

ルドルフ・シュタイナー  
『内的靈的衝動の写しとしての美術史』  
Kunstgeschichte als Abbild innerer geistiger Impulse  
GA292

第2講

---

ルネサンスの三人の巨匠  
レオナルド ミケランジェロ ラファエロ

---

ドルナハ 1916/11/1

神秘学遊戯団発行

yucca訳

偉大なルネサンスの巨匠たちの時代へと流れ込んだあの時代の芸術を、しばらく前にここでご覧に入れましたが、あのときの考察が行き着いたところは、その後レオナルド、ミケランジェロ、ラファエロによって壮大なしかたで総合されたものへと、芸術的感情世界のなかでつながっていく結びつきを示すということでした。この三人の偉大なルネサンスの巨匠とともに、むろん芸術的な意味においてですが、芸術的にその兆しを告げるアトランティス後第五期の黎明のなかに、新たな時代の出発点が見出されます。この時期はまさしく、このアトランティス後第五期の始まりにあたります、つまり1452年にレオナルドが生まれ、1475年にミケランジェロが、1483年にラファエロが生まれ、レオナルドは1519年、ラファエロは1520年、ミケランジェロは1564年に死にます。ここで私たちは出発点に立っているのです。けれども同時にこれらの芸術家のなかには、まさに先行する精神潮流の完結、総合のように観察されうるものもいくらか含まれています、この先行する時代がいかに芸術的なものへと流れ込んだかを観察できるのです。とは言え、ここで考察されるものについて、今日の時代、まったく直接に理解するということはできません。と申しますのも、今日の時代にあっては、芸術というものはいわば、あまりにひどく追放されている、あるいは少なくとも --- これを批判と結びつける必要はありませんが --- 共通する精神生活から追放されているからです。芸術史的に見るひとが、芸術をまるごとの精神生活のなかにもう一度据えようとする、欠陥のように思われるということさえしばしばあるほどです。と申しますのも、そうすることによって、本来の芸術的なもの、美的なものから遠ざかり、内容的なもの、題材的な[stofflich]要因に大きな価値が置かれすぎる、と勘違いされているからです。決してそのように思われてはなりません。そもそもこういう違いがこれほど大きな意味を持ち始めたのは、現代になってからのことです。人間の感覚全般にとって芸術的な理解がもう少し育成されていた以前の時代にとっては、そういう違いはそんなに直接的な意味を持ちませんでした。昨今、描写として、造形的な描写として人間の感覚の前に登場してきた醜悪さのすべてによって、本来の芸術的な理解がいかにひどく根絶やしにされてしまったか、ここで私たちは忘れてはなりません。任意の《いかに》[Wie]のなかに《何を》[Was]を感じ取ることがヨーロッパにとってある意味でどうでもよくなることによって、《いかに》[Wie]に対する理解がどれほど失われてしまったか、見誤ってはならないのです。こうして、きわめて広範囲にわたって芸術的な理解全般がひどく失われてしまいました。

私たちがきょうまた取り上げねばならない時代がどのようなものであれ、このようなかなり古い時代にとって、ラファエロやミケランジェロやレオナルドのような芸術家は、単に一面的に芸術家であるということはまったくなく、その魂のうちに精神生活をまるごと担い、精神生活から、彼らの時代の精神生活から創造していた、ということについて語られねばならないならば、それは彼らがこの精神生活から題材[Stoffe]を取り出したという意味ではありません、そうではなく、彼らの創造活動の特に芸術的なものなかへ、形態[Form]付与と色彩付与のなかへとまさしく題材が流れ込んだということ、当時の世界観と名づけられうるものの独自性のなかへと流れ込んだということです。現代にとって、世界観とは諸理念の総計です、つまり彫刻したり描いたりすれば、形(フォルム)や色その他のなかに当然ながらあまざる具現される、芸術的な把握にとって最大の野蛮さを示している諸理念の総計なのです。これと関連して、ほかでもない私たちの人智学的発展の内部に、いわば繰り返し戒めなければならないことがあります、と申しますのも、ほんとうの意味で芸術的なものという感情が、私たちのグループ内のどんなところにも広がっているというわけではないからです。今もぞっとしながら思い出すのですが、私たちの神智学運動の初期の頃、ある男がベルリンにやってきました。彼の描いた、菩提樹下の仏陀という一枚の絵のコピーを携えていました。さてなるほどその絵では、樹の下にぼろぼろに崩れたような人物が座していましたが、この男は芸術について、--- 陳腐な表現をお許し下さい、でもこの場合こういう言い方ができるのです --- まる一週間草を食んだ牡牛が日曜日について理解する程度にしか理解していませんでした、この男は、何らかのモチーフであるものを据えさえすれば、それがその何かを表すのだ、と考えていたのです。それはこういうことでもありました、つまり場面全体を--- 菩提樹下の仏陀を --- 思い描くひとはそれを見ることができるといふのです。けれども、それが現れてきたとき、そもそもなぜそういうものを作り出そうというのか、それについてはまったく根拠がないのです。

けれども、レオナルドや、ミケランジェロや、ラファエロの場合、彼らがその魂のうちに、当時イタリアの文化を貫いていた感じ方をまるごと担っていたことについて語るなら、それはなにか別のものでした。と申しますのも、彼らにおいては、芸術上の描写のしかたにこの文化が入り込んでいて、この文化に対する感情なしに彼らを考察しても、この芸術家たちを完全には理解できないからです。今日、ほんとうに奇

妙なことが信じられています。例えば、ミサ聖祭についてまったく何も知らなくても、誰かがゴシック教会を建てることできると思われているのです。実際には教会を建てることなどできません。三位一体のなかに生きているとされるものについて、何ら感じるところのない人でも三位一体を描くことができる、と思われています。こういうことが今日芸術をわきへ押しやっているのです。他方、単に今日芸術において持たれるような感情や美的な見方だけで、ラファエロあるいはミケランジェロあるいはレオナルドについて批評できると思うなら、特別に芸術的なものを理解することはやはりできません、と申しますのも、彼らの感情と感じ方全体が、今日までにそうなったものとは異なったものだからです。彼らの場合まさに自然に即して--- きょうはこれ以上申し上げられませんが、ほんとうに語るべきことを語るためには多くの時間が必要です---、彼らの場合まさに自然に即して、彼らはその時代の感じ方すべてのただなかに生きていたということです、ですからキリスト教がその興隆の時期にとった特徴を理解しなければ、彼らの創造を理解できないのです。ひとつ考えてみてください、このキリスト教はイタリアにおいて十五世紀の終わりに、十六世紀の初頭に、法王たちのもとにさえこのような人物たちを見出したのです、実際彼らについて、まだまったく敬虔主義者などでない人なら道徳と呼ぶものについての素朴きわまりない要求にただ満足していた、などと言うことはできません。宗教的なもののまったく大多数についても同様でした。キリスト教的と呼ばれるもののなかに、特別に道徳的[moralisch]な衝動を生かそうという要求は、当時においては比較的失われていました。他方、のちに敬虔主義的な、道徳化する流れのなかにふたたび現れたものがまさにこのように失われたことによって、そして、ついこの間アッシジのフランチェスコについてお話ししたものの--- そのなかに、キリスト教に対する別の感情、たとえばアレクサンデル6世、ユリウス2世、レオ10世に従っていた人々を満たしていたものとは別の感情が生きています--- とはやはり違うものが生じてくることによって、生きていたのです。けれども、キリスト教の伝承であるもの、ゴルゴタの秘蹟に結びつく理念と観照であるもの、これに眼差しを向けますと、これらの観照、これらの理念--- ここでは理念のなかにイメージーションをも含めて理解しております--- は、今日ではもはや想像もつかないような強度をもって彼らの魂のなかに存在していたのです。彼らの魂は、彼らの世界のなかに生きていたのと同様、ゴルゴタの秘蹟に結びつくこうした表象のなかに生きていました。そして彼らは、自然もまたこの世界のなかに据えられているのを見ました。はっきりと理解しておかなければならないのは、あの時代にとっては、この地球のきわめて洗練された人々、西側半分にはこの人々についてまだ知られておらず、あるいはようやく知られ始めたけれどもまだ深く考慮されていなかったのですが、こういう人々にとっては、世界の中心であったということです。地球の表面からずっと下降していくと地下の世界を、少し上昇しさえすれば地上を超えた世界を見出しました。こう言ってよいかもしれませんが、あの時代にとっては、あたかも、人間の腕を上げさえすれば、地上を超えた存在たちの足を手でつかむことができるかのようであった、つまり天はまったく地上的なエレメントのなかに入り込んでいた、と。地上を超えたおよび地下の霊的なものとの間の人間を取り巻く感覚界との共鳴、このように観るといふ感覚のなかに、自然観ということも含まれるのです。

さてこの時代から、ほかならぬルネサンスの三大巨匠が聳え立っていました。そして、あの時代から登場し始めたものそしてさらに登場してくるであろうものすべてを、いわば萌芽のなかに含むようにすでに自らのうちに有していたひと、それはレオナルドでした。

