

ペーター・コルネリウスによる 『ファウスト』連作について

1 はじめに ファウストの挿絵の歴史

ゲーテの『ファウスト』の「夜」は次のような場面描写から始まる。

「天井の高い、狭苦しいゴシック風の部屋。ファウスト、卓に向かい肘掛椅子に坐して落ち着かぬさま。」¹ファウストの長い独白の後、書を開き大宇宙の標を見る。そして、次のペー
ジをめくると地霊の印を見て、地霊の呪文を唱えたと恐ろしい
地霊の姿が現れる²。この場面の執筆に際して、ゲーテがレン
ブラントの《錬金術師（ファウスト）》（*Der Alchemist*）を手本としている
ことは疑いようもない。ゲーテ自身、本作品を大公カール・ア
ウグストから一七八〇年頃に入手しており³、その現物がヴァ
イマル版画素描コレクションに残されている⁴。本作品は、十



fig.1 レンブラント《錬金術師（ファウスト）》
1652年頃、エッチング

佐藤直樹

七世紀にはまだ「実験中の錬金術師」という題名で知られているだけであったが、一七五一年には「ファウスト博士」という名前が付けられてパリのジェルサン画廊で売り出されていることから、ゲーテの時代には広くファウストとして知られていたことが明らかである。レンブラント作品の室内に目を向けると、暗いゴシック風の室内が舞台となり、大きな窓から光が差し込んでいくのがわかる。ファウストの眼前には光り輝く円盤が宙に浮かび、守護天使の手だけが光の盤を意味ありげに指差している。まさにレンブラントの版画は、ゲーテが目指した世界観に近いと言える。

実際にレンブラントが、本作をファウスト博士として表したかどうかについては知ることはできないが、ドイツのファウスト伝説を元にしたイギリスの劇作家クリストファー・マーロウ(1564-1593)の戯曲『フォースタス博士』のオランダ語版が一六〇四年に出版され、一六五〇年にはアムステルダムでファウスト劇が上演されていることから⁷⁾、この戯曲の一場面をレンブラントが視覚化した可能性は高い。なぜなら、この戯曲には、ファウストが「私の目の前の明るい光は一体なんだ?」と問うと、守護天使が「目を覚ませファウスト。悪魔はすでにお前を騙している」と答える場面があるからだ。しかし、レンブラント作品の本来の意味は、いまだに謎に包まれている。とりわけ光の標に記された文字の意味するところは、様々な意見が出されており解明されていない。ゲーテはもちろん、レンブ

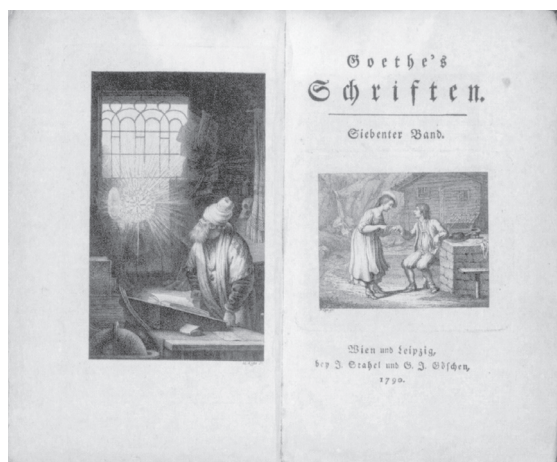


fig.2 ヨハン・ハインリヒ・リプス《ファウスト》『ゲーテ全集』第7巻、扉絵、1790年、エッチング

ラント作品の謎めいたイコノグラフィについては知る由もなく、当時の通称通り「ファウスト博士」として理解していたとするのが妥当だろう。ゲーテがレンブラント作品をファウスト博士として認めていた証拠に、一七八八年、ヨハン・ハインリヒ・リプス(1758-1811)にこの作品を元にした版画作品を依頼している。リプスはゲーテが高く評価していた版画家で、彼が制作した《ファウスト》(fig.2)は、一七九〇年に出版され



fig.3 ゲーテ《地霊の出現》1810/12-1819年、紙、鉛筆、ヴァイマル古典財団

た『ゲーテ全集』第七巻の扉絵に使用された。この巻には「ファウスト、断片」が収められている。

後には、ゲーテ自身もファウストの素描を描く。いくつかある素描のうち、最も有名なのはやはり「夜」の場面を表した《地霊の出現》(Fig.3)だろう。ここでは、レンブラント作品とは異なり、古代的な神の姿の顔つきがはっきりと与えられている。強い光を放出するその顔に、ファウストは向き合うのではなく、顔を背けている。つまりゲーテは自分のテキストの次の場面を視覚化しているのである。

霊「おれを呼んだのは誰だ。」

ファウスト(面をそむけて)「恐ろしい姿だ。」

霊「お前はおれを強い力で惹きつけ、長い間おれの領分に吸い付いていた。ところが今——」

ファウスト「おお叶わん、お前を見ることは堪えられない。」¹⁰

……

霊「なんだおれの息に吹きまくられて、命の底からすっかり震えあがり、おどおどと身をくねらせて逃げ腰になっている虫がお前なのか。」

ファウスト「焰の姿のお前などに、たじろいであるものか。」¹¹

このテキストの通り、焰で光る地霊に背きつつも、ファウストの顔には強い意志が示されている。ゲーテが一八一〇年頃にこの素描を完成させていたとするなら、レンブラントの版画を手本に、「夜」の場面で書斎のファウストの姿というイメージがはっきりと固まっていたことになる。ゲーテはしかし、次に見ていくペーター・コルネリウスの素描に対して、自分のイメージを押し付けることなく、若い芸術家の想像力を賞賛するのであった。

