

ゲーテ「ハイデルベルク」『芸術と古代 II』（1816年）

2024年10月31日修正 片山 善博

「ハイデルベルク」については、Goethe, J. W., *Ästhetische Schriften 1816-1820, Sämtliche Werke*.20., Deutscher Klassiker Verlag 1999, S. 70-99.の部分を訳出した。
本文中の〔 〕内は訳者による補足である。（ ）内は本文中の補足である。

『芸術と古代 II』「ハイデルベルク」

とても多くの面で注目すべきこの都市「ハイデルベルク」は、さまざまな仕方で訪問者を惹きつけ、もてなしてくれる。しかしながら私たちの目的とする道が最初に導くのは古い絵画コレクションである。このコレクションは、ライン下流地域「ケルン」から運ばれ⁽¹⁾、数年来この地の、それどころかこの地域の特別な誇りとみなすことができる。

さて私は、ポアスレのコレクションを、前回から一年後、2度目の鑑賞⁽²⁾をし、それらの意味と意図に深く迫り、またそれについて公に言語化しようとしたが、至る所に困難を予感した。なぜなら、造形芸術のあらゆる長所は、その描写を言語的に示唆できるものの、言い尽くすことができない点にあるので、このような場合、賢明な人は、自分の進むべき道に基準や目標を立てようとしなければならぬ、この作業を引き受けることができないことを知っているからである。賢明な人は、ここで最も純粋なものや最も有益なもの⁽³⁾が、歴史の道程に作用することを知っている。こうして彼は、それぞれの絵画だけでなく、それらの相互の関係にもそれぞれ正当性を与えようとするので、とてもよく管理され、またよく整理されたこのコレクションを、尊重しようとすることになるだろう。そしてここで問題になっている芸術の時代を、時代的にも場所的にも離れた芸術活動から導き出さなければならないとしても、外側から個々に比較することに警戒をするだろう。さらに、私たちが現に関心を持っている貴重な作品を、しるべき場所において、全く正当に取り扱われるようにするだろう。こうして、良心的な歴史愛好家が一般的な芸術世界においてそれらの作品がうまく位置付けできるように、これらの作品を扱うだろう。

正當に扱われるための手引きとして、また、このコレクションの特殊性を際立たせるために、何よりもまず、その成り立ちを考慮しなければならない。ポアスレ兄弟⁽⁴⁾は、現在、ベルトラム⁽⁵⁾とこのコレクションを保持しており、芸術愛好家たちと、できるだけ開かれた形でこれらの作品を楽しんでいるのであるが、以前は、商業に身を捧げ、この目的のために、国内外の大きな交易都市で勉強に励んだ。同時にその間、彼らはもっと自らを高めたいという衝動を満たそうとした。彼らはそのための素晴らしい機会を得た。ケルンに新しく設立された学校に、卓越したドイツ人たちが教師として招かれたのだ。それで彼らはこの地で貴重な教育を受けたのである。若い頃から古代や近代の芸術作品に馴染んできた彼らにとって、これらの作品を喜び、それらを愛することは、生来のものでありまた教育で身につけたものに違いなかったけれども、それらを所有したい気持ちを呼び覚まし、最も賞賛に値する試みのきっかけを与えたのは、実は、偶然であった。

かの有名な若者のことを思い起こそう⁽⁶⁾。彼は、海岸で舵竿を見つけ、この簡単な道具に喜び、心を動かされた。櫂を、そして小舟を、それからそれに必要な帆柱と帆を調達した。そして、ようやく海岸に沿って走行し、ついに思い切って沖へ乗り出した。次第に船を増やし、最後は、豊かで幸福な商人へと成長していった。同じように、私たちの若者たちは、偶然にも、古物の中に紛れていた教会画の一枚を最も安い値で購入し、すぐにいくつかを購入した⁽⁷⁾。そして、所有し修復することで、これらの作品の価値を次第に深く研究するようになり、嗜好を情熱へと変えた。この情熱は、良き優れた作品を所有する中で増大する知識とともに、高まっていった。その結果、費用のかさむ旅行や新たな購入、それ以外の事業によって、彼らの能力の一部だけでなく、彼らのすべての時間を、一度心を掴んだ意図を成し遂げるために使ったとしても、彼らには何の犠牲もないように思えた。

古い時代のドイツの記念建造物を過去から取り出し、そのより良きものを純粋な形で描写し、そのことによって、これらの建築様式が劣化したことの判断を確定しようとする意欲も、同様に、活性化された。一つの努力は、他の努力へと次から次へと進んでいく。彼らは今やドイツには通常ない豪華な作品を編集し、200の絵画コレクションを披露することができた。しかも稀有さ、純粋さ、恵まれた保存と修復、特に、純粋な歴史的成果において、このコレクションに肩を並べるものを持つことは難しいであろう。

このコレクションをできるだけ言語化し理解するために、私たちは古代へと立ち返らなければならない。ちょうど、系図の仕上げに携わるべき人が、できる限り小枝から根っこへと迫っていくように。その場合私たちがいつも想定しなければならないことは、読者が、このコレクションを実際に「肉眼で」、また思考で「精神の眼で」はっきりと観るべきであり、さらに、私たちが言及する以外の芸術作品をも同様に知るべきであり、冷静な感覚でもって真面目に私たちと共に知りたいと思うことである。

ローマ帝国は、軍事的、政治的災禍によって、混乱と辱めへと沈んでしまった。それはさまざまな素晴らしい営造物やそのための熟練が地上から消え去るほどであった。数百年前にはかろうじて存在した高度な芸術は、野蛮な戦争状態と軍事組織の中で、完全に失われた。この非常に貶められた時代の硬貨がその明確な証拠を示している。すなわち無数の皇帝や皇族はコケにされているわけではないが、最も劣悪なペニヒ銅貨の上にグロテスクな顔が描かれ、また彼らの兵士には十分な給与の代わりにわずかの端金しか払っていないのである。

これに対して、芸術の保持は、たとえそれが灰燼の閃光に過ぎないとしても、キリスト教会がその任を負った。というのも、新しい内的で道徳的に優しい「キリスト教の」教説⁽⁸⁾は、あの外的で力強い感性的な「古代ギリシア・ローマの」芸術を退け、それらの作品を破壊しないまでも排除せざるを得なかったとしても、この宗教「キリスト教」の歴史の中に、他の宗教以上に、とても多様なそれどころか無限の種子が撒かれていたからである。そして、種子は自ずと、新たな聖職者の願望や関与なしに、発芽したのである。

新たな宗教「キリスト教」は、唯一至上の神を認めた。この神は、ゼウスのように威厳あるものと考えられたのではなく、人間的な神なのである。なぜなら、この神は、神性の道徳的性質をこの世において具現すべき神的な息子「イエス」の父だからである。この神と息子に、羽ばたく無垢な鳩「精霊」が、

形どられ冷却された炎として、加わる。そしてこの不可思議な三つ葉のクローバー〔三位一体〕⁽⁹⁾が形成される。その周りに聖歌隊が集い、無限の層に分けられる。その子の母〔マリア〕は最も純潔な女性として尊敬される。なぜならすでに、古代の異教において若い女性であることと母であることは、結びつけて考えられてきたからである。彼女のもとに一人の老人が現れ、そして天から不釣り合いな結婚が認められる。それは誕生した神に体裁と世話のための地上の父が不可欠だからである。

さてこの神人〔イエス〕の成長の過程で、そして最後の行いをするとき⁽¹⁰⁾、人は何に心を惹きつけられたのか。このことを教えてくれるのが、一人〔イエス〕のもとに集まった、弟子や信奉者、そして年齢も性格も異なる、男性や女性の多様で多くの人々である。その人々の中から使徒、四名の歴史記述者〔マタイ、マルコ、ルカ、ヨハネ〕、あらゆる種類や階層の多くの聖職者、ステファノ⁽¹¹⁾から始まる一連の殉教者が現れた。

加えてこの新約聖書が、世界創造にまで遡る伝承を含み、教義的というよりも歴史的な旧約聖書を基礎とするとき、そして、最初の両親〔アダムとイヴ〕、族長〔アブラハム以来の族長〕、士師、預言者、王、復活者——そのどれもが特に強調されたい強調すべきであるが——が考察の対象となるとき、芸術と教会は、お互いに融合し、他方がなければ一方は存在しないように思われるのは当然のことだと気づかされる。

したがってヘレニズム芸術が普遍から始まって丸ごとのちに特殊の中に消失したのに対し、キリスト教会には、無数の個人から出発し、次第に普遍へと高まることができるという利点があった。歴史的、神話的な語られてきた群像を一瞥してみよう。それらが、それぞれの重要な特徴ある行為によって称賛されたこと、さらに新約聖書が正当化されるために、旧約聖書の中に自らを象徴的に再び見出そう〔典型的解釈〕と努めてきたこと、そして、歴史上の現世にも、天上の精神にも、何千もの仕方而言及してきたことを、思い出してみよう。そうすると、原始キリスト教会時代の造形芸術にもまた、素晴らしい記念碑が残っているということもできるだろう。

しかしながら世界は、まったくもって大混乱し、抑圧された。絶えず増大する無秩序は、造形〔芸術〕を西洋から駆逐した。つまり、ビザンツのみが教会や教会と結びついた芸術にとっての不動の場所であり続けた。

しかし残念なことに、オリエントの時代はすでに悲惨な光景であった。芸術に関していうと、先に述べた諸個人はすぐには開花しなかったが、〔このことが〕硬直したミイラのような様式がすべての意味を失うという事態を防ぐことにもなった。いつでもさまざまな形態は区別されるが、この区別を明確にするために、絵画の上や下に、次第に増え続ける聖人や殉教者のうちの他でもない一人を崇拝するためではなく、それぞれに彼らの権利を正当に保持するために、次々と〔聖人の〕名前が記入された。こうして教会の仕事の一つは像〔絵〕を制作することとなった。これらの像は、聖職者が、それらの荘厳さや驚異さによって、今後礼拝が完璧になされるように、聖職者の監視のもとで綿密な指示にしたがって製作された。今日までギリシア正教会の信者が自宅においても旅行においても崇拝した聖像は、ロシアの21の統治の一つの都市スースダリ〔Susdal〕⁽¹²⁾やその周囲で、聖職者の監視のもとで作られた。したがって大きな合意が生まれ、維持されなければならないのである。

さて私たちはビザンツへ、そして先に論評した時代に立ち戻ってみると、宗教そのものが徹底して古文学的な瑣事にこだわる性格を持つのに対して、祝祭は宮廷や国の祝祭の形態を持つことがわかる。

こうした制限や頑なさのせいで、芸術の聖像破壊さえも何の利得ももたらさないのである。というのも主要な一派が勝利した際に再び製造された絵画は、両者の正当性を弁護するために、古い絵画と完全に同じでなければならないからである。

しかしあらゆる現象の中でとびきりタチの悪いものが忍び込み、おそらくはエジプト [暗闇]、エチオピア [焼けこげ]、深海 [底知れぬ深さ] を機縁に、神の母は褐色⁽¹³⁾ で描かれた。そして同様にヴェロニカの布地にかたどられた救済者の顔にはムーア人 [黒人] の色が与えられた。この部分は、芸術史を特に論ずるとき、より正確に実証されるであろうが、そのすべてが示しているのは、次第に減少していくということである。そしてその完全な解消は、推測されてきたよりもずっと後に起こるのである。

ここで明確にしようしなければならないのは、ビザンツの画派については賞賛すべきことなどほとんど何も語ることでできないのではあるが、この画派の内部において、何が偉大な功績を担ってきたのか、である。その功績は、古代ギリシア・ローマの方式の高度な遺産から技術的にビザンツの画派へと移され、その地でギルドによって保持されたのである。

なぜなら私たちは、前にビザンツの画派を正当にもミイラ化と名づけた場合であっても、くり抜かれた体、正気のない樹脂化された筋肉の元でも、その四肢の姿は適切 [均整を保っているもの] であると主張していることを考慮したいからである。さらに詳細な説明がされるが、ここでもこうした説明が必要なのである。

造形芸術の最高の課題は、特定の空間を装飾することである。もしくは、装飾を不特定の空間に施すことである。こうした要求から生ずるすべてのことは、技術上の範となるべき構成と名づけられるものである。この点で、ギリシア人やそれに続くローマ人は、偉大な巨匠である。

したがって、装飾として好ましいとされるすべてのものは、分節化されなければならず、しかもこれは交互に関係し合あう部分から構成されるという、より高度な意味においてなされなければならない。このためにはすべてが中間 [媒介項] を持つべきことが要求される。上と下、こちらとあちらであり、そこからはじめて均整が生まれてくる。その均整は、それらが知性に丸ごと把握された状態だと、最も取るに足らない段階の装飾と言われることになるだろう。しかし分節が多様になるほど、そしてかの最初の均整が、明らかな神秘⁽¹⁴⁾ として私たちの目の前で、組み合わせられ、隠され、対立の中で交代されればされるほど、その装飾はそれだけ心地良くなり、完全なものとなるだろう。その時私たちが最初の基盤 [均整]⁽¹⁵⁾ をもはや考えず、むしろ恣意や偶然によって驚かされるのである。

ビザンツの画派は、図像が堅苦しく不快なものになるにしても、先に述べた厳格で無味乾燥な均整をずっと堅持した。それでも互いに対立する人物の手足の位置を交差することで、ある種の優美さが突然引き起こされることがある。したがって、東方の芸術・手工業者仲間はこれらの有利な点と同様に先に称賛した旧約・新約聖書で伝えられた対象の多様性は、その当時、完全に改宗された世界 [キリスト教世界] へと、広がっていった。

これに続いて、イタリアで起きたことは、周知の通りである。実用的な能力は、すっかり失われたし、造形すべきすべてのものは、ギリシアに依存していた。聖パウロ寺院の壁の外の門戸は、11 世紀にコンスタンティノーブルで鑄造された。その門戸のパネルは、刻み込まれた人物で、忌まわしく飾られている。まさにこの頃、ギリシア絵画の流派は、イタリア全土に広がり、コンスタンティノーブルから建築家やはめ込み細工師たちが派遣された。彼らは、貧弱な芸術で、破壊された西洋を覆い尽くした。しかし 13 世紀に、自然の真理や魅力への感情が蘇ったとき、イタリア人は、すぐさまビザンツで賞賛された

功績、釣り合いのとれた構成、そして両者〔ビザンツとギリシア・ローマ〕の特性の違いを捉えた。このことに成功するや否や、形式に対する感覚はすぐさま際立った。イタリア人から、形式に対する感覚が完全に失われることはなかったのである。古代の豪華な建物は、数百年間、彼らの目の前にあった。そして消滅か破壊の中で保持された部分は、再び、教会や公的機関の目的のために用いられた。華麗な彫像は、〔古代ローマの〕二つの巨像⁽¹⁶⁾が果たして埋められることがなかったように、破壊を免れた。またさらに各々の残骸は作り直された。特にローマ人は、何らかの造形物に足を踏み入れるのは、それに触れるためであるし、庭や畑を耕すのは最も美味しいものを掘りおこすためなのである。シエナやフィレンツェ、その他の都市で起こったことは、ここでは触れない。それ以上に芸術愛好家のみなは、このことについてだけでなく、すでに論評した全対象についても、**アンジャンクール**⁽¹⁷⁾氏の最も高く評価する著作に依拠して、最も詳細に知ることができるのである。

しかしながら、河岸と低地の住人であるヴェネツィア人が、自らの色彩感覚を、すぐにはっきり感じたとする考察は、ここでの私たちにとって重要である。というのも、私たちは、この考察をネーデルラントへと場を移すために利用することができるからである。その地で私たちは同じ現象に出会うのである⁽¹⁸⁾。

こうして私たちは、私たちの本来の目的地であるライン下流地域に接近するが、このために遠回りすることを躊躇しなかった。

さて、少し寄り道をすると、この素晴らしい河岸〔ライン川の西側〕が、どのようにローマ軍によって蹂躪され、軍事上防備を固められ、居住され、強力に形成されたのかが思い起こされる。しかもその地の卓越した植民市に、ゲルマニクスの妻⁽¹⁹⁾がいたとき、確かに、この時代この地〔ラインの西側のケルン〕で、大きな芸術への努力が起きたことにいかなる疑いを持つ余地はない。というのも現在発掘され、またこれまで発掘された多くの遺跡が示しているように、これらの施設においてあらゆる種類の芸術家や彫刻家、陶工、鑄造主任は協力し合ったに違いないからである。コンスタンティヌス帝の母やオットー大帝の妻がこの地で後世にどれほど影響を与えたのかを探究することは、歴史研究者に残されている。私たちの仕事は、より一層聖人伝を吟味し、その中やその背後に世界史的意味を探知することである。

ブリタニア王女の**ウルズラ**⁽²⁰⁾もアフリカ王子の**ゲレオン**⁽²¹⁾もローマを経由しケルンに到着することができた。ウルズラは高貴な生娘の群れに、ゲレオンは勇士の仲間にもまれていた。この伝承の霞を通して見通す洞察力のある人々が、この伝承について共有したことは、一つの国に二つの党派が生まれて、互いに引くに引けず対立する時、弱い方の党派は中心から離れ、国境に近づいていこうとすることだ。そこにはその党派にとって自由の余地がある。そこまでは専制的な意志〔ローマ皇帝の権力〕は到達しない。その地では、せいぜい長官や総督は、不満を持つ人々の考えや意見を許容し、助長し、十分共有しようとすることで、彼らによって自らの力を高めているにすぎない。こうした光景は私にとってはとても魅力的だ。というのも日常生活において似たような、それどころか同じ光景⁽²²⁾を体験しているからだ。その光景は単調な古代においても一度ならず起きていることなのだ。最も高貴で勇敢なキリスト教徒の移住者の群れは、次から次へと名高く素晴らしく好都合なアグリッペの植民市⁽²³⁾へと赴いた。そこで彼らはもてなされ守られながら、彼らに敵対する一派の暴力的な措置に屈服するまで、快活で敬虔な生活を、この素晴らしい地域で楽しんだ。ウルズラや彼女の仲間が受けた殉教の仕方を考察してははっきりわかることは、残忍なローマで、か弱い罪のない高度な教養人が、常軌を逸した下層および

