

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3講

---

中欧－北方の芸術衝動を理解するための基礎  
中欧－北方の芸術と南方の芸術の対立と関係

デューラー及びホルバインに至るドイツの彫刻と絵画  
ラファエロ

---

1916/11/8

yucca訳

神秘学遊戯団発行

デューラーとホルバインがその発展に加わるあの時代までの中部ヨーロッパにおける芸術の発展が意味しているのは、美術史の最も錯綜した問題のひとつです。と申しますのも、デューラーにおいて--とりわけデューラーにおいて--頂点に達するすべてのものを研究する場合、多層的に重なり合い入り混じった芸術衝動の全系列を扱うことになるからです。さらに困難な問題は、第2講でその頂点を考察したイタリアルネサンス及びその巨匠たちと、この芸術衝動との関係です。

ヨーロッパの芸術の発展とはそもそもどういうものであるか理解したいと思うなら--きょうはむろんいくつかの視点を強調することしかできませんが--、とりわけ中部ヨーロッパから発した、そうですね、ザクセン、チューリングゲンから海、つまり大西洋までと考えることのできるあのヨーロッパから発した特殊性質のファンタジー衝動[Phantasieimpulse]の存在に注目しなければなりません、つまりそこから発して、ファンタジー衝動としてはかなり古い時代に遡り、南部でキリスト教が広まった時にはいずれにせよ何らかのしかたですでに効力を発していたファンタジー衝動です。これらのファンタジー衝動は、南方特有の性質を持つあのファンタジー衝動とまったく対照をなしています。このふたつのファンタジー衝動の違いを特徴づけるのは容易ではありません。たとえばこのように言うことができます、南方のファンタジー衝動は、ある種の静謐なフォルム把握に根ざしている、つまり、この静謐なフォルムと、さらには現れ出る色彩が、開示(現れ[Offenbarung])と言いたいけれどもある意味で直接知覚できるものの背後、物質的なものの背後にある開示、そういう開示を源泉として発してくるしかたに根ざしている、と。したがってこの南方のファンタジーは、芸術的に再現すべきものを個人的なものから引き出して際立たせること、個人的なものを、典型的なもの、普遍的なものに高めること、その領域では特に地上的なもの、特に人間的なものは消え去ってしまうような、そういうものへと高めることを目指します。事物の背後にあるものが、いかに事物の色彩とフォルムのなかに入り込んで作用するかを示そうと苦心するのです。そしてこのファンタジー衝動と結びついて、構成的なものの静謐さ、並置すること、相互に関係をもたらすこと、その構成的な力はその後ほかならぬラファエロにおいてその頂点を獲得するのですが、これらに根ざすものがあるのです。

中部ヨーロッパのファンタジー衝動はまったく別種のもので、私たちが最も古い時代まで振り返ってみるならば、この衝動はまずそもそもフォルム把握あるいは静謐にして構成的なものの把握を直接的に目指してはおりません、この衝動が目指すのは、主として出来事、魂的な衝動から発するものの表出です、人間の意志するものがいかに身振り、動きのなかに現れるか、人間の意志するものが、内部に魂が活きている記号(しるし[Zeichen])を通じて--人間の本質そのものにふさわしいフォルムを通して以上に--いかに表現されるか、それを目指しているのです。そして、魂が自らをその記号のなかにあるものとして表現しようと欲すること、北方のファンタジー衝動はこの点にあります。こういう事柄に対して感受性のあるひとは、古代のルーネ文字の効力とでも申し上げたいものを通して、このファンタジー衝動のいたるところに、木の棒などがその一致のなかに何かを表現するためにどこに投げ集められるかを感じ取るのです。記号と、記号のなかの生命の存在、これがこの種のファンタジーの根底にあるものです。したがって、この種のファンタジーは、魂的なものの個人的な表現であるもの、魂的なものの直接の意志表現から現れてくるものといっそう結びつくことができるのです。広まっていくキリスト教によって、造形芸術そのものにおいてはまったくそうでないにしても、人間の生と世界連関についての観照という点では、根絶やしにされてしまったもの、文字通り根こそぎにされてしまったものの多くが保存されているとしたら、つまり古代の異教が有していたもの、むろん完成された造形芸術作品というかたちではないにせよ、人々が世界と生について考えたことの、記号による--私は、象徴的な[symbolisch]、とは言いたくありません--表出として古代の異教が有していたものの多くが存在しているとしたら、北方においては、もっと内から、意志衝動から--観照の衝動からではなく--働くファンタジーが本質的なものである、ということについての強い感情を、外的な世界においても得ることができるでしょう。この意志衝動から働くファンタジー、私たちはこのファンタジーを、いわば文化において北から南へと広がっていったものすべての基調と見なさなければなりません。考えられている以上にこういうしかたで広がっていったのです。北方から来る衝動というかたちでほかならぬルネサンス芸術のなかに実際あらゆるものを注ぎ込んでいるものが、一度解きほぐされてはじめて、今日目の前にある完成された芸術作品に、北方のもでも南方あるいはスペインのもでもなく、本来衝動であるもの、合流した衝動であるものが見出されるのがわかるでしょう。そしてたとえばミラノにあるレオナルドの《晚餐》のなかに何が生きているかを研究すれば、初期のもっと南方的な精神から生まれた数々の《晚餐》に比べて、そこでは人物の関連のなかにいかに劇的な生、劇的な動きが入

り込んできているか、そして、いかにその面差しから個人的・魂的なものが語りかけているかを研究すれば、そこには秘密に満ちたしかたで、南方へと広がっていく北方の衝動が働いているのがはっきりとわかるにちがひありません。これは、相応に弱められてではあるにせよ、純粹に南方のファンタジーのなかに、その後シェイクスピアといったまったく別の領域かにまた見出せるものをも注ぎ込んだのです、シェイクスピアの人物たちはまさに北方の精神から生み出されました、なぜなら、彼らは人間そのものに立脚した本質を現しているのです、もはや彼らのうちには、ひとつの手段のように人間の形姿と人間の行いを通じてのみ、超感覚的なものから現れ出てくるように生まれ出る、そういうものは含まれないからです。

私たちがシスティナ礼拝堂でミケランジェロのすばらしい短縮法を観察するときでさえ、-- 今日逆説的に思えるにしても-- こうした運動の要素が、ミケランジェロにおいても、北方の衝動からやってくる衝撃にまったく適合していることをはっきりと理解しておかなくてはなりません、ただ、この北方の衝動も南方の騒動に覆い尽くされてしまうのですが、そして、南方の衝動によって北方のそれが覆い尽くされる特殊な例を、私たちは次のことに見出すことができます、つまり、ウムブリアの山々の孤独のなかで育まれた多かれ少なかれ南方的であり続けたラファエロのファンタジーは、北方的なものが入り込んで働きかけていたレオナルドやミケランジェロに彼が見出し得たすべてを、円くし[runden]、ふたたび構造的なもののなかへと、言うなればロマン化した[romanisieren]したのです。