2 ペーター・コルネリウスによる古ドイツの再発見

ゲーテからコルネリウスに宛てた手紙（一八一一年五月八日）に、コルネリウスの素描連作に関する記述がある。

「ボワスレー氏から届けられた素描ですが、実に好ましいことに次のことが明らかにされました。それは、親愛なるコルネリウスさん、私があなたの作品を目にしなくなつてからというもの、あなたがどれだけの進歩を成し遂げたかということです。場面はよく選ばれていて、それに対する描写も適切に考案されており、機知に富んだ扱い方には全体においても個々においても感嘆せざるを得ません。」¹²

ゲーテがこの賞賛に満ちた手紙を書いたのは、コルネリウスがフランクフルトで最初に完成させた五枚の素描を受け取った後である。コルネリウスがローマに移住した後も制作は続けられ、素描は最終的には十二枚になるのだが、この時点からはまだ数年が必要であった。ゲーテの言葉が示すように、これらの素描はその成立時から、「ドイツ的」かつ「中世的な」新しさが見られていた。この新しい傾向は、芸術愛好家や若い芸術家たちに、時には熱狂的な賞賛を持って注目されることとなる。この素描連作を契機に、コルネリウスの名前が多くの人々に知られるようになったため、若いコルネリウスにとって一つの出発点になったと言える。この後、一八一二年二月二十八日にコルネリウスはローマでナザレ派に合流し、彼の活躍と名声はさ

らに高まっていった¹³。合計十二枚の連作素描は、どれも大型の白い紙に灰色のインクで表され、三つの時期に分けて制作された。《ライブツイヒ、アウエルバッハの地下酒場》（*Die Kneipe*）が、一番最初の素描だと考えられている。この素描の考察に入る前に、まずはコルネリウスの生涯と彼の芸術の特徴について見ていくことにしよう。

デュッセルドルフで生まれたペーター・コルネリウスは、デュッセルドルフ美術アカデミーの講師だった父と兄から最初の



fig.4 ペーター・コルネリウス《ライブツイヒ、アウエルバッハの地下酒場》1810年、紙、ペン、シュテアデル美術館、フランクフルト・アム・メイン



fig.5 ベーター・コルネリウス《聖家族》1810-11年、カンヴァス、油彩、シュテューデル美術館、フランクフルト・アム・マイン

美術教育を受けた。その後、一七九八年から一八〇五年にかけてデュッセルドルフ美術アカデミーで学び、一八〇三年から一八〇五年にはゲーテがヨハン・ハインリヒ・マイヤーと創設した『ヴァイマル芸術友の会』の懸賞に繰り返し応募している。しかし、一八〇三年から一八〇五年まで三年連続で応募したものの芳しい成果は得られなかった¹⁴。ゲーテがコルネリウスに宛てた手紙に「あなたの作品を目にしなくなつてからというもの」と記されているのは、賞は逃したものの、懸賞に応募していたコルネリウスを覚えていたからに違いない。

コルネリウスは、一八〇九年に二十六歳でデュッセルドルフ



fig.6 アルブレヒト・デューラー《天使たちに囲まれる聖家族》1503-04年、木版画

からフランクフルトに移ると、ローマに旅立つまでの二年間をそこで過ごしている。コルネリウスがフランクフルト滞在中に制作した《聖家族》(fig.5)において、ファウストの素描連作以前に、フランス古典主義的な画面構成から離れ、すでに中世美術への転向を示していることが見て取れる。フランク・ビュットナーが指摘するように、コルネリウスはこの作品で初めて、意識的に古ドイツの美術、すなわちデューラーの様式に立ち返っている。デューラーの木版画《天使たちに囲まれる聖家族》(fig.6)と木版画連作「聖母伝」の最後の一枚《聖母の賛美》(c.1501-1502)がインスピレーション・ソースとなっている。

一方で、マリアの膝の上に立つ幼子イエスとハーブを演奏する天使というモチーフは、デューラー的ではない。おそらく、ラファエッロからの影響と思われるが、それが何の作品であるのかを指摘することは難しい。驚くべきは、この時点でコルネリウスはローマのナザレ派と合流していないにも関わらず、まるでナザレ派の作品と見間違えるような、デューラー的要素とラファエッロ的要素をうまく融合させた作品を完成させていることである。

コルネリウスは、一体どうやってアカデミックな古典主義から離れ、古ドイツやイタリア・ルネサンスの様式を学び、取り入れることができたのだろうか。転換点の一つとして、古美術収集家のヨハン・ズルピッツ・ボワスレー（1783-1894）とヨハン・バプティスト・ベルトラム（1761-1841）が一八〇三年の夏にコルネリウスのアトリエを訪問したことが挙げられる（ボワスレーとベルトラムが作り上げたコレクションは後に紹介する）。この出来事に加えて、ビュットナーは、フリードリヒ・シュレーゲルの芸術論にコルネリウスが触れたことの重要性を指摘している。シュレーゲルは、新しい芸術論を展開する場として一八〇三年に雑誌『オイローパ』を創刊した。ここでの一連の芸術論は、ゲーテやヨハン・ハインリヒ・マイヤーらが『プロピュレーン』で擁護していた古代模倣を第一とする古典主義的な芸術論に反駁するもので、美術界に強い影響を与えたことは改めて言うまでもない¹⁵。シュレーゲルは、『オイローパ』のな

