

19 世紀後半のドイツにおける、
アルブレヒト・デューラーをめぐる芸術論
——ヘルマン・グリムを中心に——

三井麻央

はじめに

本論文は、美術史家ヘルマン・グリム (Herman Grimm, 1828-1901) によるテキストを中心として、ドイツ・ルネサンスの芸術家であるアルブレヒト・デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) が、後世のドイツでいかに受容されていたのか考察することを目的とする。

ドイツ語圏でデューラーは、没後も常にさまざまなかたちでその存在を知られてきたが、そこで生まれたドイツの人々にとってのデューラー観の内実は、時代や個別の状況に応じて変化しつづけている。とりわけ 19 世紀はデューラーに対する人々の関心とその言及が再び高まった時期であり、デューラーをドイツ美術の規範とみなす史観が確立されたのもこの時期である⁽¹⁾。この時代になされたデューラーに関する言説や、デューラーを主題とする芸術作品はたいへん多く、なかでもナザレ派を中心とした 19 世紀前半のデューラー崇拝については多くの研究がなされてきた。しかし 19 世紀後半には、デューラーに対する人々の接近の仕方にもうひとつの大きな変化が生じたと筆者は考えている。それは端的に言えば受容者の関心がデューラーという人物から作品自体へと移行したことであるが、そのことはどのようにして生じ、いかなる意味をもっていたのか。その転機を解明するために、ここではグリムの著作をとりあげたい。ヤン・ビアウオストッキらによる先行研究では、グリムは、ロマン主義的な英雄礼賛史観に立脚してデューラーを解釈した美術史家とみなされてきた⁽²⁾。しかし、ホルスト・ブレーデカンブも指摘するように⁽³⁾、グリムはその作品、とりわけ

複製画像の扱い方という側面においては既にロマン主義世代とは異なり、むしろそれ以降の美術史家であるハインリヒ・ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin, 1864-1945) らにもつらなる特徴をもっていた。

19世紀後半における作品自体への関心の増大は、美術史学における方法論の転機を示すと同時に、デューラーを題材とした芸術作品の変化にも反映している。ゆえに本論文では、19世紀のグリム以前に存在したロマン主義的なデューラー観と、グリムのデューラー観とを、同時代に作られた作品を参照しながら比較したい。

まず第1節では、19世紀前半の造形芸術作品におけるデューラーの描かれ方とその背後にあるデューラーのとらえ方について説明する。そして後半第2節では、デューラー作品に対する19世紀後半の受容者の関心の広がりの一例として美術史家ヘルマン・グリムのデューラー論について考察したい。そして最後に第3節で、これらの19世紀の変化が何をあらわしていたかを考察する。

1. ヴァッケンローダーとナザレ派のデューラー観

18世紀末から19世紀前半にかけて起こるデューラーへの熱狂的崇拝は、芸術家集団であるナザレ派が中心となって導いたものである。ウイーン出身の画学生からなるナザレ派は、後述するフランツ・プフォル (Franz Pforr, 1788-1812) 原画のエッチング《芸術の玉座の前のデューラーとラファエロ》(1832-35) にみられるように、デューラーをしばしば作品の中に登場させた。また、デューラーの没後300周年である1828年には、すでにアカデミーの要職に就いていたナザレ派のメンバーを中心に、デューラーの故郷であるニュルンベルクやベルリン、そのほかの都市で大規模な祝祭をおこなった⁽⁴⁾。そして、それに伴いニュルンベルクではデューラーの記念碑設営計画が開始され、複数の芸術家によるデューラーにちなんだ作品を集めた記念帳も制作された。これら、祝祭と一連の記念事業は市長や国王の援助をうけてとりおこなわれ、市民も参加するものであったため、まさに国をあげてのイベントにまで拡大している。

しかし、ナザレ派の絵画では、デューラーの姿が描かれても、画中画などのかたちで作品が直接登場することはない。この特徴は、ナザレ派の熱狂のきっかけとなった

ヴィルヘルム・ヴァッケンローダー (Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773-1798) の小説『藝術を愛する一修道僧の真情の披瀝』(1797)にもみてとることができる。