## レオナルド

レオナルドは、後の時代の感情にも、前の時代の感情にもまったく同様に方向づけられた魂を担っていました。レオナルドは魂のなかに、まさしく霊的なヤヌスの顔を持っていたのです。レオナルドは、教育、生活習慣、そして彼が見たものを通じては、その感情とともに古い時代のなかに入り込んでいますが、近代になってようやく上昇してくるあの世界観への力強い衝動も持っています、世界観の広さというよりはこの世界観の深さへの衝動です。私が講義で行いましたさまざまな示唆からみなさんにもおわかりと思いますが、ギリシア人、そしてそもそもその後のアトランティス後第四の時代も、のちの時代とはまったく別様に、まったく異なる源泉から生というものを熟知していました。この時代の彫刻家は、今日私たちがエーテル体と呼ぶ力、そういう力として自分自身のうちにあった諸力をなおも知覚することによって、人

間の姿を内から熟知し、そしてこのように形態を感知すること[Erfuehlen]から創造していました、ギリシアの芸術家にいたってはなおのこと、この感知から制作していたのです。この能力は途絶えました、そして外的に観ることによって事物をまた受け入れるという外的な能力が登場しなければなりません。その結果、自然を感知し理解することを余儀なくされたのです。私はみなさんに、深い感情から自然を感知しようとした最初の人々のひとりがほかならぬアッシジのフランチェスコであったことを示しました。今度はこの自然の感知に加えて包括的な意味での自然理解を求めた最初のひと、それがレオナルドだったのです。以前の人々とちがって彼にとってはもはや、内から追求する諸力として人間自身のなかで働くものはありませんでしたので、彼は、観ることによって外から追求しようとして、外的に観ることによって、もはや内的な感知によってはよく知り得ないものを熟知しようと試みたのです。アッシジのフランチェスコに対してレオナルドを際立たせたのは、自然感知[Natur-Erfuehlen]に対する自然理解[Natur-Verstehen]というものでした。理解というものを指すレオナルドの精神の成り立ち全体もこれを前提としているのです。そして語られていること---これを字義通りとる必要はありません、そもそも根源を語っているのは多かれ少なかれ伝説だけですが、それでもこの伝説は真実に基づいているからです---、つまりレオナルドが、特徴ある人間の顔を手がかりに、観照によって人間の力機構の働きを内なる体験にしようとしてとくに苦心した、ということには、いくらか真実があります。人間の本性がいかにか形(フォルム)のなかかへと働きかけているか、いわばその人間を見通すために、彼がとくに特徴ある姿をしばしば一日中追いかけた、ということにも、いくらか真実があるのです。農民たちを招いて、彼らの好物を食卓に並べ、彼らに物語りをすると、彼らが笑いと顔の緩みのあらゆる可能な状態のすべてを示すので、それを研究することができた、というのも、まったく真実に基づいています。メドゥーサの顔を描きたいと思ったとき、彼はありとあらゆる醜いヒキガエルや似たようなものをアトリエに運び込み、特徴ある動物の顔を研究したということは、伝説的に語られていることではありますが、秘密に満ちた自然の創造を自然の諸力のなかで聞き取るために、いかにレオナルドが試みなければならなかったかを示しています。と申しますのも、レオナルドは事実、自然理解を求めた人間だったからです。

彼はまた、人間の生活のなかにも入り込んで働きかけることのできる自然力を広い意味において捉えようと苦心していました。彼は単にきわめて狭い意味での芸術家だったのではありません、彼の場合、全人から芸術家となっていたのであり、変転する時代のさなかに、全人が立っていたのです。彼はたとえば、フィレンツェで、舗装が徐々に持ち上がって地面に深く入り込んでしまったサン・ジョヴァンニ教会、これを持ち上げようとしてきました。今日ではたやすくやり遂げることができるでしょうが、当時は見込みがないと思われていた課題です、彼はこの全体を持ち上げようとしたのです。今日ではこのような課題は、ヘルマン・グリムが正しく気づいているとおり、単にコスト計算の問題となるかもしれませんが、当時それは天才的な理念でした。レオナルド以外の誰もそれが可能だとは思わなかったからです。レオナルドは、人が空中を飛ぶことのできる器械を組み立てることや、広い沼地を干拓することを考えていました。彼はエンジニア、機械工であり、音楽家でした、精神的な交際においては当時の教養人にして学者であり、当時レオナルド以外の誰もそれで何かを始めるすべを知らないほど前代未聞の器械を組み立てたのです。

つまり、レオナルドの場合、手のなかになにまで続いていたものが、広い世界理解から作用していました。レオナルドについては実際、彼はその時代全体の変動する力を自らのうちに担っていたのだと言うことができます。彼は、当時イタリアにおける大変動のなかに現れていた時代を自らのうに担っていたのです。さらに、彼の全人生、レオナルドの芸術的生も含めて、彼のこの根本特性の現れであったとも言えるかもしれません。イタリアの生活環境から成長したにもかかわらず、実際のところ彼はそもそもイタリアに定住しておりません。なるほど彼はフィレンツェ人でしたが、フィレンツェでは青年時代を過ごただけで、ロドヴィコ・スフォルツァ大公からお呼びがかかったために、フィレンツェからミラノに移りました、これは一種の宮廷娯楽師としてであって、今日考えられるかもしれないような偉大な芸術家、今日の私たちにとってレオナルドがそうであるような芸術家として呼ばれたということではまったくありませんでした。レオナルドは馬の頭骨から楽器を造り、それで音を出したり、非常なユーモアをもって、まさにそれすることによって、ほかのさまざまなものによってと同様にミラノ公の一家を楽しませることができました。彼が一種の宮廷道化師のような役回りをさせられていたと言うには及びませんが、まさに宮廷を楽しませる宮廷娯楽師として実際彼は呼ばれたのです。彼がミラノでそのほかに行ったことについてはのちほどお話しするでしょうが、これを彼は、ほんとうにその本性の最も内なる衝動から行いました。けれども

彼は、これらの業績を成し遂げるために、まずもってスフォルツァの宮殿に引き寄せられたわけではありませんでした。彼はミラノに住み慣れたにもかかわらず、のちにフィレンツェにもどったとき、ミラノへの勝利を讃えたと伝えられる闘いの絵 { アンギアリの闘い (119) } を描きます。--- それから私たちは、彼がフランスの宮廷で生涯を終えるのを見ます。

レオナルドがもともと目指していたのは、その時代の人間において彼の興味を惹いたものを見たり感じたりすることだけでした。当時あれほど複雑であった政治的出来事は、多かれ少なかれ彼の傍らを通り過ぎていきました。彼はどこでも人間的なものの一番上の層をそこから取り上げるのです。彼は多くの関連で冒険家のように自然に感銘を与えさせます、まさに巨大な天才を備えた冒険家のように。つまり彼はその時代全体を自らのうちに担っていて、彼の造るものはその時代全体の感情から生み出されますので、これを私たちは年代順に上映するのではなく、自由な秩序から上映したいと思います、まさにレオナルドの場合は、彼がいかに一挙に[aus einem Wurf heraus]創造しているかを見るほうが重要だからです。ですから年代順というのはあまり問題ではないのです。

ルネサンス的なものをレオナルドと共有しているものの、まったく別の性質を持っているのはミケランジェロです。

### ミケランジェロ

レオナルドについて、当時の時代全体をその胸のうちに担い、その時代をその深さの全てにおいて、またその後数世紀経過してようやく生じてくる諸力をもって用いてしまったがゆえに、彼はしばしばその時代と不調和にもなり理解されないままにとどまっているとすることができるなら、ミケランジェロについては、彼はほんとうに当時のフィレンツェを自らのうちに担っていた、ということができるでしょう。とは言え、フィレンツェとは何だったのでしょうか？フィレンツェは実際、ある意味で当時の世界秩序が濃縮されたもの[Konzentrat]でした。そしてこのフィレンツェをミケランジェロは自らのうちに担っていました。彼はフィレンツェをこんな具合に自らのうちに担っていました、つまり、彼はレオナルドのように政治的状況から遠ざかるのではなく、当時政治上であれほど紛糾して起こったこと---そして当時全世界秩序が政治的なもののなかに入り込んでいました---、彼の時代の上昇する局面において起こっていること、これが繰り返し彼の魂のなかへと働きかけた、とすることができるほどに、フィレンツェを担っていたのです。そして繰り返しローマに行くたびに、ミケランジェロは彼のフィレンツェをローマまで担って行って、フィレンツェ的感情をローマ的なもののなかを描き、形造ります。レオナルドは事物のなかに彼が創造した世界感情を持ち込みます。ミケランジェロはフィレンツェ的感情をその芸術創造のなかに持ち込むのです。彼はフィレンツェ的感情をローマにまで携えていきます。彼はローマにおいてフィレンツェを再生させることで、いわば精神的に芸術家としてローマを征服するのです。ミケランジェロは、彼の生きた時代にフィレンツェで政治的状況から起こることを体験します。これは彼の人生の連続する時代のなかにも見ることが出来ます。