これは奥深い諸問題についての二三の抽象的な示唆ですが、この問題が克服されない限り、中世の芸術全般を理解することはできません。つまり、きわめて古いものを保持している中世の芸術においては、ほかの場におけるよりもずっと、言葉が《記号[Zeichen]》によって表すものが、自然に即したしかたで造形芸術と結びついている、ということなのです。ヨーロッパで制作された聖書作品のなかには、活字の芸術的成形のまったく自然なものから絵画的な細密芸術作品に至る直接的な感情が見られます。キリスト教文化の比較的古い時代において、中部ヨーロッパの衝動のすべてを受け取っていた修道士たちが、自分たちのミサ典書やその他の本を、活字をいわば細密(ミニアチュール)画へと花咲かせるように形作るとき、それは単に何か外的なものにとどまらず、記号と造形的描出との内なる連関という感情、感覚に由来していました。記号がいわば造形的な描出へと滑り込んでいったのです。そしてそこでは記号が人間の意志の、人間の魂的なものの表現となりますので、言葉の関連のなかに現れるものから、細密画のなかに流れ込むものへの自然に即した移行が、言葉の関連のなかに表現されるものと書物の表紙を装飾する古い象牙細工のなかに含まれるものとの間にさえ、見られます。中部ヨーロッパの芸術にとってもはや存在しないものがひとつの花となって、実際そこに表現されたわけですが、そして細密画のなかに表現されるものはいたるところで、内部からの、魂的なものからの創造を示していますが、それは、南方においてこれほど大きなもの、つまりフォルムのなかに生きるもの、これは人間の本質に固有のフォルムであって、内部から、魂的なものから引き起こされた動き及び活動性や個人的・魂的なものの表現はフォルムの本質の内に流れ込むことのないのですが、そういうフォルムのなかに生きるもの、そういうものの再現におけるある種の素朴さといわば対になっています。古い福音書を取り上げてみると、細密画が描出しているもののなかに、--なるほど聖書的に伝承された人物像を拠り所としてはいますけれども--、いたるところで、その人自身が魂的に経験したことを表現しようとするようすが見られます。良心の咎めやその他似たような魂的な内部経験、それらが古い中部ヨーロッパの細密絵画のなかにすばらしく表現されています。実際のフォルム付与という点で、つまりその人自身がその個を通じて付け加えることは何もなく、事物の背後にある神的・霊的なものとも申し上げたいものがそこに開示されている、そういうフォルム付与という点において、これらは大いなる素朴さと対になっているのです。けれども、私が特徴づけしましたこの衝動は、いわば常に中部ヨーロッパから発していくのですが、発しながらも、南方から広がってきたもののなかで失われてしまいます。この衝動は広がってくるキリスト教のなかへと消え去ります、広がってくるローマ主義その他のなかへと消え去るのです。けれども同時に、このとき中部ヨーロッパから広がってゆくものは、南方によって再び豊かにされ、その結果、フォルムの克服および霊的にして自然に即したものが現れ出る色彩の克服という点で南方から得られたものが、今や北方の衝動の精華であるものに習熟していきます。このように入り組んで発展し、層を成し、織りなされているのです。

このように、進化というのは本来持続的に起こるのではなく、多かれ少なかれぶつかりながら起こることがわかります。それでいつもこういう感情が持たれます、ぶつかり合う進化ではなく、持続的な進化が起こるとすれば、いったいどのようになっただろう、と。--たとえばこのような感情を持つかもしれません、

もし北方で直線的に--もちろん仮説は意味がありませんが、こういう感情を持つことはできるでしょう--、つまり、カロリング時代{751年メロヴィング朝を倒したカロリング朝はカール大帝時代に最盛期を迎える}やオットー帝{10世紀末からドイツに君臨したザクセン家の皇帝}時代に、細密画や、書物の表紙を飾る象牙細工のなかに最初含まれていたものが、もし北方で直線的に偉大な芸術へと発展することができたとしたら、どうなっていたら、と--。けれども、ローマ的要素としてキリスト教の波に乗ってもたらされたものすべてが、今やそこに流れ込んでいきます。そしてこのローマ的要素が、建築のなかに、彫刻のなかに、私がお話ししましたまさにあの衝動、南方的なフォルム衝動をもたらすのです。ここで、北方的な動きへの衝動、表現衝動と、南方的なフォルム衝動、色彩衝動との結婚がなされます、ただし色彩衝動といっても、私が特徴づけましたような、つまり色彩は、個人的な表現の開示[Offenbarung]ではなく、自然に即した霊的(精神的)表現であるものの開示であるという色彩衝動ですが。

さて、けれどもさらに別のものがこれに結びついています。ローマ的衝動が入り込み、ローヌ河およびライン河の支流に貫かれるすべての地域に広がっていく最初の北方的衝動は、オットー帝時代が過ぎ去るとともに途絶える、と言うことができます。とりわけこのなかへと、けれどもさらにこれを超えて広がっていくのですが、ローマ的衝動が広がり、両衝動の完全な合体が達成--まずは成長すると言いましょ--されます、これは十二、十三世紀頃までに頂点に達し、そこで別の衝動、このとき入ってくるのですけれどもすでにそこで準備されていた衝動が、西から姿を現します。本来南方の衝動である観照の衝動が、中部ヨーロッパ的--ローマ的芸術のなかで、運動の衝動、つまり根本的に意志の要素から発すると私が特徴づけましたようなあの運動衝動と結びつく、と言うことができます。

この時代、西では別のものが準備されていました、これはその後発展し、私がたった今ローヌ河、ライン河流域の峡谷に広がっていくと特徴づけましたものに、十二、十三世紀から完全に浸透されるようになります。このとき西方で準備されるものもまた、それ自身二つの衝動の合流しているものです。そしてこの二つの衝動の合流が、崇高なゴシックのフォルムのなかに具現されています。今やここでまた実際に二つの衝動が合流するのです、もともと北方からもたらされたひとつの衝動、生の実践、理知、賢明さ、生の写実主義(リアリズム)とでも申し上げたいものを内包する衝動、これは文化的にノルマン人たちがヨーロッパへと運び来る波に乗ってヨーロッパに到来します。これに、スペインとりわけ南フランスから作用するものが結びつきます。北方から到来するのは、知的なもの、実践的なもの、写実的なもの--写実的なものといっても、後の時代の写実的なものと混同してはいけません、まったくもってなおも世界知[Weltverstand]に由来し、地上的なものを天的なものとの連関のなかで考えようとする写実的なものです--であり、南方から、南フランスではよりいわば凝集されて、神秘的な要素、つまり地上的なものから天を希求する神秘的な要素、と呼びうるものがやってくるのです。この二つの要素、この両者が合体して成長します。そしてゴシック的なものの独自性とはまさに、この二つの要素、神秘的な要素と理知的な要素が合体して成長するということなのです。ゴシック様式[die Gotik]のなかに神秘的な要素を見出すことのできないひとはゴシック様式を理解できません、一方では南フランスに凝集されたかのように現れ、九、十、十一世紀にとりわけ発達し、ゴシック様式のなかに下方から上方へと秘密に満ちて希求するものをもたらしていく神秘的要素を。--けれどもここでゴシック的なものには別の要素がむすびついています、手工業的知性、合理性といったものが流れ込んでいるのです。ゴシックのフォルムが希求するしかた、これは何か神秘的なものを持っていますが、それらのフォルムが組み合わせられ、つながれ結びつけられるしかた、それは、神秘的なものにきわめて手工業的なものを結びつける、と申し上げたいのです。ゴシック様式においては、独特のしかたで、一方の面が他の面に結びついています。そしてこのゴシックに流れ込んだもの、これがその後十二、十三世紀にとりわけ西方から流れ込み、中部ヨーロッパの芸術創造をも浸透していくのです。この場合常にはっきりと理解しておかなければならないのは、たしかに文化の経過につれて、これらの出来事が相互に織りなされ、重なり合い--すべてが広がっていくとするわけですから--、その結果ローマ的なフォルム付与のなかに、ゴシック的なものに由来する作品が混ざり込む傾向があるということです。しかしこれもひとつの傾向にすぎません。