ヴァッケンローダーは美術史を学んだ夭折の作家で、『真情の披瀝』では、憧れであった修道僧に自分自身をなぞらえて、自身の芸術観を述べている。この半エッセイ的ともいえる作品のうちの1章は「藝術を愛する一修道僧による、我等の畏敬すべき祖先、アルブレヒト・デューラーへの追慕」という章題が付されており、その中でヴァッケンローダー／修道僧は、デューラーとラファエロに対する崇拝ともいえる愛情を語るが、ここでもふたりの具体的な作品の名前やディスクリプションはいっさい登場しない。

アルブレヒトが筆を動かしていたとき、ドイツ人はわれわれの大陸という民族の舞台上、まだ特有で優秀な特性を確固として保ちつづけていたのだった。そして彼の絵には、顔立ちや外見全体のなかにだけでなく、内面的精神のなかにもまた、ドイツ的特質のこのまじめで、率直で、力強い本質が誠実かつ明白に刻印されている⁽⁵⁾。

ここでのデューラーの偉大さは、「ドイツ的」な精神をもった人間性に根拠をおかれている。さらに、最後の場面では修道僧のみた夢が描写される。その夢の中で修道僧は、存在しない架空の美術館を訪れている。

わたしにはまるで真夜中すぎに、眠っていた城の部屋から建物の暗い広間を抜け、たいまつひとつだけで美術館へ行っているようにみえたのだ。[...] 数々の絵画の前で、威厳のある巨匠たちが人間の姿をして、わたしが絵のなかで見たような古い衣装でそこに立っていたのだった。[...] すると見るがよい！ 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・デューラーが手に手をとって人間の姿でわたしの目の前に立って、友情の籠った静寂のなかで沈黙したまま、一緒に掛けられた彼らの絵を見ているのではないか⁽⁶⁾。

この夢の中の美術館でさえ修道僧は、デューラーの作品にほとんど目をやることなくデューラーその人に出会う。偉大な芸術家について美術館で見出すべきはその作品ではなく、人間性なのだと言っている。ヴァッケンローダーは考えている。

先述したようにナザレ派の作品もまた、デューラーという「人物」の物語を絵画化した、モニュメンタルな歴史画を志向している。物語の典拠はさまざまであるが、たとえば前掲のプフォル原画によるエッチングはまさしくヴァッケンローダーのテキストを基にしていると考えられる。ローマとニュルンベルクの街を背に芸術の擬人像の前で、画面右手のラファエロと左手のデューラーが、ヴァッケンローダーが書いたのと同じように対面しているのである。そして芸術の擬人像は画面中央の玉座に座り、その左右で胸に両手をあてたラファエロと胸の前で両手を合わせたデューラーがひざまずき、三角形の構図を作っている。明らかに「聖会話」の図像を踏まえたこの構図は、同じくナザレ派の画家であるフリードリヒ・オーヴァーベック (Johann Friedrich Overbeck, 1789-1869) による素描にもみられる。

また、1828年のデューラー祭の際に制作されたステンドグラス作品は9枚のパネルによって構成され、そのうちの6枚にはデューラーの生涯で実際に起こったとされている出来事が劇的に描かれている。たとえばある1枚の主題はデューラーの乗る船が転覆しかけている場面で、これは1520年、デューラーがネーデルラントに滞在していた際の日記に基づくものである。波打つ海に沈みかけた小さな船の上で、ほとんど溺れかけている3人の船員を傍に画面中央に立つデューラーは、怯える船頭の腕を掴み激励している。これはキリスト伝の「嵐を鎮めるキリスト」の図像を踏まえた構図であり、別の5枚においても同様に、デューラーは聖人やキリストに擬えられている。

これらの絵画は、物語や日記のテキストからデューラーの偉大さにまつわる逸話を取捨選択して主題としている。さらに構図や図像によって疑似宗教的な意味合いを与えられながら、デューラーの英雄性を強調し賛美することで人々にその存在を想起させる、モニュメントとしての機能を備えている。このような作品とヴァッケンローダーの著作、デューラー祭の開催、またニュルンベルクのデューラー記念碑の建立は別個の目的をもった事象ではなく、すべてその人間性の賛美を目的とするという共通項を