彼はその経歴の初期、非常に若いときに偉大なメディチを初めて知る、と言ってよいかもしれません。彼は偉大なメディチ { ロレンツォ・デ・メディチ、ロレンツォ・イル・マニーフィコ (偉大な人) と呼ばれた } のお気に入りとなり、彼を通じて、当時フィレンツェで精神生活のなかに受け入れることのできたすべてへと高められます。古典芸術と古典芸術様式について当時フィレンツェで研究することのできたものを、ミケランジェロはメディチ家の保護のもとに研究しました。そして彼の最初の作品をメディチ家の保護のもとに制作しました。そして彼はこのパトロンをとっても愛していて、彼自身の魂のなかで、このメディチ家のパトロンの魂のありようと一体となっていました。その後彼は、自分のパトロンの息子たちはまったく別ものであると体験することを余儀なくされました。なるほど野心的な心情からではあっても、この心情から自由を与え、フィレンツェにとって偉大なことを成し遂げたこのパトロン、彼が1492年に死んだのです、するとその息子たちは、大なり小なり月並みな暴君であることが露呈しました。この急変をミケランジェロは比較的早い時期に体験しなければなりません。彼は、その経歴の始めに、メディチ家の商魂により思うさま芸術を開花させるのを許された一方で、今やその商魂が政治的精神を誇示し、暴虐を求める、ということを経験しなければならなかったのです。そして彼は、のちに全世界を遅うものがフィレンツェにおいてまず小さな規模で示されていたことも体験しました。これは彼にとっては恐るべき体験

でしたが、近代というものの変転全体とも関わる体験でした。

こうして彼ははじめてローマに行きます。そして、彼はローマで、このフィレンツェの偉大さとして自分が体験したものを思って悲しみながら時を過ごす、とすることができます。そして、ミケランジェロの形態（フォルム）付与がいかに感情におけるこの急変と関わっているかを見ることができます。フィレンツェにおけるこの政治的な急変がどれほど彼の心情のなかで作用を及ぼしているか、線のなかに至るまで認められます。そしてこういう事柄について感受性を持つひとは、ヴァチカンに見られる《ピエタ》（127）について、これはほんとうは悲しんでいるミケランジェロ、故郷を思い悲しんでいるミケランジェロに由来することに気づくでしょう。

その後フィレンツェにとって良い時代がまた始まり、帰郷すると、彼はふたたび高揚した印象のもとにありました、けれども、この高揚した、というのはまさに、フィレンツェにはまた自由が到来していたからという理由からです。そしてこの変化した感情を、彼は《ダヴィデ》立像（129）の筆舌に尽くしがたいほど偉大な人物のなかに注ぎ込みます。このダヴィデのなかに生きているのは、伝統的な聖書のダヴィデではありません、このダヴィデのなかに生きているのは、押し迫る大都市主義に対する自由なフィレンツェの異議申し立て（プロテスト Protest）であり、この像の巨大さはこういった感情と関わりがあるのです。

そして、システィナ礼拝堂の壁画を描くためにユリウス法王に呼ばれるとき、彼ははじめて正しい意味で彼のフィレンツェをローマへと携えていきます。いったい何をローマに携えていくのでしょうか？ --- このとき彼がローマに携えていくのは、ひとつの全体的な世界把握、新たな時代を示していると言える世界把握です、ローマにおいてミケランジェロがシスティナ礼拝堂のなかで世界生成と聖書の物語の生成のうちに創造するもの（127-133）のなかで、古い世界観が没落していく、とすることができるのと同じくらい、新たな時代を示していると言ふことのできる世界把握、そういう世界把握を携えていくのです。ひとつの世界をまるごとミケランジェロはローマに携えていくのです。彼は、当時ローマでは生じ得なかったもの、魂的にローマでは生じ得なかったもの、フィレンツェにおいてのみ生じることができたものを携えていきます。人間の預言的および巫女の能力のすべてとの関連における、太初から歴史的なものにまで入り込むこの世界連関の観照--- 私の以前の講義のなかに、まさにこういう事柄についての言及を見出されるでしょう---、この連関がフィレンツェでは感じ取られなければなりません。と申しますのも、当時ミケランジェロが感じ取っていたもの、フィレンツェにおいてその高みに達していたものから感じ取っていたものについて、前の時代へと精神科学的に移行することなしには、今日もはや追感することはできないからです。ですから、こういう事柄について通常の美術史においてはこれほど多くのナンセンスが見られるのです---もはや追感することができないからです。ミケランジェロが創造したように創造することができるのは、こういう事柄をほんとう信じ、この事柄の内部にいる場合のみなのです。ひとは世界の生成を描く、とすることはよく言われます。今日でもそうできると信じている芸術家もいるでしょう。とは言え感じるどころのあるひとは、それに同意することはできないでしょう、ミケランジェロがそのさなかに立つことができたほど、まるごとの魂生活をもって、そのなかに立つことのない者は、世界の生成を描くことはできない、という単純な理由からです。

それからまたフィレンツェに行きますが、実際のところ、秘蹟的（ sacramental ）性格の代わりに商業的性格を置くとしても申し上げたい潮流によって追い立てられて、彼はフィレンツェに戻るわけです。なるほど重要な作品を制作させられ、メディチ礼拝堂（153-161）の中でも制作させられています。けれども、全体の背景には、実際ミケランジェロを企画すべてに対して悲観的な気持ちへと駆り立てた何かがあります。それはメディチ家称賛というものであり、そのうちに強大なものとなったメディチ家称賛は、当時フィレンツェにおいてよりフィレンツェ以外のイタリアにおいてまず起こったのです。

そして、マラテスタ・バグリオーニの背信を通じてもたらされた状況によって、つまりマラテスタの再度の侵攻、フィレンツェでの自由の終焉によって、彼がまたもローマへと追い返されると、彼は、画家として直接、いわばひとりのフィレンツェ人の抵抗（プロテスト）から描くように、《最後の審判》のなかに、人間の個に逆らうものすべてに対する人間の個の、偉大な人類的抵抗を描きます（162-166）。これは《最後の審判》に彼の人間的な偉大さを、ミケランジェロの手から生み出されたまさに直接の発露であるあの人間的偉大さを与えています。今はその一部は完全に損なわれてしまいましたが。

けれどもここでまた彼は、魂のあらゆる感情衝動のなかに深く深く飛び込んでゆくものを体験します。すでに彼は、彼の世界観像の発展にとって重要な意味を持っていた出来事から、すべてを体験していたの

です！--- 今日抽象的にとられていますけれども、ミケランジェロの魂のなかでまったく深い魂衝動であった重要な事柄を私は皆さんに示しました。これに付け加えなければならないのは、サヴォナローラの登場によってフィレンツェに起こった急変を彼が共に体験したということですね。これとともに、キリスト教全般に関連して当時を特徴づけていたものに対する異議申し立て（プロテスト）が、教会生活のなかで起こります。レオナルドにおいて実現され、その他多くの種類のあれほど自由な芸術精神[Kuenstlertum]、これはゴルゴタの秘蹟に連なっていたキリスト教の表象、つまり三位一体についての表象、晩餐についての表象、地上的なものと超感覚的なものとの関連についての表象が、道徳的な要素から引き上げられたことによるのみ発展することができたのです。これらの表象は、道徳的な要素から引き上げられて、イメージネーション的な性格を獲得していましたが、世俗的なものとともに働くときのような、ただし内部には聖なる姿を有した自由なイメージネーション的な性格を獲得していたのです。それは道徳的なものから解き放たれて、客観的にされていました。そうすることによって、道徳的な表象から解き放たれたキリスト教的表象が、純粋に芸術的なものへと、まさに滑り込んでいくのです。まったく当然のごとく、それは滑り込んでいくのですが、それに加えて、この滑り込んでいった行き方のなかには、いわば道徳的なものごうした逸脱というものも含まれます。サヴォナローラは、この道徳的なものの逸脱に対する偉大なプロテストです。サヴォナローラが登場します、道徳から自由な--- 私は、不道徳な、と言わず、道徳から自由な、と言います--- 芸術に対する、道徳のプロテストです。そして、サヴォナローラから発して、サヴォナローラが引き起こしたのから発してミケランジェロのなかにあるものをも理解したいと思うなら、サヴォナローラの意志することを研究しなければなりません。

けれどもミケランジェロはさらにまた別のことも体験しました。その最も内なる心情において、実際のところキリスト教的に考える以外考えたことはなかったこのミケランジェロという人は、単にキリスト教的に感じただけでなく、世界秩序をもキリスト教的な意味で具象的に思い描いていたわけですが、彼は、キリスト教的な表象が客観的なものになっていき、それによってあれほど容易に芸術の領域に滑り込んでいくことができるようになった、とでも申し上げたい時代、そういう時代のなかに置かれていました。そういう時代に彼は置かれ、同時に彼は、宗教改革という北部のプロテスト、これは比較的速くイタリアじゅうに広がりましたが、そういうプロテストも体験したのです。それから彼は、カトリックの側から宗教改革に対する反宗教改革として起こされた全体的な急変を体験しました。彼は、当時のローマに、道徳的には高い位置にいないかもしれないけれども、カトリシズムに新たな形態を与えることにまったく同意していた自由な精神の持ち主たちが生きていたのを体験しました、この人たちは、サヴォナローラのようなことまでするつもりはありませんでしたが、カトリシズムに新たな形態を与えたいと思っていました、カトリシズムが当時宗教改革のなかに現れてきた形態をとることなしに、けれども持続的に自らを発展させていけるような形態をです。こうしてこの宗教改革は、サヴォナローラプロテストの別版とでも申し上げたいものとして勃発しました。このときローマにおいて人々は不安に駆られ、人々はかつての生を貫いて脈打っていたもの全てに別れを告げたのです。たとえばヴィットリオ・コロナのなかに集中していたような理念には、ミケランジェロも大いに期待をかけていました。芸術的に高みに到達したものの道徳化、そしてこの道徳化されたカトリシズムを世界にゆっくりと新たに入り込ませようという理念です。ローマの権力者たち、カトリックの権力者たちは、今やこのまったく自由なカトリック的理念のなかに、イエズス会の原理を押し込み、パウロ4世が法王になりました。これをもってミケランジェロは彼にとって明らかに恐るべき何かを体験しました、まだ彼がキリスト教として知っていたものとの断絶が萌芽のなかに芽生えてくるのを見たからです。イエズス会的キリスト教が始まったのです。