中部ヨーロッパには常に、反抗する[revoltierend]要素、反抗する衝動があり続け、これはとりわけ芸術のなかに顕著に認められ、常に意志の要素、動きの要素、表現の要素を強く形作ることを目指しているのですが、そのため、南から入ってくるものも西からも入ってくるものも、多かれ少なかれ何度も押し戻されるという結果になっています。中部ヨーロッパにおいてひとは、ローマ的なものも、後にはゴシック的な

ものでさえも、何か疎遠なものと感じるのです。

何を疎遠な要素と感じるのでしょうか。個人的なものを何らかのしかたで否定しようとするものをです。ローマ的なものを個人的なものの敵と感じ、後にはゴシック的なものさえも、個人的なものをその下で呻吟させるものと感じるのです。別の分野に--宗教改革のなかに--現れてきた気分、タウラー {1300頃-1361}あるいはヴァレンティン・ヴァイゲル{1533-1588}といったような精神のなかにすでに現れていた気分が、芸術的なもののなかにまったく特別に存在しているのです。これらすべてから明かになるのは--いかにゴシックが、ローマ主義が、中部ヨーロッパの本質のなかに滑り込み、完全にそれを覆いつくすかを見るなら--、実際デューラーの数世紀前に、中部ヨーロッパの本質そのものは、ある意味でそれ自身の衝動においては衰え、回復することができないということです、抜け出すことができず、ほかのものに完全に覆いつくされたように。けれどもそれは生き続けます。思考のなかに、感覚のなかに、感情のなかに、それは生き続けているのです。それは常にあります、それをことさらに表現する芸術家はいないかもしれませんが、それは常に存在しているのです。それは、のちの自然観照、天と地を理知的に結びつけ、すなわち地上にも見出される法則を通してほかのあらゆるものを捉えようとする自然観照から語りかける要素と同じ要素です。

けれどもこの内部にはさらにまったく別のものもはたらいています、そして、そこにはたらくものは、ゲーテが語り、書き留めた言葉のなかに見事に表現されうる、とすることができます。書斎のなかのファウストを考えてみてください、その書斎はおそらくゴシック的に想定されているはずですね。けれども彼はローマ主義とみなされねばならないものすべても研究しました。これに彼は人間の個[Individualitaet]を対置します、純粹に自己に立脚する[auf sich gestellt]人間の個です。けれどもこの人間の個というもの、かれはこれをどのように対置するのでしょうか？

ファウストがいかに人間の個を、彼がこのときそのなかに置かれているものに対置するかを理解したいと思うなら、次のことを考慮しなければなりません、つまり私が申し上げたいのは、今日中部ヨーロッパにはほとんど気づかれることなく、中部ヨーロッパを壮大なしかたで東方に結びつけるもの、真に壮大なしかたで東方に結びつけるもの何かがはたらき続けている、ということです。古ペルシア文明においていかに光と闇が、オルムズド-ア-リマンが役割を演じていたか、今日読んだり聞いたりされるとき、それはあまりに抽象的に受け取られています。かつての時代の人々がいかに具体的なもの、リアルなものさなかに立っていたか、考えてもみないのです。相互に働きかける真の光と真の闇というのは、ほんとうにかつての時代の人々の体験だったのです、そしてこの体験は、南方の並置するフォルム衝動、構成的な衝動よりは、運動、表現の契機、衝動に近いものでした。光と闇が世界の活動のなかに織り交ぜられるさま、人間や動物としてこの地上を歩むものへと光と闇がその作用を投げかけるさま、それが生み出すのは、まさに光と闇のなかに感じ取られ、さらに光と闇から色彩へと上昇しつつ受け取られる関係です、人間のなかの魂的な表現であり動きのなかへと流れ込むものと、南方の芸術が表現にもたらしうるものよりは、この天的-霊的なものの動きの衝動とでも申し上げたいものに近いもの、この両者の関係が生み出されるのです。人間は歩んでいき、人間は頭をめぐらせます。一步あゆむたびに、頭をめぐらすたびに、異なった光-影の衝動が現れるのです。運動と光との関係を観照することのなかにはいわば、地上的自然を元素的(エレメンタル)なものへと繋ぐ何かがあります。そして、元素的なもの、直接に地上的なものとのこの交錯のさなかに、中部ヨーロッパの人間のファンタジーは、彼がファンタジーへと上昇発展してゆくことができれば、とりわけ強く生きていたのです。

したがって、これは今日までほとんど気づかれていないことですが、中部ヨーロッパにおける色彩も、南方における色彩とはまったくちがったしかたで生じるのです。南方における色彩は、自然本質の内部から浮かび出てきた色彩、表面へと浮き出てきた色彩です。けれども中部ヨーロッパでファンタジーのために生じた色彩は、明-暗[Hell-Dunkel]から投げかけられた色彩、表面へと投じられた色彩、表面で戯れる色彩なのです。色彩付与において生じるこの違いを理解し、色彩がいかに表面へと”投げかけられる”か、あるいは色彩がいかに対象そのもの”から出て”、対象の内部から表面へとやってくるか、これはその後南方の芸術的な色彩となった色彩ですが、こういうことを見通してはじめて、今日まだよく理解されていない多くのことが理解できるようになるのです。投げかけられた色彩、明暗から生じた色彩、うねり波打つ明暗からきらめき出る色彩、これが中部ヨーロッパの色彩なのです。このように物事はいたるところで入り組み交錯し、多層的に重なり合っているため、この衝動は非常に観察されにくいのですが、こういう衝

