

ナザレ派におけるデューラー受容

—エドワルト・フォン・シュタインレ《絵画芸術の寓意》を中心に—

尾 関 幸

はじめに

絵画、彫刻、建築といった諸芸術の各分野を擬人像に託し、いわば「描かれた芸術論」とする絵画作品は、芸術の制度化が進んだ十七世紀から十八世紀にかけてのヨーロッパ絵画あるいは彫刻において広汎な主題群を形成している。そうした動きは十八世紀の後半には一旦沈静化したかに見えたが、十九世紀に入って芸術家の神格化が行われるようになると、「芸術」自体を主題とする芸術作品において、再び流行の兆しを見せる。ナザレ派の画家たちもまた、新しいドイツ絵画の創設を目指す中で、こうした主題を積極的に作品に採り入れている。

ウィーンの画家エドワルト・フォン・シュタインレ（一八一〇—一八八七）が一八二八年にあらわした《絵画芸術の寓意》（図

1）と呼ばれる素描作品は、こうした主題の系譜に連なるものである。現在ミュンヘンの個人蔵にあるこの素描の制作の経緯



図1 エドワルト・フォン・シュタインレ
《絵画芸術の寓意》1828年
ミュンヘン 個人蔵



図2 アルブレヒト・デューラー
《メレンコリアI》1514年 銅版画

は詳らかではないが、周囲の囲み枠や鋭いハッチングの描線、また縦十三センチメートル、横約九センチメートルという非常に小さいサイズからは、何らかの印刷物(版画)の形式を模して、或いは版画としての出版を念頭において制作されたものと考えられる。一八二八年はアルブレヒト・デューラーの没後三百年がドイツ各地で盛大に祝われた記念すべき年である¹⁾。頰杖をつけて座る、いわゆる「メランコリー」の姿勢や、コンパスなどの幾何学の道具などからみて、これはデューラー祭に何らかの形で寄与するため、デューラーの《メレンコリアI》(図2)

に対するオマージュとして制作されたと考えて差し支えないであろう。

デューラーはラファエロとともに、ナザレ派の画家たちにとって規範的存在であった。ナザレ派草創期の代表的存在と目されるフランツ・プフォルは、実際に古ドイツ美術の版画をよく研究しており、その作品にみられる硬質な線描やミニアチュールのな細密描写は「古ドイツ美術」との親和性をよく示している²⁾。しかしプフォルの没後、ナザレ派の絵画制作の大勢において「デューラー的要素」は急速に後退し、代わってラファエロ的な、後にデュッセルドルフ派へと継承されるアカデミックな画風が主流となっていく。

そうした中で、デューラー祭という契機はあったにせよ、ナザレ派の活動の最盛期をとうに過ぎた一八二八年という時期に、絵画芸術の寓意をデューラーの《メレンコリアI》に重ねるシユタインレの表現の特異性には、注目すべきものがある。一旦放棄されたかに見えた規範としてのデューラーが、実はより深いところで、ナザレ派芸術を規定する原理として生き続けていることを示しているからである。本稿は、シユタインレ作品を起点とし、ナザレ派の画家たちが自らに課した二つの使命、すなわち「芸術家」と「預言者」の発生と広がりを追うことにより、ナザレ派におけるデューラー受容の特質を解き明かす試みである。

1 文学的先駆者

ナザレ派の芸術世界における「デューラー像」の形成は、十九世紀の始まりを目前に書かれた芸術教養小説、ヴァッケンローダーの『芸術を愛する一修道僧の真情の披歴』およびルトヴィヒ・ティークの『フランツ・シユテルンバルトの遍歴』を嚆矢として、極めて観念的な形ではじまっている。

ヴァッケンローダーは早世したために自身では作品を脱稿しえず、またティークの作品も未完に終わっている。特に後者は、発表当時からゲーテの『ヴィルヘルム・マイスター』の焼き直しと受け取られ、その感傷性、未完成度及び「模倣的性格」から、その文学作品としての評価は現在に至るまで分かれているが、フリードリヒ・シユレーゲルが激賞するなど一部で熱心な読者を生んだ⁴。放浪や遍歴、中世崇拜、隠棲生活など、ロマン派の時代に先駆けて、ロマン派的な絵画イメージがちりばめられた作品世界が、フランス革命以降、秩序が揺らぎ始めたドイツ世界に生きる多感な若者に与えた影響は計り知れない。