このようにそれは彼の晩年に入り込んでいきました。--- 私は彼がフィレンツェをローマに携えていったと申しました。

ラファエロの場合はまた事情は異なっていました。

## ラファエロ

ラファエロがそもそもローマに携えていったのは、ウルビーノでした、ラファエロもそこから育ったこの地域のささやかな芸術家たちに目を向ければ感じ取ることができますが、不思議な魔法の息吹がかけられたような中部イタリアの東部です。好ましい顔、特徴ある足の置き方、姿勢全体を備えた彼らの作品の

なかには、道徳化していく分野、禁欲的な分野においてアッシジのフランチェスコにかつて現れたものが、後の時代になって芸術的にそうなった、とでも申し上げたいものがあります。これが芸術的な形態と感情のなかに入り込んでいるのです。そこには、自然と人間への繊細な観照の独特の魔法の息吹が生きています。これはラファエロに生まれつき備わっていたものであり、さらに全生涯を通じて実際これをはっきりと打ち出します。そしてこの感情を彼はローマに携えていきます。私たちがこうした作品、絵画作品としてはやはり大部分がずいぶんと損なわれてはいますが、こうした作品が創造されたしかたのなかに身を置くなれば、この感情は彼の作品から私たちの心情のなかへと溢れ出てきます。そしてラファエロがその魂のなかにも担っているもの、それは、まさにウルピーノ的孤独とでも申し上げたいもののなかで発展したことによって、あの時代のなかにもやはり孤独に存在する何かであり、ほかならあぬラファエロから人類の文化のなかへと広がっていったものなのです。つまり、ラファエロはこの要素とともに、時代の波に乗せられたように運ばれ、この要素を、芸術的な感情としてのキリスト教的感情の、この純粹に芸術的な完成を、時代の波に運ばれたいと願ったところで作用させたのです。これがラファエロの作品のいたるところに溢れ出していました。

こう申し上げたいのですが、レオナルドは大いなる世界の出来事のそのなかにも、その鋭い世界理解をもっていたところで人を刺しつつ立ち、ミケランジェロは当時の政治的な理解の内部に立ってそれを明白な感情衝動にし、ラファエロはあらゆるものからあまり触れられないまま、時代の波に運ばれて、ほとんど言い表し得ないキリスト教的芸術的なものを、時代進化のなかにもたらすのです。これがルネサンスの三人の巨匠を区別すると同時にひとつにするものです、と申しますのも、彼らは、私たちに歴史的に現れてくるであろうルネサンス感情[Renaissance- Empfinden]における三つの要素を示しているからです。

ここでまず、レオナルドの芸術作品を具体的に私たちに作用させてみましょう。

#### レオナルドの芸術作品

私たちはこの芸術がどのように現れてくるか見ていきましょう。ですから最初の絵として、レオナルドの素描的な作品をお見せしたいと思います、いかに彼がそのやりかたのすべてにおいて、私が特徴づけようとしたこの自然理解から素描作品を生み出しているかを示したいのです。それから私たちは--まったく歴史的にはではなく--肖像的な絵を示し、それから始めて彼の主要作品、《晩餐》に移りたいと思います、それから出発点において彼を表しているものへと戻ります。

最初に皆さんにレオナルドのよく知られた自画像をお見せしましょう：



85 自画像、赤チョーク、ミラノ

まずこれはレオナルドの自画像のひとつです。もうひとつはもっとよく知られたものです。





86 自画像、赤チョーク、トリノ

さらにレオナルドの初期の作品から



92 ヴェロッキオ/レオナルド キリストの洗礼

この絵は、レオナルドがいかにヴェロッキオの流派から育ってきたかを示しています。ごらんの小柄な人物たちは明らかにヴェロッキオの人物たちですが、他方、たとえばこの人物[キリスト]の回りの繊細な仕上がりの風景がレオナルドによって描かれたと伝えられています。また、天使のひとりは、ヴェロッキオ派のなかにいたレオナルドによって描かれたこと、そして、レオナルドが画面の描くことのできたものを見て、ヴェロッキオは絵筆を置き、もはや自分で描こうとはしなかった、ということも伝えられています。さて今度はカリカチュアの素描です。



88 カリカチュア、ペン

ここで皆さんは、レオナルドがいかに素描したか、いかに彼が、まさに私が特徴づけようと試みましたがやりかたで獲得した見方（観照）から、特徴的なものを取り出してカリカチュアとしたか、その手法をごらんになるでしょう。

こういうことに関してはレオナルドひとりだけだと思っはなりません。似たようなことは、当時はもうほかの人によっても行われていたのです。ただその特別な天賦の才を備えていたのはレオナルドただひとりでした。けれども、かつて芸術において輝かしく変容させられたもの、かつての時代には高次の観照から生まれ、その後伝統的になっていったものに対して、このように特徴あるものを求めること、つまり、観照に現れる直接的に特徴あるものをこのように求めること、そして存在の個であるものにとって観照からとりわけ際立って働きかけるものを取り出すこと、これはすでに当時の求めだったのです。

これもまた素描ですが、死に神も描かれています。



89 嫉妬へのアレゴリー、ペン

ここでは実際のところ、モチーフよりも、骨格の描出を研究することなどにずっと重点が置かれています。

今度は特徴のある顔です。



90 戦士の胸像、銀筆とチョーク

そして風景の素描です。



91 雨の風景、赤チョーク



93 レオナルド? 婦人の肖像

この絵(93)と次の絵(94)は、レオナルドの仕事だと保証されてはおりませんが、レオナルドの特徴を備えており、まったく彼と関連なくその時代にあったとはいえないものです。



94 レオナルドの弟子 いわゆる《麗しきフェロニエール》

さてここで、皆さんがレオナルドの別の側面をごらんになる有名な絵です、まさにこの側面において、彼は、今まで素描を通じて皆さんに明らかになったもの、彼は特徴あるものをそこに形成しようと試み、個であるものを個別性において形作ろうとするのですが、そういうものとはまったく反対の極とでも申し上げたいものを求めているのです。



96 モナリザ

この《モナリザ》のようなものを創り出した芸術家が、カリカチュア的なものにまで至る別のものをも必要としているとは、ふつう考えられないでしょう。けれども私は、自然に即したもの、私たちの友人クリスティアン・モルゲンシュテルンはこの自然に即したものによって、彼の崇高な作品から、私たちも時

おりかりカチュア的なものとして知っているものへと駆り立てられていたのですが、そういう自然に即したものについてたびたびお話ししたときに、このことを示唆しようとしたのです。それは、これほど完成したものの、円熟したものという場合に不可欠な、芸術家の魂におけるこの関連なのです、つまりかりかチュア的なものに至るまで特徴あるものを完成することを通じて、このような円熟したものを創造する力を求めるのです。

さらにまた別の絵ですが---まったく歴史に沿った順番ではありません---、これらをレオナルドは、円の完成を求める、まさに今述べましたこの仕上げを求める芸術家の特性のなかに示しています。



97 聖アンナ三体像



120 デュオニソス

これはデュオニソス像、デュオニソス神です。皆さんは前に私が行いましたさまざまな講義のなかでこれについていくつかの示唆を見出されるでしょう。



121 洗礼者ヨハネ パリ、ルーヴル

続いて洞窟のなかの聖母と幼子イエスです。



98 岩窟の聖母 パリ、ルーヴル

さて、もちろんこれより前に制作されたものですが《晚餐》です。



99 晚餐

これは、ミラノにおいて長期間(1495-98)サンタ・マリア・デレ・グラツィエ修道院内で手がけられました。この絵についてはしばしばお話ししましたね。ご存じの通り、ここでは、それまでに描かれた晚餐の絵--- ギルランダイオ(55)やその他の--- に対して、この《晚餐》に見られる芸術的な仕上げ全体における本質的な進歩が書き留められねばならないということです。この絵における全生命を観察してごらんになれば、あらゆる構成的なものにも関わらず、人物の特徴を表すものが強く前面に出ていて、そこにまさにレオナルドにおける完全に新しいもの---このことはもう最近強調しましたが---を見ることができるほどだということがおわかりになるでしょう。とは言え調和がとれていること、構成との特徴ある調和は、この絵においてきわめて驚くべきものにまでなっています。弟子たちの四つのグループがいたるところで同時にひとつの閉じた三つ組をなし、これらの三つ組みのどれもが、すばらしく全体に組み込まれています、色彩と光の展開のしかたのすばらしいこと! ---そしてこれが彩色の上でもいかに構成に入り込んでいるか、これについては一度注意を向けていただきました。絵全体の色を一緒に感じ取ろうとするなら、色が相互に補い合うように --- 私は補色として補い合うと言いたいものではありません、けれども全体を一緒に見ると