上層の暴民の物見だかさの対象として、死刑執行人や動物によって拷問を受けたり殺されたりするような不条理な出来事が繰り返されたのではないということである。そうではない。私たちはケルンで、ある一派が他の一派に対して、その一派をより素早く排除するために行使した大量殺戮を見たのだ。この高貴な処女の群れに下された殺害は、バルテルミの夜〔サンバルテルミの虐殺〕⁽²⁴⁾や9月の夜〔9月虐殺〕⁽²⁵⁾に例えられる。まさにそのようにゲレオンは仲間たちと死んだと思われる。

さて同時に、ライン上流地域でテーベ軍団が容赦無く殺害された⁽²⁶⁾ときのように、私たちはある転換期にいる。それは、支配的一派は、成長しつつある一派を押さえ込んでしまうなんてことなく、頭目へと成長した一派を根こそぎにしようとする転換期である。

これまで述べてきたすべては、できる限り短くしたもののやたらに長い説明になったが、ネーデルラント芸術流派の考え方を基礎づけるために、どうしても必要なのである⁽²⁷⁾。ビザンツの画派は、数年に渡りあらゆる形で枝分かれをし、ライン沿いと西側全域を支配した。そして画派内の仲間や弟子を教会で通用する仕事ができるよう育成した。したがって、いくばくかの無味乾燥なものやこの陰鬱な画派にまったく類似したものを、ケルンやその近辺で見出すことができる。しかし芸術史への国民の性格や気候の影響が、おそらくライン地方ほど素晴らしく抜きん出ているところはないだろう。それゆえ、私たちはまたこの観点の展開に全ての注意を惜しみなく向け、また私たちの報告を好意的に注視してほしい。

カール大帝がマインツからアーヘンまでのライン川左岸に一連の住居を造営した重要な時期があるが、これは無視する。というのも、そこから生み出された絵は、私たちが本来の意味で語っている絵画芸術に何の影響も与えなかったからである。なぜなら、あの東洋風の陰鬱な無味乾燥さは、13世紀まではこの地方においても晴れやかになることはなかったからである。しかし今や陽気な自然感情が突如、出現したのである。しかも、個々の現実の模倣としてではなく、ことごとく感性的世界に開花したのは、愉快的な眼の快楽なのである⁽²⁸⁾。りんごのように丸い子供や少女の顔、卵型の男性や女性の顔、流れるようなあるいは縮れた髭を蓄えた裕福そうな老人、種族全体は、善良な、敬虔な、快活な、そして全体として、まだ十分に性格づけられているが、柔らかい、それどころかしなやかな筆致で描き出されている。色彩に関しても同様である。色彩もまた、本来的な調和は欠いているものの、快活で、明確で、それどころか力強い。色付きでなくても、徹底して目には心地よく好ましい。

私たちがここで特徴的と述べた絵の素材的、技術的な目印となるものは、頭の周りに刻印され、名前を読むことができる光輪を伴った金の下地である。また、光沢のある金属の板はしばしば見事な花で装飾的に刻印されて、茶色のシルエットや陰影によって、金メッキされた彫り飾りへと変化しているのを見ることができる。これらの絵が13世紀のものと考えることは、まさに同じ時期の教会や礼拝堂によって証明される。ここでわかるのは、それらが最初に決められた通りに作られたということである。しかし最も明確な証明となるのは、いくつかの教会や修道院の回廊や他の場所に、同じ特徴を持った類似の絵が飾ってあり、それらの建立と同時期に描かれたということである。

ボアスレ・コレクションの絵の中で、聖女ヴェロニカ⁽²⁹⁾は、公正に見て上位にふさわしい。というのもこれは、これまで述べてきたことの証拠として、多くの側面から役立つからである。順番に見ていくと次のことをおそらく発見するだろう。この絵は、構成や素描に関していうと、従来のビザンツの聖人の描写であったということである。黒茶のおそらくは古くなってくすんでしまった棘のある冠を被った顔は、奇妙にも高貴な苦痛に満ちている。その布の端の上は、聖女が掴んでいる。ほとんど三分の一

大の聖女がその布の背後にいる。その胸のところまで布で覆われている。布はおそらく足底まで当たっていて、絵の角のそれぞれの側面には、三人のかなり小さい、高くても脚の高さくらいの歌っている天使の子どもらが座っている。その子供らは、二つの群れをなし、とても美しくまた不自然なほど親密になっているので、絵の構成への最高度の要請は、このことによって満たされている。この絵の志向性は全くもって、従来のじっくり考えられ入念に仕上げられた芸術にある。というのも、いかなる抽象も、造形された形を立体的に配置したり、全体を象徴することには向いていないからである。天使の体、特に小さな頭や手は違和感なく、互いに美しく動き、向かい合っている。したがって、この絵にビザンツの源泉の一つを見出すことが正当化できるならば、聖女を描き、子供たちを描いているその優美さとしなやかさから、その絵の完成した時期を、すでに広く特徴づけられたライン下流地域の時期とする必要がある。したがってこの絵は、厳格な思考と心地よい描写という二つの要素を自らのうちに統合し、信じられない威力を鑑賞者に対して行使するが、これには、恐るべきメドゥサの顔と上品な処女や優美な子供の対比が少なからず貢献している。

いくつかの大きめの図版⁽³⁰⁾には、柔らかで心地よい筆致や快活で好ましい色彩で、金の鋸壁と、別の建築的に描かれた飾りの間に、半等身の使徒や教父たちが、いわば色彩を持つ彫像として描かれているが、これらの図版は、私たちに類似の考察のきっかけを与えると同時に、新しい条件を示唆する。つまりいわゆる中世の終わりに、塑像はドイツでも絵画に先行したということである。というのも塑像は、建築に不可避で、感性に相応しく、才能にすぐに役立つからである。画家は、現実をしっかりと見ることによって、多かれ少なかれマニエリスト⁽³¹⁾から逃れようとするとき、自然を模倣するか、もしくはすでに現れた芸術作品を真似るかという二つの道をとる。したがって私たちは、もし、ここで愛らしいしなやかさと柔らかさでもって絵の中に描かれ、豪華であるが自由に外套を着た聖人たちが、色彩があってもなくても類似の金箔で造られた実際の彫り飾りの間に置かれた彫刻肖像の模倣ではないのかと問われるとき、この絵画の時代におけるネーデルラント芸術家の功績を減じるわけにはいかない。この推測は、特に聖人の足元の描かれた装飾された区画に置かれた頭蓋骨⁽³²⁾を通して確証されると考える。ここから、これらの絵（像）はどこかに設置された装飾や彫像を備えた聖遺物匣を模倣したものと考えられる。ところでこのような絵は、塑像が絵画よりも常に優っている真剣さが好ましい処理によって気品を持つように見えるとき、それだけいっそう心地よいものとなる。ここで主張されるすべては、実際に砕かれた古い教会の廃墟に偏見なく注意を払うとき、次々と証明されることになるだろう。

さて、すでに13世紀の初めまでに、ヴォルフラム・フォン・エッシェンバッハ⁽³³⁾が、自著の『パルツィファル』の中で、ケルンとマストリヒトの画家を、いわば言葉通りに、ドイツの最高の画家として挙げるとき、私たちがこの地域の古い絵画について、非常に多くの長所を語ったとしても誰も奇異の念を抱いたりしない。ところが15世紀の初めまでに登場した新たな時代は、私たちがそこから明確な特徴を手に入れようとするとき、全体に配慮した注意を必要とする。しかし私たちはさらに進んでいき、今や明らかになった扱い方について語る前に、私たちは今一度、ライン下流地域の画家に対して特別に与えられた対象について言及しておく。

すでに以前述べたことは、この地の主要な聖人たちが、高貴な処女〔ウルズラ〕と若者〔グレオン〕であったこと、そして彼らの死には、他の芸術上の殉教者を描く際に極めて嫌な気分させる不快な偶然はなかったことである。しかしながら最も幸運な部類に、ライン下流の画家たちは数えられるだろう。東方三賢王の遺骨がミラノからケルンに運ばれたのである。ここで提供されたものと同程度の、好都合

で豊かで居心地の良い優美な対象が見られる物語や寓話、言い伝えや伝説をいくら探しても無駄である。朽ちた外壁廃墟の間にあり、みすぼらしい宿舎の下で、産まれたばかりの、しかしすでに自己を悟った子供「イエス」は、母の膝の上で庇護され、老人からの世話を受けた。さてこの子供を前に、この世の威厳ある人々や偉大な人々は屈服した。彼らは、尊敬を未熟さへ、財宝を貧しさへ、王冠を卑賤へ、ひっくり返した。多くの随伴者は、長く困難な旅の奇妙な目的地に驚いた。ネーデルラントの画家たちが幸福なのは、この最も愛すべき対象「題材」のおかげである。彼らがこの対象を何世紀にもわたって巧みに飽きずに繰り返し用いたのは驚くべきことではない。私たちは、ライン地方の画家が14世紀と15世紀の狭間に踏み入れた重要な第一歩に辿り着いた。すでに古くから芸術家たちは、描くべき多くの登場人物のために、多様な自然を表現してきた。しかし彼らは、あちこちに人物描写的なものを認めていたにもかかわらず、一般的な自然の表現に満足していた。しかし今やマイスター・ヴィルヘルム・フォン・ケルン⁽³⁴⁾と名づけられる人間の顔の再現において誰も右に出る者はいない画家が現れた。顔の描写の特徴は、ケルン大聖堂の絵「〔東方三賢王の礼拝祭壇画、三連画〕」において最も驚嘆に値する仕方で表れ出ている。その絵画は、そもそもライン下流地域の芸術史の基軸と見なされうるものであった。この絵画の真の功績は、歴史的—批批判的⁽³⁵⁾に承認され続けるものと願いたい。というのももちろん、この絵は、かつてはランプや蠟燭の煤で、肉眼から遠ざけられたように、精神の眼を前にすぐに再びくすんでしまうことを恐れるように、今は讃美歌で燦々しているからである。この絵は、真ん中の絵と、側面の二つのパネルからなっている。三つ全てのパネルには、以前描かれた絵の基準に沿って、金の下地が維持されている。さらにマリアの後ろの絨毯は刻印がされ、色が塗り付けられている。それ以外に、普段よく使われる道具は退けられた。画家が気づいたことは、金蘭や紋織、さらには色彩の変化やその輝き、その光沢を、自らの筆で描き出すことができるということであり、機械的な補助道具をこれ以上必要としなかったということである。

側面の絵の人物たちと同様に、中央の絵の人物たちは、均整を取っているが、形と運動において、多くの多様性を意味する対比でもって、中心に関係づけられている。従来のビザンツの「絵画」の規則は、依然として全く支配的であるが、しかし愛らしさと自由さでもって観察されるものである。

女性として聖女ウルズラ、騎士としてグレオンは、東洋風に覆われているが、中心の群を取り囲んでいる全体の群れは、類似の国民の特性を表している。しかしながら二人の膝を曲げた王は完全な肖像である。そして聖母についても同じことを主張したい。『古ドイツの時代と芸術の友のための小型本』⁽³⁶⁾が、この卓越した作品の歓迎すべき複製を私たちの目の前に示し、それだけでなく、より純粋に感謝され、認められることになる十分な記述を加えているので、私たちはこの豊かな構成とその功績についてこれ以上ここでは述べないでおこう。神秘主義の影響下では芸術も知も繁栄できないのであるが、この本には、その熱狂的な神秘主義が支配していないのである。

この絵は巨匠の偉大な熟練を前提としているので、より正確に探究していく中であれこれの流儀を、たとえ時代がいくつかのものを壊し、来るべき芸術がいくつかのものを排除したとしても、いずれ見出すことになるだろう。私たちにとって、そうと決めつけられた現実から解き放たれ、また一般的な国民の顔立ちから、全く現実的な肖像画を目指して努力することは、決定的な進歩の重要な記録である。この導きに従って、確信されるのは、この芸術家は、名前はなんであれ、真にドイツの感性や源泉の持ち主であったのであり、自身の功績を説明するためにイタリアの影響を呼び寄せる必要はないということである。

この絵は、1410年に描かれたので、ヤン・ファン・エイク⁽³⁷⁾がすでに重要な芸術家として開花していた時代に提供されたものである。したがってこの優れた男にどのような同時代人がいたかを証言することで、エイクの想像を絶する卓越性を説明するのに役立つのである。私たちは、[ヴィルヘルム・フォン・ケルンの]大聖堂の絵を、古いネーデルラントの芸術がその新しい芸術へと転回するための中心軸と名づけた。今やエイクの作品は古い芸術の完全な転回にふさわしいものとして考察されたのである。古いビザンツ的＝ライン下流地域的⁽³⁸⁾絵画[聖女ヴェロニカ]に、あらかじめ刷り込まれた布にぎこちないものであったにせよ、いくらかの遠近法が見られたのである。大聖堂の[ヴィルヘルム・フォン・ケルンの]絵には、何ら遠近法的なものは見られない。というのも、純粋な金の下地があらゆるものを排除するからである。今やエイクは、金の下地と同様あらゆる印判されたものを完全に投げ捨てると、登場人物だけでなく脇の人物も完全な肖像画となる自由な場所が開かれるのである。顔つきや衣服だけでなくあらゆる副次的なものも完全に描き出されている。

このような男に対して説明するのはいつもとても困難であるけれど、私たちは、希望を持って、彼の作品の考察を読者が見逃さないようにあえて一つの試みをする。ここで、私たちは、どの瞬間も疑うことなくエイクを、自然から絵描きの能力を授かった人々の第1級のクラスにすえる。同時に、エイクは、技術的に高く精錬され、一般的に普及しある限度まで到達した芸術の時代に生きるという幸福に恵まれた。さらに、彼はより高度な、それどころか絵画における最高度の卓越した技術を保持している。というのも、それが油彩画の発見とどんなに関わりを持とうとも、エイクが、完成した絵の上に塗りつけるものであった油絵具を、色彩そのものと混ぜ合わせ、そしてもっとも簡単に乾く油や、もっとも明確な色や少なくとも下地を隠すための色から、選び取った最初の人であったことは疑うことがないだろうからである。それは色彩を塗る際に、白の下地の光と色彩を、色彩を通して意図的に透かして見えるようにするためであった。そもそも暗色である色彩の完全な力は、光が暗色から折れ返って現れるのではなく、色彩を通して現れることによって掻き立てられるのであるから、この発見と処置を通して同時に最高度の物理的・芸術的要求は満たされるのである⁽³⁹⁾。しかし自然は、色彩に対する感情を、ネーデルラント人としてのエイクに付与したのである。色彩の威力は、エイクの同時代人と同様に知られており、それがもたらしたのは、衣服や布に限って言えば、絵の仮象⁽⁴⁰⁾を現実の全ての現象をはるか超えて高めたということである。このような仮象はもちろん純粋な芸術をもたらすに違いない。というのも、現実の光景は、眼においても対象においても、際限ない偶然性によって条件づけられているからである。これに対して、この画家は、光と影と色彩によって相互に区別された対象を、完全なあり方で、健康で生き生きとした目によって、見るができるようにする法則に従って、描く⁽⁴¹⁾。さらにエイクは遠近法の技法を保持しつつ、風景の多様性を、特に無数の建物の多様性を自由に描き出しことで、不十分な金の下地や布の代わりに据えた。

しかし今や私たちが、彼が従来の芸術の素材的、機械的な不完全性を投げ捨てたと同時にこれまで密かに保持された技巧的完全性、つまり均整ある構図の概念を放棄したと述べるならば、奇妙に思えるかもしれない。しかしながらこのことも非凡な精神の本性の一つである。この精神は、素材の外皮をつき破るとき、この外皮の向こうになお、闘っても無意味な自らを屈服させるあるいは限界を精神の意向に従って生み出さざるを得ない、観念的精神の境界が巡らされているなどと疑うことはしない。したがって、たとえ、厳密な芸術の要求を満足させないとしても、エイクの構図は偉大な真理と魅力を持っている。それどころか、彼の先駆者が夢中になり熟達したすべてのものを意図的に用いようとしなかった

かのようなのである。よく知られるようになったエイクの絵には、聖女ヴェロニカの傍のあの天使たちに比肩される群れはない。しかしながら、均整があるからこそ目の前の対象は魅力を持つので、エイクは、均整を、趣味と繊細の人として、彼独自の方法で生み出した。そこから、芸術的正当性よりも、優美で印象的な何かが生まれるのである。この芸術的正当性は、素朴さを欠くとすぐに、ただ知性に訴えかけるだけになり、計算を生み出すだけなのである。

これまで私たちに辛抱強くついてくれ、また専門家たちと次の点で意見が一致するとき、つまり、硬直し古くなった芸術の状態から、自由で生き生きとした自然の真理へのすべての前進は、すぐさま喪失につながり、この後次第に、そしてしばしばのちの時代に修復されるという点で意見が一致するとき、ようやくエイクをその本来の形で考察することができる。というのも私たちは、彼の固有の性質を無条件に尊敬できるからである。すでにかつてのネーデルラントの芸術家たちは、新約聖書の中で描かれた繊細さのすべてを特定の順番で、好んで表現した。そして私たちは、このコレクションを飾る中央の絵と両翼の絵からなる偉大なエイクの作品のなかに、感情と感性でもって進歩的な三連画を企てた思考する芸術家⁽⁴²⁾を見出す。私たちの左手にはうぶな処女〔マリア〕に天から来た若者〔天使ガブリエル〕が不思議な出来事〔処女懐胎〕を告知する。中央では、彼女〔マリア〕は、幸福で不思議な、彼女の子供〔イエス〕のおかげで尊敬される母とみられる。右手では、彼女は、神殿に子供〔イエス〕を奉獻し、すでにほとんど中年の女性として現れる。彼女はこの上なく厳粛に歓喜のうちに司祭長に受け取られる子供に迫ってくるもの⁽⁴³⁾の感触を求めている。三つのすべての顔の表情、最初は跪き、次に座り、最後は立っているその都度の容姿や姿勢は、魅力的で品位がある。三枚の絵の人物の相互の関係は、極めて繊細な感情を生み出している。神殿の描写には、中心はないが性格の対比を通してもたらされるある種の対照も見出される。精神的な均整は人を引き寄せ魅了するほど、そこには完全な芸術が持つ尺度を当てはめることはできないにしても、とても感じられ感覚的である。

