

初期ナザレ派の中世再構成における版画の役割

——フランツ・プフォルの場合——

大原 まゆみ

この各論では、本シンポジウムの副題に掲げた「創造・伝達・記憶」という版画の機能のうち、特に遠い時代の記憶を版画から汲み取り、美術の創造的展開につなげようとした試みの一例を取り上げる。なお、この論の骨格は、一九八八年に既に発表した拙論「フランツ・プフォルと古ドイツ美術」に基づいていることをお断りしておく。この論文は、ナザレ派の創始者のひとりプフォルが、ドイツ中世を主題とする歴史画の新しい潮流に身を投じた際、版画をはじめとどんな古美術や古物、あるいは書物を拠り所にイメージ世界を紡ぎ出したかを、初めて具体的に指摘したものである。

フランツ・プフォルとその盟友たちが中世から初期近世の美術、特にドイツ自体の美術に関心を向けるに当たっては、それに先立つ一七七〇年代頃から始まる文学・批評分野での新しい

潮流があった。早くはシュトルム・ウント・ドラング時代の若きゲーテが、評論『ドイツの建築』（一七七二）を著し、当時にフランスに帰属していたシュトラスブルク（ストラスブール）のミュンスターを、エルヴィン・フォン・シュタインバハという棟梁個人の天才に帰し、古典美とは異質の原理に従う後期ゴシック建築を、個性あふれる真の芸術として肯定する道を拓いた。その翌年彼は、創作の面でも、中世末のドイツの騎士を主人公とする戯曲『ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン』を発表し、「騎士劇」の先鞭を付けている。

世紀末になると、続くロマン主義の世代に属するヴィルヘルム・ヴァッケンローダーとルートヴィヒ・ティーターが、『芸術を愛する修道僧の心情的吐露』（一七九六）および『芸術幻想』（一七九九）という二点のエッセー集を通して、芸術において

は宗教的な感情の高揚が重要であると説き、古典主義的形式美によらない芸術に対しても寛容さを求めた。特に『…修道僧…』は、ラファエロとデューラーとが手に手を取って並び立つ、という、その後長く影響力を持つ印象的なイメージを提供した。平行して刊行され始めたテイククの長編小説『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』（第一・二部一七九八）は、デューラーの弟子を主人公とする芸術家小説で、時代設定以外は特に「中世」風とは言えないものの、当時の多くの若者の心を捉えるのに成功した。

十九世紀に入るとすぐに、シュレーゲル兄弟のうち、弟フリードリヒが、初期ネーデルラントおよびドイツ美術に高い宗教性を認め、それらに学ぶことを提言する評論を著し、ヴィンケルマン以来の（新）古典主義アカデミズムの美術観に反旗を翻した³。また、兄アウグスト・ヴィルヘルムは、一八〇八年にヴィーンで行なった連続講演で、劇文学において自民族の歴史を取り上げることの重要性を説き、同じことが絵画にも当てはまる、と説いた⁴。同じ頃オーストリアの歴史家ホルマイアも、文学や美術という美的メディアを使って祖国の歴史を国民の間に浸透させようと図り、一般向けの歴史書を執筆するのと並んで、若手芸術家たちに祖国史文学や祖国史画を描かせるために積極的に題材を提供し、さらに出来上がった作品を宣伝する役割を買って出、そうした絵の注文主であるヨーハン大公とともに、祖国史画という新分野の推進役を演じた⁵。

こうした文学・批評という言葉文化の領域における古いドイツへの着目は、特にロマン派の時代にはナポレオンの侵略に抗する民族意識の覚醒を背景に行なわれたが、いずれも美術に関わる形で推奨されたのは興味深いところである。

十八世紀末から十九世紀初めという時期は、実はそれまで評価が低く、あまり目にとまることのなかった古いドイツ美術の存在が、可視化された時期でもあった。大きなきっかけとなったのは、ナポレオンがヨーロッパ中から戦利品として駆り集めた空前絶後の美術コレクションを、時代ごと・流派別という美術史的分類にしたがって展示する大美術館がパリに開かれたことで、先に触れたシュレーゲル（弟）の評論も、その機会に接したからこそ書くことができたと言える。また、やはりナポレオンが誘導したドイツ各地での「世俗化」によって、多くの宗教施設から美術品が放出される事態となり、ボワスレー兄弟が散逸を止めようとそれらを集め、一時期ハイデルベルクでコレクションを公開していたことも知られる。ことに版画の分野では、それに先立つ十八世紀末には既に、『ヴァイスクーニヒ』（初版一七七五、図一）、『凱旋行進』（第二版一七七七、第三版一七九六）、『凱旋門』（第四版一七九九）という、神聖ローマ皇帝マクシミリアン一世時代のドイツ版画の黄金期の大作が相次いで刊行された。一七九六年には、フーバーとロストの編纂したドイツ銅版画の手引きがツューリヒで出版され⁶、また版画の見事なコレクションを有していたヴィーンでは、十九世紀に

入るとすぐにアダム・バルチュが浩瀚な版画カタログの出版を開始し、その最初の四巻がドイツ版画に当てられている。

同じ頃から、直接の美術品以外にも、中世の遺跡・文化財や、古画などに基づく古い時代の衣装や調度などを、広い読者層に紹介する書物が刊行され始めた⁸⁾。歴史愛好家、あるいは古い衣装の知識が望まれるあらゆる職業の人々に向けて出版されたこうした書物には版画挿絵が付いており、やや稚拙ながらも具体的な視覚イメージを提供している(図2、3)。

版画を手段とする書物装飾では、中世から近世初期の美術品を、ほとんど手を加えずに用いている例が見られる。アヒム・フォン・アルニムとクレメンス・プレントナーが編集した民謡集『少年の魔法の角笛』第二巻の表紙には、中世末の豪華な金



図1 『ヴァイスクーニヒ』初版(1775)扉絵



図3 シュリヒテグロル『古い図版に基づく古ドイツの衣装、風習、道具』(1802[?]刊)より16世紀の男性装束二態 彩色エッチング



図2 パウマイスター『ロルヒ修道院蔵のホーエンシュタウフェン家の人々の肖像集』(1805刊)より「フリードリヒ一世像」彩色エッチング

工品であるオルデンプルクの角笛形の杯が精緻に再現され(図4、5)、同じく第三巻の表紙では、十五世紀末の版画に描かれた奏楽者たちが、ほぼそのままの、すなわち十九世紀初頭当



