンローダーではそのような要素はデューラーの部分にこそあれ、ラファエロに関しては触れられていない。

逆にヴァザーリは、ヴァッケンローダーのようにラファエロの敬虔さを強調することはない。また彼は、ラファエロの美点のみならず、女好きであったという弱点にも言及している。愛人のもとに足繁く通ったため仕事が捗らず、その愛人が仕事場で同棲することを許されるに及んでついに仕事が完成したという逸話が語られる。さらにラファエロの最期であるが、放蕩がすぎて高熱を発したのに、彼は医師にそのことを言わず、ために当時よくおこなわれた瀉血の処置を受けて衰弱により死に至った。本来ならば強壯剤が処方されるべきであったのに、というのである¹⁹。ヴァザーリを作品の各所で引いているヴァッケンローダーは、これらの逸話には一言も触れない。ヴァザーリは、ラファエロの芸術の到達点とその人格の高貴さに賛嘆の念を抑えられないでいるが、彼を

¹⁸ Giorgio Vasari (1511-74): *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, scritte da Giorgio Vasari. Roma 1759-60. ここでは邦訳『ルネサンス画人伝』(平川他訳、白水社、1982年) 165ページ以降を参照した。なお、ここに挙げたことはほとんどそのまま、「画家たちの年代記」において旅のイタリア人神父によって語られるという形で、ヴァッケンローダーに引かれている(I, 122f.)。

¹⁹ ヘルダーは『彫塑』の中で、ギリシアの芸術家が美しいモデルに日常的に接することができたことに触れるついでに、ラファエロとその死に言及している。「ラファエロに生き生きとした形姿が豊富なのは、彼が愛や熱い心に引っ張られて、これらすべての形姿が感じ取られ、享受されて、彼自身のものになっていたからだ。そのさい彼はわき道にはまり込んで、何物にも代えがたい彼の生を早く終えてしまった。」(Bibliothek der Kunstliteratur. Bd. 3. Klassik und Klassizismus. Hrsg. von Helmut Pfotenbauer u.a. Frankfurt am Main 1995, S. 35)

弱さも持つ一個の人間として客観的に描こうとしている。それに対し、ヴァッケンローダーは、ラファエロを純粹無垢で非の打ち所のない人間、人間というよりもむしろ聖人、神に近い存在として描こうとしている²⁰。

ヴァッケンローダーのそのような意図は、ラファエロがしばしば間接的な描かれ方をされていることにも現れている。上で見た二つの章のいずれにおいても、ラファエロはそこで取り上げられる手紙や文書を通して叙述されるのみである。彼の作品についても、ヴァッケンローダーは、例えば A. W. シュレーゲルが『絵画』という論考(1799)の中で『システィナのマドンナ』に対しておこなっているような直接的な分析²¹をしていない。フランチェスコの例に見られるように、ただ彼の絵画が人に及ぼす影響を描くのみである。『心情の吐露』の「芸術を愛する修道僧による、われらの尊敬すべき始祖アルブレヒト・デューラーの榮譽の追想」の章において、修道僧の夢の中にラファエロとデューラーが手に手をとって現れるが、そのとき「神々しいラファエロ(den göttlichen Raphael)に語りかける勇氣はなかった。ひそかな畏敬の念が私の口を閉ざした。」(I, 95)²²と僧は述べ、次のように続ける。

「デューラーの作品では、それらの真の貢献について誰かに説明しようと試み、そのすぐれた点について言葉で広めることを私はあえてした。しかしラファエロの作品では、つねに天上的な美によって満たされ、圧倒されたので、いたるところで神的なものが輝きかけるのは何によるのか、私は十分に語ることで

²⁰ ラファエロには「キリストの静かな神的な精神が宿っている」(I, 111)とさえ言われる。Kahnt, S. 88 は、ヴァッケンローダーにおいて「神的な」(göttlich)という言葉は「創造的な」(schöpferisch)と同義で、彼がラファエロにしばしば冠する göttlich という形容詞も、この画家が神のごとく高度な創造性を持つからだとして述べている。しかし、この言葉を芸術上の限定された意味に解することには同意できない。Heinz Lippuner: Wackenroder, Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Aesthetik. Zürich 1965, S. 52.の言うように、もっと一般的な言葉どおりの意味に解すべきであろう。

²¹ August Wilhelm von Schlegel. Sämtliche Werke. Hrsg. von Eduard Böcking. IX. Vermischte und kritische Schriften. Bd. 3. Hildesheim 1971, S. 83ff. そもそも次の言葉に見られるように、ヴァッケンローダーは絵画一般を、言葉によっては描写できないものと考えており、シュレーゲルもこの作品(S. 81)で同じことを否定はしていない。「美しい像あるいは絵画は、私の考えからすれば、本来まったく描写しえないものだ。というのも、一言二言それについて語るだけで、想像はすぐに画板から飛び去り、ひとりでに空中に舞いあがるからである。」(I, 82)