動はまったくたしかに存在します。

よろしいですか、中部ヨーロッパにおいてこれはさらに魔術的な要素と申し上げたいものと結びついて  
います、ちょうどペルシア文化そのもののなかで、明暗、光と闇が、ペルシア的マジ文化[Magiertum]と結  
びついてきたように。魂的一霊的存在の秘密に満ちた表出、これは同時に人間のなかでも、明暗の元素的  
な働きとうねりのなかでも戯れ、人間を取り巻いて漂い共に働きかけ、一方その内面は、明暗として、そ  
して明暗からきらめき出る色彩存在としてその回りを戯れるものとの隠れた親和性に入っていくのですが、  
これは、自らのうちに常に意志の要素を秘めているものであり、魂が感じ取るものを魔術的なものに結び  
つけるものです。けれどもこれによって人間は、エレメンタルな(元素的な)存在たち、最初は元素的な  
もののなかに顕現するあの存在たちと関係を持つようになります。ですからファウストは、南方からやっ  
てくる哲学的、医学的、法学的、神学的要素と縁を切ってから、魔術に没頭するのです。けれども彼は自  
己自身に立脚しなければなりません、個人性[Personlichkeit]に立脚することによってひとが置かれるもの  
を前にして、怖じ気づくことは許されないのです。彼は地獄と悪魔を前にしても恐れてはならず、明と暗を  
通過して歩いていかなければなりません。けれども彼自身が--考えてもごらんさない、なんとすばらしく！  
--息づく曙光のなかで躍動しているではありませんか。この明一暗がファウスト独白のなかに入り込んで  
いるさま、これは実に驚くべきものです。けれどもこれはまさに、中部ヨーロッパの衝動と親密に関わ  
り合っているものであり、中部ヨーロッパの本質から描かれまた詩作されたとも申し上げたいものなの  
です。

これによって、人間と、自然主義的、元素的な存在との関連が生じます。そしてこの動向は、キリスト  
教の伝承とともにちょうど南部からやってくるものの把握のなかにも入り込み、中部ヨーロッパをアジア  
と関係づけるものは、古いアジア文化にまで入り込んで反抗するのです。これらの物事は入り混じって進  
行します。そしてこうした展開のなかで--言うなればまったく独自の人物のように--デューラーが置かれる  
のです、彼は1471年に生まれ、1528年に死にます。

デューラーを追求したとき、私は彼を次のような人物として理解するほか決して理解することができま  
せんでした、なるほど中部ヨーロッパ文化全体のなかで置かれた個性的な人物ではあるけれども、魂生活  
を周囲の文化生活に結びつけている数知れない無意識の通路を通じて、ほかならぬこの周囲の文化生活と  
関係している人物としてです。デューラーがまったく初期の頃、すでに《フュアレーゲリン嬢》の肖像画  
において、



272 デューラー フュアレーゲリン嬢 1497

人物の上に彼の流儀でみごとに明と暗のひな型を形作り始めるとき、そのなかで今描写しました衝動の作  
用を何としても認めざるを得ません。そしてこれはデューラーの全生涯を貫いています。ですからデュー  
ラーがとくに偉大なのは、彼がこの共同体験から、元素的自然のこのまったく特殊な性質の共同体験から表現  
にもたらずものを、表現しようとするところにおいてなのです。彼はこれを、聖書的に伝承されたもの  
として受け入れるもののなかにも持ち込みます。それで彼にとっては南方的な要素に適應するのが救い難く  
困難に、言うなればつらいことになるのです。レオナルドの場合、解剖学的なもの、生理学的なもの  
の研究を受け入れ、それによって、最近みなさんにお話ししましたようにかつてはもっと隠れた[okkult]感知  
と与えられていたものを観照のなかで獲得するといったことは、彼にとって自然にかなっていると私たちは

感じますが、同じ解剖学的なものの研究が、デューラーにとってはかなりつらいものとなることわがかるのです。彼は決してこのやり方に格別に順応するという事はないのです、人間の外にあるもの、神的一霊的なものが人間を通じてそのなかに現れるいわば研究されたフォルムを身につけて、神が創造したものから今度は彼自身で人間のフォルムを作り出すといったことに。これは彼のやり方ではありません。彼のやり方はむしろ、運動性、意志の衝動を、存在するもののなかに追求することです、人間の性質と外部の運動するもの、つまり明一暗や、明一暗のなかに生きるものとを直接関係づけるものを追求するのです。これが彼の本領です。ですから彼は、彼の根源的なファンタジーの向けられていた運動性から創造するのです。けれどもこのことによって、この衝動の展開のなかには日常的な人間生活も入り込む、ということが起こってきます。人間のなかに働く神的なもの、人間を超えて典型的なもの[*das Uebermenschlich Typische*]を主に表現しようとする芸術、そういう芸術は、日常生活のなかで職業から、直接の生活経験から人物に刻み込まれるものを、自分自身の衝動を通じて人間のなかに表現するという事には、あまり価値を置かないでしょう。けれども中部ヨーロッパの芸術においてはそういう事情であり、この関連で、今日のオランダ地方からさらに特別な衝動が発しています。ここから来るのはとくに実践的な衝動です、直接的地上的現実が人間に押印するものによってファンタジーを貫く、とでも申し上げたいものが、人間を、その身振りのなかで、そのフォルムや表情や骨相のなかでさえ、地上的なものと合体させているのです。

このような諸衝動が、中部ヨーロッパでさまざまなかたで合流します。そしてこれらを解きほぐすときにのみ--その際はもちろん、今日私が抽象的な線描で暗示しているものよりずっと多くのことを扱わねばなりません--、中部ヨーロッパの芸術のまさに特徴をなすものを理解することができるでしょう。さらにひとつひとつ示唆していきましょう、すべてを語るというわけにはいかず、常に示唆するにとどまりますが。

さてここで、言うなればローマ的傾向が中世的な衝動と合体する時代からまず出発点をとりたいと思いますので、ナウムブルクの大聖堂、ドイツのナウムブルクの大聖堂に見出せる人物像を見ていきます、当時の人々を表現している彫刻作品です。



349 ヘルマンとレグリンディス

この彫刻作品のなかにみなさんは、みごとに魂的な表現が合体されているのをごらんになるでしょう、高度な完成--まさに最盛期ですので--、つまり南方からフォルム付与のなかに獲得されたものとともに、追求し得られた表現です。これをみなさんはとりわけ、この十三世紀のナウムブルク大聖堂の彫刻作品にごらんになるでしょうが、これらが属する時代は、中部ヨーロッパにとって、中部ヨーロッパ的感情と、ローマ的要素からフォルム付与のなかに受け入れられたものとのこの合体が起こるとともに、同じ時代のもう一方の側面で、この中部ヨーロッパ的感情が、ヴァルター・フォン・デル・フォーゲルヴァイデ{1170頃-1230}やヴォルフラム・フォン・エッシェンバッハ{1170頃-1220}の作品のなかに現れてくる時代なのです。それは今挙げました詩作活動の人物たちをも表面に駆りたてた時代なのだということを経括すれば、中部ヨーロッパを覆っていく流れ、文化潮流のひとつの像を実際に得ることができるでしょう。