図5. 『少年の魔法の角笛』第2巻
扉絵 1808刊

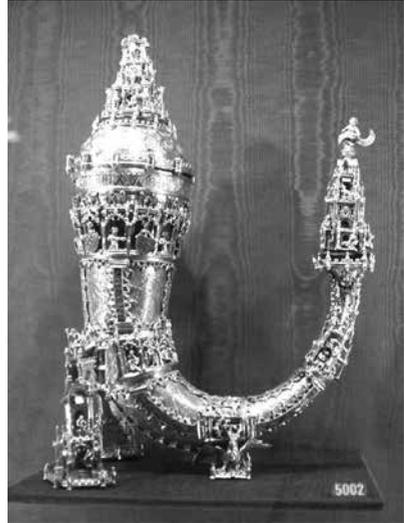


図4. 「オルデンプルクの角笛形杯」 1465
頃



図7 『少年の魔法の角笛』第3
巻扉絵 1808刊



図6 メッケネム『リェウトを弾く
男とハーブを奏でる女』1497頃
銅版

時とは明らかに異なる時代様式で登場し(図6、7)、収録された民謡が古くから伝わるものであることを示唆している。古美術の紹介の一方で、新しい主題領域として自国の過



図8 ティッシュュバイン『牢獄で死刑の知らせを受けるコンラーディン』1784 油彩



図9 フランツとヨハネス・リーベンハウゼン『聖女ゲノフェーファ伝』(1806刊)より「ジークフリート伯爵と妻ゲノフェーファの別れ」 エッチング

去を取り上げた創作絵画も登場する。とはいえ、「中世」像は十九世紀初頭にはまだ未分化で、現代のような厳密な時代考証には程遠く、古いもの、古来のものを漠然と「古ドイツ風 (altdeutsch)」と形容していた。この語はブルンジークによれば、当時は民俗的 (volkstümlich) とほぼ同義だったと言われる⁹⁾。また、中世主題による初期の美術作品は、特に十八世紀中の作例の場合、ヴェルヘルム・ティッシュュバインの油彩画『牢獄で死刑の知らせを受けるコンラーディン』

(二七八四、図8) のように、教皇庁との戦いに敗れたホーエンシュタウフェン家最後の直系男子の悲劇という主題自体は目新しいものの、様式的にはまだ古典主義が支配的で、多少違和感のある歴史画となっている。十八世紀末から十九世紀初頭には、「中世」史や「中世」から伝わる文学に基づくだけでなく、「中世」を舞台にした新しい創作文学も生まれたが、ファンタジックな内容のものが多く、絵本、つまりテキスト付きの版画集にして出版された例が

いくつもある。テイク作の聖女伝に基づくリーベンハウゼン兄弟の版画集『ゲノフェーファ』(一八〇六、図9) や、フリードリヒ・ド・ラ・モット・フーケの水の精譚をシュルツェが版画集にした『ウンディーネ』(一八〇八) の例では、「中世」風の衣装や調度を意識しつつも、ハッチングを入れずに輪郭線だけで描写する、古典主義時代に人気を博した技法 (Umriszeichnung) が、まだそのまま用いられている。

このような美意識や様式、そして民族意識の転換期に、フランス・プフォル（一七八八—一八一二）は画家としての活動を始めた。ヴィーン美術アカデミーの学生だった一八〇八年の四月後半か五月に、彼は親友フリードリヒ・オーヴァーベック（一七八九—一八六九）とともに、「プリミティブ美術」に開眼するという体験をする。つまり、当時ベルヴェデーレに置かれていたハプスブルク家の絵画コレクションを久しぶりに見た際、盛期ルネサンス以降の雄弁で闊達な絵画よりも、当時は低く見られていた初期ドイツや初期イタリア・ルネサンス絵画の方が彼らの心を打ったのである¹⁰。「プリミティブ美術」の持つ「高貴なる単純」を手本に、美術の刷新を目指した彼らが、翌年志を同じくする友人たちと「聖ルカ兄弟団」を結成してアカデミーに別れを告げ、一八一〇年にはローマに移住し、周囲から「ナザレ派」と揶揄されながら、新たな復古主義の先駆けとなり、国際的な影響力を持ったことはよく知られている。

プフォルがなぜ「中世」を志向したのかについては、文学や批評の動向からの感化だけでなく、大きくいって三つの要因が数えられる。第一に、彼らの学んでいたヴィーン美術アカデミーの教える後期バロックとの折衷的な古典主義が、彼らには技術が勝つて心がこもっていない表現に見えた上、高飛車に矯正しようとする教授法も、学生の個性を顧みないやり方として反発的になった。第二に、親友となったオーヴァーベックの廉潔な人柄や教養、敬虔さの影響で、芸術に道徳的な高さを求

めるようになった。「中世」はプフォルにとって、まだ人間が世俗的かつ自由闊達に走りすぎて「墮落」する前の、人間の尊厳が保たれている時代、と捉えられ、新時代の知性をもってそこに帰ることが取るべき道と考えられた。第三に、オーヴァーベックと自分を比較し、宗教主題に向かう友人とは異なる自分の個性を考え、自国の歴史の絵画化に狙いを定めたことである。そこで問題となるのは、絵画化すべき中世をいかにして知るかである。歴史書や文学を読んだのはもちろんだが、直接の視覚の手がかりとしては、まず伝承された実物（建造物、家具調度・道具類、甲冑・武器、宝物、衣類など）を見ることが考えられる。プフォルがハプスブルク家に伝わる古い美術品・甲冑・家具調度類の博物館のようになっていたラクセンブルク城を訪れ、収蔵品の写生をしていたことは、最近になってハインリヒ・トメンの研究により明らかにされている¹¹。

美術家にとってさらに重要と思われるのは、伝承された美術品を見ることである。この点、優れたコレクションの数々を誇るヴィーンは、絵画においても版画においても恵まれた環境だったと言いうことができる。また、現物、そして美術品は、写真が発明され流通する以前には、基本的に独立した版画作品や書物に添えられた版画挿絵によってイメージが伝達されていた。こうした複製を含め、一旦美術家の主観や様式によって再構成された視覚像は、実物に比べ間接的なものではあるが、作成された当時の人々の世界の捉え方、世界の解釈が入っていること