²² ティークによって書かれた部分では、ラファエロに対する感情がもっと親近感をともなっているものであることは、『芸術についての幻想』の「ラファエロの肖像」の章における画家への呼びかけからわかる(I, 169f.)。

きないし、誰かにはっきりと解き明かすこともできなかった。」(I, 95)²³

デューラーの受容

1796年、『心情の吐露』に先立って「芸術を愛する修道僧による、われらの尊敬すべき始祖アルブレヒト・デューラーの榮譽の追想」の部分が、音楽家作家のライヒャルト編集の雑誌『ドイッチェラント』に掲載された。これはライヒャルトとティークの意志によるものだが、この論考がおそらくこの頃成立途上にあった『心情の吐露』の核心部分とみなされていたことがわかる。ここではヴァッケンローダーにおけるデューラーの扱いについて検討する前に、特にドイツにおけるデューラーの受容とヴァッケンローダーがデューラーに親しむようになった経緯について概観してみたい。

デューラー(1471-1528)は、画家・版画家・美術理論家として、すでに同時代において非常に著名であった。彼の友でもあったヴィリバルドゥス・ピルクハイマーをはじめとする当時の人文学者たちが、文筆によってデューラーをたたえ、彼はギリシアの伝説的な画家アペレスに比せられた。さらにエラスムスは、デューラーが色彩を用いなくても見事な表現をしたことから、アペレスをささしのごと述べた²⁴。彼の驚嘆すべき技量については、女中がデューラーの画中に描かれた蜘蛛の巣を本物と思って取り払おうとしたとか、自画像に飼い犬が擦り寄ったという逸話も作られた。二度目のイタリア旅行のときにはベッリーニの賞賛を受け、その後アンドレア・デル・サルト、ポントルモ、イル・ロッソなどのマニエリストたちが彼の版画から影響を受けた。このときヴェネチアで制作された『ローゼンクランツの祝祭』で、彼は画面上に止まっていると見まがうような蠅を描き入れた²⁵。

²³ 「弟子とラファエロ」の章で、絵画を修業中のアントニオがラファエロの作品をうまく模写できず、手紙によって彼に描き方を尋ねる。返事の中でラファエロは、自分自身にもそれは説明できないと述べ、作品は「心地よい夢の中でのように完成されている」こと、自分の描き方は前からすでに自分の本性に根ざしており、「つらい汗を流して得たのではない」ことを伝える(I, 68f.)。

²⁴ Erwin Panofsky: *The Life and Art of Albrecht Dürer*. New Jersey 1955.ここでは邦訳、アーウィン・パノフスキー：『アルブレヒト・デューラー—生涯と作品—』(中森吉宗、清水忠訳、日貿出版社、1984年) 303ページを参照。

²⁵ この点に関しては、秋山聰：『デューラーと名声—芸術家のイメージ形成—』(中央公論美術出版、2001年、55ページ以降)が、デューラー以前・以後の画家たちの作品と比較しながら詳細な検討をおこなっている。またこの文献では、デューラーの時代のドイツはイタリアから見れば後進国とみなされており、それゆえドイツの人文学者たちが卓越した芸術家デューラーをその反証の旗頭に立てようとしたこと、デューラー自身も

1600年頃ごろ、デューラーの評価が再び高まるが、その後、フランスでは17,18世紀にかけて彼の評価が下がる。ドイツでは、画家で伝記作家のザントラルト(Joachim von Sandrart, 1606-1688)などによって賞賛されるが、18世紀にいたって荘重様式や古典的規範からの批評により、彼の「生硬さ」のゆえにイタリアの大家たちよりも下位に置かれる。『心情の吐露』の中で修道僧は、デューラーに対する一般の低い評価を嘆いているが、それは上述のような経緯によるのであろう。しかし1860年代になると、主として作家、詩人たちによるデューラーの再評価がはじまり、シュトゥルム・ウント・ドラングと初期ロマン派の時代にそれは本格的なものとなる。ここで扱うヴァッケンローダーの二つの章もそれに大きく寄与し、19世紀におけるナショナリズムと結びついたデューラー賛美に影響を及ぼす²⁶。

ヴァッケンローダー自身がデューラーの作品に接したのは、1793年夏のニュルンベルクにおいてである。6月23日に美術商フラウエンホルツと知り合い、彼のコレクションの中の多くのデューラー作品を見ている(II, 184)が、このときはそれほどデューラーに強い関心を示しているわけではない。しかし、8月24日のニュルンベルク再訪のときに、市庁舎にあった『使徒』を見て、「私の知っている最も美しいもののひとつ」と評価し、デューラーのことを「天才」、「ドイツのラファエロ」と呼んでいる(II, 222f.)。デューラーの本拠地を幾度も訪れ、それ以外でも画廊などで彼の作品に接することができたヴァッケンローダーは、ラファエロに比べればはるかに多くのデューラーの作品を実際に鑑賞しているはずである。