ヴァッケンローダーの作品は、十八世紀末の古典主義美学に飽き足らず、古えの巨匠の時代に憧れを抱く修道僧の独白が、「ラファエロの幻影」あるいは「われらの畏敬すべき祖先、アルブレヒト・デューラーへの追慕」などと題された短い独立した断片を連ねる形で綴られている。ティークの作品は、デューラーの架空の弟子フランツの遍歴物語である。つまりこれら

の二作品の主人公のうち一人は現代人、もう一人は古ドイツ人であり、また一方は修道院に暮らす内省的存在であり、他方は実際に遍歴の渦中にあつて様々な体験を重ねる活動的存在である。だが両者ともラファエロに対しては敬愛しつつも距離を保ち、一方「祖先」または「師」デューラーに対しては強い親愛の情を示している点で共通している。

ヴァッケンローダーの主人公が夢の中で美術館を訪れる名高い情景がある。

……大きな広間は、ある奇異な光で照らされていて、多くの絵の前に、その絵を描いた畏敬すべき巨匠たちが、まるで現身の姿で、また絵の中で見たことのある衣服をつけてたっていた。……(中略)……すべての画家たちから離れて、ラファエロとアルブレヒト・デューラーが互ひに手をとりあつて、現身のように私の目の前にたっていた。そして親しく心を通わせ、黙ったまま同じ処にかかつている彼らの絵を見守っていた。神々しいラファエロに呼びかける勇氣を私は持たなかった。といふのは、心ひそかな恭しい畏敬の念が私の唇を閉じたのだ。しかし親愛なるアルブレヒトにその時挨拶し、私の愛を彼の前に打ち明けようと思つた。――が、その瞬間に、一度どよめいたかと思うと、私の目の前のすべての人影はもつれみだれた。それで私ははげしく胸打たれて目覚めたのである。⁵

デューラーに話しかけようとして果たさなかった画僧の夢は、テイクの主人公、フランツ・シュテルンバルトによって更に紡がれていく。ここではデューラーは作中人物として登場し、長文の手紙でフランツに教えを授けるばかりか⁶、レイデンの画家ルーカスのもとに滞在中の弟子を追ってきたりもする⁷。この師弟の再会場面では、デューラーは月明かりの中を逍遙しつつ、フランツに向かって自ら「私の友よ」と呼びかけ、また「おまえは私にとつて唯一の存在だ」と友情を告白する。フランツはデューラーの弟子である以上に、その魂の後継者なのである。ルネサンス期の物語として設定されていてさえ、ラファエロは遠く、デューラーは近い存在であることに変わりはないのである（物語自体はラファエロの死の翌年一五二一年に始まっている）⁸。

両作品の通奏低音に流れているのは、ラファエロへの、イタリア美術へのドイツ人の立場からのオマージュであり、そのドイツの立場を集約する存在としてデューラーが使われているのだが、ヴァッケンローダーもテイクも、現実にはデューラーを初めとするいわゆる「古ドイツ」の美術を深くは知らなかった。彼らの考えるデューラーは観念的な存在であり、歴史的な実在とはかけ離れている面も少なくない。それでもなお二作品における「偉大なる先達デューラー」といった位置づけはナザレ派の画家たちの姿勢に受け継がれて行く。デューラーは、ド

イツ人的特質と考えられた「真実」と「勤勉」に裏付けられた敬虔な画家として、自らの存在を裏付け、正当化する存在であり、過去に存在した規範である以上に、ドイツ絵画が目指すべき未来への予型となっていくのである。

2 聖会話としての「芸術の寓意」

ヴァッケンローダーが叙述した「デューラーとラファエロが手をとるあう」イメージは、ナザレ派の画家たちが望んだイタリア美術とドイツ美術の理想的融合を象徴するモチーフへと発展し、最終的には一八二八年にオーヴァーベックが完成させた《イタリアとゲルマニア》（図3）という記念碑的図像にまで昇華されることとなる。ドイツ・ロマン派独自の主題である「友情像」の金字塔と目されるこの作品の、擬人化された芸術の寓意としての側面に注目し、その生成過程を検証するならば、その特異性は際立っている。

例えば同時代にアングルが描いた《ホメロス礼讃》（図4）のような作品と比較してみよう。アングル作品は、異教の諸神が集うさながら描かれた諸芸術のパンテオンといった様相を呈しており、その頂点に君臨するのは詩聖ホメロスである。翻ってナザレ派の芸術におけるこうした主題の作品群は、ラファエロの聖母を思わせる「芸術の擬人像」を中心に展開する聖会話