さて、ファン・エイクは、卓越した思考性と感受性を持った芸術家として、彼の絵の主要人物の持つ高度な多様性を描くことができたが、同様に幸運にも、場の持つ固有性を描くことにも成功した。受胎告知は、閉ざされた幅の狭い、しかし上の窓枠から光の差した天井の高い部屋の中で起きた。その中ではすべてのものが清潔で感じよい。それは、自分自身と身の世話をする無垢な人にふさわしい。壁の長椅子、祈祷台、寝台架、すべてのものが小ざれいで滑らかである。寝台は赤い布で覆われ掛けられている。寝台の背後の錦織の壁のように、すべてのものが最も驚嘆に値する仕方で描写されている。これに対して中央の絵は、最大限に開かれた眺望を示している。というのは、中央の高貴であるが破壊された礼拝堂は、多様な対象を隠すことよりそれらの枠組みを示すことに役立っている。鑑賞者の左側には適度に離れた多くの街路や家のある町があり、生業と動きで満ちている。この町は、絵の内奥に向けて引き入れられ、広い草原に空間を与えている。草原はさまざまな田園風景で飾られ、最後は水源豊かな広がり延びている。鑑賞者の右側ではいくつかの階段を持った丸い神殿の一部が見える。この円形の建物の内部は隣接するドアの扉の上に示され、高さや広さ、透明さによってあの最初の処女の小部屋と最も素晴らしい対照をなしている。私たちは繰り返し語ろう。三つの絵のすべての対象は、最も完璧に、卓越した精巧さで仕上げられているので、このよく保存された絵の卓越性を一般的に理解することができるだろう。風化し粉々になった廃墟の石の上に広がった地衣類や、腐朽した藁葺き屋根の上に生えた草の茎から、金の宝石たっぷりのガラスの贈り物まで、衣服から顔まで、近いところから遠いところま

で、全ては同じ綿密さで扱われ、この絵には拡大鏡を使わなければ得られない箇所はない。ルカが授乳する聖母の絵を描いている絵⁽⁴⁴⁾についても同じことが言える。

ここで重要なことを言語化しよう。芸術家は、私たちが切に求める均整を周囲に広げることによって、無頓着な金の下地に代わって、芸術的で眼に心地よい処置をしている。彼の絵に描かれた人物たちは、芸術的に正しくその中で動いたり相互に振る舞ったりはしないかもしれないが、その人物たちには特定の境界を定める法則に適った、場の固有性というものがある。これによって彼らの自然な、いわば偶然の動きは、最も心地よく統制されて現れるのである。

しかしながら、このすべてを、私たちがどんなに精巧にそして明確に語ろうとしようとしても、絵そのものを観ることがなければ、ただの空虚な言葉にとどまってしまう⁽⁴⁵⁾。それゆえ最も願わしいのは、絵の所有者諸氏が、まずは言及されている絵について、私たちに適度なサイズで正確な概略を報告することであろう。そのことによって絵そのものを観るという幸運を持たない人であっても、私たちがこれまで語ってきたことについて吟味し判断することができるのである。

私たちがこうした希望を表明するとき、このコレクションに携わった若い才能豊かな男が、あまりに若くして死へと旅立ったことをますます残念に思う。彼の名前は**エップ**⁽⁴⁶⁾といい、彼の知人や、特に彼が誠心込めて最大限誠実に作り上げた古い作品の複製を所有しているすべての人に、今なお敬愛されている。しかしながら、大変巧みな芸術家であるコスター〔ケスター〕氏⁽⁴⁷⁾が所有者に加わり、非常に重要なコレクションの保持に身を捧げたのだから、絶望すべきでない。この男は、上に述べた望まれた概略を仕上げ、その刊行に尽力する際、自分の素晴らしい良心的な才能を最も確実に発揮するだろう。そして私たちは、これらのものがすべての愛好家の手元にあると想定するとき、さらにいくつかを付け足すことになるだろう。まさに絵画について言葉で記述する際、よくあるように想像力がまさに混乱させるに違いないということである。

もう少しこの話を続けよう。なぜなら、この流れでまさにこれから伝えられるであろうことは、優雅で喜ばしいものだからである。ヤン・ファン・エイク自体についてはもはやこれ以上述べる必要はない。というのは、私たちが後に続く芸術家たちを語るとき、常に繰り返しファン・エイクに戻るからである。しかしながらすぐ次に来る芸術家たちは、エイクの場合と同様に、外国からの影響を無理に想定しなくてもいい人々なのである。規格外の才能の価値を認める際に、どこから芸術家たちが自分の長所を獲得したのかを、早急に探し当てようと考えすることは、一般に不出来な間に合わせに過ぎないのである。幼児期から煌めく人間は、自分の周りに、純粹でありのままの自然を、見出すことはない。というのも彼の先駆者たちの神的な力は、世界の中に第二の世界を生み出したからである。強いられた習慣や、従来通りのしきたり、好ましい道德、尊敬すべき伝承、貴重な記念碑、有益な法律、さまざまな華麗な芸術作品は、根源的なものと派生したものが区別できない状態で、人間を取り囲んでいる。人間は、見出したように世界を利用する。そしてそのための全く正当な権利を持っている。

したがって本物の芸術家は、自らの周りの対象を、個人的方法や民族的方法で、差し当たりは伝承された方法で取り扱い、一貫した全体へとまとめあげる人と名づけることができる。だからこうした芸術家について語るときは、まず一番に彼の能力やその育成を考察すること、さらには、彼に対象や技能、志操を与えている限りでの身近な環境を考察することが私たちの義務となる。そして私たちは外に目を向け、彼の見知らぬものが何かということよりも、それを彼がどのように利用したかを調べてみよう。というのも彼の影響が感じ取られるまでに、多くの良きものや楽しさや有益さの気風がしばしば数世紀

にわたって世界中に吹いたからである。歴史の中でまさに機械的な熟練のゆっくりとした歩みにしばしば驚かされる。ビザンツの人々はヘレニズム芸術の計り知れない貴重な作品を目の前に見ていたが、彼らは自分たちの乾いた下手くそな絵を嘆き、そこから自らを高めることができなかった。それならば、いったいアルブレヒト・デューラーがヴェネツィアにいたことは、特別なこととみなされるのか。彼の卓越さは一貫して、彼自身から説明できるのである。

私は、そうしてあらゆる王国や国、州、それどころか都市に与えられる愛国主義⁽⁴⁸⁾を見出してみたいと思う。というのも、個人は環境によって制御されず、むしろ環境を制御し克服するものなのだが、こうした個人の特性が唱えられるように、どの民族にもどの民族区域にも、芸術家や他の卓越した人に見出される特性にふさわしい報酬や栄誉が付与されるからである。ヘムリング、イスラエル・ファン・メッケネム、ルーカス・ファン・レイデン、クエンティン・マサイスなどの高い評価に値する芸術家⁽⁴⁹⁾が問題になるとき、まずはこうしたことから始めよう。これらの芸術家は、みな自国の集団を手放さないでいる。そして可能な限り、彼らの利点に対する外国の影響を拒絶することが私たちの義務なのである。ところで、スコーレル⁽⁵⁰⁾が登場し、その後、ヘームスケルク⁽⁵¹⁾が、そして自らの才能をイタリアで形成したにもかかわらず、ネーデルラント人であることを否定できない幾人かの芸術家が登場した。さて、ここではレオナルド・ダ・ヴィンチや、コレッジョ、ティツィアーノ、ミケランジェロ⁽⁵²⁾の事例が際立つかもしれない。ネーデルラント人は常にネーデルラント人なのである。いやむしろ国民の特性が、彼らが最後には再び自らの魔力の及ぶ範囲に含められ、いかなる外的形成もはねつけるように、彼らを支配したのである。そのようにしてレンブラントは、最高度の芸術の才能を開花させたのである。そのための最も直接的な環境の中にある素材や動因に彼は満足できたのである。そのとき彼はかつてギリシア人やローマ人がこの世にいたのかどうかの極めてわずかの知識も持ち合わせていなかったのである。

このような意図の叙述がうまくいったならば、私たちはライン上流地域について着手しなければならない。そして、シュヴァーベン地方や、フランケン地方、バイエルン地方のしかるべき場所で、上部ドイツ画派⁽⁵³⁾の長所や特性を徹底的に探求しなければならない。一方の画派が他方の画派を評価し、双方の並外れた人々を承認し、相互の進歩を否定せず、あらゆる善なるものや高貴なるものを共通の心情から生み出すようにするために、二つの画派の区別を、むしろ対立を際立たせることが私たちの主要な義務なのである。こうした方法をとることで、15世紀と16世紀のドイツの芸術は喜んで敬意を表されることになる。すると、今まで専門家や愛好家に嫌悪を引き起こす過大評価の泡⁽⁵⁴⁾は、次第に消えていくだろう。私たちはこれからさらに広げて東方地方や南方地方へと確信を持って目を向けることができる。そして私たちは仲間や隣人の好意の列に並ぶことができるのである。

—————

現在分冊『『芸術と古代』を分冊』で出版するという決意は、とりわけ、これらの原稿[本書]が時代に捧げられることによって、後押しされる。そしてこれらの原稿が一部は時代に喜ばしい影響を及ぼし、一部は時代によって再び引き立てられ促進されることを、喜んで望みたい。このことをもたらすのは、まさに、正当な願望を満たし、私たちが言及した不確かな提案を比較・分析し、特にあらゆる企てを前進させることである。ボアスレの図版は、そうこうするうちにますます取り揃えられた⁽⁵⁵⁾。ケル

ン大聖堂の写し⁽⁵⁶⁾は、パリで発見され、すでにドイツに届けられている。モラー⁽⁵⁷⁾は、以前発見された大聖堂の図面の一枚目の紙面をとて精巧に複写して完成させたと同時に、古いドイツの建物や記念建造物について評価に値する彼が描いた二枚の紙面についても、非常に精巧できっちりとした銅版画⁽⁵⁸⁾で、出版した。以前の隷属状態から解放された芸術財宝の最初の先駆は、私たちがケルンに好意的に迎えてくれたのだが、この幸運の先例に倣って、その他のもろもろの財宝も世界各地の自らの祖国へと戻っていった。そうして諸領邦国家や帝国を超えて再び広がった芸術は、知識においても効力においても新しい方向を与えた。

ライン下流地域では学問と芸術のための十分な設備が準備された。私の知る限り、至る所で望み通りのことが継続され営々となされている。ライン上流地域に今一度首尾よくとどまるとき、マンハイムやシュヴァイツインゲンから、そしてエルバッハ⁽⁵⁹⁾にある古いドイツ伯爵コレクションから、私たちは素晴らしい素材の提供を受ける。また同様に、カールスルーエ⁽⁶⁰⁾では、庭園建造や植物学の施設や素晴らしい自然史コレクションや芸術コレクション、そして重要な新たな建物への、最も有意義な観察の機会を得た。さらに私たちはライン上流地域に幸運を望む。その地にはヘーベル氏⁽⁶¹⁾という在郷詩人がいるという稀に見る利点がある。その詩人は、自国の流儀の本来の意味にまで到達し、文化の最高の段階から自らの環境を見渡し、彼の才能の網をいわばネットのように投げて、彼の国の仲間や同時代人の特性を釣り上げ、彼ら自身にたくさんの楽しさや教えを提示するのである。そうして、ハイデルベルクへと送り返された原稿⁽⁶²⁾によって、私たちは古いドイツ時代の財宝へと導かれるのである。そして従来通りに、かつての建築やかつての詩芸術を思い出すとき、同様の事態が生じるのである。というのも、またここでは、過大評価や曲解、不幸な適用が行われている。しかしここにも、最も素晴らしい希望があるようにも見える。すなわち、新しい発見や新たな観察結果についての過度な喜びが和らげられるとき、真の洞察や適切に指導された活動はとても素早く一般に広がっていくのである。次の冊子は、これまでほとんど示唆されてこなかったこれらすべてのことやその他のとても多くのことについて、誠実な善意から弁明を与えよう。今日のことが書かれる状況を考えると、ますます多くのことが訂正され、また補正されるだろう。

最後に、私はこの冊子の表題⁽⁶³⁾について弁解しなければならない。この標題が広すぎというより狭すぎではないかと自らを咎めるとき、この弁解はますます受け入れられるだろう。この自由で非常に偶然に生まれた図版の当初の意図に従うと、ただ芸術と古代が問題であることになる。しかしこれら二つ〔芸術と古代〕は学問なしに考えることができるのか、そしてこれら三つ〔芸術と古代と学問〕は自然なしに考えることができるのか。そうして見られ触れられるすべてのものは次第に相互に結びつくのである。本来は、まさに旅行者がとても多くの良きものを受け取ることに感謝を持ち続けることとみなすことができるように、与えられたものを好意的に受け取ることがこれからも継続されるようにと願う。

そうであるから私は、最後には、芸術愛好家の願いや意図も幸運によって促進されたと言わずにはおかない。すなわちケルン大聖堂の二枚目のオリジナルの図面⁽⁶⁴⁾がパリで発見されたのである。これについて私は、今や自分の直観から釈明できるし、以前私が手にしたノートからその正しさを確認することができる。

その図面については、それに付随する他のいくつかの図面と同様に、差し当たりは次のように述べておこう。一番大きな図面は、大きさや製図の点で、完全にダルムシュタットの図面⁽⁶⁵⁾と対をなすものである。ダルムシュタットの図面は、しかしながら、北の塔を描いており、私たちの持っている図面

〔パリで発見された正面の立面図の一部〕は、南の塔を描いている。唯一の違いは、私たちの図面が、隣接する中央の教会の切妻全体をメインの扉と窓で覆っていることで、ダルムシュタットの引かれたスジによって生じた図面の欠落箇所を補正できたという点にある。〔パリで〕新しく発見された図面は、全体として、幅は3ラインラントフィート2インチで、長さは13フィート2インチである⁽⁶⁶⁾。

二枚目には、中央の入り口の右にある南の塔の平面図が、同じ大きさで同じ人の手によって正確に描かれている。次の三枚目〔ケルン大聖堂の東側の図面〕には、この塔の二階建ての東側の立面図が、教会の身廊に隣接する端が切り取られた図面⁽⁶⁷⁾とともに、別の大きさと、別の人の手によって、あまり美しくなく、また念入りにも描かれていないが、オリジナルである。というのもこの立面図は、一枚目の立面図同様、そもそもの位置が、実際の建物と異なるだけでなく、一枚目の立面図そのものともいくらか異なっているからある。そこでこの対象に従うと、この最後にかかれた線描はまさに構図のために用意されていて、特にこの点からして、注目すべきであり、啓発的である。これらの線描は石工組合の監視人や現場監督の作業のためのものとみなしてよい。二つの図面は同じ大きさであり、長さは3フィートで、幅は2と2分の1フィートである。羊皮紙も同様であり、とてもよく綺麗に保存されている。

大きな図面⁽⁶⁸⁾に関して言えば、いくつかの小さな箇所以外、無理やり破られたところは見られない。これに対して、もう一つの〔ダルムシュタットの〕図面は、使用によって損耗しており、あちこち、不必要であるけれども、後の人の手が加えられている。こうしたことから、そしてこの図面は付随した図面とともに大部分が改装された塔と関係していることから、さらに、ケルンでは、この二枚目の立面図のものでなく、かつての大聖堂の文書保管所⁽⁶⁹⁾に保存されていたダルムシュタットの立面図のものが以前から知られていることから、この図面は、石工組合にあったということ、ケルンの建築家がたびたび別の場所に招聘されるより前の時代に、すでにこの都市から失われていたことが推測される。

—————

さて今や、愛国的ドイツ人が情熱を傾けて、彼の神聖な記念建造物を享受し、完全なもしくは半ばまで完成したそれらを保存し、それどころか壊されたそれらを再び修復することに頭の中で取り組んでいることを見、そして一部の地域ではこのための基金があることを知り、盗まれたそれらを再び取り戻しあるいは補償を求めるとき、私たちを不安にさせるのは、財源の不足だけでなく、芸術と手仕事の手段もまたほぼ完全にはないことである。このような仕事をする能力と意志がある一群の人間を見回してみても無駄である。これに対して、かの時代の石工の仕事は、偉大な広く普及し隔離されたイヌング〔クラフト＝ギルド〕を通して、厳密な形式と規則のもとで、制作されたということを、歴史から私たちは学ぶのである。

すなわち石工たちは、自由な芸術と手仕事の間の中核にいたことで、教養ある世界において、非常に幸福な地位を得ていた。彼らは同胞団と名付けられ、彼らの規約は皇帝によって認められていた。これらの協会は巨大な人間力と耐久力に基づいたものであるが、同時にそのすべてが獲得され促進され保持されるべき巨大な構築物に基づいたものである。無数の訓練された子供や若者、男たちが、ドイツ中に種まかれ、あらゆる重要な都市で働いた。こうした大勢の巨匠の長がケルンやシュトラスブルク、ウィーン、チューリッヒにいた。それぞれが、自らの教区を、地政学的な立地条件に従って、統括した。

さて、私たちは、こうした社会の内的な関係性を問うとき、まずは木の板で覆った空間を表す本来の意味でのロッジ [Hütte] ⁽⁷⁰⁾ という言葉に出会う。その空間において石工は自らの仕事を遂行するのである。しかし、非本来的な意味では、特許や文書保管といったすべての権利が運用される場として、その言葉に出会う。さて、仕事へ取り組むべきとき、巨匠は、図面を用意する。それは、建築主が同意したものであり、記録や契約として芸術家の手の元に置かれたものである。徒弟や職人、使用人のための規則や、彼らの教育や雇用のあり方、さらに彼らの芸術的に正しい、技術的で倫理的な職責の義務は、とても綿密に規定されており、彼らの丸ごとの行為は、彼らの最も柔軟な自尊心によって導かれている。これに対して彼らには、次のような最も有効な利点を含めて大きな利点が約束されている。それは、内密の合図や言語を通して、丸ごと建築の世界において、すなわち、教養ある、半可通の、無教養の世界において、自分自身を知るという利点である。