かで、彼が意見を異にするヴァイマル芸術友の会の『プロピュレーン』（一七九八年）に掲載されたマイヤーの論文「美術の主題について」に対して明らかに批判を試みた。マイヤーが重視しなかったキリスト教の主題はまだまだ使い尽くされていないとした上で、これからの芸術の方向としてベルギーノやレオナルド、ラファエッロと結びつけることを勧めたのである¹⁶。さらに、シュレーゲルは「絵画記述」*Geniebeschreibungen*の第一補遺において独自の絵画理論を打ち立てる。それは、「過去の画派の偉大な様式に立ち返ること」¹⁷がこれからの美術に助けとなるとした上で「絵画は古代の手法から解放されるべき」だという主張であった¹⁸。つまり、シュレーゲルが、アカデミックな古典主義に反して「ロマン主義」と呼んだ、中世に立ち返る想像力豊かな世界を新しい時代の芸術の指針であると示したことに、コルネリウスは大きく影響されたのだろう。

荒井訓が指摘するように、シュレーゲルの芸術観は、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』（一七九七年）によって開かれた新しい地平をさらに展開するものであった。つまり、シュレーゲルが復興すべきものの対象としたのは、ヴァッケンローダーの著作のなかで称賛されていたイタリアとドイツの「古絵画」なのである。十六世紀中頃までの絵画以降の美術の展開を錯誤の歴史とみなし、真に絵画的なものをこの古絵画に探ろうとする試みであった。シュレーゲルによれば、近代の芸術はイタリアにおいてジョット、ドイツとオラン

ダにおいてヤン・ファン・エイクといった先行者たちとともに「キリスト教芸術の新しい朝の太陽」¹⁹が登り、ラファエロとデューラーにおいて頂点に達したとされる。つまり、これ以降をシュレーゲルは墮落の歴史とみなし、十八世紀において絵画は完全に墮落してしまったと断じるのである。ミケランジェロと彼に追隨するマニエリストたちから芸術の墮落が始まったと批判し、ラファエロにおいても後期ではなく「初期」のラファエロこそが学ぶべき手本なのだと主張した。シュレーゲルの時代、ラファエロは古典主義者たちにとっても古代の「理想的美」²⁰を表現しているがゆえに賛美されていたが、シュレーゲルによれば、参照すべきは限られている作品のみであり、ラファエロの本質は「古典的理想美」にあるのではないと言う。なぜなら、初期ラファエロこそが「古い画派に最も結びついている」²¹からであって、ジョットからマンテーニャ、ペリーニ、師のベルジーノに至るまで、いわゆるプリミティヴオの画家たちの真価が今こそ再評価されるべきだと唱えたのである²²。また、シュレーゲル自身も、ゴシックやゴディツ絵画へのさらなる興味をボワスレー兄弟との交流の中で深めていった。ピュットナーが指摘するように、コルネリウスがシュレーゲルの芸術理論に触れたのはボワスレー兄弟を通してであった可能性が極めて高い。

こうしたシュレーゲルの芸術理論が、ウィーンで結成された聖ルカ兄弟団に与えた影響の大きさについては言うまでもない

が、コルネリウスもまた、デュッセルドルフにおいて強くシュレーゲルに感化されていたことは意義深い。つまり、ウィーンとデュッセルドルフにおいて同時期に、古絵画を目指す画家たちが活躍し始めていたという事実は、聖ルカ兄弟団が拠点を移したローマにコルネリウスが引きつけられたことが、偶然が生み出した必然だったことを意味するからだ。このウィーンとデュッセルドルフにおける並行現象という観点において、両都市におけるゴディツ絵画の美術体験も重要である。ウィーンのカデミーで勉強を始めたばかりのフランツ・プフォルが、一八〇六年に再開されたベルヴェデーレ宮殿の皇帝ギャラリーをフリードリヒ・オーヴァーベックと訪れ、突如としてゴディツ絵画に目覚めたように、コルネリウスはデュッセルドルフでボワスレーの兄弟の美術コレクションやケルン大聖堂のシュテファン・ロホナーの祭壇画の前で、プフォルたちと同じような体験をしていたからである。

コルネリウスはデュッセルドルフでボワスレー兄弟の中世絵画コレクションに触れることで、ゴディツ美術に目を開かれた。ボワスレーのコレクションは、ヨハン・ネボムク・シュトリクスナーによって一八二〇年から二三年にかけてリトグラフ出版され、その評判は広がっていった²³。このコレクションは、現在、ミュンヘンのアルテ・ピナコテークに所蔵されるケルン派や聖ヴェロニカの画家、あるいはロヒール・ファン・デル・ウエイデン（当時はヤン・ファン・エイクに帰属）の《三王礼拝》



fig.7 フリードリヒ・オーヴァーベック／ペーター・コルネリウス
《二重肖像画》1812年、紙、鉛筆、
ペン、個人蔵

などの初期ネーデルランド絵画を多数含む他、デューラーによる聖人像、ルカス・クラナハも含む驚くべき名作を有していた²⁴。コルネリウスは、ウィーンのプフォルたちよりも、質量ともに凌駕する作品群をデュッセルドルフで体験することができたのである。