図3 ヨハン・フリードリヒ・オーヴァーベック《イタリアとゲルマニア》1828年
ミュンヘン、ノイエ・ピナコテーク



図4 ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングル《ホメロス礼讃》1827年
ルーヴル美術館

の形式を起点として始まる。その際芸術の擬人像は同時にキリスト教の寓意でもあり、左右にはデューラーやラファエロといった芸術家が、時にキリスト教の聖人や預言者達に入り混じって配置されているのである。

プフォールの素描《芸術の前に跪くデューラーとラファエロ》(図5)は、こうした図像群の最初期に構想されたものである。中央にはイタリア・ルネサンス風の衣装を身に付けた女性像が座し、その右手側にはニュルンベルクの都市風景を背にしたデューラーが、左手側にはサンピエトロ聖堂に象徴されるローマ



図5 1810年のフランツ・プフォールの素描に基づくカール・ゲオルク・ホフの版画《芸術の前に跪くデューラーとラファエロ》



図6 《教会の前で手を取り合うデューラーとラファエロ》1817年 ウィーン、アルベルティーナ版画素描館

風景を背にしたラファエロが恭しく跪いている。この図像は美術館という芸術にささげられた神殿でデューラーとラファエロが手を取り合うという、先に引用したヴァッケンローダーの幻想を絵画化したものと考えられているが、ここでは美の殿堂としての美術館はマドンナ風の女性像に凝縮され、デューラーとラファエロは、各々手を合わせた胸の上に手を置くなど明らかに礼拝の姿勢をとっており、小説のように手をとるあう姿はみられない。

その少し後にオーヴァーベックが制作した素描は、ヴァッケンローダーの叙述により近づいている(図6)。ここではラファエロとデューラーは右手をとりあい、左手には、銘々の絵画作品—ラファエロは聖母子、デューラーは磔刑—が見える。ゴシック風の装飾が施された玉座に座る擬人像は、宝冠を戴き、胸に十字の刺繍が施された法衣のよ



図7 フィリップ・ファイト《ドイツに芸術を導入するキリスト教》
《イタリア》《ゲルマニア》 1836年 フランクフルト・アム・マイン
シュテーデル美術館

うな衣裳を身につける。跪くデューラーとラファエロは、それぞれ樅と月桂樹の葉でできた冠を戴いている。デューラー祭で使用する透明画の下絵として描かれたこの鉛筆画においては、よりミニユメントルかつ儀式的な性格が強調されているといえよう。

こうした図像は、ファイトがシュテーデル美術研究所の壁画に描いた《ドイツに芸術を導入するキリスト教》《イタリア》《ゲルマニア》(図7)の三つのパネルに分割された表現にいたるまで、様々な規模とヴァリエーションで、反復されることとなる。

オーヴァーベックの《諸芸術における宗教の勝利》(図8)は、その最高峰と看做される。この作品はラファエロの《アテネの学堂》および《聖体の論議》を範として構想されているが、天空で左右に皇帝と法王を従え、玉座に座



図8 オーヴァーベック《諸芸術における宗教の勝利》
1840年 フランクフルト・アム・マイン
シュテューデル美術館

すのは、やはり聖母子である。画面下部にはダンテ、ラファエロ、デューラー、フラ・アンジェリコ等の百人を超える歴史的人物が群像をなしているが、同時代人としてここに列席しているのは、聖ルカ兄弟団の画家たち―オーヴァーベック自身、ペーター・コルネリウス、フィリップ・ファイトの三人のみである。このことは、過去の偉大な先人たちの後継者であり、未来の芸術を担う唯一の存在が、聖ルカ兄弟団であるというオーヴァーベックの使命感および自意識の在り方を示している。

3 メランコリアとしての芸術像

以上の議論の中で、ナザレ派の芸術観においては、しばしばキリスト教と芸術の擬人像が同一視され、ラファエロの聖母の姿をそこに重ねることで、芸術そのものが崇拜の対象として表現されてきたことを確認した。そうした中、「芸術」の姿がラファエロのマドンナ以外の美術史上の作例に投影されているという点でシュタインレの《絵画芸術の寓意》は異彩を放っている。