組織的に、あらゆる程度の巧みさによって、巨匠を手伝い、自らの生活のための日々の仕事を自覚し、老齢や病気から身を守り、宗教によって靈感を吹き込まれ、芸術によって活性化され、道徳によって統制する無数の人間群を考えてみてほしい。そのことによって、非常に巨大な仕事がどのように構想され企てられ、完成されなくても、考える以上にますます広範に実行されているのが、把握され始めるのである。私たちはさらにここに、細部の部分に至るまで最も精密に完成させるために限らない建築物を日当で建てるのだという法律や要件が存在することを付け加えるとき、私たちは、胸に手を当て、いくつかの疑念を持って、次のように問うであろう。私たちの時代に同じようなものを生み出すためには、こういった対策を取るべきであったろうか。

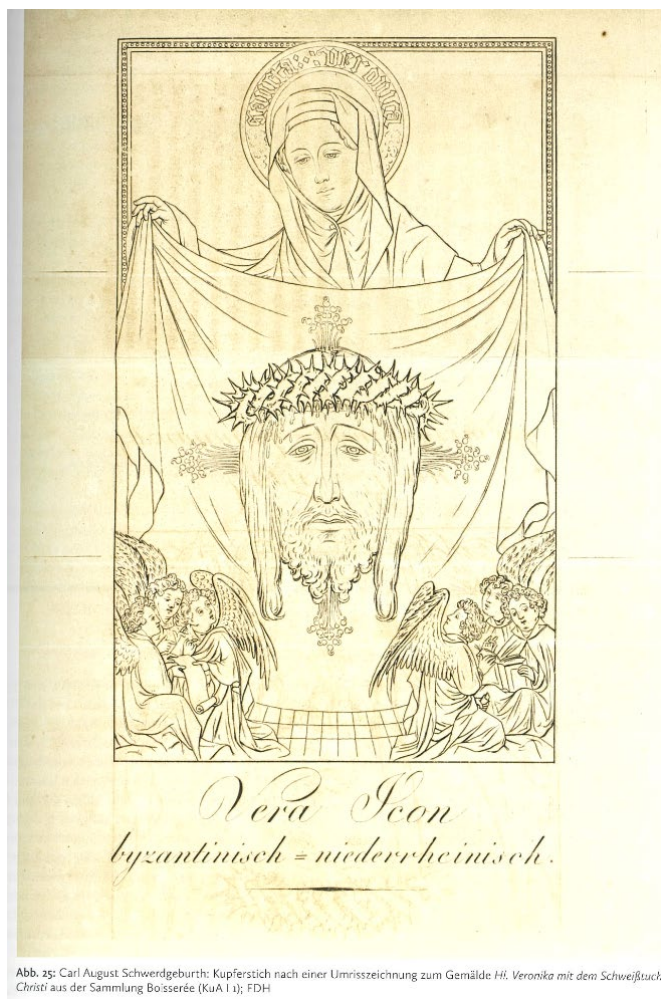
—————

私たちは、将来、石工同胞団 ⁽⁷¹⁾ について詳しく報告ができるとすれば、私たちは、威厳のあるフランクフルトの才気に満ちた老練家であるエールマン ⁽⁷²⁾ 博士に、この義務を課そう。彼は、彼の豊富な古物から、このための古文書や報告書のコレクションと、いくつかの注釈と編纂を好ましい形で伝えてきた。

—————

南西部における私たちの努力は、北東部における願わしい試み、つまりビュッシング ⁽⁷³⁾ 博士の発行する『中世の歴史、芸術、学問の友のための週刊誌』の恩恵を受けている。この雑誌は、この時代に関心を持つ人であれば、知らないことは許されないであろう。古シュレーゲンの鉄の印が押されたこのステロ版は、どこでも複製でき、模写の価値があるものである。たとえそれが、別の素材であったとしても。というのも愛好家はそのことによって、小型の芸術記念碑を所持することになるからである。彼は、大きさにおいては全然それについて要求する必要はないのである。

この原稿の終わりになお次の報告を刷り込むことができるのは最高の喜びであり意義深いものである。すなわち、オーストリア皇帝とプロイセン王の両陛下そしてローマ教皇猊下 ⁽⁷⁴⁾ が、最大限のご尽力を賜りくださることで、かつてのプファルツ公国の図書館由来のパリで発見された諸著作を、ハイデルベルク大学に委ねただけでなく、それらとともに、このコレクションに由来する 847 冊の本についてもま



図版 (75) ヴェロニカの銅版画

訳註

訳註については、基本的に Deutscher Klassiker 版と Hamburg 版をもとにした。ボアスレからの引用については、二つの版の表記に従った。

1. ボアスレ兄弟は、コレクションとともに 1809 年にケルンからハイデルベルクへと移動し、その地には 1819 年まで滞在した。なお、ゲーテは 1811 年にズルピーツ・ボアスレとヴァイマルで会っているが、その出会いについてのちに『年代記録』の中で次のように述べている。「……ズルピーツ・ボアスレ氏が一連の重要な素描と銅版画を携えて来て、私たちの芸術への考察を、中世に導いた時は、数世紀をまたなければならなかった。この時代に私たちは喜んでとどまる。というのも、私たちの前には、互いに関係する遺物についてよく考えられた成果があり、確かに陰鬱ではあるが、尊敬と共鳴の価値がある時代に私たちをおいてくれたからである。それらを見せてくれるその人〔ズルピーツ〕の生き生きとした関心、その時代に関する根本的な知識とその意図、すべてのものが私に通じた。そして転換した舞台のように、現実には再び到達できないような時代と地域に喜んで自分の身をおいた。こうして、高貴な客〔ズルピーツ〕との真実の結束が結ばれた。その人物は残りの生涯に影響を及ぼすらしかった」(D.K.17. S. 241f.)。
2. ゲーテは 1814 年の 9 月 24 日から 10 月 9 日と 1815 年の 9 月 20 日から 10 月 7 日の間、ハイデルベルクに滞在し、シッキングン宮殿（現在のハイデルベルクドイツ研究セミナーの建物、ハウプト通り 207-209）にある執行吏（ザルトリウス）の大部屋に滞在した。また、ボアスレ兄弟は、1809 年から 1819 年にかけて、プファルツ選帝侯法廷評議員である執行吏の父親からコレクション展示のために多くの部屋とホールを借りていた (D.K.20. S. 768.)。なお、ヘックマンによると、「ゲーテは 1814 年 10 月にすでにズルピーツ・ボアスレにコレクションの歴史的説明を求めている。

彼はこれらの資料の編集を自分で行い、1814 年 11 月に報告書の初稿を作成した。ボアスレの書面による報告は、純粋な資料のコレクションからコレクションの説明、新ギリシアからルーベンスやオランダに至るまでの絵画の発展の概要まで多岐にわたる。1816 年からのゲーテのコレクション報告書に対する編集作業は、ボアスレの情報の自由な使用と変更に限定されているだけではなく、ボアスレの様式モデルとの基本的な合意に加えて、多くの文字通りの採用も行われた」という。そして「シュレーゲルがヴァイマル滞在中にズルピッツ・ボアスレの手紙が報告したように、ゲーテはすでに 1808 年 5 月にフリードリヒ・シュレーゲルからボアスレ・コレクションに関する情報を受け取っていた」(Heckmann, 2003. S. 246.) という。

3. D.K 版の注釈では、「最も純粋なもの」について、「この点で、ゲーテは、ロマン派の中世芸術の再活性化と一線を画している」(D.K.20. S. 770.) と指摘されている。この「最も純粋なもの」とは、ギリシア・ローマ的なものである均整を指すものと考えられる。純粋なものは、ギリシア・ローマ芸術とはまったく反対のビザンツの(ミイラのような)芸術の中で維持される一方、この芸術は、さらに反対のもの(ミイラとは異なる自然な人間性)を求めていく。のちに叙述されているように、この転換をゲーテは、マイスター・ヴィルヘルム・ケルン(実際にはスティファン・ロッホナー)の絵画とヴェロニカの絵画の中に見出している。そしてそれらが融合した精神的な均整が、ライン下流地域で発達したヤン・ファン・エイク(実際にはロヒール・ファン・デル・ウェイデン)のネーデルラントの絵画に示されていると理解している。そしてこれらの歴史的展開の実質的な基盤を石工組合の熟練が支えたとする。なお、こうした観点はすでに、1798 年の「ディドロの絵画論の翻訳と注釈」の中で次のように語られている。「私は次のように言いたい。[真の偉大な彩色家とは]対象の色彩を最も正しく純粋に、照明や距離などのあらゆる条件のもとで、生き生きと把握し表現し、それを調和的比例へとおくことができる人である」(D.K.18. S. 589f.)。
4. ズルピッツ Surpiz Boisserée (1783-1854) とメルヒオール Melchior Boisserée, (1786-1851) のボアスレ兄弟と友人のベルトラム Johann Baptist Bertram (1776-1841) によるコレクションは 1804-1817 年の間に整理されたとされる。ケルンの商人の息子であるボアスレ兄弟は、ティークやシュレーゲルなどを通してロマン派の思想に親しみ、1803 年にはパリでフリードリヒ・シュレーゲルと会い、1805-6 年には個人的に教授され、その影響を受けている。兄弟は、ケルンの中世芸術に対して情熱的な関心を持っていた。1803 年の聖職者の世俗化によって教会の芸術財産が散逸したことで、その蒐集に勤しみ、特に 13 世紀から 15 世紀にかけての収集物に対してその前提条件と歴史を研究するとともに、当時、危機に瀕していた芸術財産を保存し、ドイツ国民の知的財産として機能させることを決意した。こうして古いドイツと古いネーデルラントの絵画コレクションが誕生し、すぐにケルン以外にもその収集範囲を広げた。これらのコレクションは、1809 年からはハイデルベルク、1819 年からはシュトゥットガルトに保管され、その後ベルリンに移そうと考えたが、結果として、これらの作品はバイエルン王ルートヴィヒ 1 世によって購入され、ミュンヘンに移され、現在でもアルテ・ピナコテークにある古いドイツと古いネーデルラント絵画コレクションの基礎となっている。また、ズルピッツは、絵画と同様に中世の建築に強い関心を持ち、1808 年にケルン大聖堂の計測と図面の再構築を開始した。その成果は、のちに『ケルン大聖堂の眺望、設計図面、個々の部分』(1822-1831 年)として公表されている。
5. ベルトラムは、ズルピッツと 1800 年にケルンで知り合いになっている。その後ベルトラムは、ボアスレ兄弟とともに 1803 年にパリに旅行し、ナポレオン美術館を訪れ、その地で彼らは、フリードリヒ・シュレーゲルと同居をしていた。1804 年の 4 月終わりに、彼らはシュレーゲルと共にベルギー、アーヘン、デュセルドルフに渡り、それからケルンに戻った。ちなみに、シュレーゲルは 1804 年から 1807 年までケルンに滞在した。ナポレオン美術館については、後藤浩子「フランスにおけるミュージアムの形成とその思想」、および村田宏「ヘーゲルのルーヴル美術館訪問についての試論」(ともに石川伊織編『ヘーゲル美学講義に結実した芸術体験の実証的研究』(2014 年度～2018 年度 科学研究費 基盤研究(B) 課題番号: 26284020、URL: <https://www.boisseree1827.sakura.ne.jp/2014/2014.html>) 参照。
6. このたとえばなしは、D.K.版の注釈によると、『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代』の第 2 版の中でわずかに変更されている(D.K.20. S. 770.)。
7. 『ボアスレ自伝』と書簡集の抄訳を現在 WEB 上に準備中である(URL: <https://www.boisseree1827.sakura.ne.jp/2020/2020.html>)。
8. D.K.版の注釈によると、「キリスト教における絶対的内面性と感性的外面性とのこうした矛盾は、ヘーゲル美学におけるロマン派芸術の起点である」(D.K.20. S. 772f.)。
9. D.K.版の注釈によるとすでに聖パトリックは、アイルランド人への宣教中に三位一体の秘密をクローバーで説明していた(D.K.20. S. 773.)。
10. 十字架で贖いの死を指す。
11. 「使徒言行録」によると、冒涇の疑いで、エルサレムで石打ちの刑に処せられたステファノは、キリスト教最初の殉教者であるとされる。

12. D.K.版の注釈によると、スースダリは、ロシアのウラジーミル地方、モスクワの南北約230kmに位置し、重要な修道院や教会があるロシア最古の都市の1つ（1024年に初めて言及された）である。スースダリのロシアの聖人像に関するゲーテの詳細な調査は、1814年3月8日にヴァイマルの世襲王女マリア・パウロナによってサンクトペテルブルクの母マリア・フョードロヴァナ皇后に転送されたという（D.K.20. S. 775.）。
13. D.K.版の注釈によると、「これらの広く普及した聖母像の中で最も有名なものは、チェンストホバの黒い聖母像で、これに対するゲーテの嫌悪感、すべての現象の中で最も悲惨なものとして位置付けていることや、モール人の色彩という軽蔑的な用語から明らかである」（D.K.20. S. 777.）。
14. ゲーテは、神秘を知性と対比的に扱っている。現象について、知性では捉えられないが直観によって取られるものを神秘と呼んでいる。これは、本文8頁で述べられる神秘主義とは全く異なるものである。また1810年の『色彩論』『教示編』915-920節で、神秘的解釈に関心を示しつつも、色彩の神秘的使用については慎重な態度でとどまり、知性の立場に留まろうとしている。ここには色彩に対するロマン主義的熱狂に対する自制があると思われる。
15. 「最初の基盤」とは、例えば『色彩論』（1810）であらゆる現象のもととなる原現象（根本現象）のようなものである。『色彩論』では、原現象はプリズムなどの「くもった媒質」を通して、さまざまな色彩が生み出されると説明される。例えば、「太陽や、生きるために必要な空気[酸素]のなかで燃えている燐のように、エネルギーの最も強い光は眩しくて無色である。同じように恒星の光もおおむね無色のままわれわれのもとに届く。しかしほんの少しでもくもった媒質を通してこの光を見ると、黄色に見える。その媒質のくもりを増すか、媒質の厚みを増すと、この光は次第に橙色に近づき、やがてはルビー色にまで高まるのがみて取れる」（D.K.23-1. §150）。「一方、くもった媒質に光を当てて、それを通して闇を見ると青い色が現われる。媒質のくもりを増せば増すほど青色はますます明るく淡くなり、逆にくもりが透明になればなるほど、青色はより濃くなり、飽和性を増していく。それどころか純粋なくもりが最小の段階にまで減ずると、青色はいとも美しい紫色に感じられる」（D.K.23-1. §151.）。
16. D.K.版の注釈によると、ローマの二つの巨像とは、2世紀以降のクイリナール広場の「馬使い」と「ディオスクーリ」を指すという（D.K.20. S. 778.）。
17. D.K.版の注釈によると、アンジャンクール（1730-1814）をゲーテは1787年にローマで訪れている。ゲーテは、「彼の中世美術史は私に多くのことを教えてくれたがゆえに大切に思っている作品であると同時に私の想像力を台無しにする忌々しい作品」とみなしている（D.K.20. S. 781.）。
18. 風土と色彩の関係について、『色彩論』（1810）では、次のように述べられている。「大気はつねに多かれ少なかれくもっている。大気のこの特性は、特に南欧において、気圧が高く、空気が乾燥し、空に雲がない時、はっきりと現われる。そういうときには、あまり遠く離れてはいない対象の段階さえもはっきりと観察される」（D.K.23-1. §869.）。また、ヘーゲルもヴェネツィアとネーデルラントを関連付け、ゲーテと同様の指摘をしている。例えば、1820-21年の美学講義で次のように述べている。「最初はヴェネツィア人が、そしてとりわけネーデルラント人が、色彩の巨匠となったのであるが、ここで最初に注目されるのは、この人々の固有性についてである。どちらの民も海の近くに住み、彼らの土地は運河で貫かれている。そこで、彼らはいつも退屈で不明瞭な背景を持っている、と想定することができる。これと実に深い関係にあるのは、戸外に曇ってくすんだ背景を持っている画家を色彩豊かなものが魅了する、ということであり、色彩豊かなものはくすんだ背景にはよく映えるということである」（ヘーゲル、2017年、263-264頁）。
19. D.K.版の注釈によると、ゲーテは、ゲルマニクスの妻について、ゲルマニクスの娘の名前と混同しているという。「なぜなら、ケルンは、西暦50年には、そのラテン名はColonia Claudia Ara Agrippinensis（4世紀にはColonial Agrippina）、ローマの軍司令官ゲルマニクスの妻であるAgrippinaによるのではなく、ここで生まれたその下の娘のAgrippina、クラウディウス帝の妻であり、ネロ帝の母であるからである。コンスタンティヌス大帝の母は、最初のキリスト教の皇帝の母であり、聖Helena（250-329年ごろ）によって、ケルンの聖グレオンだけでなく、ボン、トリア、クサンテンの教会が建立された。オットーの妻とは、Theophanou（955-991頃）、ビザンツ帝国のオットー2世の妻である。彼女は、はケルンに聖パンタレオン教会を建てた」（D.K.20. S. 782.）。
20. ウルズラについては、ハンプルク版の注釈に以下のような記述がある。「絵画芸術でよく描かれるこの伝説によると、ブリタニアのキリスト教徒マウルス王の娘ウルズラが、異教の隣国王アセリウスの息子から結婚を望まれたとされる。ウルズラは婚姻を受け入れるに際して次のような条件を付けた。ウルズラの花婿が洗礼を受けて3年間待つことと、さらに自分の父親に対しては、えり抜きの処女10人を従わせ、そのそれぞれに1000人の侍女をつけるということであった。彼女もまた、自分のために1000人の侍女を要求した。彼女が11,000人の処女たちと行った海の旅で、彼女たちの帆船が風にさらされてケルンまで流された。ウルズラはケルンで自分の運命を知った。夢を見ている彼女の前に天使が現れ、ローマに行き、帰りにケルンで殉教するように告げた。帰路、彼女は処女たちや教皇キュリアコ

ス、同行していた他の司教たち、そして馬車で迎えに来た花婿のアセリウスとともにケルンの城壁の前でフン族に殺された。ケルンのウルズラ教会はおそらくコンスタンティヌス時代に設立されたので、フン族への言及にもかかわらず、伝説に反映されている歴史的出来事は4世紀のものでなければならない」(Hamburg, S. 638.)。