コルネリウスは一八一一年八月末に、画家で友人のクリステイアン・クセラー（1784-1867）と共にフランクフルトを発つと、十月十四日にローマに入り、一八一二年二月二十八日、聖ルカ兄弟団に加入する。一八二二年にプフォルが亡くなると、聖ルカ兄弟団は重要な柱を失いオーヴァーベックは意気消沈するものの、彼より六歳年上だったコルネリウスは持ち前の明るい人柄で彼を支えた。ナザレ派の出世作となったバルトルディ邸のフレスコ画連作を描ききつかけも作ったのはコルネリウスであ

った。プフォルの死後、コルネリウスとオーヴァーベックがお互いに相手の姿を一枚の紙に描いた《二重肖像画》（fig.7）が示す通り、この二人が聖ルカ兄弟団の新しい両輪となる。ナザレ派としてのコルネリウス活躍は目覚ましく、ドイツでの評判も高まると、一八一九年にはデュッセルドルフ美術アカデミーの校長として召喚される。その後、ローマで親しくなったルートヴィヒ一世からミュンヘンに招かれると、一八二五年にはミュンヘン美術アカデミーの運営も任された上、貴族に列せられる厚遇を受けた。

3 コルネリウスとデューラー

コルネリウスのファウスト連作素描が、エングレーヴィングとして出版されるのは、一八一六年、コルネリウスのローマ滞在中であった。このエングレーヴィングはローマの聖ルカ兄弟団と近しかったフェルディナント・ルツシエヴァイ（1784-1867）によって正確に版刻される。しかし、本稿ではこの版画連作についてはではなく、表紙絵以外はほぼ一致するコルネリウスの下絵素描から彼の芸術の特質を検討していくことにしよう。合計十二枚の素描は、例外なく大型の白い紙に灰色のインクで、三つの時期に分けて次のような順番で制作されたことがわかっている。一八一〇年終わりから一八一一年初めにかけてフランクフルトで制作され、ボワスレーが一八一一年五月にデ

1. テに見せたものが最初の五枚である。

4. 《アウエルバッハの地下酒場》 5. 《教会の出口で》

6. 《庭園の散歩》 10. 《ヴァルブルギスの夜―プロツケ

ンへの道》 11. 《刑場での出現》

続けて二枚が一八一一年夏にフランクフルトで素描、あるいは計画される。

7. 《悲しみの聖母の前のグレートヒエン》 9. 《大聖堂の

場面》

一八一一年十月十四日ローマに到着したコルネリウスは、すぐにファウストの素描に取り掛かることはなく、新たに叙事詩「ニーベルンゲンの歌」の連作素描を始めている。コルネリウスがファウストの素描に戻るのには、この素描連作がエングレーヴィングで出版されることが計画されてから後のことであった。

すなわち、一八一四年の終わりから一八一六年かけて制作されたのは次の五枚となる。

1. 《アラベスク表題紙》 2. 《舞台の前曲》 8. 《ヴァレ

ンティーンの死》 12. 《牢獄の場面》 3. 《イースターの

散歩、市門の前》

しかし、本稿では連作十二点全てを検討することはせずに、デュラーの様式をコルネリウスがどのように取り入れていったのか、そしてそれが十九世紀において、どのような新しさをもって迎えられたのかに焦点を合わせることにしたい。まずは、ゾンナーベントが指摘するように、一番最初に制作された《アウエルバッハの地下酒場》(fig. 8)の左端の酒飲みの方太った男が、デュラー親友《ピルクハイマーの肖像》(fig. 9)を戯画化した



fig.8 ベーター・コルネリウス《アウエルバッハの地下酒場》(部分)1810年、紙、ペン、シュテッデル美術館、フランクフルト・アム・マイン



fig.9 アルブレヒト・デュラー《ピルクハイマーの肖像》1524年、エングレーヴィング



fig.10 ペーター・コルネリウス《庭の散歩》1810-11年、紙、ペン、シュテューデル美術館、フランクフルト・アム・メイン

ものであることは明らかである²⁵。また、《庭の散歩》(fig.10)の手本として、ゾンナーベントはデューラーの銅版画《散歩》(fig.11)を挙げる。この比較から、衣装の細部に至る観察の成果だけでなく、デューラー作品で常に重要な役割を演じていた



fig.12 ペーター・コルネリウス《庭の散歩》(部分)1810-11年、紙、ペン、シュテューデル美術館、フランクフルト・アム・メイン



fig.11 アルブレヒト・デューラー《散歩》1498年頃、エングレーヴィング

身体と衣装の関係にもコルネリウスは注目していたことが見て取れる。衣を後ろに引きずる女性の姿だけでなく、男性の帽子につけられた揺れるような羽飾りに加え、男性が女性を見つめるその眼差しなどにも親近性が認められよう(fig.12)。コル



fig.14 ペーター・コルネリウス《ラーベンシュタイン城の出現》1811年、紙、ペン、シュテューデル美術館、フランクフルト・アム・メイン



fig.13 アルブレヒト・デュラー《ニュルンベルクとヴェネツィアの女性》1495年、紙、ペン、シュテューデル美術館、フランクフルト・アム・メイン



fig.15 ラファエッロ《神殿から放逐されるヘリオドロス》(部分) 1511-12年、フレスコ、ヴァチカン美術館

ネリウスの目には、この時代において長いこと支配的であった、時代を超越する古代的な理想的裸体表現と比べて、こうした衣装の表現や男性の眼差しが魅力的に映ったに違いない²⁶。さらにゾンナーベントは、コルネリウスがデュラーの版画だけではなく、素描を見た可能性にも言及する。《ニュルンベルクとヴェネツィアの女性》(fig.13)における左のニュルンベルク女性のファッションと着方が、《庭の散歩》におけるマルテの衣装(fig.12)と類似するだけでなく、とりわけ腕にかけた引き裾の描き方などにデュラーの特徴が現れていると言う。この作品以上に本作と近い手本を見つけることができないことから、ゾンナーベントはコルネリウスがこの素描を見た可能性が高いとする推論にたどり着いた²⁷。また、コルネリウスが手本としたのは、デュラーだけではない。《ラーベンシュタイン城の出現》(fig.14)には、ラファエッロの《神殿から放逐されるヘリオドロス》(fig.15)からの引用が認められる。コルネリ

