

総論…近現代のデューラー受容

大 原 まゆみ

一 受容形態の多様化

美術制作の社会的条件が大きく変わった近現代では、デューラー受容にも、近世に比較してかなり大きな違いが認められる。特に目立つのは、受容のあり方が多彩化することである。これは言うまでもなく、近現代が、社会を人間の力で変革していくことに寛容であり、また、産業の進展により、物質的な豊かさや創意工夫の重要性が加速度的に増大したことを背景としている。近現代は、王侯貴族や高位聖職者でない「普通の人」が、自らの欲望を自らの才覚と責任によって追求しうる可能性を手に入れた、新しい時代なのである。美術についても、作り手の育成がギルドの手を離れて職業選択が自由となり、また、作品を作らせて楽しんだり、批評したりする側の社会的層も、市民

へ、大衆へと拡大されて行った。このように欲望が多様化した世界では、独創性の要求がほとんど強迫観念のようになる一方で、ナシヨナリズムのような新たな集団の圧力も生じ、受容の振幅もそれだけ大きくなる。さらに、近代化は西洋から異文化世界にも及び、そこにまた新しい受容の場が生まれた（田中淳氏の発展的コメントにおける日本の事例を参照）。

デューラーの様式的特徴、考案したモチーフや構図、あるいはメランコリーのような成功したテーマが、美術家を刺激し、新たな発想源やイメージソースになるのは、第一部で取り上げた近世でも既に見られたことだが、近現代におけるその「変奏」の仕方には、やはり新しい時代ならではの傾向を見てとることができるだろう。それに加え、美術作品の中にデューラー自身が出現するのは、近世ではまれな現象だったが、十九

世紀に入ると、むしろデューラーと美術制作の関わり合いの大きな核となっていく。また、美術の枠を超えてデューラー受容、あるいはデューラー利用が拡大していくのも見逃すことができない。「登場人物としてのデューラー」は、文学が美術に先行して着手しており、協会活動からドイツ民族に至るさまざまな規模の集団が、デューラーをシンボルとして用いている。時代が下り経済の重要性が増大すると、キャラクター化したデューラーは消費社会の中にも溢れ出していく。現在、一部の団体では、自然発生的な受容を一步超えて、デューラーをテーマにした作品制作を積極的に募り、受容そのものを継続的にプロデュースする動きも始まっている。この総論では、多様化した受容の中から、今述べた諸傾向を顕著な現象として抽出し、概観していこう¹⁾。

二 美術の主題としてのデューラー

具体的な「受容」の事例に移ろう。先に「デューラー自身が美術化される」ことを、近現代美術のデューラーとの切り結び方のひとつの特徴として指摘したが、それを促した要因として、第一に美術家の崇拜、第二に近代における歴史画の変貌の一環として、美術史自体が美術の主題となる潮流、第三にデューラーが「美術」の枠を超えて、美術家集団や文化集団のシンボルの位置に押し上げられ、そのことを表現するのにデューラー自

身のイメージが用いられたことが挙げられる。これらは互いにつながり合った現象でもあるのだが、便宜上個別に論ずる。

二― 美術家崇拜

「芸術家の崇拜」は、伝統的な価値が大きく揺れ動いた近代初期、既存の宗教制度が求心力を失う中で、芸術が疑似宗教の色合いを帯びた時に生まれている。初期のデューラー崇拜で大きな役割を担ったのはロマン主義文学とナザレ派だが、これについては尾関幸氏の発表に詳しいので、ここでは以下のことを指摘するに留めたい。つまり、古典主義アカデミズムが優勢だった時期は、デューラーは日陰の存在といってもよかったが、ロマン主義の「中世」再発見により、デューラーはラファエロと対になる形で崇敬の対象となった。当初は明らかにデューラーよりもラファエロが画家として高く評価されていた（「神のごとき」天才ラファエロに対し、郷土の堅実な職業人デューラー）が、両者は間もなく同等となり、やがてラファエロが欠落してデューラーこそが重視されるようになる。この変化をもたらした最大の要因は、ナポレオン支配と解放戦争の体験によるナシヨナリズムの覚醒に求められよう。ナザレ派がイタリア美術に多くを学んだのは事実だが、ドイツ美術の刷新がその基本的な目標だったことを忘れてはならない。

ナザレ派の創設者のひとりフランツ・プフォル（一七八八―一八一二）による一種のメタ美術『芸術の玉座の前に跪くラフ

『アエロとデューラー』（一八一〇頃）、そして彼の死後、盟友フリードリヒ・オーヴァーベック（一七八九—一八六九）が故人の構図を利用して描いた一八一七年のデューラー祭装飾下絵『教会の前に跪き握手するラファエロとデューラー』（尾関氏論文図5・6参照）²は、構図の上でもいわゆるサクラ・コンヴェルサツイオーネに倣っていることは明瞭であり、二人の大先達は聖人に擬されている。ここでデューラーは既にラファエロと同格であるが、より高次のものの前に謙る二人の姿には、ナザレ派第一世代自身の芸術観と先達への謙虚な憧れが見てとれる。デューラーの背後に望まれる彼の本拠地ニュルンベルクは、ロマン主義文学によって古きドイツを代表する都市として再発見された経緯があり、ゴシックの尖塔や城砦の見えるその姿は、デューラーと同じくドイツ的なものの原点という意味合いがある³。