350 ヴィルヘルム



352 ゲーパ



351 ディートリヒ



353 マリア、聖障の最後のもの

まさにこのような仕事（353）には、この面差しにまで流れ込んだ魂的なものをみごとに見て取ることができます。



354 ヨハネ、これもナウムブルク大聖堂の聖障のもの

典型的なものはどうにも流れ込みようのないまさに個人的で魂的な表現が、南方的なものから来るフォルム付与という点での高度な技術的完成と、ここで一体となっています。

さてここで、もっとゴシック的な思考、ゴシック的な把握から生まれたものを私たちに作用させてみましょう、シュトラースブルクの大聖堂の彫刻です。



355 正門の預言者像



この人物像はほかの像よりもずっと建築全体に適合しています。

こう言ってよいかもしれませんが、ここでは表現は徹底して内から形作られている、しかし人物の形成全体は、さらに西方に進むともっと多数観察できるとおり、建築フォルムに呼応して引き出されている、と。



356 四つの枢機卿の徳

この時代のとくに特徴的な傾向というのは、教会が打ち負かす者として表現され、そのためいたるところに、これらの打ち負かされた悪魔やその他のモチーフが見られることです。



357 キリストと三人の賢い乙女



358 誘惑者と三人の愚かな乙女

359 教会（複製）



これはつまり、こういう女性像によってシュトラースブルク大聖堂《教会》、キリスト教会が表現されているのです。

さてここでは、目隠しされた驚くべき身振りのシナゴーク（ユダヤ教の会堂）が教会に対置されています。



360 シナゴーク（複製）



361 同、部分 胸像

単に頭と独特の表情だけでなく、身振り全体を心に刻みつけていただくようお願いします。《教会》と《シナゴグ》がいかになすばらしく魂的に対照されているかみなさんが比較できるように、もう一度《教会》全体を見てみましょう。

さて、南方的なものと中部ヨーロッパ的なものの共同作用のさらなる例として、今度はケルンの芸術からいくつかの実例をごらんいただきましょう。よく知られていない《ケルンのマイスター（親方）》--しばしば彼はマイスター・ヴィルヘルムと呼ばれます--は、まったくもって動きから生み出されたフォルムとともにこの下の人物をごらんになれば、このなかになおも見出せます通り、きわめて精妙な記号付与およびフォルム付与を、表現の親密さと高度に一致させています。



237 ケルンのマイスター ヴェロニカのハンカチ（聖骸布）

名高いマリア像、《豆の花を持つ聖母》が同じマイスターの同じ源泉に由来するということはよく知られていますね。



238 ケルンのマイスター スイトピーの花を持つ聖母

これより、以下のどの絵画においても、これらのマイスターたちが、単に面差しやその他の身振りのなかだけでなく、とりわけ手の形成全体のなかにも、魂的なものを、真に魂的なものを、形作り仕上げることをかなりの程度愛好しているということに注意していただきたいのです。つまりこの時代は、ほかの時代よりもずっと、手を魂的に形成し仕上げることに取り組んでいます。こういうことを申しますのは、まさにこの傾向がデューラーにおいて特別な高みに到達するという理由からですが、彼は真の喜びとともに、魂的に手のなかに表現されうるすべてを表現するのです。私たちはこのケルンのマイスターに、南方的なフォルム要素の、中部ヨーロッパ的な魂的なもの、心情に親密なものの要素によるきわめて純粋な浸透というものを実際見出し、そしてすぐこれに続いて、コンスタンツからケルンに来たマイスター、シュテファン・ロホナーにおいて、ほかならぬこのマイスターはちょうどこのふたつの実例に示されているものについてきわめて多くを学んでいるにもかかわらず、ここでもまた表現要素がフォルム要素に反抗している

のを見ます。



239 シュテファン・ロホナ 聖なる王たちの礼拝 ケルン大聖堂内

シュテファン・ロホナーは、表現の芸術のなかにしっかりと根ざすことで、ある種の革命的な抵抗をもって、ケルンにおいてほかの人々やその弟子たちから彼が学び得たものにぴったり寄り添うとでも申し上げたい人です。



240 シュテファン・ロホナー 磔刑



241 すみれを持つ聖母

つまりこれは、前に示されたものにつながるものです、ぴったりと寄り添うにも関わらず、まさにこの新たなきっかけを、内からの創造を有しているロホナーです。これは1420年だということだけ述べておきたいと思いますが、このときロホナーはケルンに行くのです。そこで多かれ少なかれロホナーにとって教師となった人、彼を先ほど《ヴェロニカ》と《スイートピーの花を持つ聖母》(238)で示しましたが、彼は1410年頃に死にます。その後1420年にロホナーがケルンに行くのです。



242 シュテファン・ロホナー 薔薇垣のなかの聖母

このすばらしい口ホナーの絵《薔薇のなかの、薔薇の四阿のなかの、薔薇の垣根のなかの聖母》、みなさんがこの絵のなかにあるすべて--天使たちの姿の途方もない可動性、可動性を絵全体にも付け加えようとする試み!--を検討されるなら、私たちはここで与えるのはもちろん明一暗のみですが、これにさらに付け加わるものは、色彩付与です。聖母子を見下ろしている父なる神の見えるヴェールの広がりを通して、可動性が絵のなかに入り込んでいくさまをごらんになれば、また、天使たちのそれぞれがその使命を果たしそれを通じて途方もない動きが入り込んでいくさまをごらんになれば、この絵は動きから生み出された構成[Komposition]となるでしょう、他方、南方の衝動は、構成的なものにまず静けさを与え、北方的な衝動がそれと結びついてはじめて動きが入り込んでいく、とすることができます。この口ホナーの絵のなかに根源的に、内的な動きのなかにあるすべてをごらんになれます。

さてここで、西から、フランドルから刺激を受け取ったあるマイスターからいくつか実例を示したいと思います、西方の刺激をありありと示している彼、つまりショーンガウアーは、1450年から1491年まで生きましたが、みなさんは彼のなかにも同じ芸術傾向--ただしフランドルからの西方的影響をともなった--を観察することができるでしょう。



249 マルティン・ショーンガウアー 薔薇垣のなかの聖母

これによってずっと写実的な要素が付け加わっていくのにご注意ください。



250 マルティン・ショーンガウアー  
キリストの誕生



253 マルティン・ショーンガウアー  
聖アントニウスの誘惑

非常に写實的に捉えられた、徹底して個人的な、本質的なものにおいてヴィジョン的な絵、銅版画です。これは同時にまた、きわめて正確に働きかけるイマジネーションであり、このような芸術家が、まさに誘惑の内容を形成する人間の情熱をこのようにまったく具体的に具現化し、また真に人間的な姿と並んで、誘惑が私たちにやってくる時、事実アストラル体のなかにリアルに生きているものを{絵のなかに}置くことを可能にするのです。