ウスは、この時代において長いこと支配的であった、時代を超越する古代的な理想的裸体表現と比べて、こうした衣装の表現や男性の眼差しが魅力的に映ったに違いない²⁶。さらにゾンナーベントは、コルネリウスがデュラーの版画だけではなく、素描を見た可能性にも言及する。《ニュルンベルクとヴェネツィアの女性》(fig.13)における左のニュルンベルク女性のファッションと着方が、《庭の散歩》におけるマルテの衣装(fig.12)と類似するだけでなく、とりわけ腕にかけた引き裾の描き方などにデュラーの特徴が現れていると言う。この作品以上に本作と近い手本を見つけることができないことから、ゾンナーベントはコルネリウスがこの素描を見た可能性が高いとする推論にたどり着いた²⁷。また、コルネリウスが手本としたのは、デュラーだけではない。《ラーベンシュタイン城の出現》(fig.14)には、ラファエッロの《神殿から放逐されるヘリオドロス》(fig.15)からの引用が認められる。コルネリ



fig.16 ペーター・コルネリウス《ヴァルブルギスの夜》
1810-1811年、紙、ペン、シュテッデル美術館、フ
ランクフルト・アム・メイン

ウスが、ローマ到着以前にすでにヴァチカンのラファエッロ壁
画から引用していることには驚かされる。コルネリウスは、シ
ュレーゲルの言葉に従って「初期ラファエッロ」を学ぼうとし
たのだろう。しかし、ラファエッロの《神殿から放逐されるヘ
リオドロス》は、その激しい身振りからも窺えるように、もは
や初期ではなく、ラファエッロの画業の中盤に差し掛かったも
のだ。あるいは後期の始まりに位置付けることができるかもしれ
ない。こうして、シュレーゲルが考えるラファエッロの「初
期」は、ナザレ派の画家たちによって次第に誤用されていくの

であるが、この問題に関しては別に機会に譲りたい。

十二点の連作のうち、最もドラマチックな場面は、やはり
《ヴァルブルギスの夜》(fig. 16)だろう。ゲーテのテキストに忠
実に、風景と人物像が密接に絡み合う。ファウストとメフィス
トフェレスの他に、鬼火や魔女たちが登場する一幕が一枚の素
描に巧みに組み合わされている。

ファウスト「旋風がひどく空中に荒れ狂っているではな
いか。おれの首筋におそろしい力でぶつかってくるわ。」
メフィストフェレス「あなた、この岩の古い肋骨につか
まっついてください。でないとこの谷底に突き落とされ
ますからね。」²⁸

そして魔女たちの合唱の後の場面では

メフィストフェレス「光ったり、火花を散らしたり、臭
味を発したり、燃えてみたり、これこそ本当の魔女の世
界だ。さあしつかり私にくっついて。離れると迷子にな
りますよ。」²⁹

この場面は、ゲーテに送られた最初に制作された五点のうち
の一枚であり、ゲーテのテキストから想を得たこの素描が彼を
感心させたことは間違いない。ただし、この場面では、テキ



fig.17 ペーター・コルネリウス《ヴァルブルギスの夜》(部分)1810-1811年、紙、ペン、シュテターデル美術館、フランクフルト・アム・マイン

ストとは無関係な驚くべき表現があることに注目したい。それは、これまで全く指摘されてこなかった、岩山に表された「人面」の表現である(図17)。ゲーテのテキストには一切このような人の顔をもつ岩山の描写は出てこない。この岩は、これから悪魔あるいは人間に化けようとするのだろうか。テキストには登場しないこうしたファンタジックなイメージ、すなわち岩山ともとれるような人間の顔のイメージをコルネリウスはどうやって着想したのであろうか。



fig.18 アルブレヒト・デューラー《アルコの風景》1495年、紙、水彩、ルーヴル美術館

こうしたトロンプルイユ的とも言えるイメージの源泉を求めるために、デューラーの風景素描《アルコの風景》(図18)を見てみよう。ハインツ・ラーデンドルフが一九七一年に指摘して以来³⁰、アルコの岩山描写に見られる人面岩の存在は意見の分かれるところであったが、近年、ダリオ・ガンボニの著作『潜在的イメージ』でルネサンス期のファンタジー表現の文