芸術家個人の誕生日または命日を祝うデューラー祭は、一八一五年にローマのナザレ派がごく内輪で祝ったのが最初だが、その後ローマ在住のドイツ人美術家および美術愛好者のもとで発展し、ドイツ各地に受け継がれ、単なる「個人崇拜」の枠を超えて、さまざまな形でドイツ美術界に刺激をもたらすことになる⁴。

一八二八年の没後三百年周年には、ドイツの九都市でデューラー祭が祝われ、中でも歴史的に重要な祭がニュルンベルクで開催されている。この祭は、当時まだ統一されていなかったド

イツ諸国の国境を越えて参加を呼びかけ、それに応えた美術家たちが各地から集まり、意見を交換し連帯を深める機会となった。その際に行われたさまざまな企画は、デューラー受容という観点から見てもヴァラエティに富んでいる。

実際に美術品という形をとったものとしては、まず祝祭の会場の装飾群があり、ペーター・コルネリウス（一七八三—一八六七）の弟子たちがデューラー伝を七点の透明画に仕立てた連作は、その代表である⁵。そこでは画家の伝記の諸場面がキリスト教図像を借用して表現されており、先に挙げた二点同様、疑似聖人的「芸術家崇拜」の造形例に分類される。しかし、コルネリウスの圧力さえからなければ、デューラーの日常を風俗画的に描こうという写実化への欲求も既に若い画家たちの間には芽生えていた。

透明画以外の大きな企画としては、十八世紀から十九世紀にかけて友人などの間で交換されたStammbuch（記念帳）に倣い、その時点で活躍中のドイツ人美術家有志の素描が網羅的に集められた。これらはニュルンベルクのゲルマン民族美術館に現在でも保管されているが、デューラーの神格化に始まり直接的関係の全く見られないものまで、多種多様な作品から成っている⁶。

参加者による記録画は、デューラー祭への最も素朴な造形的反応だろう。祝祭行事のひとつに組まれた墓参りの様子を描いたグリム兄弟の弟エーミル（一七九〇—一八六三）の版画はそ

の例であり、彼はまた文章によるデューラー祭の記録も行なっている⁷。

同じ機会には、『アルブレヒト・デューラー聖遺物』と題されたデューラーの遺稿集(図1)も出版された。聖遺物が芸術誕生のひとつのきっかけになったのではないか、というのは第

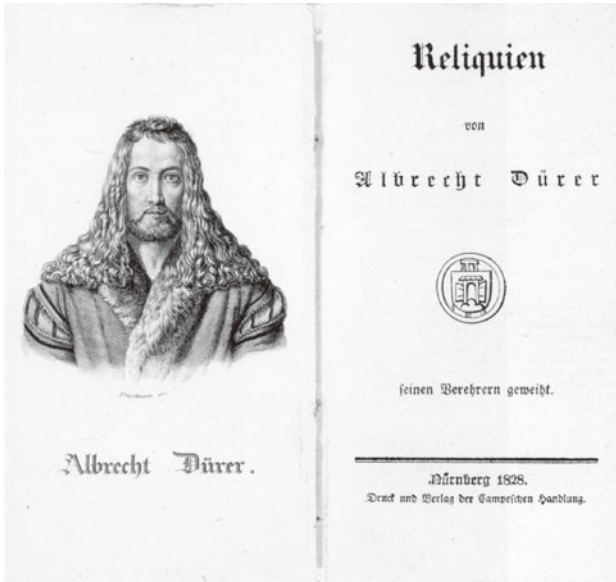


図1 カンペ著『アルブレヒト・デューラー聖遺物』
タイトルページ 1828

一部のコメンテーター秋山聰氏の著書『聖遺物崇敬の心性史』(二〇〇九)の重要な提言だが、この小冊子の場合には、巡り巡って芸術家崇拜が「聖遺物」を生みだすものとなっている。ただし、一八二八年という時期には、いかにもロマンチックな芸術家崇拜から、より現実主義的・客観的な把握への転換が行なわれつつあり、この本は既に、歴史的資料を批判的に編纂するという方向を取っている。

この時のデューラー祭の中心企画は、実は記念碑(図2)の建立だった⁸。といっても一八二八年の時点では礎石だけが据えられ、ようやく四〇年に至って除幕されている。この像は、



図2 ラウフ『デューラー記念碑』1837完成、
1840建立



図3 ゼーリガー『工芸雑誌』
1898年12月号扉絵

特に十九世紀後半から二十世紀初めにかけて夥しい数が作られた歴史的偉人の記念碑の早い例であり、王侯・将軍・聖人から文化人へと比重を移した「市民型」記念碑の嚆矢と言える。こうして見ると、デューラー祭がいろいろな方向への発展性を持った事業であったことが改めてわかる。

初期ナザレ派のような純な崇敬は、世紀半ばにはなりを潜めるが、デューラーをドイツの芸術家の代表として称える傾向は長く残る。「デューラー祭壇」に「絵画」が献灯する十九世紀末の美術雑誌の扉絵(図3)は、既に陳腐化してしまったそのような傾向を、むしろ茶化したものと言えよう。

二―二 美術史の美術化

次に美術史が主題となった歴史画に見られるデューラーを取り上げよう。美術の歴史の造形化は、十八世紀後半から台頭する、古代史や聖書に主題を限定されない新しいタイプの歴史画の一環である。特に「崇拜」にとらわれることなく美術の歴史を造形化する現象は、ドイツでは一八三〇年代頃から目につくようになるが、この分野に大きな活動の場を提供したのは、同じく近代的現象といつてよい公立美術館の設立に伴って生まれた美術館装飾だった。多くの美術館が、外装あるいは内装に、過去の偉大な美術家たちや、美術の歴史を、あるいは壁画で、あるいは丸彫り彫刻群やフリーズで表し、訪れる人に美術教育を施した。同様の場としては、美術学校も挙げられる。