デューラー芸術の評価

では、ヴァッケンローダーが具体的にデューラーの芸術のいかなる点を評価しているかについて見てみよう。まず、デューラーの描いた人物におけるリアリズムについて、次のように述べられている。

「あなたのこれらの絵の中の人物たちは、あたかも語り合っている現実の人間のようなではないか。どの人物も、群衆の中からでも見分けられるほど独特の刻印を押されている。[...]どの人物もまったき生命のうちに把握され、またそのように画板に配置されている。嘆くべき者は嘆き、怒るべき者は怒り、祈るべ

それを意識して、技量を誇示することもおこなっていたことも明らかにされている。

²⁶ この部分については、注1に掲げた Bialostocki, S. 64ff. と David B. Sanford: Dürers Role in the „Herzensergiessungen“. In: Journal of aesthetics and art criticism 30. 1972, S. 447. を参照。

き者は祈る。[...]すべての肢体、いっさいのものは、いわば力強くわれわれに語りかけるが、そのためわれわれは絵全体の意味と魂をしっかりと心に把握するのである。」(I, 91.)

ここではデューラーの人物像の単なる写実性のみならず、それぞれが強く性格づけられ、生氣と迫真性を与えられていることが高く評価されている²⁷。さらに、個々の人物像が作品全体のためにそれぞれの役割を果たしていることも指摘されている。

少しあとの部分では、同時代の趣味の側からのデューラー批判に対して反論がなされ、いわばあと知恵の浮薄な批判者から否定的に見られていた特色である、「素朴さ」(Einfalt)がかえって肯定的評価の契機へと転化させられる。

「わが親愛なるアルブレヒト・デューラーよ。あなたが人物たちを、秩序ある群像をなすように一体のものとして巧みに組み合わせるのではなく、すんなりと並置するだけだということが、約束事からのひどい違反とされる。だが、私はあなたのこのとらわれのない素朴さを愛するのであり、私の目はまず気づかぬままにこの人物たちの魂と深い意味に釘付けになってしまうのであり、そのとき上述のようなあら捜しをしようとは思ひもしないのだ。」(I, 93)

ついで取り上げられ、同様に反駁されるのは、さらに具体的な批判、すなわちデューラーが過去の人物を描くさいに自分と同時代の服をまとわせるというアナクロニズムへの批判である。

「事実また、今日の先生方はデューラーの絵も彼の世紀の他のすぐれた画家た

²⁷ フィオリロによるデューラーのリアリズム評価の影響が示唆されている(I, 278f. Viettaによる注)。また、デューラーの素朴さ、勤勉さの評価に関しても同様の指摘がある(Rita Köhler: Poetischer Text und Kunstbegriff bei W. H. Wackenroder. Eine Untersuchung zu den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ und den „Phantasien über die Kunst“. Frankfurt am Main 1990, S. 22f.)。若きゲーテも、『ドイツの建築法について。エルヴィン・フォン・シュタインバッハの霊に』(1773)の中で、装飾的な後期バロックの肖像画家たちとの比較において、デューラーの肖像画への好意を表明していた。「男性的なアルブレヒト・デューラーよ。青二才どもはあなたを揶揄しているが、あなたの一番荒削りな人物像でさえ私にはもっと好ましい。」(Johann Wolfgang Goethe. Ästhetische Schriften 1771-1805. Hrsg. von Friedmar Apel. Frankfurt am Main 1998, S. 117f.)ゴシック再評価のひとつの契機となったこの論考では、従来の美的基準と異なる、作品全体に一貫した「性格的な」(charakteristisch)ものという評価の基準が打ち出され、これもデューラーの再評価にも寄与したと思われる。なお、Herbert von Einem: Goethe-Studien. München 1972, S. 25ff.によれば、ゲーテのデューラー評価はつねに肯定的とは限らず、時期によって変化が見られる。

ちの絵も、美しく高貴なものと呼びたがらない。なぜなら、この画家たちがすべての民族の歴史に、またおそらくわれわれの宗教の聖なる歴史にも、自分たちの時代の服をまとわせるからだ。けれどもそのさい私は思うのだが、過ぎ去った数百年に生きていた人々を心の中で歩ませている芸術家であれば、誰でもやはり彼らを自分の時代の精神や息吹きによって生気づけずにはられないのだ。人間の創造力が、なじみのない遠くのをすべて、そしてそれゆえに天的なものすらも、愛によって近づけ、自分の世界や視界のなじんだ好ましい形で覆うのは、やはりまっとうで自然なことなのだ。」²⁸