脈に置き直されたことで、彼の見解の再評価がなされている³¹。しかし、この素描をコルネリウスが実際に見た可能性はないだろう。この素描は、元はケルンの商人エバーハルト・ヤーバッハ(1618-1695)のコレクションにあったが、負債を抱えたヤーバッハは多数の作品をフランス王ルイ十四世に売却しており、本作はすでに一六七一年には王のコレクション「Cabinet du Roi」に入っていたからである。コルネリウスが本作をパリで実際に見た可能性がないことから、印刷物によってこれを知る以外にこの岩山の表現を知る方法はないように思われるが、本素描の複製が当時あったとは管見の限り見つからない。それならば、コルネリウスとデューラーの残した造形の奇妙な一致は、単なる偶然なのだろうか。ここで、コルネリウスが参照し本連作で引用したことが明らかなヨハン・ネポムク・シュトリクスナー(1782-1856)が一八〇八年に出版したリトグラフ画集『アルブレヒト・デューラーのキリスト教的=神話的素描』を参照したい。この画集を検証することで、こうしたファンタジックな人面岩が生み出された原因に近づくことができるかもしれないからである。

シュトリクスナーのリトグラフ画集は、神聖ローマ皇帝マクシミリアン一世が、自身の聖ゲオルギウス騎士団員に配布する印刷本の祈祷書のデューラーによる下絵素描を複製したものである。皇帝の計画は、残念ながら印刷にまでは至らず、テキストを取り囲むデューラーの周縁素描だけが残された。シュトリ

クスナーが出版したこの版画集は人気を博し、ゲートも所有していたことが分かっており、彼が持っていた現物(fig. 19)がヴァイマル古典財団の「ゲート個人文庫」に収められている。本書が再現したデューラーの手になる、ペンの一筆書きという超絶技巧を屈指した緻密なアラベスク文様は、コルネリウスを魅了し『ファウスト』の素描連作の重要な手本となったことがすぐに見て取れよう。例えば、『アラベスク標題紙』(fig. 20)や『舞台の前曲』ではアラベスクの再現が試みられ、『悲しみの聖母の前のグレートヒェン』には右下のコウノトリ(fig. 21)がシュトリクスナーの『祈祷書』に何度か登場するコウノトリを手本としながら、第十五葉(fig. 22)に登場する奇妙な鶏冠をもつ鳥の姿勢が組み合わ

された。

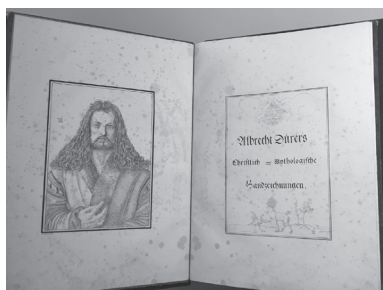


fig. 19 ヨハン・ネポムク・シュトリクスナー『アルブレヒト・デューラーのキリスト教的=神話的素描』1808年、ヴァイマル古典財団(ゲート蔵書より)

ゲートがコルネリウスに宛てた一八一一年五月八日の手紙には、デューラーによるこの素描連作を心に留めるよう記されている。「……私の考察によるとアルブレヒト・デューラーは、このいわば即



fig.20 ペーター・コルネリウス《アラベスク標題紙》1814/15年、紙、ペン、シュテューデル美術館、フランクフルト・アム・マイン

興的な【祈祷書の】素描以外で、これほどに自由で機知に富み、偉大で美しいものを見せたことはない。」³³これに添えて、コルネリウスは一八二二年七月一日、ゲーテに宛てて次のようにしたためる。「デューラーの周縁素描は私がこの仕事を始めたときから私のアトリエにございます。」³⁴つまり、コルネリウ



fig.22 ヨハン・ネボムク・シュトロクスナー『アルブレヒト・デューラーのキリスト教的＝神話的素描』1808年、fol. 15、ヴァイマル古典財団(ゲーテ蔵書より)



fig.21 ペーター・コルネリウス《悲しみの聖母の前のグレートヒェン》1811年、紙、ペン、シュテューデル美術館、フランクフルト・アム・マイン

スは、シュトリクスナーが出版したデューラーの複製画集をファウスト素描の制作の初めから参照していたことをゲーテに告白しているのである³⁵。

この二人の書簡のやり取りで明らかのように、コルネリウスがゲーテに送った最初の五枚に含まれていた《ヴァルブルギスの夜》の人面岩の表現が、デューラーのアラベスク文様が生み出す自由でファンタジックな造形理念を理解したことで生み出されたのだとするのは、少し言い過ぎだろうか。つまり、手本の直接的な引用ではなく、造形理念の引用を認めることができるのかどうか、という問題である。カール・メーゼネーダーは、デューラーの擬人的表現は、彼自身のデッサンの方法論のプロセスに起因すると結論づけ、自然の表象と擬人的表現とを対立的に理解するのではなく、事物の外観を忠実に描くリアリズムそのものが生ける自然に命を与え、その自然のなかで人間と獣と人工的な建物が混淆的に関連づけられているとした³⁶。確かに、そうしたモチーフの混交が《祈祷書》のアラベスクによって達成されている。しかしここでは、コルネリウスが《祈祷書》のアラベスクの表現から果たしてそこまで学びとることができたのか、急いで結論づけることは避け、両者の比較を提案するだけにとどめておくことにしよう。そして、デューラーの《アルコの風景》素描を複製した印刷物がすでに存在し、コルネリウスが見ることができた可能性については今後の課題としたい。