美術館装飾の事例として、作品そのものは第二次大戦で失われてしまったが、コルネリウスがプログラムと下絵を制作し、弟子たちが完成させたアルテ・ビナコテークの装飾(一八二七―四〇)を見よう¹⁰。この美術館は、グリユプトテーク(古代彫刻館)に次いでバイエルン王ルートヴィヒ一世(一七八六―一八六八)が宮廷建築家レオ・フォン・クレンツェ(一七八四―一八六四)に設計させた第二の美術館であり、共通の廊下からどの展示室にも出入りできるという画期的な動線を実現していた。廊下はヴァチカン宮のロジヤを模してデザインされ、二十五の小クーポラとルネッタ群に、美術史の展開を示すフ

スコ画が描かれた。その構成は、東西のそれぞれ外側の端からイタリアと北方の美術史が始まり、内側に行くに従って発展し、中央のラファエロで頂点を迎える、というものである。ラファエロを中央とするために、時代的にはいくらか順序が前後する箇所が認められる。このプログラムではデュラーは頂点ではないが、イタリア美術史ではレオナルドに相当する位置を与えられている。

選択された場面は、しかしプフォルのような寓意ではなく、伝記または逸話に基づく物語画となっている。ルネッタでは、皇帝マクシミリアン一世という身分の高い君主が、制作中のデュラーの足場を支える図と、アントウエルペンで歓迎されるという栄光の場面が選ばれ(図4)、クーパーには家族や友人という日常的な姿が描かれている。このような傾向は美術館装飾を離れたタブロー画でも見られ、世紀半ば以降には、デュラー主題はむしろ日常的設定の歴史風俗画として扱われるのが主流となる。

世紀後半の例としては、一八七八年に完成したハンブルク美術館のハンス・マカールトによる大壁画群の一点に、デュラーが登場している。ここでは主人公はアントウエルペンに入城するカール五世で、画家はその栄光の証人である。ほかにもカールスルーエ美術館のファサードやヴィーンの美術史美術館天井画、デュッセルドルフ美術館階段間壁画(失)等にデュラーの姿が認められる。また、美術館ではないが、アタナジウス・



図4 コルネリウス『デュラーの梯子を押さえる皇帝マクシミリアン一世』と『アントウエルペンで歓迎を受けるデュラー』 アルテ・ピナコテークの第17ロジヤの下絵に基づく版画 1875(原作1837)

ラクティンスキー（一七八八―一八七四）の著書『近世以降のドイツ美術史』第三卷（一八四二）のタイトルページでは、デューラーは時代を超えて美術の灯を掲げる役割を担っている¹¹。

二・三 連帯のシンボル

近代のデューラーにはもうひとつ、連帯や統合のシンボルという重要な役割がある。

十八世紀末からは、美術の支え手が王侯や教会から市民へと移っていくが、単独では資金力の弱い市民は、美術協会（Kunstverein）という組織を作り、集団で美術品を買い上げ、同時代の美術家を支援した¹²。ドイツで最も早く組織された美術協会のひとつは、ニュルンベルクのアルブレヒト・デューラー協会（一七九二年設立、改組して本格的に活動するのは一八一七年から）であり、また、ザクセン美術協会のように、デューラー祭（一八二八）がきっかけとなって会が結成された例もある。つまり、ゆかりの地ニュルンベルクはもろろんのこと、ドイツ統一以前から、それぞれの地元で美術に関心のある人々が集まって連帯を図る時、デューラーは彼らを束ねる力を持った。こうしたシンボルとして機能するには、「原点に帰る」にふさわしいだけの古さ、知名度の高さ、ドイツ的であると同時にある程度の国際的な認知、イメージしやすさが必要と考えられるが、一八二〇年前後の時点でこうした条件を満たすドイツ人美術家は、デューラーを描いてはなかったと考えられる。

一般市民から成る美術協会（メンバーには王侯も加わることもあった）とは別に、ギルドを離れた美術家たちも、生き延びるために相互の連帯を図り、美術家協会（Kunstlerverein）を結成した。そこでは、デューラーはしばしば会のシンボルとして用いられ、あるいは当時の美術家祭には付き物の仮装行列や活人画の出し物となつて、親睦に貢献している¹³。

ベルリンでは、既に社会的に認知された著名美術家たちによつて一八一七年に美術家協会が結成されたが、そのわずか八年後に、ベテランに対抗して若い世代が早くも独立した若手美術家協会を立ち上げた。デューラーは双方の会で重視され、前者の第一回の祝祭ではラファエロと相並んで活人画に登場しているが、特に若手美術家協会では会そのもののシンボルと言つてもよかった。アドルフ・メンツェル（一八一五―一九〇五）は、一八三四年から四年連続でこの会の催すデューラー祭の絵入り招待状を制作しており、いずれの場合も画面の要にデューラーを登場させている¹⁴。一八三六年の事例（図5）では、祭がデューラーの命日に開かれたため、「デューラーの告別式」と書かれた巨大なパンチのポットが中央下に鎮座し、集まった面々が酒を酌み交わしている。主たる目的は、もはや偉大な先達を偲び決意を新たにして制作に励むことではなく、羽目を外した宴会と親睦のようで、これには上空の雲の中で見守るデューラーも苦笑いしていることだろう。