さて続いてよく知られていない《上部ラインのマイスター》です。



254 上部ラインのマイスター 聖アントニウスの誘惑

これもまた聖アントニウスの誘惑です、これは1470年からおよそ1528年まで生きたグリュネヴァルトの方法に従うものですが、グリュネヴァルトにおいてみなさんは、今までの努力のなかに合流するものの頂点、つまり最高度の力量、技術をともなった真に個人的な表現、これは多くの点でションガウアーよりも南方のファンタジーに影響されているのですが、そういう表現に驚かれることでしょうか。両方の《誘惑》を互いに比較してみるのとはとても興味深いことです。両者はもちろん同じものを描出しているのですが、一貫して次のように見ることもできるかもしれません、つまり先の絵(244){253?}は、一日のうちに誘惑として現れるもの、と私は言いたいのですが、そういうものとして捉えられ、こちらの絵(245){254?}は、その翌日に誘惑として現れるものとして捉えられる、と。けれどもここで重要なのはまったくモチーフではなく、グリュネヴァルトに近いところにいるこの芸術家が、前者よりもよりさらに高い完成度を真に示している芸術的なものそのものなのです。



255 マティアス・グリュネヴァルト  
十字架を担うキリスト



256 マティアス・グリュネヴァルト 磔刑

コルマールの名高いイーゼンハイム祭壇の中央部の絵です。表現から出て最も小さな細部に至るまで入り込んでいく特徴づけに注意してください。動物さえも姿勢全体に関与しています。魂が手のなかに流れ込んでいるのをじっくりとごらんください。



257 マティアス・グリューネヴァルト 聖アントニウスの誘惑

イーゼンハイム祭壇の一方の翼の絵です。これはまた別の《聖アントニウスの誘惑》です。



258 マティアス・グリューネヴァルト 荒野のアントニウスとパウロ

イーゼンハイム祭壇のもう一方の翼の絵です。



260 マティアス・グリューネヴァルト キリストの埋葬



259 マティアス・グリューネヴァルト 人物群

イーゼンハイム祭壇の飾り台、つまり下の部分です。これらの絵は、きわめて完成された人物（の特徴）描写の芸術作品です。



261 マティアス・グリューネヴァルト キリストの復活

これもイーゼンハイム祭壇の一部です。

つまりグリューネヴァルトは、十三世紀から十五世紀を経て十六世紀に至るまで徐々に発展しながら到来するのを私たちが見るもの、そういうものの頂点にある意味で示している人かもしれません。

今度はまったく別種の要素に移りましょう、これは比較的力量には乏しいにしても--と言うのはグリューネヴァルトには強固にして偉大な力量があるからですが--、私が先ほど、特徴づけにおける革命的なものと呼びました、まさにそういうものを表現しようという試みがなされています。私たちがこれから見ていきますのは、申しましたように力量には乏しいにしても、革命的な衝動の表現のなかに、魂的なもの、つまり魂が外に向かい日常生活のなかから示すような魂的なものを生み出す芸術家です、--このようなことが内部で活動している芸術家、つまりルーカス・クラナハ（父）です。



262 ルーカス・クラナハ（父） 若返りの泉



265 ルーカス・クラナハ（父） マリアと幼子

これは聖母であるにしても、このなかにみなさんはまさに最も純粋な宗教改革の気分を得ることでしょう、徹底した宗教改革の気分、すなわち、人間的なものがほかのどんな配慮をもはるかに圧倒しているのです。母に続いて幼子もじっくりとごらんになってください。



266 ルーカス・クラナハ（父） 逃避中の休息

これはクラナハの別の聖母です。



264 ルーカス・クラナハ（父） 聖母



268 ルーカス・クラナハ（父） 磔刑



263 ルーカス・クラナハ（父）  
ユーディットとホロフェルネスの首



269 ルーカス・クラナハ（父） 十字架のキリストの前のアルブレヒト・フォン・ブランデンブルク



この人が描かれているのは、彼がいかにキリストを敬っているかを示そうとするためです。両足で地に立っている人は、キリスト崇敬のこの魂的な意志衝動を現していますが、この魂がまさしく人間の心情のなかに表現されるように捉えられています。この男、キリストを敬うアルブレヒト・フォン・ブランデンブルクとは誰かということも知られていると思います。

さて今や、まさに厳密な意味での中世的な芸術家、アルブレヒト・デューラーに行き着きました。



270 アルブレヒト・デューラー 自画像 マドリッド

これは若い頃のものです。  
こちらは後年の自画像です。



271 アルブレヒト・デューラー 自画像 ミュンヘン

ここでもまた手をよく見てください、そしてこの絵においては、まさに明一暗の作用を特別なしかたで引き出すために頭髪が配置されているようすをじっくりと見てください。



286 アルブレヒト・デューラー 聖三位一体

さてこれはデューラーの《聖三位一体》--父、子、および聖霊--です、これはデューラーの解釈ではありますが、もとは時代全体の精神から生み出され、当時の思考のすべてに広く波及しながらも、当時に支配され、或る意味で捉えられた解釈です、ちょうどデューラーがこれを完成させた時代に、事物を線描的に、けれどもいたるところで--みなさんがよく見てみようとなさるなら--いたるところで、線描的なもののなかですら、明-暗のなかに独特なしかたで働きかけつつ、そして構成的なものを秩序づけつつ、捉えていたように。

さてここでもう一度、確固とした理由から、みなさんよくご存じのいわゆる《ディスプータ》を見てみましょう。



286a 197 ラファエロ 1511年の《ディスプータ》

ご存じのようにラファエロに《ディスプータ》において特徴的なことは、下の部分に、神学的真実を自らのうちに受け入れようと活動している神学者たちの集団があり、この集団に向かって三位一体の啓示--父、子、聖霊--が入り込んでゆく、というものでした。私たちはいわば三つの階を見るのです、上部ではますますいっそう霊的な存在たち--死を通過した者たち--、決して受肉しない者たちが上昇していき、下部では構成が南方的なしかたで配置されているのが見られます。私たちは、根本思考が、静けさ、並列配置という構成的なもののなかに置かれているのを強く印象づけられます。動きさえも静けさのなかに流れ込んでいるのです。--さて今度は、このよく知られたすでに話題となった絵から、ほぼ同時期にデューラーによって描かれた1511年の聖三位一体の絵に移りたいと思います、どうぞこの絵を、たった今みなさんにごらんに入れた絵と構成という点で比較してみてください。三つの階、そして突出したしかたで描き出されているのは、動きの構成的なものから発してこの絵を、先ほどの、同じ時期に生まれた南方の絵から区別するものです。この絵はウィーンにあります。ここに小さな彩色複製があります。そうしたい方は、後ほどこの絵の小さな彩色複製をごらんになることができます。色彩の複製はもちろんひどいものです。けれどもこの絵に見られる色彩についての印象を得ることはできるでしょう--むろん実際の絵に見られる色彩ではありませんが。



286 アルブレヒト・デューラー 聖三位一体

たとえばこの構成の創造に際して、デューラーは、南方で彼が受け入れたものに影響されたというのは正しくありませんので、ぜひとも退けねばならないことです。逆に、南方の画家たちが、デューラーの構成のみならず、北方の構成的なもの全般に影響されていたということをさまざまに実証することができます、ラファエロがその《十字架を担うキリスト》--いずれにせよもっと後の絵--のために、デューラーの素描を所有していたことが、その後ある場合に歴史的に実証されるように。