によって、現物とはまた別の「中世」像を伝えるものだと言える。

さて、プフォル自身は、実は「プリミティブ美術への（劇的な）開眼」をする以前から、古版画に関心を抱き、早くから収集に手を染めていた¹²。そもそも、両親の死後職業訓練に出された母方の伯父ヨーハン・ハインリヒ・ティッシュュバイン（カッセルのティッシュュバイン、一七四二—一八〇八）は、エッチングの解説書を著し¹³、デューラーの銅版画の目録を作るなど¹⁴、複製技術の専門家として知られており、プフォルはこの伯父の許で過ごした四年強の間、版画に親しみ、技法を学んだ可能性が高い¹⁵。それ以降も彼の古版画への関心は晩年まで衰えなかった。また、オーヴァーベックを含め、聖ルカ兄弟団のその他のメンバーにも、ドイツの古版画は指針のひとつとして重視され、贈り物として手から手に渡っていった。

ドイツ古版画、特にデューラー時代（黄金時代）のそれは、実際にプフォルの創作に影響を与えた¹⁶。ことにヴィーンで多く触れることのできたマクシミリアン一世周辺で作られた版画は、人体ポーズ、衣装や調度品、建造物といった容易に予想がつく領域のみならず、彼の場合はもつと根本的に絵画世界を生み出す際の大きな手がかりとなっていたように見える。その一方で、版画自体の持つ差異（木版か銅版かエッチングか、といった技法の違いや、一枚ものか書物挿絵という形体差など）は、取り立てて区別されずに利用されている。

具体例として二つの油彩画を取り上げよう。二点とも主題はハプスブルク家の「始祖」ルードルフにまつわる挿話から採られている。

まず、小品「ハプスブルク伯爵ルードルフと司祭」（一八〇九—一〇、図10）を見よう。主題となっているのは、ルードルフがまだ一介の伯爵だった頃、狩の途中で、瀕死の教区民に臨終の秘跡を施すため聖体を運ぶ司祭が、橋の流された川を徒歩で渡ろうとしているのに遭遇し、自分の乗っていた馬を提供した、



図10 プフォル『ルードルフ・フォン・ハプスブルクと司祭』1809-10 油彩



図11 ビルケン『いとも褒むべきオーストリア家の榮譽の鏡』(1668刊)挿絵「ルードルフ・フォン・ハプスブルクと司祭」



図12 ルス『ルードルフ・フォン・ハプスブルクと司祭』1809 エッチング、アクアチンタ

という伝説であり、その敬神に感動した司祭が神の報いを予言し、その後伯爵とその子孫が王となったことで予言が成就した、という後日譚が付いている。この逸話はスイスの年代記などによって十四世紀から伝えられているが¹⁷、一八〇三年にフリードリヒ・シラーがバラードのひとつ『ハプスブルク伯爵』に取り上げてからは皇帝家周辺以外にも広く知られるようになり、ハプスブルク家の御膝元のヴァインでも、ホルマイアアが特に推奨する主題だった。

十九世紀初頭の時点で、この主題の造形化の先例として恐らく最もよく知られていたのは、かつてヤーコプ・フツガーがハプスブルク家に贈呈した豪華手稿本に基づき、皇帝レーオポルト一世の意向で改筆・出版された、ジークムント・フォン・ビルケンの大著『いとも褒むべきオーストリア家の榮譽の鏡』(一六六八)に付された、ヨナナス・アルノルトの下絵による銅版画挿絵(図11)だろう。ホルマイアとともにハプスブルク史の造形化を推進していたヨハン大公の周辺では、この書物が

が同家の歴史を知る手引きのひとつとされ、挿絵も参考にされていた。実際、ナザレ派のひとりユーリウス・シユノル・フォン・カロールスフェルトの兄で、ヴァインで活動したルートヴィヒ・フェルディナント(一七八八―一八五三)によるシラー著作集の挿絵(一八〇九刊)は、画面左手の狩の従者たちを除き、アルノルトの構図をほぼそのまま踏襲している。この主題を繰り返して描いたカール・ルスの同年の版画(図12)も、アルノルトの設定を展開させ、司祭の一行が正面向きになり、従者たちが跪いているの

が目立った変更点である。中世風の狩猟服等が再現されているものの、跪く従者の筋肉表現や、伴僧役の少年たちの髪型や風に翻る薄手の祭服には、アカデミーが教える古典主義のマニエラが透けて見える。実際、ルスの手記によれば、初めて中世史を描くよう持ち掛けられた際、アカデミーでの教育は「ギリシャ風」、つまり古典主義のもとに行なわれているため、ドイツの過去は全く知らない、と答えるしかなかったという¹⁸。

プフォルの構図も、アルノルト同様、馬から降りた伯爵が、向かい合って立つ司祭にその馬を勧める姿を中央に置き、伯爵の傍に狩の従者と猟犬、司祭の傍に後ろ姿の聖具室係を配している。前景左端の画枠で断ち切られた樹木や手前の二頭の猟犬は、直接アルノルトから採られてさえいる。しかし、この絵の持つ静けさ、清廉さは、アルノルトやルスとはかなり異なった印象を見る者に与える。この違いはどこから来るのだろうか。

それを解くには、プフォルがどのように絵を組み立てているかを、少し詳しく見る必要があるだろう。森の外れらしい風景の前に、わずかに四人の登場人物が並ぶだけの構成だが、プフォルは「古典主義アカデミズムのマニエラに中世風の皮を被せる」のではなく、徹底して「ドイツ美術の黄金時代の造形」、特に版画に学ぼうとしているのである。

まず、物語を再現する上で必要最小限に絞られた四人の人物を見てみよう。彼らのポーズにはすべて出典がある。ともに凜とした立ち姿で向き合う伯爵と司祭には、『マクシミリアン一

世の凱旋行進』中の征服地の貴人の列から、ちょうど視線を合わせて立つ二人が選ばれている(図13)¹⁹。貴族であり、領主であるが世俗の平信徒のルードルフト、神に仕える身だが下級聖職者である教区司祭にどのような姿勢を取らせるかは、構図の要となるだけでなく、両者の力関係や主題の解釈を示す上で重要となるが、ここでは両者はまさに対等で均衡していると言ってよいだろう。ルードルフトの背後に細身の槍を持って控える若