さらに語り手の修道僧は、自分が惹かれるラファエロとデューラーの共通点は、「彼らが非常に素朴 (einfach) で率直で、他の画家の持つ上品ぶった回りくどさを持たず、魂を込められた人間を非常に明瞭にわれわれの眼前に示すこと」(I, 95)であると述べる。先に挙げた Einfalt とここに見られる einfach という言葉は、ヴィンケルマンがギリシアの彫刻の特色のひとつとみなした「高貴な単純」(die edle Einfalt)を思い起こさせ、ヴィンケルマンとヴァッケンローダーの意外な近さが指摘される²⁹のももっともなことと思われる。

文化ナショナリズムと寛容主義

ところで、これまで引用を続けてきた「芸術を愛する修道僧による、われらの尊敬すべき始祖アルブレヒト・デューラーの榮譽の追想」の章では、ドイツの文化ナショナリズムとでもいうべきものが強く主張されている。とりわけ冒頭の、ニュルンベルクの町への感情的な呼びかけにおいてそれは顕著である。

「ニュルンベルクよ。かつては世界中に知られていた町よ。おまえの曲がりくねった小路を巡り歩くのを、私はどんなに好んだことだろう。われらの祖国の古い芸術の跡がしっかりと刻み込まれた、老いた父親のようなおまえの家々や教会を眺めるとき、私はどんなに子どもらしい愛を抱いていたことだろう。ぶっきらぼうで力強く、真実な言葉を語るあの時代の形成物を、私はどんなに心

²⁸ 同様のことを、ティークもまた『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』の中で登場人物のひとりであるデューラー自身に語らせている。彼はネーデルランドの画家ルーカス・ファン・ライデンとの歓談の中で、古い歴史を扱った絵の中でも新しい衣服を描くことについてのルーカスの質問に答えて言う。最高の目的は、描いた人物たちに全身で語らせることであるから、昔の忘れられた衣装など二次的なことでしかなく、それを事細かに研究するのは余計なことではないか、と。(Tieck, S. 774f.)

²⁹ 注 12 で挙げた Kohlschmidt, Vietta の見解など。Köhler, S. 36. は、バロックとロココに特有の虚飾を拒否する点などにも両者の共通点を見ている。

から愛することだろう。それらはあのはるかな世紀へといかに私を引き戻すことだろう。その頃、ニュルンベルクよ、おまえは祖国の芸術のにぎわしい学校であり、その城壁の内側にはまったく豊穡で溢れ出るような芸術の精神が活動していた。—ハンス・ザックス親方や彫刻家アダム・クラフト、とりわけアルブレヒト・デューラーがその友ヴィリバルドゥス・ピルクハイマーとともに、またその他多くの賞賛された榮譽ある男たちが、まだ生きていたのだ。」(I, 90) 古いドイツ文化の中心都市としてのニュルンベルクのこの賛美は、ナポレオンによる支配を契機に勃興する 19 世紀のナショナリズムへ、またヴァーグナー、ナチスへと受け継がれてゆく。しかしここでは、むしろ不当に貶められていた自国の芸術の再評価という面が強く、排他的傾向はまだみられないし、次のようなコスモポリタンの要素も共存しているのである。

「ローマとドイツは同じ大地の上にあるのではないか。天なる父は、地球上の東西南北に道をはりめぐらせているのではないか。人生は短すぎるだろうか。アルプスは越えることができないのだろうか。—だから、今や人間の胸中に唯一の愛しか住まうことができないのではないのか。」

少しあとには、次のような寛容主義、相対主義を説いた箇所も出てくる。

「天はその賜物を地の偉大な芸術家たちのあいだに分け与えたので、われわれはどの芸術家の前にも静かに立ち、どの芸術家にもそれなりの敬意を捧げるということをなんとしてもせずにはおれないのである。

真の芸術は、ただイタリアの空や荘嚴な円蓋、コリント式円柱のもとにのみ育つのではない。—尖頂の穹窿やまき縮れた装飾のある建物、ゴシック式の塔のもとにも育つのである。」(I, 96)³⁰

デューラーのことに戻ると、彼がイタリアでティチアーノやコレッジオに教わらなかったのが残念だとか、ローマに滞在してラファエロの美を見習わなかったことが惜まれる、というような説³¹に対してヴァッケンローダーは反駁する。そしてドイツの芸術家として、出自と素質にふさわしい仕事を成し遂げたデューラーをよしとするのである。

「運命がこの人によってドイツの地に真に祖國的な画家を与えたことを、私は喜ぶ。彼の血はイタリアの血ではなかった。彼は、ラファエロのような画家の

³⁰ このような思想は特に「芸術における普遍性、寛容、人類愛についての若干の言葉」の章(I, 86ff.)で展開されているが、Lippuner, S. 65 は、ヘルダーの歴史哲学の影響を指摘している。ヴァッケンローダーはこの章で、ヨーロッパの諸文化に限らずインドの文化や「野蛮人のいくさの音楽」にも価値を認めている。

