

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』
(GA292)
第9講

アトランティス後第四時代の芸術の第五時代における再体験

ギリシア彫刻とローマ彫刻
ルネサンス彫刻

1917/1/24

ドルナハ

yucca 訳

神秘学遊戯団発行

私は、ゲーテがイタリアにおいてギリシア芸術の本質の余韻を感じ取ったときに発した言葉をしばしば引用してきました。そして本日、私たちはみなさんにギリシア彫刻の模刻作品をいくつかお見せするつもりですが、このゲーテの言葉を思い起こすことが許されるでしょう。ゲーテがイタリアからヴァイマールの友人に書き送ったところによると、イタリアで見たり少なくとも予感したりすることのできたもののなかで熟知するようになったギリシア芸術を目のあたりにして、ゲーテはこう確信するに至ったというのです、つまり、ギリシア人は芸術作品の制作の際に、自然自身がそれに従い、そしてゲーテが追い求めている法則、その同じ法則に従って制作をおこなっている、という確信です。

この言葉は私にとって常に深い意味のあるものに思えました。当時ゲーテは、ギリシア人の中には、宇宙の法則と緊密なつながりを持つ何かが生きていると予感していました。ゲーテはすでにイタリア旅行の前に、何より彼のメタモルフォーゼ論によって宇宙の生成の法則性を熟知しようと、あれこれと努力を重ねていましたが、このメタモルフォーゼ論によって彼は、さまざまな自然のフォルム（形、形態 [Form]）が、いかにある特定の典型的な根本フォルムに源を発しているか、事物の背後にある霊的（精神的）な法則性はこの根本フォルムに発現しているのですが、この根本フォルムに源を発しているかを追求したのです。彼が出発点としたのは、みなさんご存じの通り、植物学、植物の学ですが、彼は、植物の成長において、彼が葉の中にその根本フォルムを見出したひとつの器官が、常に変化し、メタモルフォーゼしていくありさまを、すべての器官はひとつの器官の変形したものであることを、見ようとしたのです。そしてこれを出発点として彼はさらに、あらゆる植物は、ただひとつの原形 [Urform] の、原植物 [Urpflanze] の顕現であることを認識しようとしてしました。

同様なしかたで彼は、動物界を貫く法則的な糸を見つけ出そうとしました。私たちはゲーテのこの努力についてはしばしば語ってきましたが、たいていの場合、彼が意図したことは十分に生き生きと思い描かれておりません。今日ものごとをそのように表象することが通例となっているように、具体的にではなく、抽象的に表象されるのです。ゲーテは、こう表現してよいなら、生命あるものの生命を、その法則的なメタモルフォーゼのなかにいたるところで生き生きと捉えようとしてしました。そうすることで彼は実際のところ、ギリシア人が把握してその芸術のなかにもたらしたものがアトランティス後第四時代に特徴的であるのと同じ意味で、アトランティス後第五時代の認識にとって特徴的であるもの、そういうものを目指したのです。

この観点でしばしば注意を促してきたことですが、ギリシア芸術の最盛期、とりわけ私たちに残されている限りのギリシア彫刻の最盛期においては、後の時代とはまったく異なる条件から芸術的な創造がなされていたのがわかります。ギリシア人は -- 私たちの具体的なやりかたでこれを表現すれば、このように言わざるを得ないのですが -- ある感情を持っていました、いかにエーテル体が生きた力の本性と運動性をもって、物質体のフォルムと運動の基になっているか、物質体のフォルムのなかでいかにエーテル体が形作られ、開示されているか、エーテル体のなかで力動しているものがいかに物質体の運動のなかに現れているか、これについての感情です。ギリシアの体操術、運動競技は、人間の可視的なもののなかに見えることなく生きていくものについての感情を、それに参加する人々に実際にもたらすということに基づいて