芸術家のアトリエのような場所で、パレットと絵筆を手にする女性像は絵画芸術の寓意「ピットウーラ」であり、また、胸に施された十字架の模様から、「宗教」の擬人像でもある。しかし、彼女はパレットを手にしながらも、その右手は絵筆をとることはなく頬にあてられ、その視線は制作中の絵画ではなく、斜め上方に向けられている。何かにじつと聞き入るようなその姿は、もの思いにふける感傷的な若者のようでもあり、あるいは靈感を待ち受ける芸術家のようでもある。右手には、背に《BIBLIA SACRA》と書かれた書物が、また、背後には同様に背に《HISTORIA》と《LEGENDA》と背表紙に書かれた二巻の書物が見える。手にした書物が、《HISTORIA》でも《LEGENDA》でもない、《BIBLIA SACRA》であるということは、強調しておく必要がある。この女性像即ちピットウーラに絵筆をとらせられているのは古典古代の神話や伝説ではなく、聖書であるということが示されているからである。足元には、破壊された彫刻の

断片が横たえられている。このこともまた、古典古代（異教）の芸術に対し、キリスト教芸術の優位を謳う、この画像の発言を明らかにしている。¹⁰⁾

ここでデューラーの版画作品の中で最も名高く、また謎めいた作品である《メレンコリア》の概要を簡単に記しておく。

タイトルである「メレンコリア」は、四体液説のうちの一つ「憂鬱質」を表わし、サトゥルヌスが司る領域とされる。サトゥルヌスのもとローマの農耕神であり、転じて時や自然のサイクルを司る神ともなった。「メランコリア」の擬人的表現である有翼の女性像は、左手で頬付けをつき、砂時計や天秤といったものを背景に、うずくまるようにして坐している。顔にかかると濃い影によってその表情は深い憂鬱にとらわれているかのように見えるが、顔の中で大きく見開かれた目だけが、彼方の天空をよぎる天体や虹を凝視するかのよう鋭い光を放っている。多面体や球体、あるいは彼女が手にしているコンパスが芸術における「幾何学」的側面を表わしているとすれば、画面下方に置かれている鋸や鉋、釘、鑿、釘といった工具は芸術の手工業的側面に結びつくものであると考えられる。

この難解な画像についての議論が、ナザレ派が活躍した十九世紀前半の時点での程度進んでいたのか定かではないが、デューラーの版画芸術を代表する作品として、孤独、憂鬱といった人間の気質と、靈感を受ける天才芸術家との関わりが示唆されていることは、少なくとも理解されていたと思われる。

シュタインレの表現は、デューラーの《メレンコリア》のエッセンス、即ちメランコリアを表わすポーズと、靈感を受ける芸術家のイメージのみを抽出し、過去の芸術を克服し、未来を指し示す新しい宗教芸術の寓意像として再生させたといえる。

作品においては濃厚なナザレ派的感性を示しながらも、シュタインレのナザレ派との接点は、それほど大きなものではない。シュタインレが生まれたのは、聖ルカ同盟がローマに拠点を移した直後、一八一〇年のことである。主要メンバーのほとんどはウィーン以外のプロテスタント圏ドイツの出身であるのに対し、シュタインレはウィーンの生まれで、プロテスタント対カトリックという葛藤も経験せず、美術アカデミーに対し反旗を翻したこともない。銅版画家であった父のもとで絵画の手ほどきを受けたのち、順当に美術アカデミーで学び、ナザレ派の核的メンバーと接触をもったのは、一八二八年から滞在したローマでの数年間に過ぎない。しかし、ローマに到着してからただちにオーヴァーベックのサークルに迎えられる、その翌年にはオーヴァーベックの片腕としてアッシジの教会（サンタ・マリア・デリ・アンジェリ）のフレスコ画の制作に参加していることから、《絵画芸術の寓意》が、シュタインレの画業において最もナザレ派の影響が濃厚な時期に描かれたと見なして差し支えないであろう。

オーヴァーベックにとつては、シュタインレは親子ほども年齢の離れた存在ではあるが、それだからこそその影響力は一層

強いものであったともいえる。実際、ペーター・コルネリウスは、「シユタインレがオーヴァーベックの模倣者となることは、始めからわかっていた。そして我々にとつてオーヴァーベックは一人で足りるのだ」という手厳しい評価を下しているほどである¹⁾。《絵画芸術の寓意》の図像に、デューラーの《メレンコリアI》が引用された際、オーヴァーベックが何らかの示唆を与えたとしても不思議ではないし、寧ろその方が自然であるともみることができる。