図13 プルクマイア『マクシミリアン一世の凱旋行進』(初版1526)第124図部分 木版



図14 ベック『トイアーダルク』(初版1517)第24図
木版

い従者には、『トイアーダルク』第二十四図から、主人公の騎士トイアーダルクに常に付き従う忠実な従者エーレンホルトが、同じように右手に斜めに杖を持ち、左手を胸に当てて小首を傾げ、宿敵フュアヴィティッヒに一撃を与える主人を見守る姿(図14)が利用されている。ランプと鐘を手に司祭の供をする若い祭具室係の方は、アルノルト由来とも考えられるが、同じく『トイアーダルク』第四十一図の、エーレンホルトが主人の猪退治に立ち会う後姿(図15)にもより安定したポーズが見



図15 ベック『トイアーダルク』(初版1517)第41図
木版

出される。四人は四様を示しながらも全員が力を抜いた姿勢で静かに立ち、衣装や衣文線も垂直線を連ねており、動きのある身振りや馬を勧めるルードルフの右腕ひとつに限定されている。アルノルトの身を屈めて愛想よい表情を浮かべる伯爵と、行く手を指さして状況を説明する司祭、談笑する従者たちとそれに気を取られる馬、といった、賑やかな細部はない。
服飾等についても、プフォルは主題や構図に合うものを古美術から見出そうと気を配っている。ルードルフの着用している、



図16 ブルクマイア『マクシミリアン一世の凱旋行進』(初版1526)第31図部分 木版

裾に多くの襷のある膝丈のダブレットは、肘までふくらませた袖がアルノルトと共通するが、基本的に十六世紀前半の男性像によく見られるものである²⁰。肩に掛けてある狩猟道具を吊る皮帯には、デューラーの銅版画『聖エウスタキウス』(一五〇〇—一〇二頃)の吊り帯と同じアーガイル模様が施されている。彼の従者が胴着の上に重ねている特徴ある形のチョッキは、『凱



図17 ブルクマイア『マクシミリアン一世の凱旋行進』(初版1526)第9図部分 木版

「凱旋行進」中の仮面舞者(図16)等が着用している、古いシュヴァーベン地方の衣装とされる皮チョッキに近く、ルードルフがシユヴァーベンに近接する領地を持つ伯爵であったことを想起させる。また、馬の背を覆う飾りネットは、『凱旋行列』中の鹿狩りマイスターの馬具(図17)に由来するが、たてがみに飾られた櫛の葉とともに、神への価値ある贈り物を引き立てる美しい装飾となっている。

周囲の空間に目を転ずると、群像のすぐ奥の中央付近に大きく木を配置し、その左側では十字架の立つ切り通しの道の先に伯爵の城、右側では川向うに司祭の目的地である村が遠望される。前景の人物たちとの位置関係は曖昧で、「空間」はモチーフを合理的に収める容器というより、いわば「語る背景」、つまり物語に参加して状況や人物の人となりをそれとなく説明する書割となっている。遠景の城や村はアルノルトにも見られ



図18 デューラー『大受難伝』(1511刊)より
「キリスト哀悼」 木版

るが、プフォルはここでもより古い造形法に目を向けているようである。というのも、中央に木を置いて背景を二分し、それぞれに物語に関連する要素を配置して読み取りを要求するのは、初期ネーデルラントやドイツの絵画・版画にしばしば見られる方法で、その一例であるデューラーの『キリスト哀悼』(二四九八頃、図18)を、プフォルは知っていたはずである。ここでは、中央の枯れ木を挟んで左手は磔刑の行なわれたカルヴァリオから下る山道、右手遠景にはエルサレムが登場している。木々の枝ぶりや地面の凹凸は、前景で繰り広げられる受難劇に感応して身をよじっている。後景を捉えるやや俯瞰的な視角は

前景のそれとは合致せず、風景は哀悼場面を補足しながらも、その書割となっている。

色彩もまた、モテーフ・風景ともにほとんど濃淡のない固有色の平塗り、という、版画の彩色に近い処理がなされている。つまり、油彩画であるにもかかわらず、立体感や空間を示唆するモデリングも明暗も希薄で、それがこの作品に、ある種の現実離れた雰囲気を与えるのに一役買っている。人物に関わる色相の一部については、プフォルは心理的效果に基づく象徴性や調和を与えようと考えており、温和な金髪の従者には髪色に映える赤の胴着、元気のよい褐色の髪の伯爵には逆に抑えた色のダブレットによって落ち着きを与え、誇り高い黒髪の司祭には、黒い僧服と純白のスベルペリチウム、空色のストラにより、清潔で毅然とした雰囲気をもたせている。

こうした操作により出来上がった作品は、十五・十六世紀の造形に寄り添いながら、制作当時のアカデミックな手法による現実感や感情の表現を意図的に回避しており、やや生硬だからこそその静謐さを湛えていると言える。

二点目の『一二七三年のハプスブルク伯ルードルフのバーゼル入城』(二八〇八一〇、図19)は、ルードルフがローマ王に選出されたとの知らせが入ったために、フェーデの最中だった伯爵とバーゼル市が和解し、市が伯爵の一行を市内に迎えるという、歴史上実際に起きた事件を取り上げている。『司祭』とは異なり、先行する造形例のない全く新しい主題で、プフォル



図19 ブォール『1273年のルードルフ・フォン・ハプスブルクのバーゼル入城』1808-10 油彩

はこれを、当時名声の高かったスイスの歴史家ヨハネス・フオン・ミュラーの代表作『スイス誓約同盟史』から採っている。この書物は先に言及したシュレーゲル(兄)の講演会でも言及されており、プォールが講演を聴いて触発された可能性もある。『司祭』の主題が「敬虔」あるいは「善行」の範例だったように、



図20 図19の部分

彼が「入城」の主題を単に歴史的事件としてではなく、「寛大な赦しと和解」の範例として捉えていたことは、彼自身の解説と正面に描かれた建物の壁面に五面の壁画として挿入された「エジプトのヨセフ」の物語から推察することができる²¹。新主題である上、『司祭』の四倍以上の面積を持ち、広い空間にはるかに多数の人物を配する必要のあるこの作品の場合、プォールはどのようにイメージを紡ぎ出したのだろうか。