21. ハンブルク版の注釈によると、「伝説によると聖マウリティウスが率いたテーベ軍団の一部は、他の軍団が虐殺されたスイス南部のアガウヌム [スイスのサンモーリッツ・エン・ヴァライス] からボン、ケルン、クサンテンに進軍し、異教の神々への犠牲への参加を拒否した結果、ここで殉教したとされる。このケルンで殺害されたグループのリーダーが聖ゲレオンであった。ここに記録されている出来事も4世紀のものである」(Hamburg, S. 638.)。なお、『聖人事典』によると、「4世紀以降、現在では不明のある殉教者たちが、ケルンの聖ゲレオン教会の跡地で崇拝された。後に6世紀に、彼らはテーベ軍団に属していた50人の分隊であった、と言われた。さらに中世になると、彼らは318人へと数が増え、彼らの『聖遺物』が発見され、彼らについてのもっともらしい記事が書かれたりした」(『聖人事典』, 178頁 書誌事項注記のこと)
22. D.K.版の注釈によると、フランス革命とその後の経過を指す (D.K.20. S. 784.)。
23. アグリッペの植民市とはラテン語で Colonia Agrippina といい、ケルンを指している (D.K.20. ibid.)。
24. バルテルミの夜 [サンバルテルミの虐殺] とは、1572年8月24日～25日の夜の「パリの血の婚礼」のことであり、カトリックとプロテスタント (ユグノー) の融和を目的としたネヴァラ公アンリ (のちのアンリ4世) とヴァロワのマルガレーテの結婚式の夜、パリのユグノー約2,000人を率いたコリノー提督が何者かに狙撃され、怒ったユグノーがその事実解明を求めるとその後数日で2万人以上のユグノーがフランス全土で殺害された。
25. 1792年9月2日から7日にかけて、パリだけで1,000人以上の囚人が9月虐殺の一環として殺害されたとされる (D.K.20. S. 784.)。9月虐殺とは、フランス革命の過程において、反革命主義者とされた者を捕え、1792年9月2日から数日にわたってパリの監獄で行われた虐殺のことである。
26. テーベ軍が南スイスのアガウヌムで虐殺されたことを指している。註21を参照のこと。
27. これに関して、ハンブルク版の注釈は、以下のように指摘している。「ゲーテがこれから述べるネーデルラントの画派の発展について提示した像は、フリードリヒ・シュレーゲルが『パリとネーデルラント絵画に関する記述 (1802-1803年)』の中で最初に展開し、ズルビーツ・ボアスレによって、後に新たに入手したボアスレ・コレクションに基づいて実質的に完成され修正された考え方と大部分一致している。(例えば、フリードリヒ・シュレーゲル宛の1811年2月13日のズルビーツの重要な書簡)。これにより、3つの時代が区別できる。1つ目の時代は、『初期の時代からエイクに至るまで、すべてのドイツの絵画と彫刻にギリシャの様式が一貫して排他的に存在していること』を特徴とする。2番目の時代は、『最初の完全にギリシアの芸術から国民的なドイツ芸術への移行』を表し、3番目の時代はヤン・ファン・エイクに基礎づけられた『完全に国民的なドイツ様式』への移行を表している。この発展の考え方が私たちにあってまだ歴史的な意味を持っていると指摘する必要はほとんどない」(Hamburg, S. 638f.)。このシュレーゲルの書名は、『F.シュレーゲル全集』(Friedrich Schlegel's Sämtliche Werke 1822 Wien)のもので、『オイローパ』誌に掲載された絵画編全4編のことである。
28. 愉快な眼の快楽とは、色彩との調和の中で生まれる。このことについては、1798年の「ディドロの絵画論の翻訳と注釈」では次のように述べられている。「調和は、人間の眼の中に求められるのであり、調和は、ある色彩が別の色彩を求めるという器官の内的な作用と反作用に基づいているのであり、眼がある色彩を見ている時、眼は調和した色彩を求めているということができるよう、眼が別の色彩と並んで求めている色彩は調和した色彩ということもできる。あらゆる調和と、従って彩色の重要な部分が基づく色彩は、これまで物理学者によって偶然の色彩と名付けられてきた (D.K.18. S. 589f.)。
29. 聖女ヴェロニカの画家による「聖顔布を持つ聖女ヴェロニカ」(Hl. Veronika mit dem Schweißstuch Christi, Meister der Münchner hl. Veronika 1425年)は、ボアスレ・コレクションの重要な作品で、後期ゴシックの傑作である。現在はミュンヘンのアルテ・ピナコテークにおかれている。なお、ボアスレコレクションの絵画については、1827年の売り立て目録の番号(KA~)とし、現在のバイエルン州立絵画コレクションでの受け入れ番号を(WAF~)として、「聖顔布を持つ聖女ヴェロニカ」(KA8, WAF11816)のように記す。



図1 「聖顔布を持つ聖女ヴェロニカ」(KA8, WAF11816) (2023年2月、アルテ・ピナコテークにて記者撮影)

30. ここでいういくつかの図版とは、ボアスレ・コレクションに含まれているマイスター・ヴィルヘルム・フォン・ケルン（実際は 1450 年頃シュテファン・ロホナーの匿名の模写家）によって描かれた「ハイスターバッハの使徒祭壇画」の内翼の外側の絵である。現在はバンベルク州立美術館におかれている。シュテファン・ロホナーは、ゴシック後期のドイツの画家である。（D.K.20. S. 788.）

31. 「マニエリスム」について、ゲーテは、ディドロのマニエリスム批判を批判的に継承していると言えるだろう。ゲーテは 1798 年の「ディドロの絵画論の翻訳と注釈」において、ディドロの『絵画論』（1766）の全 7 章のうち 1 章と 2 章のみを翻訳し注釈をつけている。1 章は「デッサンに関する私の奇想」で、ディドロは、美術学校のマニエールが自然を逸脱した約束事であり気取りであると批判し、厳密な自然の模倣を説きその

上で、デッサン（素描）、色彩、明暗、表情、構成などの絵画の技法を示している。しかし、こうしたディドロの説く自然の適正さは、ゲーテからすると、規則を前提としたものであり、感情や経験、確信に基づく外見の理解にすぎないと、ゲーテは批判している。ディドロの見解に対して、ゲーテは、規則と区別された自然の法則（厳格な、内なる有機的連関）を把握することが重要であり、そこに自然の首尾一貫性が現れると説くのである。ディドロが芸術は自然の完全な模倣であるべきと説くのにに対して、ゲーテは、自然と芸術は異なるものであり、芸術は、現象の表面の描写であり、すべての精神的感性的なものに語る生きた全体であるべきとする。したがって、ディドロの主張する「自然な完全な模倣」は、生理学や病理学のための仕事になってしまうという。ゲーテによると、「芸術は、表面的現象の最高の瞬間を取り押さえ、そこに法則的なものを認知する、すなわち、合法則的な比例の完全性、美の頂点、尊厳にあふれた意味、そして苦悩の極みなのである。」（D.K.18. S. 567.）

32. 「頭蓋骨」とは、図 2 と図 3 の「ハイスターバッハの使徒祭壇画」の一番下に並べられている円球のものを指すものと思われる。

33. D.K.版の注釈によると、「フリードリヒ・シュレーゲルは、古い絵画の第 3 補遺（>Europa< II.2. S.138）の中で、ケルン画派が、ヤン・ファン・エイクのほぼ 2 世紀前に、すでに一般的に影響を及ぼしていたという仮説の証拠として、ヴォフラム・フォン・エッシェンバッハの『パルツィファル』を挙げている。」（D.K.20. S. 789.）

34. 訳注 27 で指摘したように、ゲーテがマイスター・ヴィルヘルム・フォン・ケルンとみなした人物は、実際には、シュテファン・ロホナー（Stefan Lochner、1400 頃-1451）である。ハンブルク版の注釈によると、「マイスター・ヴィルヘルム・フォン・ケルンの名前は、ゲッティンゲンの芸術史家のヨハン・ドミニクス・フィオリオが、1306 年から 1500 年までのフランクフルトのドミニカ修道会の年代記の中に見つけ、彼の『ドイツとネーデルランド連合における芸術史』（I.Hannover,1815,S.417f.）によって知られるようになった」（Hamburg, S. 641.）という。この絵は、「東方三賢王、随行者を伴った聖女ウルズラと聖グレオン」（Drei Könige, Gereon und Ursula mit ihrem Gefolge）で、現在ケルン大聖堂にある「東方三賢王の礼拝祭壇画、三連画」（Dreikönigsaltar, Triptychon）のことであり、1440 年ごろの作品である。ハンブルク版の注釈には以下のように述べられている。「大聖堂の絵は、ケルンの市庁舎広場にある市庁舎礼拝堂の祭壇で、現在はケルン大聖堂にあり、1540 年代半ばのシュテファン・ロホナーの主要な作品である。[パネルを]開くと、都市の守護聖人（三人の賢王、聖グレオンと聖女ウルズラとその側近たち）による聖母への崇拝が描か



図 2 「ハイスターバッハの使徒祭壇画」（KA29, WAF587）

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heisterbacher_Altars_Der_hl._Benedikt_und_Apostel_Philippus,_Matthäus_und_Jakobus_d.J._Meister_des_Heisterbacher_Altars_\(mit_Stefan_Lochner\)_1440,2024/09/24_閲覧](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heisterbacher_Altars_Der_hl._Benedikt_und_Apostel_Philippus,_Matthäus_und_Jakobus_d.J._Meister_des_Heisterbacher_Altars_(mit_Stefan_Lochner)_1440,2024/09/24_閲覧)



図 3 「ハイスターバッハの使徒祭壇画」（KA30, WAF588）

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heisterbacher_Altars_Der_hl._Benedikt_und_Apostel_Philippus,_Matthäus_und_Jakobus_d.J._Meister_des_Heisterbacher_Altars_\(mit_Stefan_Lochner\)_1440,2024/09/24_閲覧](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heisterbacher_Altars_Der_hl._Benedikt_und_Apostel_Philippus,_Matthäus_und_Jakobus_d.J._Meister_des_Heisterbacher_Altars_(mit_Stefan_Lochner)_1440,2024/09/24_閲覧)

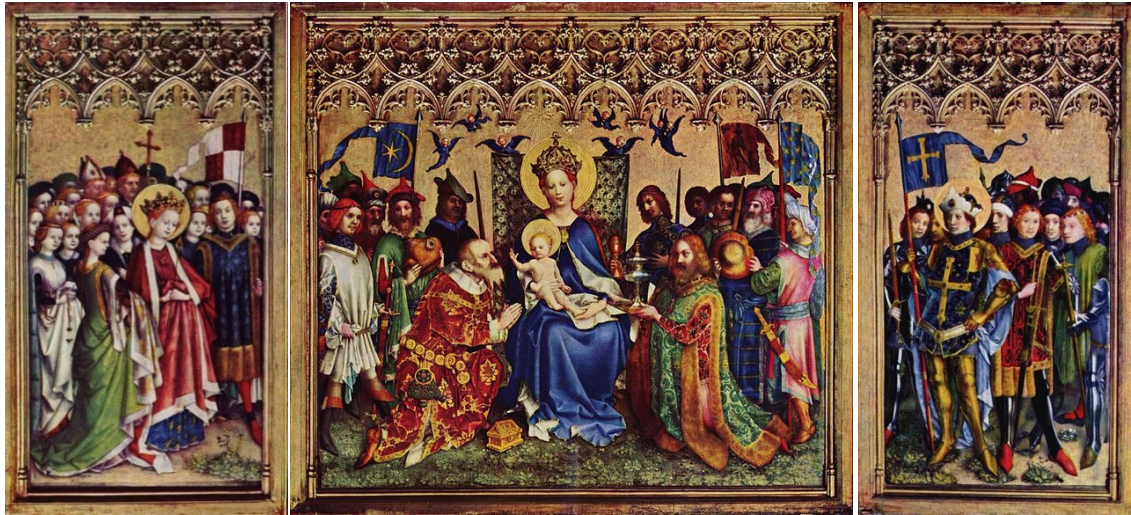


図4 シュテファン・ロホナー「東方三賢王の礼拝祭壇画、三連画」

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stfan_Lochner,Dreikönigsaltar_Kölner_Dom_um_1445,2024/09/24 閲覧

れており、閉じると受胎告知が描かれている。ズルピーツ・ボアスレのおかげで、『この絵はかつての賃貸の部屋の（？）暗い監禁から解放され、大聖堂に運ばれた。1810年、公現祭の後の日曜日、私は古い宝物が大聖堂で輝き、あらゆる世界を信心と賞賛で魅了するのを見て喜びを感じました。それは私がこれまで感じた最大の喜びの一つだった』（Tagebuch. Boisserée, I. S. 73.）。このハイスターバッハ祭壇画をコレクションとして入手したことが、ボアスレに歴史分類への最初の手がかりを与えたのである。「この絵の中で個々の要素が独自に混ざり合い、非常に穏やかに融合し同時に見事に表現されているため、これまでうまく分類できなかったこの素晴らしい芸術作品に、本来の地位が与えられた。私たちは、この絵が完全な独立に至った古ケルン画派 [Altkölnischen Schule] に属しており、またゲーテが後にこの絵をライン下流地域の芸術史の軸と非常に適切に名づけたように、古い伝統的な芸術から新しい完全に自然に忠実な芸術へと移行したことを示していることがわかった。」(Selbstbiographie. Boisserée, I. S. 38)」(Hamburg, S. 641.)

35. ヘックマンはこの点について次のように述べている。「コレクションの芸術史的、文化政治的意義に関するゲーテの少ないコメントも、その歴史的教育的価値のみを目的としたものである。冒頭でゲーテはこのコレクションは**稀少性、純粋さ、良好な保存と修復の点で、特にその純粋な歴史的順序の点で**模範的と述べている。この歴史的な順序により、その部分を全体の中で理解することが可能になり、したがって個々の作品を歴史的に位置づけることが可能になる。コレクションのこの教育的な構成を通じてのみ、**歴史的にも批判的にも**、中世ドイツ絵画の真の利点が認識され、**過大評価の泡から解放されることが出来る**」(Heckmann, 2003. S. 243.)。またヘーゲルは、1820-21年の美学講義の中で次のように述べている。「肖像絵画を芸術の目的と折り合いが悪いものとするのは、まったく間違っている。肖像画は高い芸術的価値を持ちうる。高い個性を持った人々を表象するなら、私たちは感覚的な直観に至るまで完成された人々を表象したいと思う。最初の画家たちは、ビザンツの絵画が示しているように、職人的な仕事から始めた。しかし彼らは高度で卓越した手本に従っていた。ボアスレのコレクションのなかには、ある種の範型に従って描かれたこうした絵画を、さらにたくさん見ることができるが、これらの絵画には素晴らしい古代のオリジナルがあることがわかる。しかし、すでに述べたことだが、芸術が手仕事に移行してしまっている。そのあとやっと、美しくも熱心な感覚が登場してきた。それは、はじめは抽象的に表現されたにすぎない。輪郭だけがほのめかされたのである。兆し始めた内面的な生きているようすは、そこではまだ完全な表現には到達しなかった。それゆえ、シュレーゲル氏や古ドイツ主義者らがしたように、古ければ古いほど、稚拙に描かれていれはいるほど、それだけ高く絵画を評価する、というようなことをしてはならない」(ヘーゲル、2017、255頁)。
36. この著作は、*Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst auf 1816*でFerdinand Wallrafsの論文「ケルン市の守護聖人の著名な絵画、その地の大聖堂にある1410年の古ドイツケルンの一つの作品」を含んでいる。これについては、ズルピーツ・ボアスレが1815年12月21日のゲーテ宛の書簡で触れている。
37. ボアスレと同様に、ゲーテはこの作品をヤン・ファン・エイクの作とみなしているが、実際にはロヒール・ファン・デル・ウェイデン (Rogier van der Weyden, 1399/40-1464) の作である。ボアスレ・コレクションに含まれるこの絵はウェイデンによる「東方三賢王の礼拝祭壇画」(Dreikönigsaltar)、いわゆる「コロンバ祭壇画」の三連画 (Columba-



図5 「東方三賢王の礼拝祭壇画（「コロンバ祭壇画」）」の三連画
(2023年2月、アルテ・ピナコテークにて訳者撮影)

Altar, Triptychon) で、1450-1455 年ごろの作品である。現在は、ミュンヘンのアルテ・ピナコテークにおかれている。「受胎告知」(KA37, WAF1190)、「東方三賢王の礼拝」(KA38, WAF1189)、「神殿奉献」(KA39, WAF1191)の3つのパネルからなる。

ヘックマンはファン・エイクの絵画がボアスレに与えた影響について次のように指摘している。「ボアスレはかの3世紀[13~15世紀]に注意を向け、自らの様式の発展モデルについて言及し、それを1811年2月13日付けの手紙の中でかつての師であるフリードリヒ・シュレーゲルに提示した。ボアスレは、13世紀末から15世紀初頭にかけて古ドイツ絵画において**新ギリシア様式**が優位であると仮定した。この様式は、ボアスレが特定の顔や服装の人物に支配的に見たものだろうし、**生き生きと**造形されたとは思えないものである。15世紀から16世紀にかけてファン・エイクが登場し彼の影響を受けて初めて**自然に基づいて**頭、人物、衣服と同様に、色彩や土地柄を描く**ドイツ様式**がボアスレの頭に入ってきた。ファン・エイクによって、ビザンティンの伝統は廃棄され、絵画様式は、伝統的なキリスト教の表象圏を離れることなく、理想的な絵画様式からより自然に忠実な絵画様式と発展した。したがって、このコレクションは、所有者が解釈できる範囲で、古ドイツ絵画の様式的発展を時系列に図版で記録したものである」(Heckmann, 2003. S. 236.)。なお、ヘーゲルは1828-29年の美学講義でヤン・ファン・エイクについて次のように述べている。「私たちが古い時代のネーデルラント人やデューラーのような高地ドイツ地方の芸術家を再評価するようになったのは、ここ30年ほどのことである。ネーデルラント人のエイクは油絵の発明者とされている。この発明は、驚異的な進歩であり、イタリア人のもとで完全にたどることができる。ネーデルラント人はその歴史性をほとんど残してこなかった。一挙にその発明の偉大さは、完成されて私たちの前に立ち上がり、人は、ここで生じたこと以上に素晴らしい絵を描くことはできない。絵画の豊かさはすべて、たとえ周囲の環境であっても、人物の静けさではなく、劇的な行動は、ここでは特性[性格]と動きの中に現れている。背景、建築、クリッペ、家、風景への眺め、すべてが絨毯や衣服の華麗さのように最高の完成度で表現されている。当時、絵画は枝分かれしていなかった。1432年、ファン・エイクはすでに完成した絵を描いていた」(Hegel, 2020. S. 1125.)。