ナザレ派芸術の大勢においては、芸術の擬人像はラファエロの聖母に託して表現されてきた。そして、ラファエロの聖母に相当する図像がデューラーの芸術に求められる時、シユタインレは、おそらく躊躇することなく《メレンコリア》を選びとつたのである。

4 預言者としての芸術家

デューラーの《メレンコリアI》を自作に応用したナザレ派の画家はシユタインレが初めてではない。プフォルは、後にオーヴァーベックの《イタリアとゲルマニア》に原型的イメージを提供した素描《友情の寓意》の人物の髪型や服装、背景の描写において、既にデューラー作品を参照していたふしがある¹²⁾。しかしながら、極めて知的かつ難解な内容ゆえか、「メレンコ

リア》はラファエロの聖母像ほどの求心力を持ちえず、ナザレ派芸術の性格を決定するほどのイメージとして定着することはなかった。だが「靈感を受ける芸術家」のイメージは、「神」の芸術の声を聞く預言者」のイメージへと変奏されて、ナザレ派の絵画芸術に広汎に見いだすことができる。

ここで、「聖会話としての芸術の寓意」という、ナザレ派特有の図像表現の特異性を改めて確認しておきたい。画家の肖像と新旧の聖典に登場する預言者や聖人とを同列に扱う一連の作品群は、彼らが絵画を、諸科学の一分野でも、音楽や文学を含めた諸芸術の一分野でもなく、世界の創世を解き明かす聖典の言葉と理解していたことを示している。こうした認識においては、画家という職業は、芸術という神の声を預かり、顕現化する預言者の役割を担うこととなる。預言者としての芸術家には、ある特定の時代や地域を示す個性は存在しない。預言者とは、顕れる時代は異なっても等しく神の言葉を託されるというその資質において共通しており、反復して顕れるという循環的性質を持つものだからである。

こうした世界観は、先に挙げたヴァッケンローダーの小説の主人公が画僧であるという設定とも一致する。ナザレ派の画家の多くは、芸術家は同時に美をつかさどる司祭であるという信念をカトリックへの改宗という形で行動に移した。こうした行動は彼らの宗教的情熱やアナクロニズムを示す事実として理解されがちであるが、実際は「古ドイツ」の時代への憧憬の念を



図9 マリーエ・エレンリーダー
《マグニフィカートを記すマリア》1833年
カールスルーエ 州立美術館

表わす以上のものではなかったと考えてよい。なぜなら、絵画が実際に布教のための手段と位置付けられた現実の中世の画僧たちの制作実態とことなり、ナザレ派の芸術においては芸術そのものが崇敬の対象であり、目的だからである。重要なのは、神の声を聞き、芸術という言葉へと移し変えるという役割において、画家を預言者と同一視する認識の在り方であり、現代の画家と古ドイツの美術家（デューラー）とが等しい役割を担っているという自己理解なのである。

再度、プフォルの《芸術の玉座に跪くデューラーとラファエロ》を見てみよう。玉座に座す芸術の擬人像は、右手にペンを、

左手に画板をもっている。この女性像が絵画芸術の寓意、即ちピットウーラであれば、絵筆とパレットをもつのが通常の表現となるが、画板のような板は、巫女が宣託を書きとめる板であるようにも見える。この女性像に類似した同時代の図像には、マリーエ・エレンリーダーの《マグニフィカートを書くマリア》（図9）がある。マグニフィカート、即ち聖母マリアの賛歌（ルカ書一）を書き記すマリアの図像は、エレンリーダー以外にも、ナザレ派の図像において繰り返された。このマリアは、オーヴァーベックの失われた作品《巫女シビラ》との類似性が指摘されているように¹³、創造する人物であると同時に、神の声を聞く預言者の姿にも似せられているのである。

聖ルカ兄弟団の設立メンバーの一人であったヨゼフ・ヴィンターゲルストが示した水彩《デューラー礼讃》（図10）では、中央に配置されているのは聖母ではなく、法服をまとった父なる神となっている。ニルンベルクはヨハネス墓地にあるデューラーの墓と、神を中心軸とし、向かって左側にはキリストと聖母、モーゼ、ダヴィデなどの預言者たちと交じって、デューラーの父と、デューラーの師、ミヒヤエル・ヴォルゲムートが配置され、向かって右側から跪いて天界に迎えられるデューラーを迎えている。デューラーの背後には天使が立ち、デューラーを神へとひきあわせている。その背後には教会の擬人像と使徒が続き、悪魔は敬虔な画家に近づくことができない。デューラーを天上の領域に迎え入れるキリストやマリアといった聖人