先ほどと同じように、まず人物を見てみよう。身体のごく一部しか見えない見物する群衆を含めると、画面には百八十名ほどの人物が描き込まれているが、少なくとも前景の目立つ人物たちについては、画家はここでも応用できそうな先例を古美術から丁寧に捜している。そのソースとなっているのは、やはりデューラー時代の一枚刷りまたは組み物の版画が多い。たとえば、行列や右寄りの部分(図20)に注目すると、全身甲冑に身を固め、兜に孔雀の羽を飾っている

白馬の騎士は、ハンス・ブルクマイアの木版画『皇帝マクシミリアン一世騎馬像』(二五〇八、図21)の雄姿を原型としている²²。その右



図22 シュテア『選帝侯ブランデンブルク
辺境伯ヨアヒム』1544 木版



図21 ブルクマイア『皇帝マクシミリアン一世
武裝騎馬像』1508 木版



図23 ブルクマイア『ヴァイスクーニヒ』
第52図 1514-15 木版

奥でこちら側を向いている髭の人物は、世俗選帝侯の正装であるアーミンの毛皮の帽子とマントを身に着けているが、元になっているのはニクラス・シュテアの『選帝侯ブランデンブルク辺境伯ヨアヒム』（二五四四、図22）の正装姿である²³。その右手前を馬まで完全武装させて歩む武人は、『ヴァイスクーニヒ』第五十二図に登場する戦術教育係（図23）の装束をそのまま頂戴している。彼の手前で仁王立ちになり、市民ともめている歩兵は、服装こそ違うが、シュテアの『ランツクネヒトのピュットナー』（二五三五頃、図24）がモデルだろう。ほかにもいくつかの人物のポーズ、走る犬、衣装、馬具などが、主にデューラー時代の版画から採られている。『司祭』に比べ、やや大きな



図25 フルマウラーと彼の工房『メンベルガルトの祭壇画』1540頃 油彩



図24 シュテア『ランツクネヒトのビュットナー』1535頃 木版



図26 プフォルまたはフォーゲル『メンベルガルトの祭壇画』抜き描き模写 ペン、水彩



図27 図19の部分

身振りや顔の表情を伴う人物も点在するとはいえ、生硬に見えるがゆえの静謐さは、この作品をも支配している。

比較的最近指摘された事例では、ヴィーンの帝室コレクションでプフォルが実際に見ることができ、かつ模写もしたらしい『メンベルガルト(モンベリアール)の祭壇画』(二五四〇頃、図25)からの借用がある²⁴。この多翼祭壇画の一面(左側第一翼裏面の三段目中央図)で、失われた羊と銀貨の譬え話に耳を傾ける男のひとりの、斜め後ろ向き立ち姿、および顎紐付きの平らな帽子・後ろ中央にスリットの入ったロック・縦縞のホーズといった特徴ある服装(図26)を、左右反転し一部修正した上で、『バーゼル入城』の前景左端で女性たちと立ち話をしている白いダブレットの男(図27)に利用しているのである。

板絵もまたイメージソースとなった例のひとつだが、実は『メンベルガルトの祭壇画』は、祭壇画としてはルーター派特有のやや特殊な造りに属しているすなわち、スケールを最大に生かした大画面絵画ではなく、

三対ある翼の表裏面とも各十二の小画面に均等に分割され、中央面も、その更に中央にある磔刑図以外は、同じサイズの小画面が三方を囲み、総計百五十七もの場面から成っている。その上、各画面にはドイツ語訳新約聖書に基づく長いテキストが、カルトゥーシユに収めて挿入されている²⁵。したがって、絵本化された聖書の頁を板の上に並び広げて読むといった構成であり、版画挿絵と絵画の中間のような作例と言うことができよう。

『バーゼル入城』の舞台となる空間は、都市の中の広い通りが設定されている。プフォルはスイス旅行中の友人に頼んでバーゼル市内の様子を描き送らせ、実景を取り入れようとしたが、結局使えないと判断し、都市景観の「タイプ」をやはり古美術の中に捜したようである。行列の背後の、いかにも中世風な出窓などのある建物群は、『ヴァイスクーニヒ』第二四九図(図28)に似た光景を見出すことができる。

しかし、この作品の構図を形成する核心は、建物群というより、前景右手から左へ進み、中央のルードルフを境に奥へと方向を転じ、急角度の遠近法に従って市の代表者たちが待ち受ける広場へと向かう行列の運動の方にこそある。つまり、舞台を作ってから人物を配置するのではなく、まず入城行進の大きな流れがあり、都市風景はあとから付いて来たのだと考えられる。こうした方向転換して隘路を奥に進む行列の造形は、マクシミリアン帝の『凱旋行進』の、一方向に連綿と続くフリーズ形式とは全く異なり、その原型は初期ネーデルラントの版画や写本



図28 ブルクマイア『ヴァイスクーニヒ』第249図
1514-15 木版

挿絵に見出される。特にプフォルが知っていたことが確実なマルティン・シヨンガウアーの『十字架の道行』(図29)が大きな示唆を与えたと推測される²⁶。

人物像の静謐さや行列全体の示す流れと並んで、この複雑な群像をカオスから救っているもうひとつの要素は、色彩である。『司祭』と同じように、ほとんど濃淡／明暗のない平塗りの明るい色彩が、オークルがかった灰色を基調色とする画面の上で、



図29 ショーンガウアー『十字架の道行』1485頃 銅版

平面上のバランスを取るように配分されているのである²⁷。特に白の多用は、清潔感と別世界感をもたらしている。

こうして見ると、プフォルは黄金時代のドイツ美術、特に版画という、手元に置いて細部まで吟味し、並べたり組み合わせたりすることが容易なメディアウムと対話しつつ、モチーフや装束の借用に留まらない造形原理の

奥にまで近づこうとしていたのではないかと思われる。十三世紀の出来事の再現に十五十六世紀の資料を使う、という時代錯誤や、手本を古代からデューラー時代に変えた歴史主義、という批判はもちろんできるだろう。しかし、プフォルが古典主義の常識を脱し、中世の「高貴なる単純」から近代を拓くことを試みた時、古版画は、表面的なヒントとしてのみならず、過去の息吹を伝えるタイムカプセルとして、測りがたい恩恵をも