デューラーはさらに、美術を超えた共同体のシンボルとし



図5 メンツェル『ベルリン若手美術家協会のデューラー祭の招待状』1836



図6 ベーレ『騎士と風景』1909

でも捉えられた。ニュルンベルクでは、彼はしばしば同市の歴史・文化の代表として位置付けられ、現在に至っている（これは、たとえばサン・セポルクロで、都市対抗射撃会の際にまで「ピエロ・デッラ・フランチェスカの町」と連呼されるのと同様である）。また、特に一八七一年のドイツ統一後にナシヨナリズムが顕在化した時代には、画家はドイツ民族の文化の総体や誇りの代表に持ち上げられ、優越志向や力の誇示に利用されることもあった。デューラー自身の視覚イメージを伴うものではないが、第一次大戦直前に制作された石版画『騎士と風景』（図6）

では、誰もが知る銅版画の傑作『騎士と死と悪魔』（二五二三）中の自己を律するキリスト者の騎士が、開墾した領土を腕力で守る強面の武人に転化している。さらに、世紀転換期の大ベストセラーとなった民族主義的文化論『教育者としてのレンブラント』（初版一八九〇）の著者ユーリウス・ラングベーンが著した『指導者としてのデューラー』（一八二八）は、画家の名前と Führer（指導者、総統）を語呂合わせし、ナシヨナリズムの高揚の手段としている^{15）}。

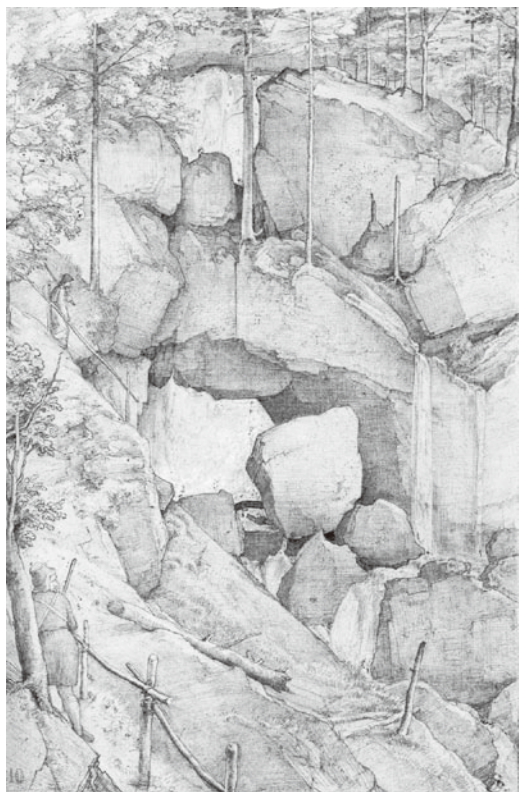


図7 オリヴィア『ゴリングの滝』1815

三 美術の様式／方法としてのデューラー

さて、今度はアイコン化されたデューラーではなく、デューラーの芸術そのものとの取り組みが、どのような成果をもたらしたかを見てみよう。

三― 写実の線

デューラーは巧みな線の使い手であり、写生の名手でもある

が、特に十九世紀初頭には、これは新古典主義アカデミズムから脱却し、新しい（またドイツ的な）芸術を模索する美術家たちにとって、いかに原点に戻って描くかの重要な指針となった。彼らは競うようにして、きわめて緻密な線描による写生を自らに課した。各国から美術家たちが集まるローマでは、描き方にもそれぞれの「お国ぶり」が意識されたが、その中でもドイツの若手が精緻な写実にこだわったことを、ルートヴィヒ・リヒター（一八〇三―一八四）が伝えている¹⁶。重要なのは、彼らが

ただ表面的にデューラーの線をまねたのではなく、徹底した写実の実践を通して世界の新たな見方を発見していったことである。

ナザレ派と近かったフェルディナント・オリヴィア（一七八五―一八四一）が、なんの変哲もない岩を、デューラーの銅版画を思わせる緻密さで描きとったデッサン（図7）は、その誠実さと堅固な構築性によって人の心を打つ。また、西洋カリンを描いたフランツ・ホルニー（一七九八―一八二四）のデッサン（図8）を見ると、岸田劉生が対象を見つめるうちに捕らわれた「存在の不思議」という感情¹⁷を、西洋文化の中に生まれ育ったホルニーもまた、改めて抱いたのではないかとさえ思われる。肖像デッサンの分野では、卓越し



図8 ホルニー『西洋カリン』1817

た素描家として知られるユーリウス・シュノル・フォン・カロールスフェルト（一七九四—一八七二）が多くの成果を残しており、感情表出を抑制しながら、対象の手柄や、髪や肌の多様な質感を豊かに捉えている¹⁸。同じくシュノルの『読書する僧侶のいるオレヴァノの景観』（一八二二）は、一見デューラーの銅版画『都市の前の聖アントニウス』（一五一九）から出発して構想したように見えるが、実際はまず現実のオレヴァノの町の写生から始まり、整然とした三角形を描くその姿から先の版画を連想して修道士を加えたと推測される。現実の方が芸術を呼び込んだのである。