いました。同様にギリシア人はその彫刻においても、自分自身のなかで体験したものを模造しようとしたのです。これは -- すでに示唆しましたように -- のちには変わります。後になって、目に見えるもの、目の前にあるものを形作るようになったのです。ギリシア人は自らのうちを感じていたものを形作りました。ギリシア人は、多かれ少なかれ明白か明白でないかとは関係なく、のちにモデルに似せて制作されたのと同じ意味ではモデルによって制作しませんでした。このモデルに似せた制作 [Nach-Modell-Arbeiten] というのは、アトランティス後第五時代になってはじめて出てくる独自のものなのです。けれどもアトランティス後第五時代には、自然の観照というものが養成されなければならず、それはまさにゲーテのメタモルフォーゼ論のなかに生き生きとした端緒を見せています。とは言え今日、このような見解にはなおも重大な障害物が立ちはだかっています。今日この分野においても唯物論の先入見が、存在するものを健全に見ることに対して立ちはだかるのです。存在物を健全に見るこのような見解が、この障害の克服とともに養成されなければなりません。現代において私たちは、まださほど気づかれていないにしても、まさに芸術的なものの野蛮化という結果につながっていくような努力と傾向がまかり通っている、と言いうるような体験をしているわけですから。ゲーテは非常に見事に、認識における真実と、可能性における真実との間を関連を芸術のなかに見出しましたが、それは彼にとって認識とはまさに精神における生きた生命であったからです。

この分野における障害物には、私たちの文化のあらゆる進歩の衝動と私たちの文化のあらゆる遅延の衝動の奥深くを覗き込んでみれば、今日通常スポーツとみなされている、私たちの文化のあの猿化、猿のようになっていくということもあります。スポーツは唯物論的な世界観の結果であり、これは、人間の自然科学的な見方の別の極を示すとも言えるものです。一方においては、人間を単に完全な猿とみなそうとする働きがあり、他方では、多くの点でスポーツにまつわる努力とみなされる努力によって、人間を肉食の猿にしようとする働きがあります。これら二つの事柄はまったく平行して同時進行しているのです。今日スポーツにまつわる努力においてはもちろん大きな進歩がみとめられますし、しばしばその努力のなかに古代ギリシア文化の復活が見られることさえあるにしても、やはりこうしたスポーツにまつわる努力というのはその本質において、人類の猿化という理想を目指す営みにほかならないのです。そして、スポーツという道において人間から徐々に生じてくるもの、それはまさに猿化した人間であり、ほんとうの猿は菜食なのに、この猿化した人間はまさに肉食の猿となる、という点で、ほんとうの猿とは本質的に区別される猿化した人間なのです。

今日私たちの文化を阻むものとして目の前にある事柄を時にグロテスクに表現せざるを得ないことがあります、さもないと、今日の人間に少し理解できるために十分なほど強く示すことができないのです。一方において理論的に人間を完全な猿として把握することを目指し、他方で人間の猿らしさ [Affenhaftigkeit] の現実的な養成を目指す、というのは現代のあらゆる傾向に実際非常によく合致していますね。理想とされ極端なスポーツ運動を支えているあの人間について、実際のところどんな自然研究者も、その人間は本質的に猿らしさの副産物であるということ以外には何も言うことができないのです。そもそもギリシア芸術最盛期の基礎となっている人間性の高貴なフォルムについていくらか理解したいと思うなら、こういう事柄すべて

について正しく考えなければなりません。とは言え人間は、アトランティス後第五時代においていわば霊的（精神的）なものにおける生命から抜け出さなければなりません。ギリシア人はまだ霊的なもののなかで生きていました。ギリシア人が手を動かすとき、彼は、霊的なもの、すなわちエーテル体が動いているということを知っていました。ですからギリシア人は創造的な芸術家としても、彼が物質的な素材に伝えたもののなかで、自らのうちでエーテル体の運動として感じたものための表現を生み出そうと苦心したのです。観照という回り道で、有機的なものにおけるエーテル的なものの活動の生きたイマジネーションと結びつき -- これを目指してまさにゲーテはそのメタモルフォーゼ論において基本的に努力を重ねたわけですが -- 、この回り道を通して、より高次の段階、アトランティス後第五時代にふさわしい段階、認識に貫かれた古代ギリシア段階が復活するところまでいかななくてはなりません。

このようにゲーテは、その本質のすべてをもって世界における霊的なものの生きた把握を目指すこの奮闘に明け暮れていたために、ギリシア芸術の研究を通して親しみ深くなったものによって、自らを活気づけ力づけようとしていました。さてこのギリシア芸術ですが、これをその独自性において、アトランティス後第四時代からのまさに特徴的な出現において理解したいなら、私たちがたった今行ったような表象を出発点としなければなりません。この関連でギリシア芸術がいかなる道を辿るのかを見るのは興味深いことです。そもそもオリジナル作品が残されているのはきわめてまれで、ほとんどが後世の模刻（コピー）として残されているだけなのです。そしてこの後世の模刻から、ヴィンケルマンのような人たちは、すばらしいしかたでギリシア芸術の本質を認識しようと試みたのです。ギリシア芸術のこの本質、ヴィンケルマン、レッシング、そしてゲーテは、まさにギリシア芸術の本質に戻ろうとする試みがなされたこの十八世紀後半に、この本質を言葉のなかに捉えようとしていました。ギリシア芸術のこの本質、これは、それが理解されるなら、唯物論の危険に対して救いをもたらすことができるものです。