³¹ 歴史批判版の注によれば、この説はヴァザーリのマルカントニオ伝で主張されていた(I, 280)。

理想や崇高な高みを描くべく生まれついたのではない。自分のまわりに実際にいたような人々を描くことに喜びを感じ、そしてそれをすぐれた仕方で成し遂げたのだ。」(I, 94)

しかし、この章の最後にはかつての黄金時代は過ぎ去ってしまったという後ろ向きの姿勢が示される。

「ニュルンベルクよ。おまえの黄金時代に祝福あれ。それはドイツが固有の祖国芸術を持つことを誇りえた唯一の時代である。一だがこの美しい時代は、輝く雲が蒼穹のかなたへ流れ去るように、この大地から去って行ってしまった。それは過ぎ去り、思い起こされることはない。」(I, 96)

この姿勢と結びついているのが、同時代の芸術家や芸術批評家の主導による、自国の芸術的遺産を顧みず外国のものを無批判に摂取、総合しようとする傾向である。

芸術と宗教と生の関連について

『芸術についての幻想』の冒頭にあるデューラーを扱った章「昔のドイツの芸術家たちの生き方についての描写、アルブレヒト・デューラーとその父、先代アルブレヒト・デューラーが例として引かれる」³²においても、宗教は重要な役割を果たしている。ただ、ラファエロを扱った部分と異なるのは、宗教と芸術との関連に生 (Leben、日々の「生活」と、より長いスパンで見た「人生」という二つの意味において) という要素が加わっている点である。これら三者のあいだのかつての調和が、同名のデューラー父子の略伝の中で、「手仕事」(Handwerk)という言葉を手がかりに叙述される。導入となるのは、語り手である修道僧がラファエロとデューラーの作品に見た共通点である素朴さであり、

³² ヴァッケンローダーがここで主として参照したのはドイツの画家で伝記作家ザントラルト(Joachim von Sandrart, 1606-1688)の『高貴なる建築・彫刻・絵画芸術のドイツ・アカデミー』(L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der edelen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste.)である。以下にそのデューラー伝の大意を述べるが、ザントラルトはデューラーに対してきわめて高い評価を下している。デューラーによってドイツの芸術が暗闇から脱しはじめたが、それが最初はイタリアやギリシアの大家から学ぶことなくなされたこと。イタリアの最も有名な画家たちですら彼の銅版画・木版画を研究し、模倣したこと。マルカントニオが木版画で彼の作品を模写したが、デューラーのサインと名前までつけたため、デューラーはそれを消させたこと。ラファエロやルーカス・ファン・ライデンとの交渉。デューラーが賞賛すべき勤勉さと謙虚さを持っていたこと、などである。(Bibliothek der Kunstliteratur. Bd. 1. Renaissance und Barock. Hrsg. von Thomas Cramer und Christian Klemm. Frankfurt am Main 1995, S. 402ff.)

それがここではデューラーの時代のドイツの生活にも見られたとされる。並外れた精神とたぐいまれな技量を持つ芸術家であっても、「まったく素朴で単純な人」(ein ganz schlichter und einfältiger Mann. I, 153)として、何百年も前からの慣習にしたがって生きていたというのである。そしてそのような生活全般が、次のようなその当時のアナロジーに示されるように、宗教と密接に結びつけられていたという。

「すなわち昔は、生をすべての人が従事するすばらしい手仕事か稼業と考えるのが慣わしだった。神は工房の親方(Werkmeister)とみなされ、洗礼は徒弟契約書(Lehrbrief)とみなされ、地上をめぐるわれわれの旅は遍歴修業(Wanderschaft)とみなされた。」(I, 154)

その頃、宗教は「解明書」(Erklärungsbuch)であり、「生きるという仕事」(die Arbeit des Lebens)のあらゆる面において指針を与えるものであった。また宗教は、普段は軽んじられているどんな出来事にも深い意味を与えるものであり、人間がこの世のすべてのことを溶かすことのできる「魔法のチンキ剤」(Wundertinctur)であったという。

「このように人々は、ゆっくりと慎重に、一步一步、つねによき現在を意識しながら人生のときを送っていった。彼らにとってどんな瞬間も価値があり、大切なものであった。人々は生きるという仕事を誠実に、また勤勉に営んだ。」ここで特に芸術家に目が向けられ、今度は生ではなく芸術が手仕事にたとえられる。とはいえ芸術創作は生の象徴とみなされ、また生活と密着した活動(本来の意味での「手仕事」)とされることによって、芸術と生は密接に関連づけられる。