三―二 装飾の線

十九世紀のドイツ美術にとつて、デューラーの線に遡るものひとつの興盛を見た領域がある。それは装飾デザイン、特に書物の頁を飾る線で、これは『マクシミリアン一世のための祈祷書』（一五一五）のカラリトリグラフによる複製本が、一八〇八年にミュンヒェンで出版されたことが直接のきっかけとなっている。渦巻き模様などの純粹装飾線に加え、人物や動植物を伴う才気と遊び心に富んだ欄外装飾構成は、その後の出版物の挿絵画家たちに息の長い影響を与え、『Randzeichnung（欄外素描）』という言葉もこの分野の流行語となった¹⁹。オイゲン・ナボレオン・ノイロイター（一八〇六—一八二二）の『ゲーテのパレードとロマンズへの欄外素描』（一八二九）はこの言い回し

を直接タイトルに掲げた一例で、その中の一篇「野ばら」(図9)では、生命力ある線が、平面と三次元の間を行きつ戻りつしながら流麗にテキストを彩っている。



図9 ノイロイター「野ばら」『ゲーテのバラードとロマンスへの欄外素描』より 1829

三―三 モティーフ／テーマ

次に、デューラーのモティーフやテーマを新しい時代の画家たちがどのように発展させたかを検討しよう。ここで取り上げるのはオットー・ディクス(一八九一―一九六九)の事例である。彼が活躍した二十世紀前半は、印刷された写真図版が大量に出回り、画像情報の選択と処理が格段に自由になる一方、美術自体が冒険と実験の場と化した時代である。

ディクスは、ジョージ・グロースの証言にもあるように²⁰、一九二〇年代中頃から四〇年代前半にかけて、デューラー時代を意識した面倒な技法を自らに課している。彼は極めて技能に優れた画家で、若い頃には様々な様式の可能性を追求し尽くしており、一九一二年のカーネーションを持つ自画像に見られるように、いわゆる「古ドイツ風」もその射程内にあった。彼が三〇年前後に改めて試みたのは、テンペラ技法の復活や線の名人芸の使用だけではない。保守的に見えるその行為には、デューラー時代のモティーフやテーマを現代風にアレンジすること含まれていた。

ナザレ派のデューラー受容が先達に対する敬意に貫かれているのとは対照的に、二つの世界大戦を含む荒々しい時代を生きたディクスが古美術を利用するやり方は、冒瀆的とも呼べるものである。『七つの大罪』(一九三三)を例に見てみよう。ここでは主題そのものが既に中世的であり、皮肉なユーモアを込めたその原型は、ハンス・バルドゥング・グリーンの木版画



図10 デイクス『画家とミューズ』1924

(一五一一頃)にある。しかし、デイクスはこれを現代のカーニヴァルのばか騒ぎに見立て、「悦楽」の罪には梅毒にかかった娼婦の姿を当てている。その淫蕩なポーズのために彼はモデルを使って習作を描いているが、それはなんと、マイスター・フランケの『悲しみの人』、つまり受難のキリストの姿に由来している²¹⁾。

デイクスにかかると、デュラーも無傷ではいられない。三翼画『大都会』の右翼(一八二七)は、ベルリンの繁華街を闊歩する娼婦たちと、もはや彼女らにも相手にしてもらえない傷痍軍人を対比させているが、豪華にして淫蕩な毛皮にくるまれた左側の娼婦は、ハンス・ブライデンドルフの『復活のキリスト』とデュラーの有名な『一五〇〇年の自画像』を、これ見よがしに利用している²²⁾。一方、『画家とミューズ』(一九二四、図10)では、セクシーで態度の大きいモデルに恐らく内心では動揺しつつ、しかし敢然と制作を遂行しようという画家と彼自身が、鎧を身にまとい、槍を担いで、悪魔にも死にも目をくれずに毅然と歩むデュラーの騎士の姿に基づいて造形されている²³⁾。デイクスがドイツの伝統に親しみを抱き、同じ親しみを共有する人々に特に効力のある作品を作っているのは確かだが、その一方でよき市民の教養を逆なでし、権威を無化する彼は、こうして自分自身をも笑い飛ばすのである。



図11 ニュルンベルクのレープクッヘン店の陳列棚

四 企画・消費社会のデューラー

最後に、二十世紀に入って本格化する大衆消費社会のデューラー利用と、より積極的・戦略的にデューラー受容を推進しようとする、美術制作を仕掛ける側の動きを見ておこう。

十九世紀におけるシンボル化・アイコン化については既に触れたが、さらに一歩進んでデューラーの商標化は、特にニュルンベルクでは地元とあって盛んに行なわれているようである。リ

ラ社のデッサン用鉛筆の場合は、それでも商品と商標の間にある程度の関係を見ることができているが、特産品のレープクッヘンの化粧箱のデューラー像(図11)は、単にニュルンベルクを指し示す記号、好感を持たせて購買を促すキャラクターとして機能していると言えるだろう。こうした商標以外にも、市の広報ポスター、またドイツ全国のレヴエルでは切手、紙幣、メダルなどに、デューラーあるいはその作品のイメージが幅広く使われている。

デューラー受容の例の収集・研究に力を入れているニュルンベルク市美術館とアルブレヒト・デューラー・ハウス財団では、一九七一年の生誕五百年を迎えるに当たり、広く作家たち呼びかけて、デューラーを念頭においた作品を制作させて展示した²⁴。その後も折に触れて同様の作品を作らせ、あるいは購入している。美術家側の自発的な動きをただ待つのではなく、作らせる側からの積極的な働きかけによる共同作業としての「受容」である。この場合は公共団体が企画者なので、市民ぐるみの受容とその検証が課題となっている。