図10 ヨゼフ・ヴァンターゲルスト《デューラー礼讃》
1828年 ニュルンベルク、ゲルマン国立博物館

たちと実在したデューラーの父や師が、同じ天空の領域に属していることに注目したい。彼らは芸術家としてではなく聖人としてデューラーを迎えているのであり、またデューラーは諸聖人や預言者の領域に属すべき存在として表現されているのである。「古ドイツ」の芸術家であるデューラーが、その芸術によって神に仕え、その声を地上へと伝えた。芸術家が神の声を聞き、仲介する司祭であると考ええるヴァッケンローダーの考えが、

ここでは図示されているとみてよい。

特定の人物を、その歴史的役割においてではなく、より広い時間幅において相対化し、普遍化するという史観においては、ナザレ派第二世代のユリウス・シュノル・フォン・カロールスフェルトも共通している。カジノ・マツシモの装飾プロジェクトに抜擢されたシュノルは、「アリオストの間」を担当するにあたり、その文学作品『狂乱のオランダ』の逐次的場面を並べ、その中央にキリスト教の守護者として玉座に座るカール大帝を配置するという構成をとった¹⁴。キリスト教中世を芸術的時代と捉え、その象徴的存在として、本来は物語と関わらないはずのカール大帝を採用したのである。こうした手法はミュンヘンのレジデントでも、繰り返される。戴冠の間へと繋がる三つの「皇帝の間」の装飾にあたって、シュノルは九世紀のゲルマン民族の王カール大帝の生涯を、旧約聖書に伝えられるイエルサレムの神殿再建の場面と組み合わせ示す構想を抱いていた¹⁵。シュノルは聖書の物語と世俗的国民史、芸術史とを並行した現象と捉えることにより、自らの民族史に「世界史意味」を与え、カールをキリスト教的ヨーロッパの創始者として、また芸術の庇護者として位置づけることが可能であると考えていたと思われる。

「預言者」という役割についての、ナザレ派の画家たちのこだわりを最もよく表わしているのが、カーサ・バルトルデイの連作壁画《エジプトのヨセフ》である。この物語は、既にフラ



図 12 ベーター・コルネリウス
《ファラオの夢を占うヨセフ》1817年
ベルリン、プロイセン文化財
アルテ・ナツォナルガレリー



図 11 ヴィルヘルム・シャードウ
《牢獄のヨセフ》(下絵) 1816年
ミュンヘン、ノイエ・ピナコテーク

ンツ・プフォルが《ルドルフ・フォン・ハプスブルクのバーゼ
ル入城》で、画中画として用いていることでもわかるように、
初期ナザレ派においてとりわけ好まれた画題であった。

ダロテスク模様のような装飾的絵画を所望していたバルトル
ディの意志に反してこの旧約聖書の物語が主題として選ばれた
経緯の詳細は伝えられていないが、一旦外国へ奴隷として売ら
れたものの、出世して最後は自分を売った兄たちをも赦し、和
解するというヨセフの運命に、ナポレオンに占領された祖国を
離れ、ローマで研鑽を積むナザレ派の若者達が自らの境遇を重
ねた可能性はある。

加えて、預言者というヨセフの特性が主題の選択に関わって
いる可能性も強調しておきたい。ヨセフはエジプトの宮廷で夢
占いをする預言者としての頭角を現し、大臣にまで出世する。
夢を占うヨセフの姿は、ヴィルヘルム・シャードウが担当した
《牢獄のヨセフ》(図11)、ピーター・コルネリウスが担当した
《ファラオの夢を占うヨセフ》(図12)の二面に表わされており、
ここでは囚人の夢とファラオの夢が、それぞれ二つの、空中に
顕れる円形の画中画として描きこまれている。特に、コルネリ
ウスの図像は重要である。ファラオは憂愁に沈み、頬杖をつい
ているが、ファラオの書記はヨセフを見あげながら、その言葉
を聞き逃すまいと意識を集中し、その言葉を書きとめるべく筆
を走らせる。《メレンコリア》をソースとして生まれた幾つ
かの人物タイプが、ここではいわば複数の登場人物に分散して

たち頭れているのである。預言者ヨセフの役割は、この画像で「イメージを読む者」として明確に定義されている。イメージを読む者、それは芸術家の予型でもある。

5 未完の「デューラー的な道」

最後に、ナザレ派の最重要画家であるフリードリヒ・オーヴァーベックの芸術観を辿りながら、ナザレ派の芸術においてデューラー的色彩が後退していった背景を考察してみたい。