314a 216 ラファエロ 十字架を担うキリスト 1517



314 アルブレヒト・デューラー  
十字架を担うキリスト 木版画大受難



315 アルブレヒト・デューラー  
十字架を担うキリスト 木版画小受難

もちろんこの絵によってそれが主張されているわけではありません。けれども、デューラーが図像において影響されていたという考えは、どうしも退けねばなりません、なぜならこのモチーフは時代全体にあったものだからです。ですから私は、このモチーフはきわめて広範囲に存在していた、そしてデューラーが創造したものは、まったくもって中部ヨーロッパ的な衝動から出ている、と申し上げたのです。



284 アルブレヒト・デューラー 律法学者たちのなかの十二歳のイエス

ここでは、特徴ある顔の創造における巨匠としてのデューラーが見られます。律法学者たち--当然ながらデューラーが自らの周囲の環境に直接見ていた特徴ある顔--なかのイエスです。



287 アルブレヒト・デューラー  
四人の使徒 ヨハネとペテロ



288 アルブレヒト・デューラー  
一人の使徒 パウロとマルコ

ミュンヘンにある名高い四人の使徒の絵です！これらの絵のなかでもとくに傑出しているのは、気質と性格に従った、四人の使徒の差異の鋭い特徴づけです。



289 アルブレヒト・デューラー  
四人の使徒、部分、ヨハネとペテロ



290 アルブレヒト・デューラー  
四人の使徒、部分、パウロとマルコ



278 アルブレヒト・デューラー  
キリストへの追悼



279 アルブレヒト・デューラー  
キリストの誕生

パウムガルトナー祭壇の中央の絵です。



274 アルブレヒト・デューラー  
ある老人の頭部



280 アルブレヒト・デューラー  
聖なる三王の礼拝



273 アルブレヒト・デューラー  
ヒェロニムス・ホルツシューハー

有名なホルツシューハー像です。



281 アルブレヒト・デューラー  
ステュムパーロスの怪鳥と闘うヘラクレス

この画像をここに挿入したのは、とくに、これが人間の本質から直接発する動きのデューラー的把握を示しているからです。



291 アルブレヒト・デューラー  
騎士と死と悪魔 銅版画

しばしば《騎士と死と悪魔》と呼ばれる有名な《キリストの騎士》の版画です。みなさんをお願いしたいのですが、ほかならぬこの銅版画において、彼がまったくもって時代の申し子であることに注意してください。と申しますのも、このかたわらに、私がさきほどゲーテの《ファウスト》から引用しましたものを据えてごらんになれば、

なるほど博士に修士、物書きに坊主、  
こういうおすまし連中の誰よりも、俺の方がおつむはました、  
良心の咎にも疑いにも苦しまず  
地獄も悪魔も恐れない--

《死と悪魔》を前にしても恐れることなく、世界をめぐって自らの道を歩むこの人物の特徴全体をつかむことができるでしょう。実際この騎士はこのように描かれなければなりません、彼の領分にかつぎ込まれる博士、修士、物書き、坊主（聖職者）たちに徹底して反抗し、世界を移動していかねばならないこの騎士は、途上に立っている死と悪魔を恐れず、それらをいわば脇にどかせ、自らの道を歩み続けるのです。実際のところこの絵は《キリストの騎士》と呼ばれなければなりません。死と悪魔は単に道の途上に立っているだけだからです。騎士はそれらを乗り越えて行くか、それらに注意も払わず通り過ぎていきます。ゲーテの《ファウスト》独白がそこから詩作された、意識的に詩作された時代の気分、その同じ時代の気分がまずこのデュラーの版画に現れてくるのです。



292 アルブレヒト・デュラー  
屋内のヒエロニムス 銅版画

さて、このまさしく中世的な部屋に注意して下さるようお願いいたします、光と闇から意識的に生み出されるべくして純粹に光と闇から生まれた構成に。射し込んでくる光--そして光のなかに犬が置かれています、光をほとんど受けずに眠っていて、多かれ少なかれ闇のなかに置かれています。ライオン、いわばもう少し意志的な動物として、夢見ているようで、その面差しは多くの光を受けています。この二つの動物の対照は、実際、それらが異なったしかたで光のなかに置かれることによって、表現されねばならないのです。そしてこれも光を受け取っている、しかし同時に自分自身から光を反射しているようなヒエロニムス自身がこれに対照をなしています。人と動物、聖人と動物が、光のなかに置かれることによって対照され、--さらに髑髏もあります。犬、ライオン、聖人、髑髏--、構成全体がまさに明-暗に応じて配置されています。人物がこのように光のなかに置かれることによる、極めてすばらしい発展史、とでも申し上げたいものです。それで、これとともにデュラーにおける最もすばらしいもののひとつは、光と対象、光と本質との相互作用のなかにある構成的な力、この構成的な力を彼が生み出すということなのです。当然ながら、主要人物とはまた別のものも、ひとつの構成に含まれます。けれども、この版画において、明-暗のなかにある構成的力の扱いには、まったく特別な驚きを感じざるを得ないでしょう。



293 アルブレヒト・デューラー  
メランコリー 銅版画

この版画でみなさんに注意していただきたいのは--むろんこの言葉を《教皇権至上主義的でなく[ultramontanlos]》受け取ってくださらなくてはいいませんが--、実際のところこの版画は、明-暗、つまり明-暗の構成的力という場合にデューラーが何を重視しているかを示すために、いわば世に出されたということですから。デューラーは自分の関心事を示すためであるかのように、角張った多面体と球、円い物体を配しています、彼が独自のしかたで射し込ませる光が、球の上で暗と相互作用するのを示すためです。そして球には光の分割を見ることができます。球において彼が表現しているように、衣装の襞取りの置き方にも、光の効果が光の効果に相応しているということを出発点とすることができるのです。このシンプルな球体に明と暗のかたちで現れているものすべてが配置全体のなかでも現れてくるように、デューラーは襞を表現しています。多面体においては、面の傾きに従って、各面が、明、半分暗、暗、闇、光のなかに異なって位置しているようすを比較することができます。この多面体の下に、彼はもっとはかないフォルムを示す存在、彼がはかないフォルムを与える存在、つまりグレイハウンド犬を置いてくれています、上の多面体において彼がみなさんに示しているのと同じしかたで、面に光が落ちるのを模写するために。ですからいたるところに、光は対象に向かって何を語るのか、ここでは光は存在に向かって何を語るのか？という問いがあります。--光が語るもの、それはいたるところに得られます、個々の陰影づけを、多面体や円い物体というふさわしいものと比較できることによってです。同時にデューラーは、この図像とともに何かを創り出しました--誰かに陰影づけを教えようとするとき、この版画を使う以上に教育的なことはありません。さらに自発光[Eigenlicht]というものをデューラーは上の方に--《メランコリー》という語を掲げている蝙蝠の右に--登場させています、ほかのあらゆる面に現れてくる反射する光とは対照的に、いわば自分自身から輝くものです。