もっていた。

2. ヘルマン・グリムのデューラー観

第1節で述べてきたような、デューラーの人間性の賛美とその想起を導く記念碑的作品の制作は、19世紀後半になっても引き続き生じる。そればかりか、1871年に完成を迎えるドイツ帝国の統一に向けて民族意識の高まる中で、デューラーを模範的なドイツ人のひとりとして称える傾向はドイツの領邦内で一層高まっていた。1871年はドイツ帝国成立の年であると同時にデューラーの生誕400年の年でもあったが、その年にニュルンベルクで、また翌年の1872年にはベルリンで、ふたたび大規模なデューラー祭がおこなわれたことは、その顕著な例であるといえよう。こうした国民的催事を通じて、模範的なドイツ国民としてのデューラー観はより広く普及していった。

しかしその一方で、デューラーに着想を得た世紀末以降の作品には、デューラー自身の姿が登場しない傾向にある。たとえばフランツ・フォン・シュトゥック (Franz von Stuck, 1863-1928) の《ワイルドハント》(c. 1889) やドイツで長く活動したアルノルト・ベックリン (Arnold Böcklin, 1827-1901) の《戦争》(1896) など、象徴主義の芸術家はひんばんに《騎士と死と悪魔》(1513) や《黙示録の4人の騎士》(1497-98) などデューラーによる作品からモチーフや構図を借用し、自らの作品の一部としている。さらに第一次大戦後、オットー・ディックス (Otto Dix, 1891-1969) の《大都会》(1927-28) には、デューラーの《1500年の自画像》(1500) と酷似する服装とポーズをとった人物が登場する。これらの作品にはいずれも作品からモチーフを借用するという、それまでにはみられなかった新しい傾向がみられる。これらの作品群の解釈についてはそれぞれに個別の分析を必要とするが、デューラーによる作品を参照することを通してその関心を露わにするという態度はすでに、ヘルマン・グリムの著作にもみることができる。

これまでピアウォストッキやウード・クルターマンらの先行研究では、1828年生まれグリムはヴァッケンローダーやナザレ派のようなロマン主義的な思想を受け継いだ、ヴェルフリン以前の世代の美術史家であると論じられてきた⁽⁷⁾。というのも

グリムは実際、アヒム・フォン・アルニム (Achim von Arnim, 1781-1831)、ベッティナ・フォン・アルニム (Bettina von Arnim, 1785-1859) 夫妻によるロマン主義の文芸サークルとの交流を出発点とし、ナザレ派の画家ペーター・フォン・コルネリウス (Peter von Cornelius, 1784-1867) をはじめとするロマン主義的な思想をもつ美術家との交友を経て1860年代から美術史研究を始め、彼らに大きく影響を受けている。また、グリムはデューラーについて著した著作のほかにもミケランジェロやラファエロの伝記をのこし、1872年からはベルリン大学の近代美術史講座の正教授をつとめたが、「巨匠」としての評価がすでに定まっている芸術家にしか興味をもたず、またその記述についても、その芸術家が偉大であることを前提とした、検証によらない恣意的なものであったことから、同じくベルリン大学で近代美術史講座の後任をつとめたヴェルフリンとは対照的に扱われてきた。

確かにグリムの著作『アルブレヒト・デューラー』(1866)におけるデューラーの描写は、ドイツ的な人間性をもつがゆえにデューラーは偉大な人物であるという同語反復的な大前提をもつ点において、ヴァッケンローダーと立脚点がほとんど同じであるといえるだろう。芸術作品についてもグリムは、デューラーの「作品をみられないことは、彼の素晴らしさの一部」⁽⁸⁾ であると述べていることから、ヴァッケンローダーが空想の美術館でデューラーの作品には目を向けなかったことと同様に、作品の存在を副次的なものにとらえているようにみえる。