きは、補色に似たしかたで、実際に純粋な光が得られます、色が純粋な光となるのです---色が絵全体に分割されているとまったくもって感じられるなら、これは、全体を、レオナルドの創造の深い秘密を、それを通して直視させるものなのです。---このことは、次の絵の彩色にも見られます。



109 レオナルド・ダ・ヴィンチ 晩餐  
未知の巨匠によりフレスコ画の複製  
ルガノのポンテ・カプリアスカ、パロッキア

以下は絵から取り出した個々の人物です、ワイマールでも見られる弟子たちのグループです。

弟子たちの頭部：



112 ユダ、ペテロ、ヨハネ



113 バルトロマイ、小ヤコブ、アンデレ



114 トマス、大ヤコブ、ピリピ



115 マタイ、タダイ、シモン

これはキリストの頭部、これより前の習作とされています。



108 レオナルド? キリストの頭部



110 レオナルド 晩餐  
ラファエル・モルゲンによる銅版画

さてこれはモルゲンの銅版画ですが（1800年完成）、この版画からは、実際もう完全に損なわれているミラノにある絵の今の状態から想像するより正確に構成を思い描くことができます。私たちのところでもしばしば語りぐさになりましたこの絵の運命のことはご存じですね。



111 晩餐  
ルドルフ・シュタングによる  
銅版画、1887年完成

これは最近になって制作されたシュタングの版画ですが、個々の部分の詳細な研究によってこの絵についてのひとつの表象を提示しようとしています。これはしばしば賞賛されるものですが、この絵をまさに芸術的に愛するひとにとっては、この分野におけるすばらしい独自の芸術的成果であるかもしれませんが、やはりこの版画は、この絵のなかにあるものを精緻な線描的なものへと極度に転じています。



118 レオナルド 聖ヒェロニムス





117 レオナルド? 告知



119 レオナルド  
《アンギアリの闘い》の中央の集団?  
ペーター・パウル・ルーベンスの  
チョークコピーによるゲラルト・エーデルリンクの  
銅版画

さてこれらは、私が先ほど言及しましたレオナルドが彼の《戦闘画》として描こうとしたものの一部です。みなさんがレオナルドをもう一度現実化してごらんになれば、どのみち確定しているわけではない年代順に見るのではなく、物事を今私たちがやりましたようにグループにまとめて自らに作用させてみるときに作用する何かを、レオナルドは自らのうちに有していることがわかりでしょう。すると、レオナルドのなかにはまったくもってさまざまな潮流が生きていることがわかります。《晩餐》においてとくに現れてくる、特徴づけ構成に関わるもの[*das Charakteristisch-Kompositorische*]へと通じていくとでも申し上げたい流れ、これはそれだけで存在しています---、そして、この流れのかたわらにあるのは、このような構成に関わるものに通じるのではない流れ、あらゆる時代に現れてきた可能性があったにせよ、ただこの種の絵画はあらゆる時代に偶然に存在したのではありませんが、つまり《晩餐》(96)の前に示しました(88-95)ルーヴルの絵画に表現されているような流れです。これらの中には、この《晩餐》の構成的なものを思い起こさせるものは何も含んでおらず、円熟を目指し、ただ多かれ少なかれ特徴的であろうとしているような何かが表現されています。

さて今度はミケランジェロに移りましょう。

#### ミケランジェロ

まず、彼の自画像です。



122 自画像



124 階段の聖母



123 ケンタウロスとラピタイ族の闘い

これは、まだ徒弟であった頃の、まだ独立していないミケランジェロです、ドナテルロの弟子ベルトルドその他の影響のもとに、フィレンツェで働いています。



128 バッカス



125 聖母子と洗礼者ヨハネ

今度は、私が述べました影響のもとに、はじめてローマに移るミケランジェロのことを考えてみましょう。



126 聖母子

この絵とすぐ後に続く絵をごらんになって



127 ピエタ ローマ、聖ピエトロ寺院

両方の絵の気分を比べてみてください。この絵をごらんください。これはまったく、ローマへ来る[Nach-Rom-Kommen]というこの気分のもとに生まれたのであり、多かれ少なかれ悲劇的なペシミズムが全体を覆っています。もう一度もどってみますと

126 聖母子

この両作品は、芸術上の特性において非常に似通っていて、ミケランジェロにおけるまったく同じ感情ニュアンスの一部であることがおわかりになるでしょう。もう一度ピエタにもどりましょう。

127 ピエタ ローマ、聖ピエトロ寺院

これは今ローマの聖ピエトロ寺院にあって、入っていくと、すぐ右に見えます。この彫刻について、芸術的なものよりも小説的なものを感じる人たちによって、聖母は彼女が置かれている状況にあってまだこんなに若い、とさんざん言われたものです。この若々しい表現は、当時においてまったく自然であって

ミケランジェロの魂をも貫いていたひとつの信仰と関わりがあります、つまり聖母はその処女性のゆえにそもそも老いの特徴を備えなかったのだという信仰です。



129 ダヴィデ



130 聖家族

これは前にお話ししたものです。この人物は、外的な何ものかではなく芸術的なもの全体のなかに秘められている巨大さを通して、とりわけ作用を及ぼします。

ここでシスティナ礼拝堂に移ります。



131 システィナ礼拝堂



13 光と闇の分離

ここにはミケランジェロの《最後の審判》とその天井画があります。まず天井画の個々の部分です。

132 光と闇の分離

世界創造、最初の段階です、夜からの光の創造、と言えるかもしれません。



133 太陽、月、地球の創造

ここでは、世界創造に関して、イエホヴァが、彼により征服され引き下がったかつての創造者のいわば後継者として創造した、ということがなお伝統のなかに生きていたようすがわかります。新たな世界創造によって克服された古い世界創造と、新たな世界創造との共鳴がこの絵に現れています。ですからこのように言うこともできます、この絵に表現されているような表象は、まったく消え去っていき、もはやなくなってしまった、と。



134 動物界の創造

これはつまり人類に先立つものの創造です。



135 アダムの創造

ここで男の創造、続いてエヴァの創造が見られます。



136 エヴァの創造



137 墮罪と楽園からの追放

ここで私たちは、ますますいっそう世界創造的なものから歴史的なものへ、人類の進化へ、墮罪のなかへと入っていきます。

さて、今度は巫女[Sibylle]たちに移ります、これについては一度ある講義でお話ししたことがありますが、巫女たちは、その後また一連の預言者たちのなかに現れることになる預言者的な要素に対して、人間の生成における超感覚的な要素を示しているのです。つまり一方の要素、巫女の要素です。



138 エリトリアの巫女

ライプチヒの連続講義で、この要素が預言者的な要素とどう関係しているのかについてもっと詳しく語られているのを見出されるでしょう。けれどもミケランジェロがこれらの事柄全般を、彼の連続した絵のなかに組み込んだこと、これは彼が地上生活を、超感覚的な要素に、スピリチュアルなものに結びつけたことを立証しています。さてごらんください、巫女たちがいかに順番に続いているか、ひとりひとりのなかにいかに真に個である生命が注ぎ込まれているか、ひとりひとりがいかにあらゆる個別的な部分にいたるまでまったく特定のヴィジョン的な性格を表現しているかを。



139 クマエの巫女



140 デルフォイの巫女



141 デルフォイの巫女の頭部



142 リビアの巫女

手のポーズを観察してごらんください---これは偶然ではありません！---これをあまさずごらんになれば、つまり元素的なものから来る眼差しでごらんになれば、予感できるものもあるでしょう---あまりにも抽象的になってしまうので、言い表すことはできませんが、それはこのなかに芸術的にあるものです。

今度は預言者たちです。



143 預言者ゼカリヤ



144 預言者エレミヤ



145 預言者ヨエル



146 預言者エゼキエル



147 預言者イザヤ



148 預言者ヨナス





149 預言者ダニエル

これらは皆、旧約聖書の預言者たちですね。



150 ヤコブの群像



151 エッセの群像



152 ソロモンの群像

最後に、巫女たちと預言者たちの上部の弟子たちの姿からいくつか。



153 弟子、ペルシアの巫女の右上



154 弟子、ペルシアの巫女の左上



155 弟子、ダニエルの右上



156 弟子 ダニエルの左上

さて今度は、ミケランジェロのさらなるフィレンツェでの滞在、つまりメディチ家、メディチ家礼拝堂に移りましょう、メディチ家出身の法王たちの委託により彼はここの仕事を手がけさせられ、私が描写しましたような状況での仕事になりました。おそらくもう印刷されているある講義で、私はこのメディチ家の墓についてお話ししました。

157 ロレンツォ・デ・メディチの墓碑

これは通常、ジュリアーノの墓碑と呼ばれています。



157 ロレンツォ・デ・メディチの墓碑



158 ロレンツォ・デ・メディチ



159 夜



160 昼



161 ジュリアーノ・デ・メディチの墓碑



162 ジュリアーノ・デ・メディチ



163 タ



164 朝



165 メディチの聖母

さてミケランジェロをふたたびローマに導かなくてはなりません、ローマで彼はまたも法王の委託により、システナ礼拝堂の祭壇画、《最後の審判》を制作します。



167 最後の審判

これは、人物たちの世界意味の特徴づけという点でまったく重要な絵です。つまり、いわば天に定められているものすべて、そして下界に定められているもの、地獄に定められているもの---そしてそのまん中の世界の審判としてのキリストに注目すれば、いかにミケランジェロが、まったく壮大に思索された宇宙の情景を人間の個人感情と調和させようとしていたかがわかるのです。---さて続けて《最後の審判》の細部をいくつか。