一八一〇年、オーヴァーベックはプフォルの求めに応じて著した「芸術へ向かう三つの道」という対話形式のエッセイ¹⁶において、絵画芸術へと至る芸術家の姿勢を、風景と旅人の関係になぞらえて解説している。オーヴァーベックの考えでは、芸術家の歩む道は三通りに分かれている。第一の道は、単純で自然な道であり、オランダ絵画の歩んだ道であるが、凡庸で醜い自然にさえ従う危険性をおびている。第二の道は、険しい山道であり、孤高の芸術家のみが歩むことのできる道である。第三の道は、楽園的な清澄な風景、美と理想の風景の中を、友人とともに歩む道とされる。第一の道を「自然」であるとするなら、第二の道は「空想（ファンタジー）」の道、第三の道は「理想」の道であり、どれもが正しいとされる。これらの道を歩んだ代表的な画家としては、それぞれデューラー、ミケランジェロ、

そしてラファエロがあげられている。そして明記こそしていないものの、オーヴァーベックが自らにふさわしいと考えたのは第三の道、即ちラファエロの道であった。

オーヴァーベックが自ら歩むべきと考えたこの「理想の道」が、親しい友人とともに歩む道であるという点には、注意しておきたい。それは、作品制作のために友人の存在を重視するオーヴァーベックの姿勢を表わしているからである。

芸術家としてのオーヴァーベックは、画学生だったウィーン時代から既に、親友フランツ・プフォルの牽引力を必要としていた。プフォルが一八一二年に急逝すると、オーヴァーベックは精神的危機に陥る。それは親友を失ったことに対する個人的悼みに留まらず、聖ルカ兄弟団の中で最も「デューラー的な資質」を失ったことによつてデューラー（真実）とラファエロ（理想）の統合を目指す聖ルカ兄弟団の芸術目標そのものが脅かされたことを意味していた。その後オーヴァーベックのもとには、コルネリウス、ファイト、ヴィルヘルム・シャードウ等の才能が次々に訪れた。特にコルネリウスは深くオーヴァーベックの心を捉えたと思われ、バルトルディ邸のフレスコ画でもリーダー的役割を譲られるほど一目置かれる存在となった。ファイトは、オーヴァーベックが《諸芸術における宗教の勝利》に、コルネリウスとともにその姿を描き入れたことからわかるように、その実力を高く評価された。しかしファイトは、他の多くのナザレ派の画家と同様、その資質においてオーヴァーベック



図 14 フリードリヒ・オーヴァーベック
《聖書を手にする自画像》1809年
リュベック ハンザ都市美術史美術館



図 13 カール＝クリスティアン・フォーゲル・
フォン・フォーゲルシュタイン《デュー
ラーの版画を読むオーヴァーベック》
1814年 ドレスデン 版画素描館

と近すぎた。結局プフォル程、その「デューラー的」資質においてオーヴァーベックを満足させる才能は現れなかったと断じてよいだろう。

カール・クリスティアン・フォーゲル・フォン・フォーゲルシュタインが一八一四年に制作したオーヴァーベックの肖像《デューラーの版画を読むオーヴァーベック》(図13)はオーヴァーベックの芸術家としての苦悩を伝えており、大変興味深いものである。オーヴァーベックは、制作中のラファエロ風の聖母子像が置かれた画架の前に、デューラーの版画に目を落として物思いに耽っているようである。画面に書き込まれたタイトルが示すように、オーヴァーベックの行為は「絵を描くこと」ではなく、エジプトのヨセフと同様に「画像を読むこと」であり、パレットや絵筆といった画家のアトリエに必須の用具すら、ここには描かれていない。無論このオーヴァーベック像は、親しい者の目からみたものとはいえ他者によって形成されたものであるが、初期の自画像《聖書を手にする自画像》(図14)を見る限りにおいても、オーヴァーベックは行動的な「描く人」であるよりは、内政的な「読む人」あるいは「洞察する人」であったようである。

オーヴァーベックが見つめている版画の画像自体は示されていないが、「SIA」の年記と「AD」のモノグラムだけははっきりと読み取ることができる。一五一四年に制作された著名な版画というと、即座に挙げられるのは《書斎の聖ヒエロニムス》