4 おわりに 二つの様式を結ぶアラベスク

一八一二年にコルネリウスがローマに到着し、ナザレ派に合流以降に制作されたファウストの素描では、デューラーの《祈祷書》からの影響が一層強く現れるようになってくる。一八一四年の終わりから一八一六年にかけて《ファウスト》連作の最後の五枚がローマで制作されるが、なかでも《アラベスク標題紙》(Fol. 10)と《舞台の前曲》において、デューラーの《祈祷書》の欄外装飾に見られるアラベスクが多用されているのである。ローマにおいて、わざわざデューラーの《祈祷書》に集中することは、まるでデュッセルドルフで獲得した古ドイツの感覚が薄れてしまわないように抗っているかのようである。《アラベスク標題紙》において、コルネリウスは『ファウスト』の物語の始まりを一枚で表現した。画面左下では、「夜」の場面の地霊が仁王立ちして登場し、地霊の上には四人にブットーがファウストが学ぶ学問の名前を記した銘板を掲げる。地霊の右隣では聖書を熱心に翻訳するファウストが書斎の聖ヒエロニムスさながらに表され、その右手には、グレートヒエンとマルテが向き合い、画面右下隅には地獄が口を開いてグレートヒエンを誘っている。その上では魔女が鍋をかき回すと、鍋から出てきた悪魔がメフィストフェレスを神の前に差し出し、いよいよ物語が始まることを示している。これらのモチーフすべてが、デューラーが《祈祷書》で見事に表現した「自由で機知に富ん



fig.23 ラファエッロ《聖体の論議》(部分)1509-1510年、フレスコ、ヴァチカン美術館



fig.24 フリードリヒ・オーヴァーベック《宗教の勝利》1829-1840年、カンヴァス、油彩、シュテューデル美術館、フランクフルト・アム・マイン

だ」アラベスク文様で「ゆるやかに」つながれている。デューラーが作り出した天才的なペンの遊戯による一筆書きのアラベスクは、再現不

可能と考えられてきたが、シュトリクスナーによる複製版画の出版によって、コルネリウスはその復興に見事成功したのである。

そして、コルネリウスの本素描(59.20)で注目すべきは、デューラー風のアラベスクだけではない。素描の上部を占める神と天使の姿を見過ごしてはならない。それはラファエッロの壁画《聖体の論議》の上部(59.23)から着想を得ていることが明らかだからだ。宗教主題を

愛し、ラファエッロを生涯の手下としてきたオーヴァーベックもまた、一八二九年の《芸術における宗教の勝利》(59.24)という大作でラファエッロの《聖体の論議》を手本とするが、コルネリウスはそれに先じている。まるでコルネリウスは、『ファウスト』の連作においてナザレ派の始祖たる二人の様式、つまりオーヴァーベック(すなわちラファエッロ)とプフォル(すなわちデューラー)と

いう両者の芸術の様式を正しく継承していくことを宣言しているかようである。デューラー風に表現された下部の登場人物から、軽やかな線描の蔓が左右で上昇すると、最頂部でラファエッロ風の父なる神の像に辿り着き、ドイツとイタリアの要素、すなわちラファエッロとデューラーをアラベスクがしっかりと結びつける³⁷。「ラファエッロとデューラーを学べ」と、コルネリウスに芸術観の転換を促したフリードリヒ・シュレーゲルは、アラベスクがロマン派の新しい芸術に重要な要素であることを主張していた。そのシュレーゲルは、『文学についての会話』(1800)のなかで、芸術が表層的となり死に絶えたこの時代に、アラベスクこそが潜在的可能性を秘めた唯一特権的な芸術形式であると唱えている³⁸。シュレーゲルが目指したのは、アラベスクを用いることで「古代芸術と近代芸術との間にある乖離や対立の解消を目指すのではなく、それらを普遍的なことから統合調和すること」³⁹であった。これを受けて、コルネリウスは、アラベスクの蔓を使うことで二つの要素をうまく絡めようとしたのではないだろうか。しかし、それは古代芸術と近代芸術の統合ではなく、ナザレ派の理念そのままの、イタリアとドイツの統合、すなわち、ラファエッロとデューラー様式の統合だったに違いない。

『付記』 本稿は、二〇一九年十月二十三日に東京藝術大学で開催された国際シンポジウム「ファウストの文化史」において

て発表した原稿を加筆訂正したものである。また、本研究はヴァイマル古典財団からの助成を受けた二〇一九年の調査に基づいている。

註

- 1 ゲーテ『ファウスト』第一部、相良守峯訳、岩波書店、一九五八年、p. 41(Z. 353).
- 2 ゲーテ、前掲書、pp. 37-41.
- 3 *Rembrandts Radierungen. Bestandskatalog. Ehemalige Großherzogliche und Staatliche Sammlungen sowie Goethes Sammlung*, hrg. von Wolfgang Holler und Hermann Mildnerberger, Klassik Stiftung Weimar, S. 128.
- 4 *Ibid.*, S. 128; Christian Schuchardt, *Goethes Kunstsammlungen*, Teil 1, Jena, 1848, S. 177, Nr. 322.
- 5 一六七九年のクレメント・デ・ヨングの遺品目録では「錬金術師」pactierende Alchimistと記されているが、一七五一年のバリのジェルサン(Edmé-François Geissant)画廊のカタログには「哲学者あるいは医者肖像、オランダではファウスト博士として知られる」と記載されている: *Rembrandt. Radierungen*, Ausst.-Kat., Landesmuseum Joanneum, Graz, 2006, S. 86.
- 6 *Ibid.*, S. 86.
- 7 *Ibid.*, S. 128.
- 8 *Katalog Rembrandt. Hundert Radierungen*, bearbeitet Eckhard Schar, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1987, Kat.-Nr. 71.