さて、きょうはもちろんあまりに先走りすぎてるかもしれませんから、ギリシア芸術の発展について、歴史的に、精神科学的・歴史的に、ごくおおざっぱに輪郭をなぞるだけにしておきたいと思います。むしろ私たちはまず、現存している限りのもののいくつかを見ていくことにしましょう。ただ、これだけは言っておきたいのですが、紀元前五世紀、さらに六世紀初頭にまで遡るギリシア芸術の名残においてさえ、この時代にはギリシア人は自らのうちで体験したものを素材を通じて表現する能力をまだ持ち合わせていなかったにしても、私がお話したものがすでにその根底にあることは明白なのです。より古い不完全なフォルムにおいてさえ、芸術的な創造の根底に、エーテル体の内的な活動についてのまさに生き生きとした感情があることを見て取ることができます。これによってギリシア人は、人間の形姿をあれほど見事に神的な形姿にまで高める道をも見出すことができたのです。ギリシア人は、神々の形姿の根底にはエーテル界における本質的なものがあることを、はっきりと知っていました。そこから多かれ少なかれ本能的に -- この時代にはすべてが多かれ少なかれ本能的であったからですが -- 、神々の世界と、神々の世界に関わるすべてを、外的な形姿が理想化された人間なものであるように表現しようとする欲求が発達してきたのです。けれどもこの理想化された人間的なもの、というのは、もともと重要だったわけではありません。これは、ものごとの深奥をとらえるこ

とはなく、外的な形姿を理想化された人間的なものに表現する時代、けれどもこの理想化された人間の形姿によって、まさにエーテル的生命において生き生きと活動しているものを表現するのですが、そういう時代のための表現にすぎないのです。ですから私たちは、最初にお見せするものに見られるであろうある種の硬さから、ギリシア時代においてギリシア人が、外的物質的な身体的なものにおけるエーテル的人間的なものを、真に表現する可能性を発達させていくのを見るでしょう。一番最初の模刻を追求するなら、そこにはまだいくらか硬直したものが含まれているけれども、四肢の形成においてはすでに、この形成がエーテル的に動かされたものの理解から生じていることが認識できる、ということがおわかりになるでしょう。

そして私たちがさらにミュロン [Myron] まで進み、彼から芸術作品を私たちの魂の前に引き出すなら、最初は四肢的なものにおいてのみ表現されているものが、体全体を把握することに移行しているのが見られるでしょう。ミュロンにおいてすでに私たちは、腕を動かすとき、つまり腕が運動において表現されるとき、それが呼吸器官全体、胸のフォルムの形成に対しても何らかの意味を持っているのを見るでしょう。全人間（まるごとの人間）が内的に感じ取られ、内的に感受されているのです。このことはもちろんギリシア芸術の最盛期を示すフェイディアス [Phidias] とその一派、そしてポリュクレイトス [Polyklet] とその一派において最高度にあてはまったにちがいません。

続いて私たちは、芸術が徐々に、いわばエーテル的なものの高度な感受から下降してくるのを見るのですが、これは芸術がエーテル的なものを度外視するからではなく、自然のフォルムがより忠実に表現されるよう、いわばより人間的に、つまり神的にではなく表現されるよう、しかもやはり体的なものにおけるエーテル的生命的なものの表現であるよう、そのように自然のフォルムを抑制することを試みるからです。個々の作品を見る場合には、ひとりひとりの芸術家を語るよりは、ギリシア芸術が徐々に成長するさまをお見せしていくのが肝要でしょう。美術史において慣例となっているように、最後の諸作品においてギリシア芸術の再下降について論ずるかどうかは、あまり問題ではありません。より古い時代においては、身体性がいわば姿勢という状態で捉えられることが多いために、より古いギリシア芸術にはある種の静けさが注ぎ出しています。運動は、静止に至った運動として捉えられるのです。ですから、私たちがより古いギリシア芸術の形姿を見ると、このような感情を持ちます、芸術家は、身体性というものを、当の人物のとっている姿勢が持続しているように表現しようと努めたのだ、と。のちに芸術家たちは、もっと大きなドラマとでも申し上げたいものをめざして努力します。彼らは、絶え間ない運動のなかに生じる瞬間を固定するようになりました。それによって何かもっと動きのあるものがのちの芸術に入り込んでくるのです。これを衰退と呼ぼうと、単に後の発展段階と呼ぼうと、結局のところそれは人間の恣意に委ねられているにすぎません。