「芸術家たちにとって自分の芸術は一彼らは事実また(今よくおこなわれているように)上品ぶって道楽や退屈しのぎのためにではなく、手仕事をするようなたゆまぬ勤勉さをもって芸術に従事したのであるが一彼ら自身も知らないままに、みずからの生の謎めいた象徴であるにちがいがなかった。それどころか、この両者、芸術と生は彼らにあっては一度の鑄造でできた作品(ein Werk eines Gusses)のように融合されていた。」(I, 155)

この叙述においては、後世の芸術家を基準に過去の芸術家の創作態度が取り上げられ、生活に密着した職人的な勤勉さがたたえられている。そのような職人的芸術家たちは、創作においては自然や人体をそのまま模倣することに何の疑念も抱かず、人生においては宗教や自己の使命に関しても自問することはなかったと述べられる。

「どこにも彼らは疑いや謎を見出さなかった。彼らは自分にとって自然で必然

的と思われた行為をなし、まったくとらわれなしにただ正しく規則にかなった行為だけから人生を組み立てた。彼らがみずからの描いた人物像において、結局のところ人体を構成している適切な骨や筋肉を付け加えていったのとまったく同様に。」(I, 156)

ゆるぎない価値観という基礎の上に営まれる簡素で着実な生活が描き出されてゆくが、その叙述からは、このような基礎が失われてしまった時代に生きる書き手の憧憬が感じられる。中世後期からルネサンスにかけては、戦乱、疫病、教会や世俗権力の圧制など、さまざまな災いがあったはずだが、そうしたことはいっさいここでは度外視され、この時代の生活が理想化されている。

次にデューラーによる家の記録から、父についての描写が続くが、まず「彼は技の巧みな、純粋な人であった」(er sey gewesen ein künstlicher und reiner Mann. I, 157)という簡潔で含蓄のある言葉が引かれる。「技の巧みな」とは職人としてのすぐれた技量を、「純粋な」とは生活における敬虔さと素朴さを表わしていることが、それに続く叙述から明らかになる。彼は貧しいが神を畏れる信心深い家長であり、寡黙で俗世の楽しみを求めなかったこと、そして死にさいしても神に従順であったことが、やはりデューラーからの引用として報告される。「ついに病を得て死が近づいたとき、彼は進んで身をゆだね、敬虔に生きるようにと子どもたちに命じ、キリスト教徒として逝った。1502年、聖マタイの夕べをすぎた真夜中前であった。」(I, 158)

さらにヴァッケンローダーは、デューラーが自分と兄弟たちについて語るやはり簡潔な表現を挙げて、そのような父の子であるデューラーもまた、自己の運命や寿命を神の意志として従順に受け入れる心性を持っていたことを示す³³。

「今やこれらわが同胞たち、愛する父の子らはほとんど死んでしまった。幾人かは幼くして、また他の幾人かは成人してのちに。ただわれわれ三人の兄弟だけが、神の思し召すかぎり生きている。すなわち私アルブレヒトと兄弟のハンスとアンドレアスである。」(I, 158f.)

続いてデューラー自身の修業時代の堅実な歩みが、彼自身の言葉を引きながら叙述される。絵を描きたいというデューラーの願いが強く、彼を自分の技の後継者にしたいと思っていた父も息子の意に従ったこと、画家ヴォールゲムートのもとに弟子入りして三年間熱心に励んだこと、そののちも父の指示により

³³ Kahnt, S. 84.は、我意の強い自立的なイタリアの芸術家たちとは異なるこのような態度へのヴァッケンローダーの賛嘆の原因が、彼の出自にあるのだとしている。彼はベルリンの啓蒙主義の雰囲気の中で、理性的・批判的な思惟を目標に育てられたがゆえに、かえってこのような素朴な信仰心に惹かれたというのである。

四年間外で修業を続けたことなどである。

「彼はよそ見をすることなく、自分のまっすぐな道を歩み続ける。そして自分の出会うことはそのようであって別の仕方であってはならないかのようにふるまう。」(I, 159)

さらに、デューラーが制作した絵画や銅版画、木版画においては、「誠実な手仕事の勤勉さ」(eine treue handwerksmäßige Ämsigkeit)が示されており、それに加えて理論的著作の中にも、次のような共通性が見られるという。

「彼の作品にはつきりと紛れもなくみとめられる、微妙な線で仕上げられたこの完成への努力を彼になさしめる心、また人体の最良最適の比率を念入りに探求し、のちにすべての言語に訳され素描をおこなうすべての人々の規範として役立った本³⁴にそれを記すよう彼を駆り立てた心、この心は、生きることや行為することにおいてもつねに正しくよきものを追求するよう彼に命じるとまったく同じ心であった。」(I, 159f.)