- 9 Willy F. Storck, *Goethes Faust und die Bildende Kunst*, Berlin und Leipzig, 1914, S. 32.
- 10 ヌーネ、前掲書、p. 40 (Z. 482-486).
- 11 ヌーネ、前掲書、p. 41 (Z. 496-499).
- 12 Brief von Goethe an Peter Cornelius von 8. Mai 1811. Zitiert nach Ernst Förster, Peter Cornelius, Bd. 1, Berlin 1874, S. 80; Martin Sonnabend, *Peter Cornelius. Zeichnungen zu Goethes Faust aus der Graphischen Sammlung im Stadel*, Ausr.-Kar., Mainz, 1991, S. 7; https://reader.digital-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11181497_00104.html.
- 13 Sonnabend, op. cit., S. 7.
- 14 Frank Büttner, *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 1, Wiesbaden, 1980, S. 1-5.
- 15 荒井訓「フリースリム・シムレーベルの絵画」『ユイメン書』
へ〇衆、日独文誌、一九八八年、pp. 71-73.
- 16 Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, Bd. IV, Paderborn, 1959, S. 57-60; Büttner, op. cit., S. 5.
- 17 Schlegel, op. cit., S. 70.
- 18 Schlegel, op. cit., S. 70-78; Büttner, op. cit., S. 5.
- 19 Schlegel, op. cit., S. 115.
- 20 Schlegel, op. cit., S. 54.
- 21 Schlegel, op. cit., S. 55.
- 22 岸井麗、通譯論文、pp. 71-73.
- 23 *Genäule der Sammlung. Sulziz und Melchior Boiste und Johann B. Bertam lithographiert von Johann Nepomuk Strixner*, Ausr.-Kar., Clemens-Sels-Museum Neuss, 1980, S. 7.
- 24 *Ibid.*, S. 17-33. 11頁十五点の板絵が1827年にバイエルン王家ルートヴィヒ一世によって購入された。一八三六年以降は、ミュンヘンのアルテ・ピナコテーク所蔵となる。
- 25 Sonnabend, op. cit., S. 12.
- 26 *Ibid.*, S. 12.
- 27 *Ibid.*, S. 11. ヌーネラーのこの素描は、シュテーデル美術館にあるこの当時フランクフルトにあった可能性は大きいだろう。
- 28 ゲーテ、前掲書、pp. 279-280 (Z. 3936-3939).
- 29 ゲーテ、前掲書、p. 285 (Z. 4018-4020).
- 30 Heinz Ladendorf, Ein Felsgeist bei Albrecht Dürer, in: *Festschrift für Wolfgang Krönig (Aachener Kunstblättern)*, Bd. 41, 1971, S. 229-230.
- 31 タリオ・カンパーニ『潜在的イメージ』藤原貞朗訳、三三三社、二〇〇七年、pp. 60-68. (Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, 2002)
- 32 KuSaDepot:KuD224 (Sammlung Privatbibliothek Johann Wolfgang Goethe, Klassik Stiftung Weimar)
- 33 Goethe an Cornelius am 8. Mai 1811: „...weil nach meiner Überzeugung Albrecht Dürer sich nirgends so frei, so geistreich, groß und schön bewiesen, als in diesen gleichsam extemporenten Blättern,“ zit. nach Ernst Förster, *Peter Cornelius. Ein Gedächtnisbuch aus seinem Leben und Wirken*, Bd. 1, Berlin, 1874, S. 80-81; Sonnabend, *ibid.*, S. 15. (https://reader.digital-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11181497_00104.html)
- 34 Cornelius an Goethe am 1. Juli 1811: „Albrecht Dürers Randzeichnungen habe ich von dem Tage an, da ich mein Werk begann, in meiner Werkstatt,“ zit. nach Förster, op. cit., S. 86. (<https://reader.digital-sammlungen.de/de/fs1/object/display/>

bsb11181497_00110.html)

35 ベンナーベントは、一八一一年にゲーテとコルネリウスのこの手紙のやり取りによってデューラー素描の影響がコルネリウスに現れた原因であるとした上で、一八一一年の夏にフランクフルトで制作された《悲しみの聖母の前のグレートヒェン》のコウノトリがシュトリクスナーの印刷本が手本である指摘³⁶。Sonabend, op. cit., S. 16.

36 Karl Möseneder, *Blickende Dinge. Anthoropomorphes bei Albrecht Dürer*, in: *Pantheon*, XLIV, 1986, S. 15-23; カンホービ「前掲書」pp. 63-64.

37 佐藤直樹「ナザレ派におけるラファエッロとデューラー・ブフォルからコルネリウスへ」『前ラファエッロ主義 過去にある十九世紀絵画の革新』喜多崎親編、三元社、二〇一八年、pp. 78-79.

38 Günter Oestrele, *Von der Peripherie ins Zentrum: Der Aufstieg der Arabeske zur Prosaischen, Poetischen und Intermedialen Reflexionsfigur um 1800*, in: *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, hrsg. von Werner Busch und Petra Matisak, Petersberg, 2014, S. 33.

39 渡邊直樹「ロマン派の文学・批評論——フリードリヒ・シュレーゲルの『レッシンタ論』」『宇都宮大学外国文学研究会』五四号、二〇〇五年、p. 157.

Photo credits:

© Städel Museum, Frankfurt am Main: figs. 4, 5, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 20, 21, 24

© Klassik Stiftung Weimar: figs. 3, 19, 22,