168 キリスト

ヘルマン・グリムはかつてキリストの頭部を間近でスケッチしましたが、これはベルヴェデーレのアポロの頭部とよく似ていることが判明しました。



169 キリストの頭部



170 ベルヴェデーレのアポロの頭部

もうひとつ右下の隅の細部と

171 小舟のカロン

さらにもうひとつ、小舟の上の一群です。

172 地獄に落とされた者たち



171 小舟のカロン



172 地獄に落とされた者たち

さて今度は、時代はもっと前にされるべきものでしょうけれども、ミケランジェロが法王ユリウスの記念碑のために制作したものです。



173 ユリウスの墓の構想、1513年

ミケランジェロの素描による弟子ヤコポ・ロセッティのコピー

これをここで出しましたのは、この記念碑はもともと構想されていた栄光に満ちた形態に仕上がっておらず、ミケランジェロはその最後の時期にまだこれを手がけ、これの一部を完成させたからです。

重要なのはまさに、まさしく真に偉大な性質であった法王ユリウス2世が自分の努力に対してこの記念碑を建てさせようとしたことです。ひょっとしたら三十体かそれ以上の一群の人物像を備えさせようというものでした。それは実現に至りませんでした。これに関連する最も重要な人物として残されたのが、この有名な《モーゼ》像です。

174 モーゼ



174 モーゼ

これについては何度もお話しました、さてこれに続くもの、



175 死にゆく奴隷



176 縛られた奴隷



166 ピエタ（埋葬）、  
フィレンツェ、ドーム

これはミケランジェロによってその生涯の最晩年に仕上げられたものです。この《埋葬》をごらんになれば、--- 本来完全な状態ではどうなのかを言うことは困難です。まったく確実なには、この一群は、ミケランジェロがその全生涯を通じて担っていた理念に従っているということです。最初の作品のひとつとして完成されたこの場面を含む何かの理由で失われた群像があったのかどうか、あるいはもしかすると、彼

が高い祭壇にさらに造り変えたのと同じブロックだったのかどうか、言うのは困難です。けれどもこれをミケランジェロの最後の作品としてここに示しますのは、これが単に高い祭壇に仕上げられたものであるからというばかりではなく、これが、彼がその全生涯にわたって担い、ふつう考えられているよりもずっと、ミケランジェロの基本感情全体と実際に関わっている芸術的理念に従っているからです。なるほど彼は生涯のどの段階においてもこの群像を制作することができたでしょう、それらはいつも少しちがった状態だったでしょうし、彼の魂の根底をなす気分も異なって再現されたことでしょう。けれども、ミケランジェロのなかに生きていた原キリスト教的な気分、これがまさにこの群像のなかに表現されているのです--- 埋葬の場面におけるこの独特のキリストと母の関係のなかに。と申しますのも、繰り返し繰り返し、ミケランジェロの魂のなかには、ゴルゴタの秘蹟の理念が現れてきて、彼はとりわけ強くこう感じたからです、ゴルゴタの秘蹟とともに、地上を超えた愛の行為が起こったのだ、ひとつの大いなる理想として常に人間の目の前に浮かぼうとするけれども、かけ離れたもののなかで人間には到達できず、世界の出来事を見つめる者を悲劇的な気分にさせざるを得ないほどの強度で起こったのだ、と。

さてよく考えてごらん下さい、魂のなかのこの理念とともに、ミケランジェロは、ローマのイエズス会的生成を見、魂のなかのこの理念とともに、彼は私がお話ししました感情をすべてを味わい尽くし、彼が世界に見たものを常にそれによって測ったのです。そして最後に彼はここで世界のなかにまさしく多くを見たのです。--- と申しますのも、よく考えてください、彼がまだフィレンツェで、最初の芸術上の作品を手がけていたとき、ローマにはボルジア家の法王アレクサンデル6世がいました。その後彼はローマに呼ばれ、ユリウス2世の委託により、《世界の創造》を手がけました。つまり私たちは、ローマにおいてボルジア経済が、法王ユリウス、続いてメディチ家のレオ10世によって解き放たれるのを見るのです。ここではっきりと理解しておかなければならないのは、法王ユリウス2世は、毒、殺人、偽装その他似たようなけっこうな特性と呼びうるすべてをもって活動したにも関わらず、キリスト教芸術をまったく高度に、真剣に、真剣に感じていたということ、つまり政治的なボルジア家支配を解き放ったユリウス法王は、もちろん徹底して戦士であったにも関わらず、精神生活を通じて法王制を偉大なものとするために、法王制を目指していたということです。けれどもそのもっとも内奥において彼は自分をやはり霊的ローマにのみ仕える戦士と考えていました。そしてユリウス2世の場合、ぜひとも注目しておかなければならないのは、彼が聖職者であったこと、ペテロ教会を再建するという彼の衝動のなかにあるものについて、真剣であったこと、芸術のために行ったすべてのことについて真剣であったこと、無私にして真剣であったことです。計画の遂行のために毒殺その他を用いたような人物についてこういうことを言うのは奇妙に聞こえることでしょう、けれども、これも、ともに計画を実現したグループにおける彼の時代の慣例なのです。けれども彼の最高のものは、世界の偉大な芸術家たちを通じて彼が世界に導入しようとしたものです。そしてミケランジェロのような精神にとってみれば、世界においては決して完全に善なるものは実現され得ず、まさに一面性において実現されざるを得ない、と感じることは深く悲劇的なことでした。それから彼は、メディチ家から出た、こう言ってよろしければ商業的な法王たちへの移行に、なおも加わらざるを得ませんでした。これらの法王たちには、名誉欲のほうが重要だったので、ユリウス2世や、ボルジア主義からも根本的に区別されるのは事実ですが、いずれにせよましというわけではありません。とは言え、これらの現象全般を時代から判断しなければなりません。と申しますのも、今日、法王アレクサンデル6世やその息子チェーザレ・ボルジア、あるいはユリウス2世を、ぞっとするようなことのように感じるの、もちろんたやすいことなのです、彼らについてはもう偏らず書くことが許されているからですが、一方その後のもののいくつかを、このような自由をもって記述することはまだできないでしょう。けれども当時起こった大きな出来事は、これらの法王全部であったもの、つまりサヴォナローラあるいはルターが法王の座についたとしたらきっとあり得なかったであろうものと、因果関係にある、ということと同時に知っておかなければなりません。



さて、ラファエロに移りましょう。

### ラファエロ



177 自画像

ここで、すでに一度お話ししたものを示しましょう。これをもう一度私たちの魂の前に 導いてみたいと思います、《婚礼》です。



75 ペルジーノ  
マリアの結婚（婚礼）



178 ラファエロ  
マリアの結婚

ペルジーノのモチーフ、それと並べてラファエロによるマリアの結婚です。まさにこの絵から、ラファエロが師であるペルジーノの流派から育ってきて、大きな進歩を示していることがおわかりでしょう。同時にペルジーノの絵（75）に、この芸術に特徴的であるものすべてを、つまり、ラファエロがそこから

出てきた水平面、独特の、今日私たちに言わせれば、健康で感傷的な顔、独特の足の置き方、ここでひとつの特徴づけを目指しているすべてをごらんになるでしょう。けれども、この特徴的なものすべては、前に私が特徴づけを試みましたように、ある種のアウラ[Aura]をまとっており、これはその後ラファエロにおいて、いわば輝かしく変容されたようにふたたび現れ、別のフォルムをとって構成的なものなかにまったくもって高められています。ごらんのようにペルジーノにおいても構成が出てきていますが、ただすべてを比較してみると、ラファエロにおいては鋭いと同時に柔らかく捉えられており、硬いとらえ方は減っています。

さて続いて傷痕のあるキリストです。



179 祝福を与えるキリスト



180 騎士の夢

絵全体が夢の世界と解されます。ふつう《騎士の夢》と呼ばれているものです。

さてこれから一連の聖母像と聖人伝説からの絵を私たちに作用させてみたいと思います。これらは、とりわけ聖母像は、ラファエロの名声を最初に世にもたらした絵画です。



181 聖ゲオルク



182 テラノーヴァの聖母

幼子イエスとと共にいる聖母です。



183 テンピの聖母



184 緑衣の聖母



185 五色鶉（ひわ）の聖母

これらの絵画のいたるところに、特徴ある古くからの配置、特徴ある姿勢を見て取ることができますが、これらはラファエロがまさしく彼の故郷からおもに携えてきたものです。



186 カニジャーニの聖家族



187 羊のいる聖家族



188 聖母（《美しき女庭師》）

今見ましたこれらの聖母は、ラファエロの進歩をとくに顕著に示していますね。

さて彼がローマに赴く時代へとさらに追っていきましょう。いつ彼がローマに行ったのか、歴史上はよく知られておりません。おそらくは、ある特定の年にだけローマに行った---通常1508年とされていますが--- というのではなく、それまでも何度もローマに行き、またフィレンツェにもどって、その後1508年からローマで継続して制作したのでしょう。さて彼をローマまで追いかけ、ユリウス法王の委託でローマで制作された絵画に移りましょう。