生活や道徳の基礎をなす精神が作品の創作においてもやはり基礎をなしており、二つの領域における活動が密接に関連しているというのである。このような生き方において、デューラーは父とまったく同じ道をたどるのであり、彼が父を評した「技の巧みな純粋な人」という言葉が、ヴァッケンローダーによって今度は息子デューラーに用いられるのである。

章の終わりははじめのテーマに回帰して、芸術と宗教と生の関連が論じられる。すなわち、デューラー父子のような例から、「芸術と宗教が合一するところでは、それらの合流した流れの中から、最も美しい生命の川(Lebensstrom)が溢れ出す」(I, 160)ということがわかるとされる。宗教と芸術は、外面的な現実生活においては「人間の最良の導き手」であり、内面的な精神生活においては「思想と感情のすばらしい宝庫」であり、「二つの魔法の凹面鏡」であると述べられる。

「その凹面鏡は、私に世界の万物を象徴的に映して見せ、私はこの凹面鏡によって万物の真の精神を認識し、理解することを学ぶのである。」

アグネス悪妻説

ところで、デューラーの伝記においてしばしば取り上げられるのが、彼の妻

³⁴ デューラーの理論的作品については、Bibliothek der Kunstliteratur. Bd. 1. Renaissance und Barock. Hrsg. von Thomas Cramer und Christian Klemm. Frankfurt am Main 1995, S. 42ff.と『人体均衡論四書注解』(前川誠郎監修、下村耕史編著、中央公論美術出版、1995年)を参照。

アグネスが悪妻であったという説である。そのもとになったのはピルクハイマーの手紙であり、これ以外に明らかな証拠はない。手紙の大意を述べれば、デューラーの死の責任はアグネスにあること、彼女が一日中デューラーを監視し、金を稼いで死後にも彼女のために残せるよう彼を仕事に駆り立てたこと、ピルクハイマー自身それをやめるよう彼女に頼んだが無駄だったこと、デューラーの死後ピルクハイマーがアグネスに援助の手を差し伸べても彼女は相手にしなかったこと、などである³⁵。ピルクハイマーとアグネスは互いに敵意を持っていたらしいので、これをそのまま信用することはできないかもしれない。しかし事実とはかく、アグネス悪妻説はクサンチッペの場合と同様、デューラーをめぐるひとつの伝説となるほど流布する。ザントラルトも悪妻説を取っている。ただし彼は、デューラーのネーデルランド旅行が彼の妻をこらしめるためのピルクハイマーの献策であったとして、この旅にアグネスが同行しなかったと考えているが、この点は事実と反する。続きを述べると、アグネスは夫の居場所がわからず途方にくれてピルクハイマーに彼を返すよう懇願する。ピルクハイマーは彼女の悔い改めを受け入れてデューラーを帰らせる。妻はしばらく夫に従順だったが、またもとに戻ってしまう。「そしてひっきりなしの口論で善良な夫を苦しめたので、すべての芸術家が大いに悲しんだことには、それに続いて彼の早すぎる死が来たのである。」³⁶

このようによく知られた逸話なのであるが、ヴァッケンローダーは、絵画の部分ではなく、音楽家ベルクリンガーを扱った部分でほんのついでのようにデューラーの悪妻のことに触れているにすぎない。

「アルブレヒト・デューラーのような人は素朴なニュルンベルクの市民で、小部屋の中で、毎日意地の悪い妻と言い争いながら、機械のようなたゆまぬ勤勉さで非常に魂のこもった芸術作品を制作した。」(I, 144)³⁷

³⁵ Bialostocki, S. 26.

³⁶ Sandart, S. 411f. パノフスキー(4ページ以降)は、悪妻説というのではないが、デューラー夫妻の不仲説を取っている。その根拠は、子宝に恵まれなかったこと、日記によればデューラーがネーデルランド旅行に妻を同伴はしたがともに食事をしたのはまれであったこと、結婚後まもなくデューラーが妻をおいてイタリアに旅立ったこと、などである。アグネスが夫を従来の意味での職人としか見なかったのに対し、デューラーは学識ある芸術家という矜持を持ち、著作活動など「職人」的作業以外の仕事にも従事し、博学な友人たちと交際していたことなどが両者を遠ざけることになったと、パノフスキーは推測している。

³⁷ ティークの『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』では、デューラー自身が妻のことを批判している。「妻は私のことをあまりわかっていない。私が黙って譲歩するものだから」