たらしたに相違ない。

註

- 1 大原まゆみ「フランク・プフォルと古ドイツ美術」、『実践女子大学文学部紀要』第三十号、一九八八、九七—一四二頁。
- 2 これについては、前掲論文の第一項「一八〇〇年前後における古ドイツ美術の再評価」（九七—一〇三頁）において、より詳しく述べられている。
- 3 Friedrich Schlegel, "Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802-1804", *Friedrich Schlegel Kritische Ausgabe seiner Werke*, Bd. IV, München etc., 1959, S. 9-152.
- 4 August Wilhelm von Schlegel, "Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur", *Sämtliche Werke*, Bd. 5 und 6, Neudruck Hildesheim/New York, 1971. 特に最終講演。
- 5 彼の活動については、拙論「ヨーゼフ・フォン・ホルマイアとオーストリアの歴史画運動」、『実践女子大学文学部紀要』第三十二号、一九九〇、九五—一二七頁、を見よ。
- 6 Michael Huber und Carl Christian Heinrich Rost, *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke vom Anfang dieser Kunst bis auf gegenwärtige Zeit*, Deutsche Schule, 2 Bde., Zürich, 1796.
- 7 Adam Bartsch, *Peintre-Graveur*, 21 Bde., Wien, 1803-

21. 後に図版付きの版が刊行され、現在まで版画目録としての価値を保っている。

- 8 たとえば Johann Sebald Baumteiler, *Galerie der Familien Bilder des ehemals kaiserlichen Hauses der Hohenstauffen. Nach den in dem königlich württembergischen Kloster Lorch befindlichen Originalen gezeichnet*., o. O. [Gmünd], 1805, は、ホーエンシュタウフェン家の遺跡であるロルヒ修道院の外観、教会堂内観、墓碑彫刻などを図版付きで紹介しており、Adolf Heinrich Friedrich von Schlichtegroll, *Galerie altdeutscher Trachten, Gebräuche und Gerätschaften, nach zuverlässigen Abbildungen aus den vorigen Jahrhunderten*..., Leipzig, o. J. [1802?], は「現物からではなく図化されたものに基づき、古い時代の衣装・調度・風習を紹介する図版集である。十八世紀から十九世紀半ばまでの、こまごまとした挿絵入りの「古道具」に関する出版物については、Sigrun Brunsiek, *Auf dem Weg der alten Kunst. Der »altdeutsche Stil« in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts*, Marburg, 1994, の巻末に付けられたカタログを見よ。
- 9 *Ibid.*, S.19-21.
- 10 プフォールは故郷の支援者サラスインに宛てた一八一〇年の学業報告で「この体験を詳しく記しているが、そこでは正確な時期について触れられておらず、プフォールについての基本書である Fritz Herbert Lehr, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr der Meister des Lukabundes*, Marburg, 1924, S.37, Anm.1, に于一八一〇八年の春としか記されている。以下、プフォールの遺稿を集めた最新の研究で

ある Stefan Mater/Maria-Christina Boerner, ...*Kann ich vielleicht nur dichtung malben? Franz Pforrs Fragment eines Künstlerromans und das Verhältnis von Poesie und Malerei bei den Nazarenern*, Köln/Weinlar/Wien, 2007, S.130-134, に至るまで、時期ではなく内容に関心が向けられている。しかし、親友ジャン・タヴィッド・パッサヴァンに宛てた一八一〇八年五月の手紙に、そのことを指すと見られるギャラリーでの有意義な体験が言及されている(拙著「フランス・プフォール資料Ⅰ…パッサヴァンへの手紙・一八一〇八年」、『実践女子大美術史學』第二号、一九八七年「二四四頁中二八頁」、書簡番号二六)。その前の手紙が同年四月十六日付けなので、それ以降の四月後半か五月中の出来事だったと考えられる。オーヴァーベック側の資料ではこの体験は語られていないが、四月二十七日付けの父宛の手紙に彼の芸術的信念が初めて明示されていることから、四月中に起こった可能性が高い。

- 11 Heinrich Thommen, "Franz Pforr in der »Franzensburg. Ein »kaiserlicher Schlüssel« fürs Mittelalter", in *Osterrische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Bd. 63, 2009, S. 236-245; id., *Im Schatten des Freundes. Arbeitsmaterialien von Franz Pforr im Nachlass Ludwig Vogels*, Basel, 2010, S.172-189.
- 12 最初の収集は、遅くとも一八一〇三年七月に始まった(Thommen, 2010, S.132)。
- 13 Johann Heinrich Tischbein d.J., *Kurzgefaßten Abhandlung über die Aetzkunst*, Kassel, 1790.
- 14 Thommen, 2010, S.132.