パウル・ヴンターリヒ(一九二七)の「エヴァ」(図12)も、生誕五百年に際して制作され、最終的に財団が購入した作品である。ヴンターリヒは過去の美術品と意識的に対決する作品を多く制作しているが、ここでは「デューラー的人体」(下村耕史氏の発表を参照)の極みともいえる「エヴァ」の姿が、実は定規とコンパスで作られていることを、シンブルかつ明瞭に提

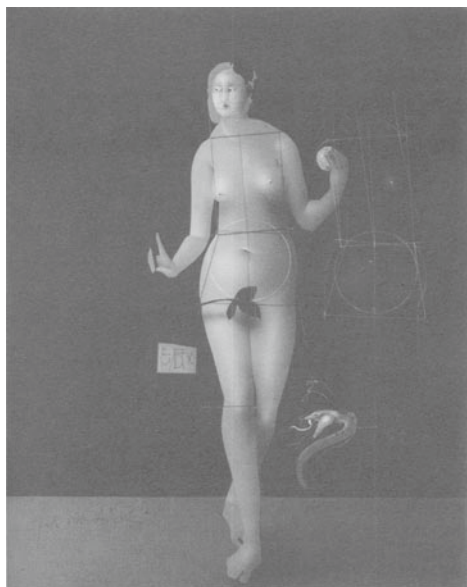


図 12 ヴンダーリヒ『A.D.のために——エヴァー』
1970

示しており、デューラーの人体に対する批評ともなっていると
言えよう。

以上、急ぎ足で近現代のデューラー受容の主だった側面を概
観してきたが、二十一世紀の受容はどこに向かうのだろうか。
ヴンダーリヒの作品は、そのひとつの方向を指し示しているよ
うに思える。つまり、芸術家が偶像化された時代は既に終わり、
知的で内省的な作業過程を経て、出来上がった作品そのものが
批評となるようなあり方である。また、ここでは取り上げる余

裕はなかったが、同じく知的で反省的な仕事として、我々が日々
営んでいる美術史という学問領域も、美術創作とは別の形でデ
ューラーの受容に携わっていると言えよう（新藤淳氏の発表を
参照）。近世に比べ、デューラー芸術と受容者との距離が大き
くなっていることは恐らく否めないが、むしろ対象との距離を
明瞭にし、自らの時代性を積極的に引き受けた上での創造行為
が、持続し発展する営みとしての受容を今後も担うことになる
だろう。

1 註

1 デューラー受容、あるいはデューラーの *Nachleben* を概
観する主要文献として、以下の四点を挙げておく。Heinz
Lüdtke/Susanne Heiland (Hg.), *Dürer und die Nachwelt*,
Berlin, 1955; *Dürers Gloria: Kunst Kult Konsum*, AK, Berlin,
1971; *Wirkung und Nachleben Dürers*, AK, Nürnberg, 1976; Jan
Biatostocki, *Dürer and His Critics*, Baden-Baden, 1986. 最初の
文献は文字資料集成。イメージを伴う多様な展開を扱った第
二のカタログは特に重要。

2 この素描が一八一七年のデューラー祭の折に制作された
ことは、二十一世紀に入ってから指摘された。資料と文献
は、拙著「フリードリヒ・オーヴァーベック画『イタリアと
ゲルマニア』再考」、『明治学院大学芸術学研究』、第二十号、
二〇一〇、八―九頁に紹介してある。

3 ナザレ派については多くの文献があるが、ここでは以下の三点のみを記す。Die Nazarenen, AK, Frankfurt am Main, 1977; *I Nazareni a Roma*, AK, Rom, 1981; Max Hollein/Christa Steinle (Hg.), *Religion Macht Kunst; Die Nazarenen*, AK, Frankfurt am Main, 2005. メタ美術史については、Der Ruhm ein Traugeschicht; Kunst und Künstler in Allegorien und historischen Darstellungen des 19. Jahrhunderts, AK, Berlin (DDR), 1972, へ見よ。

4 デューラー祭については、Nürnberger Dürerfeier 1828-1928, AK, Nürnberg, 1971, が最も網羅的。ほか、拙著「デューラー祭・一八二八年」前川誠郎先生記念論集刊行会編『美の司祭と巫女 ―西洋美術史論叢―』中央公論美術出版、一九九二・二七五-三〇五頁; Margot Blumenthal, *Die Dürer-Ferien 1828*, Egelbach etc, 2001.

5 註4に挙げた文献のほか、Matthias Mende, „Die Transparente der Nürnberger Dürer-Feyer von 1828; Ein Beitrag zur Dürerverehrung der Romantik“, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1969, S.177-209.

9 註4に挙げた文献のほか、Matthias Mende, „Apotheose Albrecht Dürers; Zu einer Zeichnung von Joseph Wintergerst in den Museen der Stadt Nürnberg“, *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 1971, S.287-303; Mende/Hebecker, *Dürers Sammlerbuch; Ein graphische Sammlung aus dem 19. Jahrhundert*, Nürnberg, 1973.