ただし、ここでの「作品をみられないこと」とは、作品をみる機会が稀であるために芸術家の希少価値が高まるということを述べるために用いた表現であり、グリムはむしろ芸術作品の存在を重要視していた。『アルブレヒト・デューラー』の前年である1865年にグリムが発刊した月刊誌『芸術家と芸術作品について』でグリムは、偉大な芸術家であるデューラーを理解するためには彼が制作した作品を断片的にではなくある程度まとまったかたちでみる必要があると主張し、さらには国家が主導しながらデューラー作品の複製画像を収集し、それらを写真アーカイヴとして美術館に設置するよう説いている⁽⁹⁾。作品を重視するこの態度は、19世紀前半にはみられなかったものである。このような立場は翌年の著作『アルブレヒト・デューラー』の中でも同様に強調されている。

彼〔デューラー〕の仕事の実例を所持している人はほんのわずかである。彼の作品の手に入る複製を、彼に捧げるモニュメントとしてどこかに完全にまとめ、公衆が利用できるよう提供することは、まだ誰もおこなっていない。そのことが立派になされるときはじめてわれわれは、本当に実り多い方法で彼について語れる立場になるのだろう。なぜなら芸術家について知るには、作品が見られなければならないのだから⁽¹⁰⁾。

このことは、ナポレオン戦争以来芸術作品の収奪や移動がはげしいヨーロッパにおいて、作品をまとめて見ることのかなわなかった作家や研究者がおぼろげな知識のままに芸術作品や芸術家について著述することに対しグリムが危険を感じていたこと、また、複製技術の普及によってロンドンなど他国の都市では少しずつ、写真アーカイヴを用いたラファエロなどの作家の目録の作成がおこなわれていたことが背景にある⁽¹¹⁾。グリム自身も月刊誌『芸術家と芸術作品について』で積極的に複製写真を用いた。さらにグリムは、1870年代に西洋美術史の授業ではじめて、複製写真と投影機をもちいてスライド上映をおこなった人物である⁽¹²⁾。このことに鑑みるならば、グリムは一貫して複製画像への関心をもちつづけその普及に勤しんだのだと考えられる。

このような事情に加えて、グリムの使った「モニュメント」(Denkmal)という言葉に着目したい。グリムは60年代の自身の著作で“Denkmal”や“Monument”といった、「記念碑」に相当する語を多用している。それらの語は、墓碑や公的記念像、凱旋門のような、特定の個人や事業を顕彰し、後世の記憶にとどめることを意図して制作された文字通りの「記念碑」を示している場合もある一方で⁽¹³⁾、芸術家の悪戦苦闘の痕跡としての芸術作品といった、文字どおりの「記念碑」ではないものの、のちに故人の偉業を想起させるようになったものを示す比喩的な用例も見受けられる⁽¹⁴⁾。先の引用における「モニュメント」の用法について考えてみよう。デューラーの作品自体は記念碑となることを意図して制作されたものでないのだから、後者の用法と一致するはずである。しかし、ここでグリムがその必要性を説いているのはデューラーの

実作品ではなく、後世の人物によってつくられた複製画像のアーカイヴである。作品を写真に収め、集積するという一連の作業からなる「モニュメント」とは、前者のような、あらかじめ意図して作った記念碑の制作を念頭に置いているのではないか。

そしてグリムは、写真アーカイヴの充実していたロンドンを引き合いに出しながら、以下のように主張する。

そのような [ロンドンに設置されたラファエロの全作品の写真の] 収集は今日の研究にとって、原作を最も多く所有する美術館をしのぐほどに重要である⁽¹⁵⁾。

つまりデューラーの作品もまた、複製としてまとめられることによって、デューラーの人間性を想起させるモニュメントとしての効果をより強く有することとなる。グリムにとって、複製画像が実際の作品よりも時に重要だとされるのはなによりそのためである。

このことを、ヴァッケンローダーが美術館で作品を差し置いてデューラー本人の幻影に対面することと比較してみよう。ヴァッケンローダーは、幻影によって出会うことのできたデューラーのすがたと、その人間としての存在に伴う個人の逸話だけに、デューラーという存在を想起させるモニュメント性を見出していたのに対し、グリムは、デューラーの存在を想起させる道具のひとつにデューラーの制作した芸術作品の複製画像の集積をも含め、それらをモニュメントと呼んだ。可能な限り多くの作品を鑑賞した上で、それらを自らの力で整理し解釈しなければ、芸術家の真の価値を理解できないのだと述べているのはそのためである。