- 15 プフォールのカッセル時代と、そこで行なわれた版画の模写や収集については、*ibid.*, S.83-90, に詳しい。彼は一八〇五年には伯父と決裂してフランクフルト・アム・マインに戻っており、従来考えられていたように、一八〇八年の伯父の死以後に帰郷したわけではない。帰郷後すぐ、支援者たちの助けによって版画複製を制作する仕事を獲得している (*ibid.*, S.91-94)。なお、伯父はヘッセン大公国(一八〇三年からは選帝侯国)のギャラリー査閲官(Inspektor)の地位にあったが、コレクションは一八〇六年以降フランスによって繰り返し略奪され(Bernhard Schnackenburg, *Gesamtkatalog Gemäldesammlungen der Alle Meister Kassel*, Mainz, 1996, Textband, S.18)。プフォールがカッセルに滞在し続けたとしても芸術環境は劣悪化したはずである。
- 16 プフォールが作品に反映させたことが確実なデューラー時代の版画としては、マクシミリアン一世の注文した組作『ヴァイスクーニヒ』(木版、一五〇五—一〇六)、『トイアーダンク』(木版、初版一五一一七)、『凱旋行進』(木版、初版一五二二六)中のそれぞれ複数画面の他、このあと指摘するもの以外に、アルブレヒト・デューラー『木版小受難伝』(一五〇九)、『書斎の聖ヒエロニムス』と『メレンコリア・I』(以上銅版、一五一四)、『最後の晩餐』(木版、一五二二)、『ハンス・ブルクマイア』三人の善きキリスト教婦人』(木版、一五一九頃)、『ルカス・ファン・レイデン』頭蓋骨を持つ青年』(銅版、一五一九)を指摘できよう。
- 17 伝説の形成と十八世紀までのその造形化については、拙著『ハプスブルクの君主像——始祖ルードルフの聖体信仰と美術』、講談社、一九九四、を見よ。
- 18 Eduard Melly, *Karl Russ. Umrisse eines Künstlerlebens*, Wien, 1844, S.14, 拙論「一九九〇—一〇六頁に訳あり」。
- 19 左端および右から二番目。両者の腕の位置、および司祭の重心の軸に変更が加えられている。
- 20 マックス・フォン・ペーン『モードの生活文化史・1』、長野藤夫ほか訳、河出書房新社、一九八九、二二二—二三八頁。なお、細かな細工のある乗馬用ブーツは、デューラーの祭壇画『三位一体の礼拝』(一五一二)の、ちょうど中央に位置する男性から採られている。
- 21 大原、一九八八、一〇八—一二四頁。この壁画が「エジプトのヨセフ」サイクルであることは、その後 Cordula Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Surrey/Burlington, 2009, pp.49f. にも指摘されている。「エジプトのヨセフ」は、プフォールの死後、ナザレ派がバルトルディ荘の壁画制作を請け負った際、オーヴァーベックの提案でその主題となった。
- 22 馬具の紋章から推して、選帝侯会議でルードルフを推薦したプファルツ伯ルートヴィヒと推測される。
- 23 プファルツ伯もブランデンブルク辺境伯も実際にはこの場になかったことを、プフォールはミュラーを通じて知っていたが、ルードルフが選帝侯会議によって選ばれたことを表したかったものと思われる。
- 24 Kurt Löcher, "Zu Franz Pfors' „Einzug Kaiser Rudolfs von Habsburg in Basel. — Vom Nutzen Wiener Studienjahre“, in: *Nobilis Arte Mannus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Anjel Meddeldorf Kosegarten*, Dresden/Kassel, 2002, S.422-440; Thommen, *op. cit.*, S.146-149. プフォールの遺品

中にはこの男性像の模写二点があるが、彼自身の筆になるのかどうかは確実ではない。なお、トメンは「狭い門の譬え話の場面」としているが、背後に描かれているのは明らかに失われた羊と銀貨の譬えである。

- 25 *Die Gemälegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde mit 2341 Abbildungen*, Wien, 1991, S.59.

- 26 この銅版画は、オーヴァーベックも彼の『十字架の道行』の手本となっている。

- 27 *Lehr, op. cit.*, S.116f.

〈図版リスト〉

- 図1：マクシミリアン一世『ヴァイスクリニヒ』初版扉絵
(Titelblatt zu: *Der Weiße König. Eine Erzählung von den Thron Kaiser Maximilian des Ersten. Von Marx Treitzsaurwein aus dessen Angaben zusammengetragen... Herausgegeben aus dem Manuskripte der k. k. Hofbibliothek...*, Wien, 1775)
- 図2：パウマイスター『ロルヒ修道院蔵のホーエンシュタウフェン家の人々の肖像集』より「神聖ローマ皇帝フリードリヒ一世像」(Bildnis Kaiser Friedrichs I. Kolorierte Radierung. Tafel bei Johann Sebald Baumeister, *Galerie der Familien Bilder des ehemals kaiserlichen Hauses der Hohenstauffen; Nach den in dem... Kloster Lorch*

befindlichen Originalen gezeichnet..., Gmünd, 1805)

- 図3：シュルビテク・ホル『古い図版に基づくグドアイツの衣装風習「道具」』より「十六世紀の男性装束二態」(Zwei männliche Kostüme des 16. Jhs. Kolorierte Radierung. Tafel 18 bei Adolf Heinrich Friedrich von Schlichtegroll, *Galerie altdeutscher Trachten, Gebräuche und Gerätschaften, nach zuverlässigen Abbildungen aus den vorigen Jahrhunderten...*, Leipzig, 1802)

- 図4：オルテンブルクの角笛形杯 (Das Oldenburger Horn. Um 1465. Vergoldenes Silber, emailliert. H. 37cm. Schloss Rosenberg, Kopenhagen)

- 図5：『少年の魔法の角笛』第2巻扉絵 (Wilhelm Grimm [Zeichner]/Adam Weise [Stecher], Titelblatt zu Achim von Arnim und Clemens Brentano, *Wunderhorn; Alle deutsche Lieder*, Bd. II, Heidelberg, 1808)

- 図6：メックケネム『リュートを弾く男とハーブを奏する女』(Israel von Meckenen, *Lautenschläger und Harfenspielerin*. Um 1497. Kupferstich, 169×111mm)

- 図7：『少年の魔法の角笛』第3巻扉絵 (Grimm [Zeichner]/Weise [Stecher], Titelblatt zu Arnim und Brentano, *Wunderhorn; Alle deutsche Lieder*, Bd. III, Heidelberg, 1808)

- 図8：テイッシェンバイン『牢獄で死刑の知らせを受けるロントレーネン』(Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Konradin von Schwaben im Gefängnis*. 1784. Öl/Lw., 174×251cm. Schlossmuseum, Gotha)