以上いくつか前置きした上で、今から個々の作品を見ていくことにしましょう。まだ申し上げるべきことは、個々の作品そのものに依拠してお話することができるでしょう。

まずごらんいただくのは、紀元前 560 年頃の最初期から、このアポロ像、いわゆるテネアのアポロと呼ばれる青年像ですが、



568 テネアのアポロ

この像にみなさんは実際にまだ、身体性の完全な把握とでも申し上げたいもの、四肢性のかへのエーテル的なものの充溢をごらんになるでしょう。

この最古のギリシア彫塑芸術のしばしば強調される特徴 -- 口元に浮かぶいわゆる《微笑》 -- は、死んだ人間つまり単なる物質体を表現しようとするのではなく、内的生命を真に捉えようとする努力から生じていることが一度で認識されるでしょう。古い時代にはまだそれをこういう特徴による以外には表現できなかったのです。

さて今度はみなさんにアイギナにあるドーリス式のアファイア神殿から二つのサンプルをお見せしましょう。



569 瀕死の戦士

これらの作品はサラミスの闘いの感謝の供物として制作され、本質的に戦闘場面を描写していますが、これから見ていきますように、全体を支配するのはアテネの姿です。この {戦士の} 横たわる瀕死の姿は、この神殿に見られる人物像のすばらしいサンプルです。全体が破風彫像群をなして、完全なシンメトリーで仕上げられた構成的なものによってとりわけ興味深いもので、人物たちは左右に非常にみごとなシンメトリーで配されています。

続いてもう一方の破風の対応するグループです。



571 パラス・アテナ



570 フルトヴェングラーによる西側破風の復元

ここで {紀元前} 五世紀初頭となります。

{紀元前} 五世紀へとさらに入っていきます。まず最初は



572 青年の頭部

続いて



573 御者

これはデルフォイのもので。そして



574 女性走者

おそらくこれはもう世紀の半ばでしょう。

そしてみなさんにお願いしたいのは、ミュロンにおいて -- ここで私たちはもう最盛期とみなされうる時代に入っているのですが -- 、身体の扱いがまったく異なったものになっている

こと、ミュロンはもはや四肢性のなかに埋没することなく、埋没はこの作品（575）においてすら見られるのですが、彼は体全体を四肢との関連で扱うすべを知っていることに注意していただきたいのです。



575 円盤を投げる人 ミュロン原作による

これで私たちは五世紀なかばに立ち、このような形姿のなかに、まさに私たちが特徴づけようとした方向における高度な完成を本当に見出すのです。続いてパルテノンのアテナのコピーです。



578 アテナ・パルテノスの頭部



579 アテナ・パルテノス、横から見た頭部

そして今私たちは、つまりすでにそのさなかにいるわけですが、ペリクレスの時代に入ります。フェイディアスの時代、彼については残念ながら実物はほとんど残されていませんが、この時代から、いわゆるレムニアのアテナ、



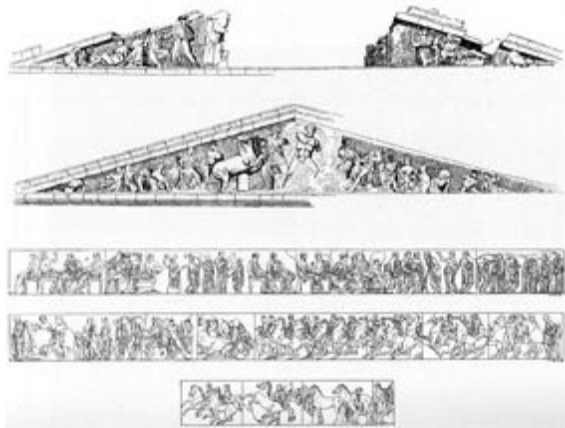
576 アテナ・レムニア



577 アテナ・レムニア、横顔

これは {前} 450 年頃の作で、その大理石コピーがドレスデンにあります。

今度は有名なパルテノンからいくつかのサンプルです。みなさんはどんな美術史においても、このパルテノンの彫像群についての興味深い物語をお読みになることができます。そのなかのもっとも本質的なものはおそらく失われてしまっているでしょうが、フランス人カレーによって、まだそれらがヴェネツィア人によって破壊される前に、十七世紀の終わり頃に素描されたものによって、想像することはできます。