38. 「ビザンツ的＝ライン下流地域的」とは、訳註3で述べたように、ギリシア・ローマ的な豊かな均整が、ビザンツの中で貧弱なミイラ化された形であったとしても維持され、聖人画を描く中で人間的なものを獲得し、マイスター・ヴィルヘルム・フォン・ケルンの祭壇画やヴェロニカの絵画を生み出していったということであり、そこにおいてこのテーゼが成り立つということである。
39. 物理的・芸術的影響については、例えば、ゲーテは、ボアスレ宛のゲーテ書簡(1817年7月18日付)の中で次のように説明している。「ハイデルベルクの芸術愛好家たちは、偶然、夕暮れ時の薄明かりに、ファン・エイクの中央の絵を見ました。ヨゼフと王の赤い衣服は完全に濃い黒に、マリアの青い衣服は驚くことに明るい白に見えました。いわば色彩はそこからこすり落とされたようでした。それらは光を呼び寄せました。見てごらんさい、ワニスに何らかの変更を加えることなく、すぐに色彩関係が再び作り出されました。これについて真の色彩論は、こう答えることができます。二人の人物は白の下地の上に描かれ、油彩画の偉大な利点である透明塗料は、明確に技巧的に徹底して用いられています。これらのすべての利点が依拠する主な原則は、暗い色彩はその背後下方に、明るい下地を必ず

必要とし、この下地が初めてこの現象を引き起こすということです。さて、衣服の赤い色彩は、(然るべき人ならよく知っているように) 深紅色まで、自らの完全な力と充足を獲得します。だから、明るい光は、この色彩条件を通して、徹底して白の下地の上にまで迫っていき、そこから赤の力を、眼に詳細に現れるまで、活性化させます。これに対して、この赤は、薄明かりの中では黒の外観を呈せざるを得ません。というのも、まさに、一般的な黒、暗さや薄暗さは、眼には感じやすく、反対のものは、青のもとに見出されるからです。すなわちマリアの衣服も同様に、真っ白を下地としていて、その上にまさに青の薄い被層が引き出されていて、この被層が白日のもとで、最も美しい色合いとして現れるのです。しかし薄明かりの中で最小限になった特定の青が消え、灰色となり、下地の白は、力を得ます。そのように衣服は、まさに最も明るい部分に限りますが、あらゆる白が薄暗さの中で灰色になるように、白く現れるのです」(D.K.35. S. 525f.)。

40. 「仮象」(Schein) とは、19 世紀前後のドイツの芸術論において重要な意味を持った言葉である。見かけや輝きなどを意味する仮象は、本質的なものの外在性を示すと同時に、そのものの現れを示している。ゲーテはこれをいくつかの箇所、美の定義としても用いている。例えば、1799 年の「蒐集家とその仲間たち」の中に「美の本質としての仮象」という言い回しがあり、そして「ディドロの絵画論の翻訳と注釈」でも、次のように述べられている。「芸術家に与えられた仕事はある現象の表面の描写でしかないのだ。まさに容器の外なるものだ。しかし、それはわれわれの精神的感覺的な力すべてに語りかけてくる生き生きとした全体、われわれの要求を刺戟し、われわれの精神を高揚させる生き生きとした全体だ。その全体を獲得することがわれわれに幸せをもたらしてくれるのである。すなわち、容器の外なる物、生き生きとした全体とは、生命にみちたもの、力あるもの、形成されたもの、美しいものにほかならず、芸術家はそれを目指して仕事に取り組むのである」(D.K.18. S. 564.)。ちなみに、ヘーゲルは『大論理学』で、「仮象とは、したがって、本質そのものである。しかし、本質の契機であるに過ぎないにしても規定されたものとしての本質である。こうして、本質は、自分自身へと自らが仮象することなのである」(Hegel, G.W.11. S. 249.) と述べている。
41. 「法則」と現象の関係について、ゲーテは『色彩論』の中で、次のように述べている。「われわれが経験によって気がついたものをももう少し注意してみれば、いくつかの一般的な経験的事項に分類される場合が多い。これらの経験的事項はやがて学問的事項のもとに統括されるが、しかし次にわれわれが、現象の現れるさいに不可欠な諸条件をもっと詳しく知ると、この学問的事項よりもさらに上の段階のあることが分かる。こうして万物はことごとく次第次第により高い規則や法則へと包摂されてゆくが、これらの規則や法則は語句や仮説によって知性 [Verstand] に開示されるものではなく、現象によって直接に開示されるものである。われわれはこれを根本 [原] 現象と名づけることにしたい。なぜなら、現象の中にはこれを超えるものはありえないし、にもかかわらず、先にわれわれが経験的なものから根本現象へと上がってきたように、根本 [原] 現象から日常的な経験のごくありふれた事例へ一段一段降りてゆくことも完全に可能だからである。われわれがこれまで呈示してきたものは、このような根本現象にほかならない。一方には光と明が、他方には闇と暗が認められる。われわれの考えでは、両者のあいだに『くもり』がある。そして光と闇という対立から、くもりという仲介物の助けを借りて、同じく対立関係にある二つの色彩が展開してくる。対立関係にあるとはいっても、これらの色彩はすぐに互いに呼び求めあい、共通項を直接に指し示すのである」(D.K.23-1. §175.)。
42. 「思考する芸術家」という表現は、1798 年の「ディドロの絵画論の翻訳と注釈」の中にも見られる。「常に見、感受し、思考する芸術家は、対象を、自分の最高度の尊厳の中で、自分の最も生き生きとした活動の中で、自分の最も純粋な比例の中でみるのである。模倣の際には、自分で考え、伝承され、考え抜かれた方法が、仕事を軽減する。そしてこうした方法を使う際に自らの個性を参加させるにしても、しかし個性だけでなく自らの最高の感性的精神的力を使うことによって、常に再び普遍的なものへと高まるのである。そして制作物の可能な限界にまでもたらされるのである」(D.K.18. S. 600.)。
43. 「迫ってくるもの」は、贖いの死を迎えるイエスの運命を予感させる。
44. ロヒール・ファン・デル・ウェイデンによる「聖母を描く聖ルカ」(1450 年頃) (KA40, WAF1188) を指している。



図6 「聖母を描く聖ルカ」(2023 年 2 月、アルテ・ピナコテークにて訳者撮影)

45. ゲーテはさまざまな著作において、絵を実際に鑑賞することを勧めている。当時は、実物を見ることが難しかったが、正しく（歴史的—批判的に）論評するためには、銅版画や複製を通してでも鑑賞することが必要だとしている。
46. エップについて、1815 年 10 月 25 日のゲーテ宛のズルピーツ・ボアスレ書簡には次のように書かれている。「ハイデルベルク章で折に触れて私たちの年少の画家ケスターをフックスに比肩する人物として取り上げてほしいと思います。ケスターは、フックスよりも比較にならないほど優れた修復を行い、本来的にもずっと芸術家です。一方、フックスはどちらかというと室内装飾家です。私たちが選んだ絵画コレクションが銅版画にできる方法を作りたいという願望があなたにそのための動機を与えてくれるでしょう。私たちの亡き友人、エップについて言及する必要があります。彼は、（中略）この企画に向けて十分準備をしていました。ケスターは、私たちの元では、エップの代わりとなります（後略）」（D.K.20. S. 804）。
47. ケスター（Christian Philipp Köster, 1784-1851）はドイツの画家で修復師である。
48. D.K.版の注釈によると、「解放戦争のナショナリズムとは対照的に、その後のゲーテが提唱した愛国心は、地域主義への高い評価と外国に対する高い寛容性を含んでいる」（D.K.20. S. 807）。この点は、ゲーテのロマン主義批判とも大きく関わっていると思われる。中世キリスト教社会を理想化し、ドイツの愛国主義と結びつけるロマン主義の主張に対して、ゲーテは風土や固有の地域こそが古代ギリシアやローマの理想（均整）の具体化を担ってきたと考えている。つまり普遍的なものが地域性によって固有な形を取りながら継承されてきたとみなしている。
49. ハンス・ヘムリンク（メムリンク）（1435 頃-1494）は、15 世紀のフランドルの画家であり、15 世紀後半にブルッヘで活躍した。ヤン・ファン・エイクやロヒール・ファン・デル・ウェイデンに続く世代の北方絵画を代表する画家である。代表作の「聖母の七つの喜び」（KA49, WAF668）はボアスレ・コレクションに含まれる。イスラエル・ファン・メッケネム（1440 頃-1453）は、ドイツの版画家である。同名の版画家、金細工師の父親と区別するために Israel van Meckenem der Jüngere と呼ぶこともある。ズルピーツ・ボアスレは、この芸術家を、今日の「マリアの生涯の巨匠」と同一視していた。ルーカス・ファン・レイデン（1494-1533）は、ネーデルラントの画家であり版画家である。1809 年にケルンの聖コロンバ教会から取得した「バルトロモイス祭壇画」（中央パネルが KA105, WAF11863、左翼が KA107, WAF11864、右翼が KA106, WAF11865）は、レイデンの作品ではなく、〈バイトロモイス祭壇画の巨匠（1440/50 頃-1533）〉の作品とされる。同様に、ケルンの聖コロンバ教会から取得した「割礼祭壇画」（KA96, WAF652）もクエンティン・マサイス（1465/1531）の作品ではなく、今日では、ケルンで活動した「聖ズィッペの巨匠」のものとされている。
50. 当時、ヤン・ファン・スコーレル（1495-1562）の作品とされていた「マリアの死の祭壇画」（KA133, WAF151）（KA132, WAF150）（KA134, WAF152）は、今日では、「マリアの死の巨匠」の作品として、おそらくは、Joos van Cleve（1485 頃-1540）の作品とされている。
51. マルティン・ファン・ヘームスケルク（1498-1574）は、オランダの画家で、版画の原画も描いた。ボアスレ・コレクションのヘームスケルク（1498-1574）の作品とされる「キュリアコス祭壇画」（KA159-164, WAF107）、「ある男の肖像」（KA173, WAF97）などは、今日ではバルトロモイス・ブリュン（Bartholomäus Bruyns d. Ä., 1493-1555 頃）の作品と考えられている。
52. レオナルド・ダ・ヴィンチ（1452-1519）は、イタリアフレンツェの画家で、彫刻家であり、建築家であり、盛期ルネサンスの天才である。コレッジョ（1494-1534）は、イタリアパルマの、盛期ルネサンスからバロックにかけての画家である。ティツィアーノ（1487/90 頃-1576）は、イタリアヴェネツィア出身の、盛期ルネサンスを代表する画家である。ミケランジェロ（1475-1564）は、フレンツェの画家であり、彫刻家であり、建築家であり、同時にマニエリスムの最も重要なパイオニアでもある。
53. 上部ドイツ画派の叙述を計画していたことは、実際に、彼のボアスレあての（1816 年 7 月 10 日付）の手紙に記されている。
54. 「過大評価の泡」という表現は、一部のロマン派たちによる中世芸術への過度の期待に対するゲーテによる批判と考えられる。ボアスレも含めて、ロマン派の人々は、中世芸術を単に歴史的な事象とは捉えず、それ以上の価値を持つものと捉えていて、この考え方はドイツの将来の方向性を決定づけるものであった。これに対して、ゲーテは、あくまで歴史上の出来事として捉え、その意義を明らかにしようとした。ヘックマンは次のように述べている。「ゲーテが絵画コレクションを歴史的に位置付ける一方で、ロマン派によるコレクションの報告は、キリスト教の意味がその社会的芸術的意義を維持するように、なされている。ゲーテは、ボアスレの蒐集の企ての中に、**いかなる形式の芸術にもより高度な宗教的精神が承認される**という暗黙の傾向があることを常に認識していた。したがってゲーテの試みは、中世の絵画を**過度の評価の泡**から解放することであった。ゲーテは決してボアスレがドイツ中世に対して向けた情熱を共有しているわけではなく、ゲーテにとってドイツ中世は常に**表情の乏しい毛虫のような状態**に留まっていた。

したがって、ゲーテは、ドイツの中世から、ロマン派が、ヴァッケンローダーの『心のほとばしり』やフリードリヒ・シュレーゲルの『オイローパ』の絵画の説明をみて、彼らの特徴であるレトリックで求めた絶対的なものを定立するという超歴史的妥当性を否定する。ゲーテにとってこうした芸術感覚は、人間形成の一つの段階の記録に過ぎない歴史的中間状態という場所においてのみ賞賛の価値があるのである」(Heckmann, 2003, S. 243.)。

55. ズルピッツ・ボアスレはさまざまな発見された図面を取りまとめ、これらに修復を加えることで、1821年に『ケルン大聖堂の眺望、図面、個々の部分』(Sulpiz Boisserée: *Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters, nebst Untersuchungen über die alte Kirchen-Baukunst und vergleichenden Tafeln der vorzüglichsten Denkmale*. Cotta, Stuttgart 1821)として公表している。ここでのゲーテは、編集が加えられる前の状態のオリジナルの図面について考察している。ボアスレによって修復や構想が加えられた図面を示しておく。

これは西側から見た立面図で、左が北の塔であり、右が南の塔で、パリで発見されたものにはこの右の塔の立面図が含まれている。左の方は、ダルムシュタットの立面図である。

56. ゲーテは『芸術と古代』の「ケルン」の章で、この平面図について次のように述べている。「幸いなことに、後で発見された立面図と同様に、オリジナルな平面図が発見され、これまでの取り組み、測定、想定の手助けとして役立った」(D.K.20. S. 24.)。

57. D.K.版の注釈によると、「ゲオルク・モラー(1784-1852)は建築家、建築史家で、元々はフリードリヒ・ヴァインブレナーの弟子で、1810年以来ヘッセン=ダルムシュタット大公ルートヴィヒ1世の宮廷建築家および首席建築家を務めた。ズルピッツは1811年9月に大聖堂の共同作業員として彼を雇った。大胆に構想された遠近法による全景図は実現しなかったが、**完成されるはずであった**モラーの入口の間(Tafel XVI: Abb. in: Frölich/Sperlich 1959, S. 57)は、大聖堂の唯一の内観図であるだけでなく、同時に、クアーリョが南側から見た大聖堂の景図とシンケルの表紙の装飾図案とともに、最も審美的に要求の高い作品の一つである」(D.K.18. S. 713f.)。また、ゲーテは『芸術と古代』の「ケルン」の章で、モラーについて次のように述べている。「**モラー、フックス、クアーリョ**といった優秀なドイツ人たちのスケッチもドイツにおいて銅版画にすることができた。このために、最悪の時代に幸せな日々には欠かせないものを維持し、要求する方法を知っている企画家の側に、静かで破壊することのできない祖国への愛が必要なのだ。この重要な仕事に参加するために、シュトゥットガルトのドゥッテンフォーファー氏とドレスデンのダルムシュテット氏という優秀な銅版画家が呼ばれた」(D.K.20. S. 24.)。

58. 例えば、「ハイデルベルク」の一つ前の章の「ダルムシュタット」には次のような記述がある。「新しく発見されたケルン大聖堂のオリジナルの図面は、ボアスレが所持している。そしてそれ自身の写しは、ボアスレの著書の成果の中に公表されている。ボアスレは、マインツ、オッペンハイム、ヴォルムス、シュパイアー、フランクフルトなどで、彼の関心領域の古い建築を図面化し、銅版画化に従事することによって、ドイツの建築芸術の歴史にもまた、最高に素晴らしい貢献をした」(D.K.20. S. 70.)。

59. ゲーテは、1814年10月2日と1815年9月30日から10月1日にマンハイムに滞在したが、シュヴァイツingenとエルバッハは訪問していない(D.K.20. S. 811.)。

60. ゲーテは1815年10月3日から5日までボアスレとともにカールスルーエに滞在している。そこでは枢密顧問官のゲメリンも随行した(ibid.)。

61. カールスルーエに滞在している間に、ゲーテはヨハン・ペーター・ヘーベル(1760-1826)と会っている。ゲーテはすでに1805年に『イェナー一般文学時報』で彼の『アレマン詩』を批評している。ゲーテによる在郷詩人としての賞賛は、この作品の全体的な反国家主義的傾向にふさわしいものである(ibid.)。

62. 送り返された原稿については、D.K.版注釈によると、「1622年にティリーがハイデルベルクを征服した後、「バラティエーナ蔵書」はバイエルン選帝侯マクシミリアン1世によって教皇グレゴリア5世に寄贈され、ローマに持ち込まれた。このうち500点の写本は、ナポレオンの命令により1797年にパリに運ばれ、彼の失脚後に、——それまでヴァチカンに残されていた847冊のドイツ語写本も——、ハイデルベルクの図書館に戻された」(ibid.)ものとされる。

63. この冊子の表題である『芸術と古代』を指す。



図7 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sulpiz_Boisserée, Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln, Tafel 4](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sulpiz_Boisserée,_Ansichten,_Risse_und_einzelne_Theile_des_Doms_von_Köln,_Tafel_4), 2024/09/04 閲覧