- 図9：フランツ・ゴットホフ・ス・リーヘンハウゼン『聖女ゲノフ

- エーファ伝」版画集より「シートフリート伯爵と妻ゲノフエーファの別れ」(Franz und Johannes Riepenhausen, “Abschied Graf Siegfrieds von seiner Gemahlin Genoveva”, aus: *Leben und Tod der heiligen Genoveva*, nach Ludwig Tieck, Frankfurt/Main, 1806. Raderung, 234 × 297mm)
- 図10: プフォル『ルーデルフ・フォン・ハプスブルクと司祭』(Franz Pforr, *Rudolf von Habsburg und der Priester*. 1809-10. Öl/Lw., 45,5 × 54,5cm. Städtisches Museum, Frankfurt/Main)
- 図11: ビルケン『らども褒むべきオーストリア家の榮譽の鏡』挿図「ルーデルフ・フォン・ハプスブルクと司祭」(Jonas Arnold [Zeichner]/Philipp Kilian [Stecher], Illustration bei Sigmund von Birken, *Spiegel der Ehren des höchstlöblichen Erzhauses Österreich*, Nürnberg, 1668, S. 58)
- 図12: ルス『ルーデルフ・フォン・ハプスブルクと司祭』(Carl Ruis, *Rudolf von Habsburg und der Priester*. 1809. Raderung und Aquatinta. Wien Museum)
- 図13: プルクマイア『マクシミリアン一世の凱旋行進』第一二四図部分 (Hans Burgkmaier, Edelleute unterworfenen Nationen: Ausschnitt aus dem *Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, 124. Bild. 1. Ausgabe 1526. Holzschnitt) なお、図13、16、17の版画作者と題材の同定は、Wilfried Seipel (Hg.), *Werke für die Ewigkeit: Kaiser Maximilian I. und Erzbischof Friedrich II.*, Ausstellungskatalog, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2002, S. 25f., に依る。
- 図14: シック『トイアーダルク』第二四図 (Leonhard Beck, *Theuerdank*, 24. Bild. 1. Ausgabe 1517. Holzschnitt) なお、図14、15の版画作者の同定は、Kaiser Maximilian I., *Theuerdank 1517*, mit einem Nachwort von Horst Appuhn, Dortmund, 1979, S. 610ff., に依る。
- 図15: シック『トイアーダルク』第四一図 (Leonhard Beck, *Theuerdank*, 41. Bild. 1. Ausgabe 1517. Holzschnitt)
- 図16: プルクマイア『マクシミリアン一世の凱旋行進』第三一図部分 (Hans Burgkmaier, Mummerei: Ausschnitt aus dem *Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, 31. Bild. 1. Ausgabe 1526. Holzschnitt)
- 図17: プルクマイア『マクシミリアン一世の凱旋行進』第九図部分 (Hans Burgkmaier, Meister der Hirschenjagd: Ausschnitt aus dem *Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, 9. Bild. 1. Ausgabe 1526. Holzschnitt)
- 図18: デューラー『大受難伝』より「キリスト哀悼」(Albrecht Dürer, “Beweinung Christi”: Tafel 9 der *Grossen Passion*, 1511. Um 1498-99. Holzschnitt, 392 × 281mm)
- 図19: プフォル『二二七三年のルーデルフ・フォン・ハプスブルクのバーゼル入城』(Franz Pforr, *Einzug Rudolfs von Habsburg in Basel im Jahr 1273*. 1808-10. Öl/Lw., 90, 5 × 118cm. Städtisches Museum, Frankfurt/Main)
- 図20: 図19部分 (右中央部)
- 図21: プルクマイア『皇帝マクシミリアン一世武装騎馬像』(Hans Burgkmaier, *Kaiser Maximilian I. in voller Rüstung zu Pferd*. 1508. Holzschnitt, 318 × 225mm)
- 図22: シュテア『選帝侯フランデンブルク辺境伯ヨアヒム』

- (Niklas Stoer, *Kurfürst Joachim Markgraf von Brandenburg*, 1544, Holzschnitt, 355 × 234mm)
- 図 23 : ブルクマイアー『ヴァイスマスターニユ』第五二図 (Hans Burgkmair [monogrammiert], *Wisskunstig*, Taf. 52. 1514-15, Holzschnitt)
- 図 24 : シュトナー『ランツクネクトのゴットナー』(Niklas Stoer, *Landknecht Pühner*. Um 1535, Holzschnitt, 268 × 167mm)
- 図 25 : フュルマウラーと彼の工房『メンベルガルトの祭壇画』(Heinrich Fulmaurer und Werkstatt, *Mömpelgarter Altar* mit drei Flügelpaaren. Ca. 1540. Öl/Holz, Mittelbild 98 × 91cm, jeder Flügel 185 × 101cm, jedes kleines Bild 41 × 28cm. Kunsthistorisches Museum, Wien)
- 図 26 : フォルまたはフォーゲル『メンベルガルトの祭壇画』左第一翼裏面三段目中央図の人物の模写 (Franz Pfort oder Ludwig Vogel, Kopie nach einem Mann im “Gleichnis vom verlorenen Schaf und vom verlorenen Groschen” (Mittelbild der dritten Reihe auf der Rückseite des ersten linken Flügels) vom *Mömpelgarter Altar*. Aquarellierte Zeichnung [Ausschnitt]. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich)
- 図 27 : 図 19 部分 (左下隅)
- 図 28 : ブルクマイアー『ヴァイスマスターニユ』第二四九図 (Hans Burgkmair [monogrammiert], *Wisskunstig*, Taf. 249. 1514-15, Holzschnitt)
- 図 29 : ショーンガウアー『十字架の道行』(Martin Schongauer,

Kreuztragung Christi. Vor 1485, Kupferstich, 286 × 430mm)

〈図説註〉

- 図 1 <https://p3.liveauctioneers.com>
- 図 2 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wisskunstig_1514-15_019.jpg
- 図 3 <http://www.whitefoxrarebooks.com>
- 図 4 <http://bobandnellasworld.com/NoEurope%202011/Copenhagen/Rosenborg2>
- 図 5 <http://berkshirereview.net>
- 図 6 <http://www.britishmuseum.org/collectionimages>
- 図 11 Sigmund von Birken, *Spiegel der Ehren des höchstlöblichen Erzbischofs Österreich*, Nürnberg, Fendler, 1668. Ex.: Österreichische Nationalbibliothek, Wien
- 図 21 Fotothek des Wien Museums, Wien
- 図 21 <https://www.woodcutts.com/> *The Triumph of Maximilian I.: 137 Woodcuts by Hans Burgkmair and Others*, New York, Dover Publications, 1964
- 図 21 <https://www.dover.com/> Kaiser Maximilian I., *Die Abenteuer des Ritters Theuerdank; kolorierter Nachdruck der Gesamtausgabe von 1517*, Köln, Taschen, 2003
- 図 21 <https://www.dover.com/> *Vorbild Dürer*. Ausstellungskatalog, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1978
- 図 22 <http://images.zeno.org/Kunsterwerke>

- 図 23 28 *Kaiser Maximilians Weiskunig in Lichtdruck-Faximiles nach Frühdruckern...*, Stuttgart, W.Kohlhammer Verlag, 1956
- 図 24 <https://s-media-cache-ak0.pinning.com>
- 図 25 *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde mit 2341 Abbildungen*, Wien, Christian Brandstätter Verlag, 1991
- 図 26 Heinrich Thommen, *Im Schatten des Freundes. Arbeitsmaterialien von Franz Pforr im Nachlass Ludwig Vogels*, Basel, Schwabe Verlag, 2010