580 パルテノンフリーズ
*フリーズ：古代建築の小壁、
あるいは壁上方の帯状装飾

さらにその名残は十八世紀世紀末にエルギン卿によって発見されました。



581 女神群像

これはパルテノンの東側破風のいわゆる《タウの姉妹》ですが、下降する天賦の才能によってアテナの誕生が彼女らに伝えられたのです。

続いて西側破風から



582 馬上の若者たち

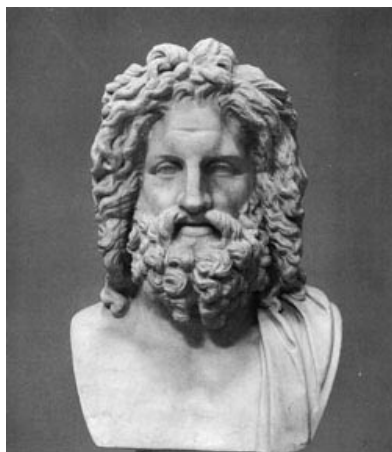
おそらくこれらの作品は大部分、フェイディアスの立ち会いのもとに、弟子たちによって仕上げられたと推定されています。



583 神々の群像

フェイディアスとともに、実際のところギリシア芸術の典型的なものすべてが与えられます、芸術によって表現されるべき身体性のしるしとして、刻印として押されたもののすべてです。ですから、フェイディアスとその弟子たちが見出した方法は、その後模範として生き、ずっと長い間、模範として生き続けました。顔の輪郭、四肢などの動き、衣装のゆらぎは、芸術のこの理想の時代に仕上げられたようではなければならない、と言われました。そしてそれはあらゆる伝統を通じて伝わり、ギリシア芸術の最盛期には活気をもって生きていてその後残念ながらその核心は損なわれてしまったものが、単に外面的なしかたで模倣されることしかできなくなった時代にすら伝わっているのです。フェイディアスのまさしくもっとも偉大な、世に抜きん出た傑作について、観照を通して表象を得ることは今日不可能です。そして非常に重要なことは、十八世紀の時代に、このときヴィンケルマンに刺激されてゲーテらがギリシア芸術の本質に沈潜したのですが、彼らは基本的に、粗悪なイミテーションによって、後世に作られたイミテーションによって究めることができたということです。当時これらのイミテーションによって芸術の本質を究めるといえるのは、偉大な予感能力のひとつでした。こういう事柄について真実を感じ取ろうと努力するひとは、このように言わなければなりません、若きゲーテがイタリアに旅した時代には、その後の十九世紀さらには二十世紀におけるのとはまったく異なった、芸術への本能的な感情移入 [Sich-Hineinfuehlen] というものがまだあったのだ、と。こういう感情移入によってのみ、ヴィンケルマンやゲーテから輝き出たあのギリシア芸術理解が、あの後世の模造品から生じることができたのだ、と。

たとえばこの彫刻作品をよくごらんください、これはローマで見ることのできるゼウスの頭部、いわゆるオトリコリのゼウスですが



584 オトリコリのゼウス

みなさんはここに、フェイディアスの時代にすでに創造されていた典型（タイプ）[Typus]の継続をそのなかに見ることのできるものを見出されるでしょう、この典型はもちろん後世の模刻のなかにあるのですが、ここではまだある種の偉大さすら備えて模刻されています。-- 続いて、ポリュクレイトスがヘラタイプとして仕上げたものが模刻されましたが、偉大さにおいて劣っています。そして、空疎さとでも申し上げますか、皮相な模刻にまでなっていて、たとえばいささかモード雑誌を思い起こさせるほどですが、次はこうした形姿のなかには立っているパラス・アテナ、名高いジュスティニアニーのアテナです。



585 ジュスティニアニーのアテナ ローマ

これも後世の模刻のアテナタイプを示していますが、こうした後世の模刻がいかに偉大な作品に遡るか、これによって予感できるのみです。ゼウスの頭部（584）に、フェイディアスのなかには受け継がれていたものを見ることができるよう、次のヘラの頭部には、ポリュクレイトスがヘラの理想として制作したものが見られますが、その関連でそれをさっそくお見せします。