7 Ludwig Emil Grimm, *Erinnerungen aus meinem Leben*, hg. von Adolf Stoll, Neudruck, Bern, 1971, S.395-457.

8 註4に挙げた文献のほか、Matthias Mende, „Das Dürerdenkmal

in Nürnberg“, bei Hans Ernst Mitting/Volker Plagemann (Hg.), *Denkmäler im 19. Jahrhundert; Deutung und Kritik*, München, 1972, S.163-181; 拙著『メーソンの国民記念碑 一八一三年-一九一三年―解放戦争からメーソン帝国の終焉まで』東進堂、二〇〇三・二四-三三頁。バイエルン王室関係の文書資料によれば、建立にはルートヴィヒ一世からの働きかけがあった。

9 ドイツの美術館建築と装飾プログラムについては、Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870*, München, 1967; Sabine Schulze, *Bildprogramme in deutschen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main etc, 1984, を見よ。ベルリンの新美術館のように、美術史に留まらず世界史が展開されることもあった (Annenmarie Menke-Schwinghammer, *Weltgeschichte als >Nationalpos<: Wilhelm von Kaulbachs Bilderszyklus im Berliner Neuen Museum*, Berlin, 1994)。

10 Peter Böttger, *Die Alte Pinakothek in München*, München, 1972; Stefanie Brielmeier, *Gemälde Kunstgeschichte: Zu den Entwürfen des Peter von Cornelius für die Loggien der Alten Pinakothek*, München, 1983; Frank Büttner, *Peter Cornelius: Fresken und Freskenprojekte*, Bd.2, Stuttgart, 1999.

11 メーセンはアーナルフ・メンツェルが一八三五年に行なった。Lucius Grisebach (Hg.), *Adolph Menzel; Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher, Bestandskatalog*, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1984, Kat.264.

12 美術協会については、Thomas Schmitz, *Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert; Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im*

- bürgerlichen Zeitalter, Neuried, 2001, ㊦見㊧。
- 13 美術家の祭いひびき, Ernst ist das Leben — Heiter ist die Kunst: Graphik zu Künstlerfest des 19. Jahrhunderts, AK, Berlin, 1971; Wolfgang Hartmann, Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer: Ein Künstlerfest der Spätromantik und sein Anspruch, Nürnberg, 1976, ㊦見㊧。
- 14 Grisebach (註11㊦見㊧), Kat. 255, 263, 269 und 275.
- 15 Julius Langbehn/Momme Nissen, Dürer als Führer, 1904, Neuauf. München, 1928.
- 16 (大まかな筆遣い、色彩の効果を狙うフランス人画家に対し) "... dagegen wir: da wurde... mehr gezeichnet als gemalt. Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest, bestimmt zu umziehen... ein jeder... suchte mit fast minutiösem Fleiß auszuführen, was er vor sich sah. Wir verliehen uns in jeden Grashalm, in jeden zierlichen Zweig und wollten keinen ansprechenden Zug uns entgehen lassen... kurz, ein jeder war bemüht, den Gegenstand möglichst objektiv, rein wie im Spiegel, wiederzugeben." Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, Frankfurt am Main, 1980, S.206. リビターのイタリアン遊学期間は1823-26年。外国人にもこの特徴は目に付いたとみえ、スウェーデンの画家カール・ヤコブ・リンドストロームは、ローマでの風景画家たちの制作ぶりを水彩画群に表し、イギリス人は双眼鏡を用い、フランス人は嵐の中で、イタリア人は疾走する馬車から描くのに対し、ドイツ人は近眼鏡をかけ、花一輪をコマコマと写生する姿にカリカチュアライズして描いている。Carl Jacob Lindstroem, *Gli stranieri in*
- Italia*, Stockholm, National Museum. *Fictions of Isolation*, Rome, 2003, ㊦見㊧。
- 17 田中淳「画家がいる「場所」—近代日本美術の基層から」プリマタケ'1100五'1117頁。
- 18 Herbert Hutter/Wanda Lhotsky, Julius Schnorr von Carolsfeld: *Römisches Porträtbuch*, AK, Wien, 1973
- 19 Arthur Rümann, „Der Einfluß der Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians auf die romantische Graphik in Deutschland", *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1936, S.134-148; Karl-Heinz Weidner, *Dürer und Richter: Studien zur Rezeption des altdeutschen Stils im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, 1983; Sigun Bruntsick, *Auf dem Weg der alten Kunst: Der >altdeutsche Stil< in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts*, Marburg, 1994.
- 20 "Ich sah mal bei Otto Hans Baldung Dix in Dresden, wie der Haare, kräuselnde, malte, mit einer zurechtgeschnittenen Bürste und Malstock fest in der Hand, das ging wie der Teufel ... das Ornament entstand im Handumdrehen (wie beim Dürer)... wie Korblefchen oder Weben, fast ohne hinzusehen und unheimlich fix...Dürer sprach doch irgendwo über eine Bürste, die er sich aus Italien mitbrachte, speziell für Haare und Locken. Dix malte alles Zeichnerische in dünner Temperafarbe, lasierte dann drüber mit verschieden[en] kalten und warmen Tönen... mit dünnen Mastixlasuren. Er war der einzige alte Meister, dem ich zusah in dieser Technik." (George Grosz an Arnold Rönnebeck am 8.11.1943) Zitat aus Herbert Knust (Hg.), *George Grosz Briefe 1913-1959*,

Reinbeck, 1979, S. 324.