197 《ディスプータ》（論議）

有名なこの絵ですが--- これについてももうお話ししましたが---、多くの素描があり、この絵は実際、法王に委託されて制作されたものです、さきほどみなさんにお話ししましたように、ローマを精神的に偉大なものにしたいという憧憬を持っていた法王です。けれども心に留めておかなければならないのは、この絵のモチーフのいくつかは、ラファエロにおいてすでに非常に早く、ペルージャ時代の絵画のなかに現れているということです。



201 三位一体

まさにこの理念を、この場面を描いている、あるいはもっと良い言い方をすれば、この場面のモチーフを描いているこの絵が示しているのは、この理念が当時生き生きとしたものであったということです、それはすでにこの独特の東方的な角度のなかに、この中部イタリアの風景のなかにとりわけ完成されることができたほどに生き生きとしたものでした。

私たちはこのモチーフを時代のなかに生き生きと思い描かねばなりません、下方の人々は主として神学者たちです、人間の理性[Vernunft]が見出すものすべてはまさに、トマス・アキナスが《プラエアムブラ・フィデイ》[Praeambula fidei]と呼んだところのものに関係していて、霊的世界からインスピレーション

としてやってくるものによって貫かれねばならないということ、同時に知っている神学者たちです。このなかに、人間の生成の偉大なキリスト教的、前キリスト教的な形態の成果が混ざり込み、三位一体の秘密はこれによって理解されます、この秘密は、下方のいわば神学者たちの論議中に、彼らの論議のなかに流れ込むと思ひ描くことができます。この絵は、キリスト教的なものをすべてを根底からローマ的なものに結びつけよう意志、ユリウス2世が再建せんとする荒廃していたペテロ教会の建立を通じて、ローマを新たにキリスト教の中心にしようという意志から描かれたということ、今や、ありありと思ひ描くことができます。けれどもこれらの理念が、ローマからキリスト教を新たにまったく特別に偉大なものとするという法王の影響を通じて、ラファエロにおいて三位一体の秘密の根本理念と会するという、これも、この絵をいわば《ひだ飾りで飾ること[Verbraemisierung]》の根底にあると申し上げたいところです。と申しますのも、この絵を通して表明されているのは---のちにペテロ教会に登場してくるものが建築モチーフのなかにさえ見出されます---、つまりこの絵を通して言われているのはいわば、三位一体の秘密をローマから新たに世界に教えよう、世界にもたらそう、ということなのだ、とすることができるであろうからです。この絵のための素描は数多く見られ、それらは、ラファエロがこの最終的構成を少しずつ実現させたことを示していますが、同様によく示しているのは、インスピレーションについて、三位一体の理念について考えるこの考え方全体が、彼のなかで長い間生きていたこと、そしていずれにせよ、この絵の場合、法王が単に、私のために絵を描いてくれ!と言った、という状況ではなく、法王が、お前のなかには長い間どんな理念が生きていたのか、と問い、彼らはいわば共同で、署名の間[Camera della Segnatura]の大壁面に描かれたものを実現させた、ということです。



202 《アテネの学堂》

さてこの絵は、ご存じのように《アテネの学堂》という名称で有名ですが、それはことに中央のふたりの人物がプラトンとアリストテレスだと信じられているからです。ここで唯一正しいのは、このふたりはまったくプラトンとアリストテレスなどではないということです。ここではまったく---この絵についてはもうお話ししましたが---、これについて述べられた別の見解に固執しようというのではありませんが、中央のふたりの人物がプラトンとアリストテレスでないのは確かです。なるほど古代の哲学者たちの姿についてはさまざまに知られているでしょう。けれども、この絵の場合はそういうすべては問題ではなく、インスピレーションであるものに対して、ラファエロは、人間が超感覚的なものに向けられた理性を通して有しているものをも描かねばならなかった---超感覚的なものへと向けられた理性を、事物の原因を究明するために用いるとき、人間はどのようにふるまうかを描かねばならなかったということなのです。人間のこのさまざまなふるまい方は、さまざまな人物たちのなかに表現されています。ラファエロは、あれやこれ

やを用いようといつも試みていたように、なるほどこのように伝統的な古代の哲学者たちの姿を取り入れました。けれども、彼にとってそれが問題なのではなく、重要なのは超感覚的なインスピレーション、つまり人間のなかへの、超感覚的なもののインスピレーションとしての下降と、超感覚的なものに向けられた理性を用いて事物の原因の認識を獲得することとを対比させることでした。すると中央の人物たちについては、一方の姿はまだ若い男で、人生経験に乏しく、したがって地球の周囲を見て、この周囲から事物の原因であるものを見て取る誰かのように語る傾向があり、そのかたわらの白髪の老人は、自らのうちでもう多くを消化し、地上的なものなかに見られるものを天的なものに適用することをすでに心得ている---ある者は熟考により、ある者は数学的、幾何学的なものその他により、あるいはまた福音書などつまり文献の解読により、人間の理性の適用によって事物の原因を発見しようとしているほかの人物たちのかたわらで---というふうに把握されねばなりません。私が思いますに、私たちはこの絵のコントラストを、これがピタゴラスかどうか、あれがプラトンとアリストテレスかどうか、などと思案するような無意味なこと---これは芸術的なものに対してはいずれにせよ単に無意味なことです---を行わないで解することができます。個々の人物の解明のために、つまりこの絵に対しては必要のないことのために、鋭い洞察がさまざまに行われています。むしろ、人間の理性が到達しうるものを求める上での多様性、この多様性にこそもっと価値を置かなければならないでしょう。

さて、この二枚の絵を、一方はこの建築の内部に全体があり、他方《ディスプータ》(197)においては全世界のなかにこの絵が据えられている、というところまでさらに比較してごらんになれば、世界の建造物全体を自家薬籠中のものとしているインスピレーションと、閉じた人間的空間のなかで起こっているのが観察される人間理性の探求(202)との間の違いが同時に、明らかになるでしょう。



206 枢機卿の三つの徳 Fortitudo Prudentia Temperantia

さてここにあるのは、人間的なものそのものの内部で到達されたもの、つまりこの人間的なものがなにか超感覚的なものによって影響されることなしに到達されたものです。



208 テオロギア、《ディスプータ》の上部

これはいわば《ディスプータ》への註釈、つまり《ディスプータ》につながる多分にアレゴリー的な人物のなかに描き出された、神的なものの認識あるいは神的な秘密の認識です。



207 第四の枢機卿の徳としての公正、  
《枢機卿の三つの徳》の上部



189 アルバの聖母



190 フォリーニョの聖母



211 神殿からのヘリオドロスの追放

さてこれは、ラファエロがユリウス法王の委託により制作したひとまとまりの全体をなす絵画、つまりこれらによって、キリスト教は勝利せねばならない、キリスト教に逆らうものは克服される、という理念の強化を示すことが意図されたわけですが、そういう絵画のひとつです。



212 レオ1世とアッティラの会見

これは同じ理念の別の側面にすぎません。  
さらに、同じ絵画群に属する《獄中のペテロ》です。



213 牢獄からのペテロの解放



214 四人の巫女

これらはラファエロの巫女です。ミケランジェロの巫女（138-142）を思い出してごらんになれば、この圧倒的な違い（214）にお気づきでしょう。ラファエロの巫女は--これをちょっと眺めてごらん下さい--、全宇宙と関わっている本質を人間の姿のなかに現している巫女です、彼女らのなかに全宇宙が入り込んで



働きかけ、そのとき彼女らは宇宙そのものの一片の内部のように宇宙の内部で夢見ている、完全には意識に達していないのです。彼女たちの間にあるさまざまな超感覚的な存在たち、これらの天使たちが、彼女らに宇宙の秘密を告げ知らせます--- 宇宙連関全体のなかで、これらの巫女は夢のような存在であるのに対し、ミケランジェロは、巫女たちが夢見、夢の意識のなかで発達させた人間的あり個であるもの[*das Menschlich-Individuelle*]を、個であるものから表現するという運命を有していました、いわば個人的なものにまで行き着いた特徴から創造する、と言ってよいかもしれません。このラファエロの巫女たちは、個を超えて、あるいはまだ個でないもののなかに、生き、浮かんでいるのです。



231 パウロの回心



191 榎の木の下での聖家族



193 システィナの聖母



194 システィナの聖母、部分



192 いわゆる《聖大家族》

続いてこの部屋です、《キリストの変容[Transfiguration]》のある空間です。このキリストの変容をさらに見ていきましょう。



217 キリストの変容



219 憑かれた少年、217の部分

これは、もしかするとラファエロが完成させなかった絵かもしれません。この絵、キリストの昇天は、彼の死に際して放置されました。ラファエロはその生涯の最後の時期にヴィジョン的な絵画に移行した、と言うひとたちにとって必要なのは次のようなことだけでしょう、このひとりの人物、つまり

219 憑かれた少年、217の部分

この憑かれた少年がまさしく真にオカルト的一写実的[okkult-realistisch]な意味で作用して、このような場面がほかの人々にも見えるようになっていること、この人物は、錯乱で意識を失うという霊媒的性質とでも申し上げたいものによってほかの人物に働きかけ、それでほかの人物たちもそのようなものを見ることができるといったことです。