図16 アルブレヒト・デュラー
《農民の踊り》銅版画



図15 アルブレヒト・デュラー
《書斎の聖ヒエロニムス》銅版画

(図15) および《メレンコリアI》であり、他にフランツ・シユテルンバルトが小説中で言及する作品《農民の踊り》(図16)がある。が、聖母像と対となる性質を備えた、最も可能性が高い作品を挙げるならば、それはやはり《メレンコリアI》を描いてはならないだろうか。

デュラー祭が挙行された一八二八年、オーヴァーベックはプフォルの死後制作を中断していた《イタリアとゲルマニア》を完成させた。オーヴァーベックは自ら、ラファエロの聖母の面ざしを湛えた少女の手をとり情熱的に友情を告白するゲルマニアの立場に、「イタリア在住のドイツ人という特殊な立場」にある自分の真情が反映されると語っている¹⁷⁾。オーヴァーベックはこの時期、ドイツへの帰国の可能性を最終的に断たれ、失意の中にあつた。フランツ・シユテルンバルトが帰国の途につく以前に物語が中断したように、オーヴァーベックにとつての「デュラー的な道」もまた、はからずも未完のままに残されたのである。同時に、当時急速にオーヴァーベックに接近していたシユタインレは《絵画芸術の寓意》を表わした。絵画芸術の寓意をメランコリーの擬人像として表現したこの作品は、反転したオーヴァーベックの鏡像であり、またナザレ派の芸術が進みえたかもしれないもう一つの道を示していたのではないだろうか。

- 註
- 1 デューラー祭の全容については、以下の文献に詳しい。大原まゆみ「デューラー祭・一八二八年」『美的司祭と巫女——西洋美術史論叢』中央公論美術出版 一九九二年 二七五—三〇五頁
 - 2 プフォルと古ドイツ美術との関わりについては以下を参照せよ。大原まゆみ「フランツ・プフォルと古ドイツ美術」実践女子大学 文学部紀要 三〇号、九七—一四二頁
 - 3 Tieck, Ludwig, Franz Sernhalds Wanderungen. Berlin 1798. Wackenroder, Wilhelm Heinrich. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin 1797 (Reclams Universal-Bibliothek Nr.8715)
 - 4 ティーク作品の同時代評については、レクラム社による Alfred Anger 校訂版原書の後書を参照した。(註3参照)
 - 5 ヴァッケンローダー著 江川英一訳『芸術を愛する一修道僧の真情の披歴』岩波文庫一九八八年 九五—九六頁。
 - 6 第一書第六章
 - 7 第二書第二章
 - 8 デューラーが《四人の使徒》を制作中に、弟子のフランツはニュルンベルクを出走する。道中訪れたレイデンの画家ルーカスに「ラファエロは昨年亡くなった」と聞かされる場面がある。Tieck, op. cit., p.210.
 - 9 大原まゆみ 前掲書(註2)、七—九頁。
 - 10 Holllein, Max/ Steinhle, Christa (ed.) Religion Macht Kunst. Die Nazarener. (exh. cat.) Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 2005, p.276
 - 11 Günzel, Klaus. Die deutschen Romantiker, Düsseldorf /Zürich 1995, p.328-30.
 - 12 大原まゆみ「ズラニットとマリア」から「イタリヤとゲルマニア」へ—フランツ・プフォルとフリードリヒ・オーヴァーベックの友情図について—『実践女子大美術史学』第一号 一九八六年 七—二二頁、一—五頁。
 - 13 Holllein, Max/ Steinhle, Christa (ed.) op. cit., p.250.
 - 14 Galtwitz, Klaus. (Hrsg.) Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik (exh. cat.) Rom/München 1981, pp.330-341.
 - 15 Fasert, Sabine. Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtszwischen in der nazarenischen Malerei des 19. Jahrhunderts. München/ Berlin 2000, p.200. 因みにこのアイデアは結局注文主である国王ルートヴィヒの意向により実現しなかった。
 - 16 全文は以下の文献に採録されている。Lehr, Fritz Herbert. Die Blütezeit romantischer Bildkunst, Franz Pflor, der Meister des Lukasbundes, Marburg 1924, pp.298-310. 本稿は以下を参照した。Heise, Brigitte. Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und biographischen Quellen. Köln/Weimar/Wien 1999, p.108ff.
 - 17 大原まゆみ「フリードリヒ・オーヴァーベック画『イタリヤとゲルマニア』再考」『明治学院大学紀要』『藝術学研究』第二〇号 一—一七頁。