「僕は以前、ドレスデンのオットー・ハンス・バルドゥン・デイクスのところで、彼が巻き毛を描いているところを見たことがあるが、適切にカットしたブラシと支え棒をしっかり手に持って、まるで悪魔の技のようだった「中略」。(デューラーに見られるような)装飾的な線が、手をくるりと回せば出てきた「中略」。籠を編むのや機織りと同じで、ほとんど手元を見ることがもないのに、確実なことには舌を巻く「中略」。デューラーはどこかで、イタリヤから持ち帰った髪の毛や巻き毛専用で作られたブラシのことを話題にしていた。デイクスはあらゆる線の要素を薄いテンペラ絵具で描き、次にその上にさまざまな寒色や暖色の色合いを、薄く溶いた樹脂の透明ワニスで上塗りした「中略」。デイクス以外には、この技法を使っている過去「風」の画家を見たことはない。」(ジョージ・グロースからアールノルト・レネベック宛の一九四三年十一月八日付けの書簡)

21 Birgit Schwarz, *Werke von Otto Dix*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1986, S. 32-35.

22 Ebd., > Otto Hans Baldung Dix < malt die Großstadt. Zur Rezeption der altdutschen Malerei, bei Dix, AK, Stuttgart, 1991, S. 229-238; Ebd., *Otto Dix Großstadt*, Frankfurt am Main/Leipzig, 1993, S. 41-45.

23 拙著「兵士・画家・父——オットー・デイクスの〈男性的〉自己表象」鈴木杜幾子はか編『交差する視線——美術にジェンダー2』ブリュッケ、二〇〇五、三三七—三八頁。

24 デューラーハウスの活動については、以下を参照：Albrecht Dürer zu ehren, AK, Nürnberg, 1971; *Hundert Jahre Albrecht-*

Dürerhaus-Stiftung Nürnberg 1871-1971, AK, Nürnberg, 1976; *Düreriana: Neuerwerbungen der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e.V. Nürnberg*, AK, Nürnberg, 1990; Matthias Mende, *Das Dürerhaus in Nürnberg: Geschichte und Gegenwart in Ansichten vom 1714 bis 1990*, AK, Nürnberg, 1991. ニュルンベルク市立博物館の関連ウェブサイト²⁵ Matthias Mende, *Albrecht Dürer — Ein Künstler in seiner Stadt*, AK, Nürnberg, 2000.

<文献中のAKは、Ausstellungskatalogの略>

<図版リスト>

図1 Friedrich Campe (1777-1846), *Reliquien von Albrecht Dürer*, Nürnberg, 1828. Titelblatt mit einem Stich von Friedrich Fleischmann (1791-1834).

図2 Christian Daniel Rauch (1777-1857), *Dürerdenkmal*, 1837. Bronze, H. 295cm. Nürnberg, Albrecht-Dürer-Platz

図3 Max Seliger (1865-1920), Titelschmuck für das *Kunstgewerbeblatt*, Dez. 1898.

図4 Heinrich Mertz (1806-75) nach Peter Cornelius (1783-1867), Stich nach dem Entwurfzeichnung für die 17. Loggia der Alten Pinakothek, München. Links: Kaiser Maximilian I. hält Dürer die Leiter. Rechts: Begrüßung Dürers in Antwerpen. 1875 (Originalzeichnung: 1837).

図5 Adolph Menzel (1815-1905), *Albrecht-Dürer-Exequien*: Festkarte zum Dürerfest des Vereins jüngerer Künstler

Berlin, 18. April 1836. Federlithographie, 118x113mm.

- ☒ 9 Fritz Boehle (1873-1916), *Ritter mit Landschaft*, 1909. Lithographie. *Das graphische Werk Fritz Boehles 1892-1912*, Frankfurt, 1914, S.71.

- ☒ 10 Ferdinand Olivier (1785-1841), *Am Gollinger Wasserfall*, 1815. Bleistift, Deckweiß, 266x174mm. Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste.

- ☒ 11 Franz Horny (1798-1824), *Mispelfühle*, 1817. Aquarell und Deckfarben, 215x321mm. Stubbe, Sig. Dräger.

- ☒ 12 Eugen Napoleon Neureuther (1806-62), „Heidenröslein“ aus: *Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen*, Heft 1, München/Stuttgart/Tübingen, 1829.

- ☒ 13 Otto Dix, *Künstler mit Muse*, 1924. Öl/Lw., 81x94cm. Hagen, Karl Ernst Osthaus-Museum.

- ☒ 14 In einem Lebkuchenladen in Nürnberg.

- ☒ 15 Paul Wunderlich (1927-), *Zu A.D. — Eva I*, 1970. Acryl/Lw., 81,5x65cm. Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e.V.

〈図説王殿〉

- ☒ 1 Mathias Mende, *Albrecht Dürer — Ein Künstler in seiner Stadt*, Nürnberg, Verlag W.Tümmels, 2000, S.417

- ☒ 2 9 Dürers *Gloria: Kunst Kult Konsum*, Berlin, Geb. Mann Verlag, 1971, Abb.66 und 76.

- ☒ 3 9 1 Düreriana: *Neuerwerbungen der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e.V. Nürnberg*, Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1990, Nr.60, 50 und 82.

- ☒ 4 Lucius Grisebach (Hg.), *Adolph Menzel: Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher*, Bestandskatalog, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1984, S.377.

- ☒ 5 Cornelia Reiter, *Suche nach dem Unendlichen: Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste*, München, Prestel Verlag, 2001, S.41.

- ☒ 6 Brigitte Heise (Hg.), *Zum Schen geboren: Handzeichnungen der Goethezeit und des 19. Jahrhunderts: Die Sammlung Dräger!* Stubbe, Leipzig, E.A. Seemann Verlag, 2007, S.126.

- ☒ 7 Dix, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1991, S.180.

- ☒ 8 11 筆者撮影 (110100)