64. D.K.版の注釈によると、前述されたこれはパリで発見された図面と同じものを指す。
65. D.K.版注釈によると、「正面の北側部分の立面図は、1 年前にダルムシュタットで発見され、モラーに提供された。カウフマンが 1948 年に詳細に説明したように、二つの立面図が一緒になって大きな正面の設計を構成している。むしろ、ダルムシュタットとパリの設計図はおそらく単一の立面図の一部であり、西側の前面の分割されてない全体を示し、全体の概要を与えるために、2 つの塔の設計全体をより見やすくすることを目的とした」(ibid.)。ダルムシュタットで発見された北の塔については「11 枚の羊皮紙で構成され、高さ 4.05 メートルの西側正面は、中世の最も見事な平面図の 1 つを表したものであるが、1794 年のフランス占領以来失われていた。1803 年の秋に、ライン川右岸で救出された大聖堂の宝物がダルムシュタットのガストホフ「ツア・トラウベ」の一般委員会によって配布されたとき、その中に大聖堂の図面は含まれていなかった。しかし 1814 年の 8 月か 9 月に、少なくとも北塔の立面図（中央ポータル的一部を含む）が「ガストホフ・ツア・トラウベの屋根裏部屋で古い備品の下で破れ、汚れているのが発見され」、ダルムシュタットの上級建築士官モラーのもとに持ち込まれた」(D.K.20. S. 712.)。また南の塔については「ケルン大聖堂の南塔（身廊との接続部分）の 1 階と 2 階の平面図が表と裏に描かれた羊皮紙である」(ibid.)。
66. 1 ラインラントフィート=12 インチ=0.31 メートル (D.K.20. S. 811.)
67. D.K.版注釈によると、「大きな図面とは、おそらくパリで発見された正面の立面図の一部と考えられる」(D.K.20. S. 811.)。
68. ここで指している縦断図面は、おそらく『ケルン大聖堂の眺望、設計図面、個々の部分』のボアスレが修正した次の図面（図 8）のオリジナルのものではないかと思われる。
69. D.K.版注釈によると、ダルムシュタットの図面とパリの図面はおそらく一つの立面図の各部分であり、それを通して、この二つの党の全体の描写は具体的に説明できる。西側正面の不可分の全体を披露し、全体の概略がもたらされるという。(D.K.20. S. 812.) 訳註 53 を参照のこと。
70. フリーメイソンのロッジを指すと思われる。北原によると、「フリーメイソンはその本来その名が示すように、自由な石工組合だったとされる。ヨーロッパでは寺院や宮殿は石造建築であり、石造建築の高度な技術を継承する石工組合は聖俗両方の権力から重宝され、さまざまな特権を享受していた」(北原. 26-27 頁)。
71. 石工同胞団について『年代記』には次のような記述がある。「ケルンへの旅行に関して、建築に関しても、古ドイツ、ネーデルラント、フランスの建物の見取図や立面図を前に、多くのことが議論され論文化され、そのことによって、偉大な、しばしば奇妙な混沌としたものの中から、人間の精神があらゆる形態のもとで求める純粋で美しいものを見つけ出し我ものとするのが次第にできるようになると感じた。ちょうどその時出版されたモラーの最初の 2 巻は、待ち望んだ補助を提供してくれた。技術的な側面と同様に、石工同胞団の古い印刷版は、このギルドの重要性についての注目すべき証拠を与えてくれた。ここで職人技と芸術がどのように融合しているかがよくわかった」(D.K.17. S. 262.)。
72. エールマン博士 (1749-1827) は、フランクフルトの医師である。(D.K.20. S. 813)
73. ビュッシング (1783-1829) は、ドイツ語学研究者で古代学の教授である (ibid.)。 *Wöchentliche Nachschriften für Freunde des Geschichte, Kunst und Gelehrtheit des Mittelalters* は、1816 年から定期的に刊行されている。
74. オーストリア皇帝は、フランツ 1 世 (1768-1835) であり、1792 年以降フランツ 2 世として神聖ローマ帝国の皇帝となった。プロイセン王は、フィードリヒ・ヴィルヘルム 3 世 (1770-1840) である。ローマ教皇陛下は、ピーウス 7 世を指す。(ibid.)
75. この銅版画は、D.K.版「ハイデルベルク」本文末に掲載されている (D.K.20. S. 99.) D.K.版注釈によると、1816 年 1 月 10 日にゲーテは、コッタ書店に『芸術と古代』の初版について情報を提供しに行った際、すぐに次のことを加えた。「また重要なライン下流域の絵画の概略がスケッチとして掲載される。その際ボアスレ・コレクションの「聖



図 8 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sulpiz_Boisserée, Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln, Tafel 6](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sulpiz_Boisserée,_Ansichten,_Risse_und_einzelne_Theile_des_Doms_von_Köln,_Tafel_6), 2024/09/04 閲覧

顔布のキリストを持った聖女ヴェロニカ」が重要だ」(ibid.)。また、『年代記』に次のような記述がある。「私が昨年本来の母国で見て体験し考えたいいくつかの有意義なものは、何らかの方法で反映されなければならなかった。『ライン・マイン流域の芸術と古代』という冊子が企画され、そのために昨年末にいくつかの準備作業を終了した。古ネーデルラント画家たち、ファン・エイク、そして彼によって作成されたものを、根本的に考察し、以前から疑問に思っていたヴェロニカの絵を将来の使用のために縮小し銅版画にした」(D.K.17. S. 267.)。

引用文献

- Johann Wolfgang von Goethe, *Tag- Und Jahres-Hefte*, Sämtliche Werke. 17, Deutscher Klassiker Verlag 1994.
- Johann Wolfgang von Goethe, *Ästhetische Schriften 1771-1805*, in Sämtliche Werke. Bd. 18, Deutscher Klassiker Verlag 1998.
- Johann Wolfgang von Goethe, *Ästhetische Schriften 1816-1820*, Sämtliche Werke. 20, Deutscher Klassiker Verlag 1999.
- Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre*, Sämtliche Werke. 23-1, Deutscher Klassiker Verlag 1991. (高橋義人、前田富士男訳『色彩論 1 教示編・論争編』工作舎,1999 年)
- Johann Wolfgang von Goethe, *Zwischen Weimar und Jena*, Sämtliche Werke. 35, Deutscher Klassiker Verlag 1999.
- Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke Hamburger Ausgabe*, Band 13, Verlag C. H. Beck München 2002.
- Uwe Heckmann, *Goethe und die Sammlung Boisserée in Heidelberg*. In: Christoph Perels (Hrsg.), *Ein Dichter hatte uns alle Geweckt, Goethe und die Literarische Romantik*, Freise Deutsches Hochstift Frankfurter Goethe-Museum 1999.
- Uwe Heckmann, *Die Sammlung Boisserée Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer Romanischen Kunstsammlung zwischen 1804-1827*, Wilhelm Fink Verlag,2003.
- Georg Wilhelm Fridrich Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Erster Band, Die Objektive Logik (1812/1813), Gesammelte Werke Band 11, Felix Meiner, Hamburg 1978.
- *HEGELIANA Studien und Quellen zu Hegel und zum Hegelianismus 3*. G. W. F. Hegel, Vorlesungen ueber Aesthetik Berlin 1820/21 Eine Nachschrift I. Textband, Herausgegeben von Helmut Schneider, Peter Lang. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien. 1995. (寄川条路監訳『美学講義』、法政大学出版局、2017 年)
- Georg Wilhelm Fridrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Gesammelte Werke Band 28-3, Felix Meiner, Hamburg 2020.
- 北原博『ゲーテの秘密結社一啓蒙と秘教の世紀を読むー』大阪公立大学共同出版会、2005 年
- ドナルド・アットウォーター、キャサリン・レイチェル・ジョン『聖人事典』山岡健訳、三交社、1998 年

解説：「ハイデルベルク」

1. 「ハイデルベルク」執筆まで

本テキストの「ハイデルベルク」は、1816 年にゲーテが『芸術と古代』のために書いた論評である。この論評は、1814 年と 1815 年にこの時期ハイデルベルクに展示されたボアスレ・コレクションを鑑賞し、そのいくつかの作品を中心に、ボアスレ・コレクションの意義を「歴史的—批判的」に考察したものである。特に、ボアスレ・コレクションの中でも重要な作品を考察しており、ゲーテとボアスレとに共通する関心、異なる視点、さらにはロマン派に対するゲーテの立場を考察する上で重要な文献である。またこれらの考察は、両者の共通する友人でもあるヘーゲルの絵画論を考察する上でも重要な文献であると言える。ヘーゲルの絵画論との関係については別稿に期したい。

さて、ゲーテは若い頃から芸術、特に絵画に深い関心を持っていたことはよく知られている。筆者は、2022 年 9 月と 2023 年 2 月にフランクフルトのゲーテハウスを訪れたが、いくつかの部屋には父親の絵画コレクションの一部が飾られていた。蒐集した絵画について芸術愛好家たちと語り合うという習慣は、ゲーテにとって馴染みのあるものだったと思われる。こうした雰囲気は、雑誌『プロピュレーエン』にシラーの協力を得て執筆した『蒐集家とその仲間たち』の中に詳細に描かれている。またゲーテ自身も、専門的に素描を学び多くの作品を残している。こうした絵画についての論評は、特に 1790 年代以降『プロピュレーエン』に掲載されている。この雑誌は短期間で廃刊されたが、その後は懸賞絵画の審査を芸術理論に詳しいマイヤーとおこなったり、マイヤーの影響でゲーテ自身も絵画を通じて美的なものの言語化に努めている。

さて、ゲーテは 1786 から 88 年にかけてのイタリア旅行で、色彩について強い関心を持つと、色彩研究に没頭するようになった。『プロピュレーエン』に掲載された「ディドロの絵画論の注釈と解説」で示唆していた絵画における色彩の効果について、ゲーテは 1810 年に出版された『色彩論』（1810）で詳細に展開した。ゲーテはかねてより古代ギリシア・ローマの芸術に高い評価を与えていたが、1810 年前後のズルピッツ・ボアスレとの出会いがゲーテを中世の絵画に大きな関心を向ける転機となった。ケルンの商人の息子であるズルピッツは、当時の教会の世俗化の流れの中で中世のキリスト教絵画を格安で手に入れ、フリードリヒ・シュレーゲルの影響もあり、13 世紀から 15 世紀にかけてのキリスト教絵画を系統的に蒐集していたのである。

ボアスレ・コレクションは、1803 年以降、ズルピッツ・ボアスレが弟メルヒオールと友人であるベルトラムとともに蒐集したものである。この蒐集は偶然から始まったが、フリードリヒ・シュレーゲルなどロマン派たちの影響もあり、古いドイツの絵画やネーデルラントを中心に系統的に集められていった。したがってこのコレクションは、当時のロマン主義の運動とも深い関わりを持っていた。そして、その運動を進めるにあたり、彼らには当時の文芸界に多大な影響力を持っていたゲーテを仲間に引き入れることがどうしても必要であった。ズルピッツは、1811 年にゲーテに接近し、最初は乗る気がしなかったゲーテを、のちにハイデルベルクに連れ出すことに成功した。ゲーテに関していうと、1808 年 5 月にフリードリヒ・シュレーゲルを通して、ボアスレ・コレクションを知っていた。その後、ラインハルト伯

爵の仲介を経て個人的な知人となった。作品との出会いについて、ゲーテは『年代記』の1810年の箇所
で、ボアスレ兄弟が、書籍商ツィンマーを介して、大聖堂の完全な素描をハイデルベルクから送ってき
たと記している。ズルピーツは、1811年に絵画と銅版画を携えてヴァイマルを訪問したが、上記のよう
に最初ゲーテは慎重で、それどころか拒絶さえしたが、それを乗り越え、両者の関係はゲーテの晩年ま
で継続的に続いたのである。『年代記』にゲーテは次のように記している。「この時代〔中世〕に私たち
は好んでとどまった。というのも、私たちの前に、関連しあった遺物の熟慮された成果が展げられ、
私たちは陰鬱ではあるが尊敬と共鳴に値する時代の中へ引き入れられた。それらを見せてくれるその人
自身〔ズルピーツ〕の熱心な興味、時代に関する根本的な認識とその意図、すべては共有され、まるで
舞台の面が転換された時のように、今一度、現実には再びたどり着くことができないような時代と地方
に身を置くことが嬉しかった」(D.K.18. S. 242.)。こうして、ゲーテはボアスレ・コレクションを鑑賞す
るために、1814年9月24日から10月9日までハイデルベルクに滞在したのである。このことについて
『年代記』には次のように記されている。「ハイデルベルクでボアスレのもとで、ネーデルラントの彼
らのコレクションの成果について研究した。またケルン大聖堂やその他の古い建築物について図面や設
計図に従って研究した。後者については、ダルムシュタットでモラーのもとで研究を続けた。古上部ド
イツ画派については、フランクフルトのシュッツのもとで研究した。人間についての認識、土地、芸術
作品、その他の芸術品に関して得た収穫物や豊富な材料については雑誌『ラインとマイン〔芸術と古
代〕』の中で報告した」(D.K.18. S. 259.)。1815年の夏(7月24日、25日)にはケルンに旅行し、1815年
の9月21日から10月7日まで、ボアスレ・コレクションを鑑賞するためハイデルベルクに2回目の滞
在をした。この間、ゲーテは1814年10月にズルピーツに、ボアスレ・コレクションの歴史的説明を求
めている。そしてゲーテはコレクションに関する資料の編集を自分で行い、1814年11月に報告書の初稿
を作成させた。ボアスレからの書面による説明は、純粋な資料のコレクションからコレクションの説明、
新ギリシアからルーベンスやネーデルラント絵画に至るまでの絵画の発展の概要まで多岐にわたるもの
であったとされる。1816年からのゲーテのコレクション報告書に対する編集作業は、ボアスレから得た
情報を自由に使用し変更しただけでなく、ボアスレの様式モデルに対して基本的な合意し、それらをそ
のまま採用した。

さて、ゲーテは、ハイデルベルクに到着するとすぐにコレクションの鑑賞を始めた。特にゲーテに関
心を持ったのは、「聖顔布をもつヴェロニカ」と「東方三賢王の礼拝祭壇画(「コロンバ三連祭壇画」)」
であった。また1815年夏にケルン旅行で鑑賞したロホナーの「東方三賢王の礼拝祭壇画」であった。そ
して新たに発見されたケルン大聖堂の設計図面であった。

2. ハイデルベルクでの絵画鑑賞に関するゲーテの手紙と日記から

ゲーテは、1814年(9月24日～10月9日、途中マンハイム)と1815年(9月20日～10月8日、その
間3、4日はカールスルーエに、30日はマンハイム)にハイデルベルク滞在し、ボアスレ・コレクシ
ョンを鑑賞し、考察をしている。1814年の滞在については、ゲーテの日記には何も示されていないが、こ
の間どのような絵を鑑賞したのかについては、妻宛の手紙(24日～10日の毎日の動きが描かれている)

に記されている。他方、1815 年のハイデルベルク滞在のコレクションの鑑賞については自身の日記にメモふうに記している。

ゲーテによる妻宛の手紙については、Goethe, J. W., *Brief, Tagebücher und Gespräche von 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816, Sämtliche Werke*. 34, Deutscher Klassiker Verlag 1994.から引用した。

1814年9月24日にハイデルベルクに到着したゲーテは、25日に、ネーデルラントの古い傑作（ヤン・ファン・エイクの作品）を鑑賞している。

„Sonntag d. 25. Begann die Betrachtung der alten Meisterwercke des Niederlandes und da muss man bekennen daß sie wohl eine Wallfahrt werth sind. (...)“ (D.K.34. S. 365.)

「ネーデルラントの古い傑作の調査を始めます。そしてそれらに巡礼の価値があることが知られなければなりません。(...)」

9月26日は、ヘムリング（メムリング）の作品を鑑賞している。

„Montag.26. Gestern war van Eyck an der Tages Ordnung heute sein Schuler Hemling. Um diese zu begreifen werden auch die Vorgängerin Betracht gezogen und da tritt ein neues Unbegreifliches ein. ...“ (D.K.34. S. 365f.)

「昨日は、ファン・エイクの番で、今日はその弟子のヘムリングの順番です。これらを理解するため、彼らの先駆者たちが考察され、そこに新たな概念化されないものが現れます。(...)」

9月27日は、ヨハン・スコーレルの作品の鑑賞、ルーカス・フォン・ライデンの作品を鑑賞している。

„Dienstag den 27ten. Man setzte die Betrachtung nachfolgender Meister fort. Johann Scooréel, zeichnet sich aus, er soll der erste gewesen seyn der aus Italien die Vortheile der Transalpinischen Kunst herübergebracht. Seine Arbeiten setzen, in ihrer Art, abermals in Erstaunen. Auf ihn folgt Hemskerck, von welchem viele Bilder, dem H. Mauritius gleich, den Meyer in Weimar, copiert v. Frl. v. Helwig, gesehen. Zwischen alle diese setzt sich Lucas von Leyden hinein, gleichsam abgeschlossen für sich; er sondert sich auf eine eigne Art von seinen Zeitgenossen. Alle diese Bilder sind gut erhalten und meist von großem Format. (...)“ (D.K.34. S. 366.)

「後継者たちの傑作の考察を続けました。ヨハン・スコーレルは、イタリアから、アルプスを越えて芸術の長所をもたらした最初の人物として知られています。彼のさまざまな作品は、その特性において、改めて驚かされます。彼に続くヘムスケルクの多くの絵は、H.マウリティウスに比肩するもので、ヴァイマルのマイヤーが模写し、v. Frl. と v. Helwig が観たものです。これらすべての間の中に、孤立しているかのように、ルーカス・フォン・ライデンが据えられています。フォン・ライデンは、独自の仕方、彼の同時代人から自らを切り離しています。これらの絵のすべてはよく保存されていて、ほとんどが偉大な風格を持っています。(...)」

9月28日は、ヤン・ファン・エイクの「コロンバ祭壇画」「聖女を描く聖ルカ」、ヘムスケルク、アルベルト・デューラーの作品を鑑賞している。

„Mittwoch d. 28.Sept. Wiederholte Betrachtung der Bilder des Schoréel in Gesellschaft von Joh. v. Eycks, Hemskercks und Albert Düllers Wercken. Sodann ward der große van Eyck, die Anbetung der Könige, mit seinen beyden

Flügeln, der Verkündigung und Darstellung in Tempel zusammen aufgestellt, wozu sie schöne Vorrichtung haben. Diese Drey streiten mit seinem vierten um den Vorzug, Luckas der die säugend Mutter Gottes mahlt. Selbst wenn man sie oft gesehen hat, hält man diese Bilder nicht für möglich. Ich suche mir jetzt den Gang dieser Kunst so gut als es gehen will zu vergegenwärtigen; auch bey ihr greift die politische und Kirchengeschichte mächtige ein. Die Besitzer haben die Sache gut studiert und erleichtern die Einsicht auf alle Weise. (...) “ (D.K.34. S. 366f.)