途中質問：この図像にはもっと別のより深い意味があるのでしょうか？

より深い意味ですか？なぜこれがじゅうぶん深くないと言えるのでしょうか。まさしく空間のなかの光の魔術的-秘密に満ちたものを研究してみようとするなら、これは、これを象徴的-神秘的なやりかたで解釈など始めるよりも深い意味なのです。それは芸術的なものからそらせてしまいます、ですから、例えば上には星座版があるとか、ありとあらゆるものがそこにあるといったことのなかに、さらに深い意味で追求されうることを、時代色といったものからもっと想定してみる方がよいのです。このようなものを組み合わせるといのはまさに当時としては自然なことでした。ですから象徴化する[symbolisieren]よりも、芸術的なものにとどまり続ける方がよいのです。この図像のなかには大きなユーモア(フモール[Humor])があるとさえ私は思います、つまり、当然ながらいくらか素人じみたしかたで、この図像のタイトルに、ユーモアのある形で《黒い色合い[Schwarzfaerbung]》を表現させたいのだ、と。...実際デューラーにとって、《メランコリー》という言葉で問題なのは黒い色合いでした。この言葉はひそかに--申しましたように素人的、ディレッタント的に--《黒い色合い》を意味している可能性があるのもあって、デューラーがたとえば何らかの意味深な象徴的なものを表現したかったというわけではありません。彼にとって真に重要なのは、芸術的な形成、光形成の可塑性[Plastizität]なのです。ですから、この光の形成、そしてあらゆる象徴的解

積を提供すること、これを深くないというふうには把握されないようお願いしたいのです。世界は、それがこのような光の作用を有しているということによって深いであり、光の作用はたいていの場合、まさに《メランコリー》と題されているこの図像のなかにありとあらゆる神秘的なものを探すよりも深いのです。



322 ハンス・ホルバイン（子） 自画像

さて、今度はデューラーとは本質的に異質の画家、ホルバインに移りましょう。アウグスブルクで生まれ、その後バーゼルで生活し、それからイギリスへといわば姿を消し、消え去ります。彼は特別な意味での、つまり彼が構成的なものを生み出すポートレイトのなかにまで、彼は強固な写実主義をほんとうにもたらすという意味での写実主義者（リアリスト）です、この写実主義はしかし、私が先ほど申しました日常的なものを、魂的なもののなかに表現しようと徹底して努める写実主義です。境遇、職業、そして人間がそのなかに置かれているものすべてが、いかに魂的なものにその特性を現しているか、そしてホルバインが、ほとんど最も外的なものにまで入っていくしかたで、とすることができるとは思います、そういうしかたで、外的なものの中に、彼が魂から取り出そうとしたものを、その時代からまるごとの人間を創り出すやり方を表現していることに注意してくださるようお願いいたします。



323 ハンス・ホルバイン（子）  
ロッテルダムのエラスムス



324 ハンス・ホルバイン（子）  
シャルル・ド・モレット



325 ハンス・ホルバイン（子）  
芸術家の家族



326 ハンス・ホルバイン（子）  
マイヤー市長の聖母



ここでまた、当時のひとりの人間--家族とともにいるバーゼル市長マイヤーですね--が、いかに聖母を崇拜してるか示されるというモチーフが見られます。ダルムシュタットにあるこの絵の非常に良い複製がドレスデンにあります。この複製はほんとうに良いものです。と申しますのも、この絵は長い間、ホルバインによるこの絵の改作とみなされていたからです。--ここにはすでに、ホルバインにおいてまったく特別に育成されら写実主義が入り込んでいるのがわかります、他方、デューラーの場合は、私が先ほど特徴づけようとした要素、すなわち普遍的な要素があります。

今度はホルバインの死の舞踏から三つの例です。実際ホルバインは死の舞踏モチーフの画家として優れています。

ハンス・ホルバイン（子）  
死の舞踏 木版画



319 王



320 聖職者



321 金持ちの男

さて、最後に、ほかのものと直接の関係はありませんが、上映しました芸術アンサンブル全体に入り込んでゆくものをもうひとつ示したいと思います、ニュルンベルクにある聖母彫像ですが、



363 マリア 木彫り像

これは、中部ヨーロッパの芸術から成し遂げられ得たものすべてを、身振りのなかに、心情の親密さのなかに、完全なかたちで示しています。この彫像は名の伝わっていない芸術家によって制作されました。このマリアを、ひとつの磔刑図群像のひとつであると思ひ描き、対になる像としてヨハネを、そして大きな十字架、中央にキリスト--つまりこのニュルンベルクに見られる聖母は磔刑群像の一部なのです--を思い描いてごらんになれば、十六世紀初頭頃のドイツ芸術の特別な精華をごらんになれるでしょう。そして、私たちが検討しました聖母像の親密さに現れてきた多くのものを、ここでとりわけ独特の姿勢のなかに、再

び見出すことができます。

つまりこれをもって私たちはみなさんに、私が示唆しようとした関連において観察すると、デュラーの芸術家個性を際立たせるものをごらんに入れようとしたのです。--こう申し上げたいのですが、時代に応じて彼の周囲にあるもの、彼の前、そして彼とともにあるものとの関連のなかで彼を観察してはじめて、まさにデュラーを正しく熟知するようになるのです。と申しますのも、考えられているよりもずっと、デュラーのなかには、別の分野でその後《ファウスト的》反抗[Auflehnung]として知られる反抗へと通じていったものが、素晴らしいしかたで真に生きているからです。デュラーのなかにも芸術的に《ファウスト》の片鱗が生きていたのです。みなさんが、このような《ヒエロニムス》、《メランコリー》、キリストの騎士《騎士と死と悪魔》やその他いくつかの図像を、《ファウスト》の最初の独白からほとぼり出るものと組み合わせるなら、私たちがその独白を、ゲーテがそのなかに据えることを望んだような時代色のなかに据えるなら、デュラーが生き、デュラーがそこから生まれた時代から何かを自らのうちに受け入れることについての感情が、いつでもみなさんに与えられることでしょう。

そして私は申し上げたいのですが、ほかならぬ《ヒエロニムス》を

292 アルブレヒト・デュラー  
屋内のヒエロニムス 銅版画 1514



ここにも見られますファウスト像と



564 レンブラント  
ファウスト エッチング 1652

付き合わせてごらんになれば、連結部分さえ見つけられるでしょう。明と暗からのデュラーの創造というものを、私はほんとうに陳腐な意味で言っているわけではありません。もちろん真実のどこか一片なりと模倣しようとする誰もが、明一暗から創作することができます。けれどもみなさんもご覧になりましたように、デュラーは、明一暗の魔術的な作用む結びつけることで、構成を呼び起こそうとするのです。

これを、デューラーが彼独自の特徴のひとつとして貫いているものとして観察して下さるようお願いいたします、これとならんで、彼のなかにはもちろん、個人的に特徴づけたいという憧れもあるのですが、それは例えば《使徒たちの頭部》(289,290)にあれほど並はずれたしかたで見出されるのです。

つまりこれによってきょうはみなさんに、中世芸術の主なモニュメントを見ていただくとしたわけですが、近いうちに、いわばそこそこに滑り込んでいってその後ひとつの全体を形作るいくつかほかのものを、これに関連づけていくことにしましょう。