3. 結びにかえて

以上のように本論文では、19世紀のアルブレヒト・デューラー受容にみられた変化について論じてきた。まず第1節で19世紀前半のナザレ派の作品やその着想源としてのヴァッケンローダーのテキストには、デューラーその人のすがたは登場しても、彼の作品は登場しないことを指摘した。このことは、芸術家の人間性そのものに対す

る想起を促すには、芸術家本人のすがたと逸話が重要であり、作品は副次的なものにとらえられていたことを意味する。これに対して第2節では、19世紀末以降はデューラーのすがたを描いた作品よりも、デューラーの作品のモチーフや構図の参照にもとづく作品が目立ってくることを指摘し、そのきっかけとしてヘルマン・グリムによる美術家研究の方法論について考察した。

ただしここで注意しなければならないのは、グリムがいかに作品を重視したとはいえ、それはあくまで偉大な芸術家についてより深く知るためなのであって、偉大な人物の礼讃と称揚というロマン主義的な態度から脱したわけではないということだ。つまり作品に対するグリムの関心のあり方は、人物ではなく作品自体から芸術作品の解釈をおこなおうとしたヴェルフリンの様式論とはまったく異なる。ロマン主義的な英雄崇拜に基づきながら人物の姿形や逸話だけでなく作品を尊重するのは、グリムが芸術作品の集積を、芸術家の人間性を想起させるモニュメントとしてみているためである。それはいわばモニュメントとなりうる対象の拡大である。偉大な芸術家の作品にはその芸術家の偉大さが宿っていると考えたグリムは、その集積自体を、芸術家の偉大な人間性を想起するモニュメントとして位置付けた。そしてグリムは、個別的な作品への注視を促し、そのための手段として複製画像の収集と利用を推進することで、後続の世代の芸術家たちによる、デューラーの構図やモチーフを借用するという新たなデューラー受容の方向性を導いたと考えられる。

註

(1) Herman Grimm, *Albrecht Dürer*, Berlin, Lüderitz, 1866, S.45., Berthold Hinz, *Dürers Gloria-Kunst, Kult, Konsum-*, Ausstellungskatalog in die Kunstbibliothek Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, 1971, S.16., Jan Białostocki, *DÜRER AND HIS CRITICS 1500-1971*, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1986, p. 92.

(2) Białostocki, *op. cit.*, p. 217, 223., ウード・クルターマン『美術史学の歴史』（勝國興、高坂一治訳）中央公論美術出版、1996年、210-213頁。

(3) Horst Bredekamp, "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft", *Critical Inquiry*, Vol. 29, Chicago, University of Chicago, 2003, p. 420.

(4) 大原まゆみ「デューラー祭・1828年」『美の司祭と巫女——西洋美術史論叢——』前川誠郎先生記念論集刊行会編、中央公論美術出版、1992年。

- (5) Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin, Bey Johann Friedrich Unger, 1797, S. 121-122. (訳文はすべて筆者による)
- (6) Ebd., S. 106-107.
- (7) 註 2 を参照。
- (8) Grimm 1866, S. 46.
- (9) Herman Grimm, *Über Künstler und Kunstwerke*, Erster Jahrgang, Berlin, Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung, 1865, S. 6-8, 37-40.
- (10) Grimm 1866, S. 45-46.
- (11) Grimm 1865, S. 6-7.
- (12) Ingeborg Reichle, “Fotografie und Lichtbild: Die ‘unsichtbaren’ Bildmedien der Kunstgeschichte”, *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hrsg. von Anja Zimmermann, Hamburg, Hamburg University Press, 2005, S. 175-177.
- (13) Grimm 1865, S. 66-67, 120, 126
- (14) Grimm 1865, S. 11, 27, 75, 87, 89, 105
- (15) Grimm 1865, S. 38.