「ヤン・ファン・エイクやヘームスケルク、アルベルト・デューラーの作品と一緒に、スコーレルの絵を繰り返し観察しました。偉大なファン・エイクの東方三博士の礼拝は、受胎告知と、寺院の奉獻との両翼と一緒に置かれて、それらのための素晴らしい装備がありました。これらの3枚は、4番目の授乳する聖母を描くルカと優劣を競います。それらの絵を何度観たとしても、これらの絵がこの世のものだと思えません。私は今、この芸術の全体を可能な限り視覚化するつもりです。またこれらのもとには政治の歴史や教会の歴史が大きく影響をしています。所有者たちは、このことをよく研究していて、あらゆる仕方で理解を容易にしています。(…)」

9月29日は、ビザンツとネーデルラントの銅版画、ヤン・ファン・エイクの祭壇画、クインティン・マサイスの作品を鑑賞している。

„Donnerstag d.29. S. Byzantinische und Niedrl. Gräctisirende Bilder. Nach Eyck auf Goldgrund gemahlte. Joh. v. Eycks Altar aus der Ferne gesehen. *Quinten Messis*. (Minitaturen aus Messbüchern. Übereinstimmung der älteren Zeiten in sich. Ungeheures Element, das Kirche, worin unzählige Künstler Unterhalt und Gelegenheit finden. Mosaick, Schnitzwerk, Goldschmieds Arbeit, Fresco, Miniatur Mahlerey, Stickerey Teppiche, Fahnen, alles in ganzen Gilden und Bruderschaften. Traditionen der Art die Charaktere und Geschichten vorzustellen, von denen man erst gar nicht abwich, und auch zuletzt immer da Wesentlich beybehiet.) (...) “ (D.K.34. S. 367)

「ビザンツやネーデルラントのギリシア風になった絵画。エイクにならって金の下地に描かれた。ヤン・ファン・エイクの祭壇を遠くから見た。クエンティン・マサイス（ミサ書からのミニチュア。古い時代そのものと一致している。巨大な物質である教会の中で数えきれない芸術家が企図や機会を見出した。モザイク、彫刻、金細工師の作品、フレスコ画、画家のミニアチュール、刺繍の絨毯、旗、ギルドや兄弟団のすべてのもの。これらは、特性や歴史の描き方の伝統から、まったく逸脱することなく、最終的にもずっと本質的なものを維持しました。)(…)」

10月1日は、マルティン・ヘームスケルクの作品を含む模写を鑑賞している。

„Sonabend d.1. Octbr. (...) Dann las ich einiges betrachtete mehrere Bilder unter andern des Martin Hemskerck mit Aufmercksamkeit. Von Cöln und den Niederlanden und was alles dort noch aufbewahrt ist ward viel gesprochen. “ (D.K.34. S. 368)

「私はいくつかの絵を見て、マルティン・ヘームスケルクの他の絵画のいくつかを注意深く観察しました。ケルンやネーデルラント、そしてそこに保存されているすべてのものについて多くを語り合いました。」

ゲーテの日記については、Johann Wolfgang Goethe, *Tagebücher 1813-1816 Text und Kommentar*, Verlag J.B. Metzler, 2007のText及びKommentarから引用した。

1815 年 9 月 26 日 „Von Eyk.“ (Text, S. 301) ヤン・ファン・エイクの絵画を鑑賞

„Vor dem großen Bild Eycks hat Goethe lange schweigend gesessen, den ganzen Tag nichts darüber geredet, aber nachmittags beim Spaziergang gesagt.: >>Da habe ich nun in meinem Leben viele Verse gemacht, darunter sind ein paar gute und viele mittelmäßige, da macht der Eyck ein solches Bild, das mehr wert ist, als alles, was ich gemacht habe. <<“ (Kommentar, S. 817.)

ズルピーツ・ボアスレの日記 (GG2. S. 1102.) からの引用

「エイクの偉大な絵を前にゲーテは長らく黙ったまま座っていた。一日中それについて何も語らなかったが、昼の散歩の時に、こういった。『さて私は、私の生涯で多くの詩を作り、いくらかは良いもので多くは平凡なものだった。エイクは私が作ったすべてのものより多くの価値ある絵を作った』」。

9 月 27 日には„Eyk. Griechisch Cöllnisch Geryon“ (Text, S. 301) の絵画を鑑賞している。

„Gemeint ist wahrscheinlich ein >>St. Gereon mit Gefolge<<, heute einem Nachfolger von Stephan Lochner zugeschrieben ;siehe :Verzeichnis des heutigen Bestandes der Sammlung Boisserée, in: *Goethe und Heidelberg hrsg von der Direktion des Kurpfälzischen Museums. Heidelberg 1949, S.185-193, hier S.188 ,Nr65. Zusammenhänge von griechischer oder byzantinischer und niederrheinisch-mittelalterlicher Kunst entwickelt Goethe, angeregt durch die Brüder Boisserée, (...) Dazu ist angemerkt worden: >> Grundsätzlich falsch und bereits von Zeitgenossen (wie Friedrich Schlegel, <Johann Dominicus> Fiorillo, <Alois Ludwig> Hirt u. a.) angezweifelt, war die kunsthistorische Entwicklungstheorie, welche die Boisserées mit ihrer Sammlung verknüpfen. Getragen von dem übersteigerten Nationalgefühl der Zeit der Befreiungskriege, in das sie auch die Heimat ihrer Väter (Brabant) einbezogen, stellten sie die These auf, bis zur Wende des 14. Jahrhunderts habe in ganz Europa eine noch von den Anfängen des Christentums hergeleitete byzantinisch-neugriechische Darstellungsweise vorgeherrscht, die erst durch das persönliche Verdienst der Brüder van Eyck zu einem neuen Realismus geführt worden sei<< (Georg Poensgen: Die Begegnung mit der Sammlung Boisserée in Heidelberg; in: *Goethe und Heidelberg, S. 145-184, hier S. 149.)*“ (Kommentar, S. 817f.)*

「おそらく『随行者を伴った聖グレオン』は、今日ではシュテファン・ロッホナーの弟子の後継者の作品と考えられる。『ゲーテとハイデルベルク』(1949, S.185-193) に収められたボアスレ・コレクションの現在の目録をみよ。ゲーテは、ギリシアもしくはビザンツ芸術とライン下流地域の中世芸術のつながりを、ボアスレ兄弟に感化され、展開した。(…) 次のことは注目される。『ボアスレが自らのコレクションと結びつけた芸術史の発展理論は、根本的に間違っており、すでに同時代人 (Friedrich Schlegel, <Johann Dominicus> Fiorillo, <Alois Ludwig> Hirt u. a.) によって疑念が示された。彼らが自らの父たちの故郷に入ってしまった解放戦争の時代に高まった国民感情に担われて、彼らは、次のような主張をした。14 世紀の転換期まで全ヨーロッパにおいてキリスト教の成立以来導かれたビザンツ新ギリシア表現様式が支配的であったが、ようやくファン・エイクの個人的な貢献によって新たなリアリズムに導かれたのである。』(『ゲーテとハイデルベルク』(S. 149.))

9 月 28 日 „Eyk. Isael von Mecheln“ (Text. S. 301) の鑑賞

„Die ihm zugeschriebenen Gemälde und Altarbilder stammen von anderen Künstlern; (...)“

「彼 [メッケネム] のものとされる絵や祭壇画は、今日では、他の芸術家のものとされている; (...)」。
(Kommentar, S. 818.)

9月29日 „Sah die Bilder und Risse“ (Text. S. 301) の鑑賞

„Der Brüder Boisserée, die die Originalgrudrisse des Kölner Doms hatten kopieren lassen. Johann Surpiz Boisserée vermerkte in seinem Tagebuch (GG2. 1099), daß die Turm-Risse in Goethes Zimmer aufgehängt wurden.“ (Kommentar, S.818.)

「ボアスレ兄弟は、ケルン大聖堂のオリジナルの平面図を複製させた。ズルピーツ・ボアスレは、彼の日記の中 (GG2, 1099) で、塔の図面がゲーテの部屋に掛けられていたと、記している。」

3. 方法、問題、視点

ゲーテは、ボアスレ・コレクションの重要ないくつかの作品を取り上げて、独自の視点から考察を行っている。一言でいうと「歴史的—批判的」な考察と言えるだろう。この「歴史的—批判的」という意味は、ボアスレの作品を歴史の中に位置付け、ゲーテが範とする尺度で持って批判的に検討することである。他方で、ロマン主義的熱狂に向かうことに対して、冷静な分析の必要性を解いているとも言えるだろう。

ゲーテは、「歴史的」ということで、ローマの崩壊から始まり 15 世紀に至るまでの絵画芸術の歩みを辿っている。その歩みの中でギリシア・ローマの豊かな芸術は消失したものの、その形式はビザンツ芸術に受け継がれ、無数の聖人画が描かれる中で、発展していったと捉えている。そしてその成果がネーデルラント絵画の中に豊かに表現されているという。また「批判的」ということで、ゲーテが範とするギリシア・ローマの芸術の尺度 (対称性、均整など) がビザンツ芸術やライン下流地域、そしてネーデルラントの芸術においてどのように維持され変容しているのかを考察している。ゲーテは、ローマ帝国の崩壊を以て、古代ギリシア・ローマ芸術の豊かな内容は消失したとみなしたものの、その形式はキリスト教会が保持したのだとみなしている。ここでは、「歴史的」と「批判的」を分けたが、ゲーテ自身は両者を結びつけながら、叙述を展開している。

このような叙述は、ゲーテの学的方法論とも深く関わっている。ゲーテは『色彩論』(1810) で、実験によって「多様な現象」が、直観によって捉えられる「原現象」の具体的な展開であることを示したが、ゲーテはボアスレ・コレクション (その背後には無数の中世キリスト教絵画がある) の起源を探り、それが多様な姿としてどのように展開されるかを「系図」のように明らかにしようとした。例えば、『新約聖書』と『旧約聖書』の関係である。この二つを別々の書物と捉えるのではなく、むしろその連続性を強調する。アダムとイブから始まって、イエスや使徒、さらには無数の聖人と枝分かれしていくのである。ゲーテは古代ギリシア・ローマの芸術を全体から始まり特殊の中に消失していくと捉えているが、キリスト教芸術を個人から始まると捉えている。この個人の側から、普遍的なものを捉え返していこうとしたのが、13 世紀から 15 世紀にかけての肖像画や祭壇画なのである。最初は、個人は、ミイラのようなであったが、次第に個性的に、つまり感情豊かな表情を身につけ、多様に描かれていく。そし

てそこにギリシア・ローマ的尺度が維持されているとみなすのである。そして描写においてゲーテは地域性や風土性（例えばヴェネツィアとネーデルラントの気候）の役割を指摘している。

「ハイデルベルク」では、中世の重要な作品が取り上げられている。ボアスレ・コレクションからは「聖顔布を持つ聖女ヴェロニカ」とヤン・ファン・エイク（のいわゆる「コルンバ祭壇画」(今日では、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの作とされる)が取り上げられており、またケルンで鑑賞したマイスター・ヴィルヘルム・フォン・ケルンの「東方三賢王の礼拝祭壇画」(今日ではステファン・ロホナーの作とされる)が取り上げられている。作品の年代や作者名については、今日では訂正されているものの、ゲーテは、それぞれの作品の描写や意義について詳細に論じている。「東方三賢王の礼拝祭壇画」では、伝承に基づく聖女ウルズラと聖人ゲレオンがパネルの左右に配置されながら、対称的に描かれ、中央に聖母とイエスが据えられている。ゲーテはそこに均整と人間的表現の融合をそこに見出し、そこには普遍的なものの特殊化としてのギリシア芸術と無数の諸個人から出発するキリスト教の芸術の融合があるとしている。さらに、「聖顔布を持つ聖女ヴェロニカ」では、さまざまな対比表現が用いられて、イエスの苦悩の表情とヴェロニカの柔らかな表情、天使の子供たちの交互の動き、イエスとヴェロニカと天使たちの調和の取れた配置などが描かれている。また「コルンバ祭壇画」では、左右、中央の3つのパネルについて、マリア（少女→母→中年）における人間性の繊細な変化や、人物の置かれた空間表現（有限と無限の対比）、さらには緻密さと大胆さ、多様な色彩の効果などが描かれ、この作品をゲーテは非常に高く表現している。ゲーテは形式的な均整（「ヴェロニカ」に見られるような均整）という意味では不十分であるが、この作品には「精神的な均整」があると述べている。例えば、上に挙げた3つのパネルのマリアの表情について言えば、左のパネルのまだ何も知らない少女風のマリアであり、真ん中のパネルは、母としての意志をもったマリアであり、右のパネルのイエスの最後を感じ取っているかのような中年風のマリアである。この間、時間的にはそれほど経過していないはずであるが、この表情の変化の中に、「精神的な均整」をゲーテは見出しているのである。

ゲーテは、知性と神秘を対立させているが、ここには神秘主義に対するゲーテの見方がよく表れている。それは、＜概念化できないもの＝知性で捉えられないもの＝直観によって捉えられるもの＞を神秘と名づけている点である。上記の「原現象」も概念では捉えることはできず、直観が捉えることができる。確かに概念化できないものにはある種の神秘性であるといえるが、しかし、直観されるものであり、『色彩論』で強調されているように、自然研究の基礎に据えられるものでもある。これは、ロマン派を念頭に置いた熱狂的な神秘主義とは明確に異なるものである。

またゲーテは風土の重要性を強調している。「ハイデルベルク」では、ヴェネツィアとネーデルラントの共通性が述べられているが、ビザンツ絵画の陰鬱性からの解放と、ヴェネツィアの風土とが大きく関わっていると指摘している。そしてこれはネーデルラントの気候と絵画のあり方とも共通していると述べている。

さらにゲーテは、愛国主義の必然性と地域主義の重要性について語っている。ナポレオン戦争を介して、愛国主義が盛んに唱えられるようになったが、ゲーテはむしろ郷土主義あるいは地域主義の立場に立っているように見える。ゲーテは個人の才能の開花を、個人や国家と直接結びつけるのではなく、直に見たり聞いたりできる身近な地域と結びつけている。そしてそこから芸術家の才能は開花すると説いている。それぞれの地域において具体的に継承されたものに着目しながら、それらを「歴史的—批判的」に捉え返している。実際ゲーテは、「ハイデルベルク」で、ライン下流地域（ケルン）やネーデルラン

ト、上部ドイツ、あるいはスースダリ、ヴェネツィアなどの地域の固有性を取り上げている。こうした地域性やその地の固有性（風土も含めて）が、実は普遍的なもの（均整や対称性）を担ってきたという認識があるのである。ギリシア・ローマ芸術の豊かな内容が消失したが、その形式を保持し新たな内容を付け加えたのはそれぞれの地域の固有の受けとめ方と継承なのである。

ゲーテは「ハイデルベルク」の後半で、ギルド（ここでは石工組合）の重要性について述べているが、ゲーテの視点は具体的に芸術がどのように継承されてきたのか、また継承されていくのかについて、誰がそれを担っているのか、そこに焦点を合わせている。「ケルン大聖堂」の発見された図面の記述があるが、それらは石工組合の職人たちが保管していたのであり、彼らが芸術の歴史の実質的な担い手なのであり、技術の継承し弟子の育成してきたのである。その一方で、このことが困難になっていること（技術の継承がされない、職人も育成されない等々）の指摘もなされている。最後にこうしたことは政治的な課題であると捉えている。

4. その他

1813年に「詩人としてのロイスダール」という論評を書いている。そこではドレスデンに置かれているロイスダールの3つの絵を対称性の視点から分析の対象としている。生と死のシンボル（激流、廃墟、動と静、明と暗、現在と過去、生き生きしたものと廃墟の対立から生み出される）このような視点は、ボアスレ・コレクションの分析にも共通している。

5. 課題

ボアスレ・コレクションの多くの作品には、時代考証、作者同定など多くの間違いがある。ゲーテの中世絵画に対する認識は、こうした誤った情報に基づくものが多く、検証されなくてはならない。しかしながら、ボアスレ・コレクションを実際に鑑賞し、方法論的にも深い考察を加えている点は評価すべきである。できるだけ正確な情報を集めた上で、「歴史的—批判的」な方法論の妥当性も含めて、「ハイデルベルク」の読み直しは必要であると思われる。

参考文献

- Hendrik Birus: Anne Bohnenkamp und Wolfgang Bunzel (Hrsg.), *Goethes Zeitschrift Ueber Kunst und Alterthum von den Rhein- und Mayn-Gegenden zur Weltliteratur*, Göttinger Verlag der Kunst 2016
- Stefan Bollmann: *Der Atem der Welt, Johann Wolfgang Goethe und die Erfahrung der Natur*, Klett-Cotta 2021
- Hartmut Fröschle: *Goethes Verhältnis zur Romantik*, Königshausen und Neumann, 2002
- Christian Hecht: *Goethes Haus am Weimarer Frauenplan, Fassade und Bildprogramme*, Hirmer, 2020

- Stefan Höppner: *Goethes Bibliothek, Eine Sammlung und ihre Geschichte*, Vittorio Klostermann-Frankfurt am Main, 2022
- Paul Kahl und Hendrik Kalbelage (Hrsg.), *Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar Band 1, Das Goethehaus im 19. Jahrhundert Dokumente*, Wallstein Verlag 2015
- Paul Kahl (Hrsg.), *Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar Band 2, Das Goethehaus im 20. Jahrhundert Dokumente*, Wallstein Verlag 2019
- Paul Kahl: *Die Weimarer Museum, Ein erinnerungs-Kulturelles Handbuch*, Sandstein 2022
- Paul Kahl: *Die Erfindung des Dichterhauses, Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar, Eine Kulturgeschichte*, Wallstein Verlag 2015
- Christoph Perels (Hrsg.), *Ein Dichter hatte uns alle Geweckt, Goethe und die Literarische Romantik*, Freis Hochstift Frankfurter Goethe-Museum 1999
- Gerhard Schuster (Hrsg.), *Der Sammler und die Seinigen Handzeichnungen aus Goethes Besitz*, Stiftung Weimar Klassik bei Hanser 1999
- *Ein Dichter hatte uns alle Geweckt, Goethe und die Literarische Romantik*, Freis Hochstift Frankfurter Goethe-Museum, 1999
- ゲーテ 『ゲーテ美術論集成』 高木昌史編訳、青土社、2004 年