おそらくヴァッケンローダーは、叙述内容に統一性を持たせて、全体の気分を損なわないために、デューラーを主に扱った部分にはこのような一節を入れなかったであろう。

結び

ここでラファエロとデューラーという二人の画家の、ヴァッケンローダーによる描かれ方について、相違点をまとめておきたい。両者ともに理想的な芸術家、敬虔な人間として描かれ、作品においても素朴さという共通点を持つとされているが、他のいくつかの点では対照的である。すでに述べたように、「神的な」ラファエロはそれにふさわしく手紙や文書を通して間接的な描かれ方をしている。ヴァッケンローダーは、ラファエロが聖母の姿を夢の中で見るという神秘体験を虚構することによって、神的なものと直接通じている人間、神に近い者という特性を彼に与える。それに対応して、ラファエロが持っていたとされる善意、礼節、謙虚さなどの美德は生得のもののように描かれ、ヴァザーリが言及している彼の努力、勤勉や、人間的な弱点などは取り上げられない。これに対してデューラーは、ラファエロのようにある種の距離感をもってではなく、親しみを感じさせる人として、そして何よりも祖国ドイツの画家として描かれている。デューラーの宗教性は、神との直接的交流ではなく、父祖伝来の生活慣習の中で神に対する従順な態度として描かれる。彼はその中で手仕事の勤勉さをもって創作に従事するが、その本領は身近な人間をありのままに描くことであったとされる。

次にこの二人の画家の描き方において、ヴァッケンローダーとヴァザーリやザントラルトとの相違はどこにあるだろうか。まず目につくのは、二人の伝記作家はみずからが芸術家でもあるため、画家たちの主な作品に具体的に言及しているが、それによって彼らの伝記は作品目録のような役割も果たしているということである。これに対してヴァッケンローダーは、ラファエロの『チェチーリア』やレオナルドの『モナリザ』など、画家の逸話に関連するわずかな作品しか名を挙げていないし、そこで絵画を分析・批評することもない。叙述の基本的な姿勢に関して言えば、ヴァザーリらの方が客観的であり、ヴァッケンローダーは独自の取舍選択をおこない、虚構を交えている。前者が歴史を記述

ら、あれは自分のやる事がすべて私の気に入っていると思っている。」(Tieck, S. 785)
「妻の考え方は世俗的すぎる。あれは将来や自分のことが気になって始終あくせく苦闘している。私がいくら働いてもまだ十分でないと思っているが、それもただ金を稼がせるためだけにだ。」(S. 786)

しているとすれば、後者は文学的創作をおこなっている。この創作は、個々の章、あるいはそこで中心的に描かれている芸術家の描写に、ある種の統一性を与えようとする。例えばラファエロとデューラーは、上の段落で挙げたような特性を割り当てられ、それに合致するように叙述が調整される。その結果、ヴァザーリらにおいては一人の芸術家の持つ多面性があるままに示されているのに対し、ヴァッケンローダーではそれが単純化され、それぞれの芸術家はある性格が強調されて、作品全体の中でのひとつの役割を与えられることになる³⁸。後者は芸術家たちをいわばそれぞれ別の単色で塗り分け、前者は一人一人にさまざまな色づけをするのである。芸術家たちは伝記作家にとって叙述の目的であるが、ヴァッケンローダーにとっては自己の思想表明のための手段である。その思想とは、ラファエロやデューラーの場合には、例えばすぐれた人間性や敬虔な信仰心が卓越した芸術と深い関係を持っている、ということになるだろう。もしもこのような思想が作品全体を支配しているのであれば、彼の主張する芸術における寛容主義、相対主義が本物であるかどうかは問題だということになる。

ヴァッケンローダーは、作品よりも人間としての芸術家に強い関心を抱いているのだという説を冒頭で紹介した。しかし、上述のことを考えるならば、それは必ずしも正しいわけではないということになる。彼は画家たちを、弱点も含めて多様な要素を合わせ持つ、場合によっては矛盾を持つ人間としてありのままに描いているのではなく、理想化したり、ある場合には欠点を強調したりすることにより、彼らの人間像を単純化して描いているからである。その結果、読み物としてもヴァザーリらと比べて面白味がなくなってしまった部分もある。しかし、『心情の吐露』と『幻想』は、絵画を扱った部分だけで構成されているのではない。それとはある意味で対照的な、音楽を扱った部分も含むことを忘れてはならない。そこでは、近代芸術家特有の自己分裂や社会との葛藤に悩む、複雑な性格の音楽家ヨーゼフ・ベルクリンガーが描かれている。ベルクリンガーの時代と失われて二度と戻らない芸術の黄金時代の対比が、上述の単純化によって際立つことが意図されているのであれば、この単純化は必ずしも否定されるべきものではあるまい。

³⁸ Köhler, S. 26ff.は、ピエロ・ディ・コジモ伝においてヴァザーリとヴァッケンローダーを比較することにより、同様の結論を導いている。ヴァザーリはこの奇人画家を sachlich に、客観的に描こうとしているが、ヴァッケンローダーは、彼のネガティブな面を強調して理想的な芸術家像に対する対照として用いているというのである。