217 キリストの変容

さらにこの絵からキリストの姿です。



218 キリスト、217の部分

さて、今よく考えてみてください、ラファエロがこのように描いたもの、今みなさんが追求したものは、二歳から彼の死ぬ三七歳までの時期にあたります。二歳のときに彼が描いた絵は、私たちがここで最初のものとして(178)見たもので、ペルジーノの《マリアの婚礼》(75)と対をなす絵です。さてヘルマン・グリムが非常にみごとに算出したことですが、それは、大きな意味では自立した展開、ラファエロのまったく自立的な展開を物語り、ある意味ではわたしが申しましたことへのひとつに外的な証しであるものです、つまりラファエロは、地に運ばれ、世で多くを学んだのは当然のこととはいえ、その若さにも関わらず彼の本性の最も内奥から創造し、まったく合法的な発展しながら前進したために、中部イタリアのこの中間的な部分、この東部寄りの部分という独自の性格をローマにもたらした、ということの証明です。ヘルマン・グリムの算出によると、この二歳からさらに進んで常に四年ごとの周期をとると、ラファエロの創造のもっとも主要な頂点が得られます。つまり二歳の年に《マリアの婚礼》、続いて四年後に、彼にとって非常の特徴あるもの、つまり《埋葬》、まだスライドがないのでここでは上映できませんが、これはとりわけそれに関わる素描によって、それと関連する全体によって、ラファエロにおけるひとつの頂点を現しているものです。



225 埋葬



226 《哀悼》のための下絵、ペン。  
パリ、ルーヴル



227 《埋葬》のための下絵：  
主要グループ、ペン



228 同：遺体のスケッチと  
三人の担い手、  
ペンと赤チョーク



229 同：友人たちに担がれる若者と  
二人の婦人、ペン

さらにまた四年後の《署名の間》における作品で頂点がきます。このように四年ごとに前進しながら、いわばまったく個として世界に置かれているように、ラファエロがひとつの進化を成し遂げるのがわかります、--- まさしく彼の受肉にのみ結びつけられた衝動に従い、そしてこの衝動を発展させつつ、まったく合法的な人類進化のなかで起こるものを世界のなかに据えつつ。

さて、今、この三人、つまりレオナルド、ミケランジェロ、ラファエロが、人類進化におけるひとつの頂点、アレクサンデル6世（ボルジア家）、ユリウス2世、レオ10世という一連の法王たちに結びついている頂点として立っているようすを--- これが人間の進化のなかに含まれる悲劇的なもののひとつなのですが---総合的にとらえてください、これらの法王は、芸術的な集中力に関しては第一級の人間に含められはしますが、同時に彼らが支配者として人類進化のなかに介入すべく任命された場に、殺人、偽装、残忍、毒物混入といった支配手段を適用することで当時行われ得たきわめて外的なことをもたらすのに適任な人物たちでした、しかし彼らが芸術において誠意を持っていたことはまったく疑うべくもないことです--- 心情において商人の立場に留まり続けたメディチ家の法王たちに至ってもそうなのです。ユリウス2世は、あらゆる残虐さへの傾向、偽装も躊躇せず、毒をまさに世界史的家庭使用に良い手段のごとく用いる奇妙な人間でしたが、同時に、守れない約束は決してしなかったと言われてしかるべき人間でもありました。彼は決して芸術家たちを拘束せず、彼らに対して約束したものの程度は落としませんでした、彼が特定のしかたで発動させようとしたもののために指名された芸術家たちが、その仕事に携わって奉仕することのできた限りにおいてですが。

今、この一連の法王たちのかたわらに、これらの作品を創造した偉大な人物たち、わたしたちがきょう魂をかすめていくのを見た三人の偉大な人物たちを思い浮かべ、よく考えてみてください、そのうちのひとり、レオナルドのなかに今日なおも発展に至っていないものが生きていたこと--- ミケランジェロのなかに彼の時代と彼の狭くそして広い祖国の全悲劇生きていたこと---、そしてラファエロのなかに、この時代全体を意のままにする可能性が生きていたこと、なるほど彼は敏感ではありましたが、いわば鋭敏さと言ってもよいほどに、時代の波に運ばれるようにその上によって運ばれたものすべてに対して敏感であり、しかも同時に自らのうちに完結した性質であったことによってその可能性は生きていたのですが、これらのことについてよく考えてみてください。さらによく考えてみてください、レオナルドもミケランジェロも、時代のなかへと作用することのできたものを時代のなかにもたらすことができなかったことを。ミケランジェロは、時代のなかにあったものすべてを人間の個から形作り仕上げることを目指して奮闘していました。彼は結局、その時代が完全に受け入れることのできたものは創造できませんでした。レオナルドにいたってはなおさらできませんでした、なぜなら彼は、彼の時代において受け入れられることのできたものよりずっと偉大なものを、魂のなかに担っていたからです。ラファエロは、若いままにとどまった人間性を発展させました。そして賢明な時代の導きとでも申し上げたいものによって定められたかのように、彼はそのような若さを展開すべく定められていました、彼の衝動から来るものを生み出そうとした時代そのものがまずもって若返ろうとしていたがゆえに、年を取ることをできない、年を取ることを欲さない強度をもって、そのような若さを展開すべく定められていたのです。今や、ラファエロがますます理解されなくなる時代が到来しました、なぜなら時代は、ラファエロが彼の時代に与えることができたものよりも、もう年を取ってしまったからです。

最後に、ラファエロが提供した肖像をもう少し。



220 ユリウス2世



221 レオ10世

これらは彼のパトロンであったふたりの法王ですね。



222 女性像



223 バルダッサーレ・カスティリオーネ伯爵

これで終わりです。

さて、次回できますなら、これらルネサンスの偉大な巨匠たちの創作活動を補足するために、南ヨーロッパの北方における平行現象、つまりホルバイン、デューラーその他ドイツの巨匠たちに注目してみましよう。きょうはほかならぬルネサンスの三人の巨匠を私たちの魂の前に登場させたいと思い、私はみなさんに、まさにこれらの巨匠たちのなかに生きていて彼らをその時代に結びつけたもののいくつかを、特徴づけしようと試みました。まさしくこの三人の巨匠たちのなかへと働きかけていた文化史的なものを、どこかで把握し、人間の歴史の悲劇、一面性において育成されざるを得ないときには避けられない悲劇、つまりとりわけラファエロ、ミケランジェロ、レオナルドが偉大なものとしたフィレンツェの時代において、世界史上の生成がいかにか歴史的なものすべての判断にとって教訓的なしかたで起こったかに注目するなら、みなさんは大いに関心をそそられるでしょう。今日、だれかが、あらゆる分野の世界史上の事実への眼差しをもって、そして精神的な生活にとっての外的政治的な物事の意味への眼差しをもって、ちょうどこのような1504年から1505年という時期に接近して、後悔するだろうとは思えません、このときフィレンツェには、ミケランジェロ、レオナルド、そしてラファエロ---ラファエロはまだずっと若く、二人から学んでいたのですが---が同時にいて、このラファエロ以外の二人は互いに競い合いながら、戦闘の絵を描き、政治史に属する行為を賛美していたのです。誰であれ、当時起こったことを自らに作用させてみるなら、そして、外的な出来事であるもののなかに、芸術的なものがいかにその居場所を求めるか、しかし、芸術的でありしかも外的な事件に満ちたものを通して、人間進化の最大の衝動がいかに入り込んで働きかけるか、当時人間の残虐さ---人間の高潔さ、人間の暴虐---、人間の自由への希求がいかに入り組んで絡み合っていたか、当時これらがいかに入り組んで絡み合っていたか、これらの事柄をいずれかの面から自らに作用させてみるなら、そのひとは、自分がそのために使った時間を悔いることはないでしょう、と申しますのも、そのひとは、現代を判断するためにも多くを学ぶでしょうし、もっとも偉大な言葉とは、もっとも偉大な理念のための表現でもあるとか、現代においてもっとも多く自由について語っている人々が、この自由についてしばしば少しばかりのことは理解しているとか信じていることを、多くの点で断念することができるでしょうから。けれども現代のほかの関連においても、まさにこの十六世紀初頭のフィレンツェにおける出来事を考察することによって、判断を研ぎすますために得るところは多いでしょう、当時ちょうど処刑されたサヴォナローラの印象のもとにあったあのフィレンツェ、キリスト教が芸術のなかへと滑り込んでゆくための形態、同時に人類の道徳的感情が活発に意義を申し立てた形態、その後まず政治的一宗教的発展のなかにかイエズス会(ジェズイット主義)[Jesuitismus]としてもたらされ、続く数世紀の政治のなかで私たちの時代にいたるまでさまざまに大きな役割を果たしてきたものの形態とは根源的に異なるあの形態、キリスト教がそういう形態をとったイタリアのあの時代の中心にあったあのフィレンツェです。

これらのことについてもっと多くをお話するのは現時点では許されません。けれども、私たちがきよ

うその芸術的な印象を私たちの魂に作用させてみました人間の進化のこの時代、まさにこの時代を注視してみるなら、もっと多くを察知する方もあるいはおられるかもしれません。