586 ルドヴィシのジュノー（ユーノー）



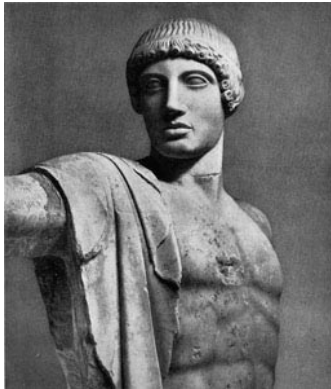
587 ルドヴィシのジュノー、横顔

ここでもう一度オリンピアの西側破風の画像にもどりましょう、この構成はほんとうに壮大なものですね。



588 ケンタウロス族とラピタイ族の闘い、中央群像
部分：略奪された花嫁

今度は同じものから別の群像です。



589 ケンタウロス族とラピタイ族の闘い
中心人物：アポロン

そしてこれはフェイディアス派によるオルフェウスのレリーフです。



590 オルフェウス・レリーフ

私たちがここで思い出すのは、フェイディアスは、黄金と象牙で仕上げられたアテネ立像から黄金を盗んだと同胞人から咎められたのですね、そしてそのために彼は《好意的な》同胞によって囚われの身になったのです。



591 ペリクレスの胸像

肖像的なものをはるかに凌駕して、この人物を徹底して理想的に捉えています。
そしてこれはおそらくフェイディアスの若い頃の作品で



592 アマゾン

ここでポリュクレイトスを挿入することができます、これはおそらくポリュクレイトスによるアマゾンでしょう。



594 アマゾン

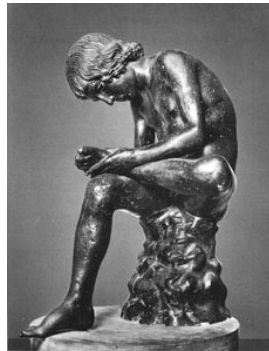
ミュロンとフェイディアスに -- むろんその弟子たちにも -- 私たちはおそらくギリシア芸術の最高の精華たる芸術家たちの個性を見ることができますが、ギリシア芸術の伝統の彫刻家たちも見ることができます。

最初のアマゾンの繰り返しをこの箇所に入れていただきたいです。



593 アマゾン

さてここで、およそこの時代においていくらかジャンルのなものもよく現れてきたことを示すために、これをお見せしますが



595 棘を抜く人

かかとから棘を抜いている少年です。

さてここで私たちが徐々に入り込んでいく時代は、把握全体がより人間的なものへと下降してくる、と申し上げることで先ほど注意を向けていただこうとした時代です、人間的といっても次のようにまだ神的な姿なのですが。



596 クニドスのアフロディテ

これより前の芸術家たちのまったく高められたものは、より人間的なものに下降してきています。これはプラクシテレス (596) においてすでに観察することができます。

これで私たちはすでに（紀元前）四世紀にいます。そしてこの関連でこのデメテルをお見せしたいのですが、



597 クニドスのデメテル

これは同じ精神を呼吸しています。

さらにプラクシテレスのオリンポスのヘルメスです。



598 ヘルメス

これは子どもの姿のディオニュソスを左手に乗せています。
今度はやはりプラクシテレスのサテュロスです。



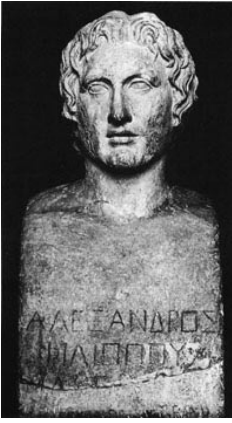
599 サテュロス

有名な《ニオベ群像》、ニオベはアポロの復讐によって子どもをすべて失うのですが、これもこの時代のものです。



600 逃げるニオベ

さらに（紀元前）四世紀に入り込んでいくことで、私たちはもう徐々にアレクサンダーの時代へ、その頃アレクサンダー、つまりアレクサンダー大王に直接仕えていたリュシポスにまで至ります。



601 アレクサンダー

続いて



602 ヘルメス

続いて



603 少年

天に向かって敬虔に両手をさし上げている少年です。— そして



604 メドゥーサの頭部

続いて彫像です。



605 アレクサンダー大王

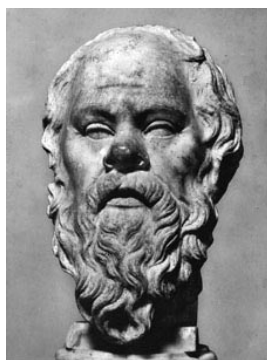
私たちはまさに、芸術が今や典型的なものからいくらか個人的なものへと下降してくるのを見ているけれども、ギリシア的なもの、ギリシア芸術においてはどこであれ、のちの時代におけるほど下降してはいないので。-- そして



606 ソフォクレス像

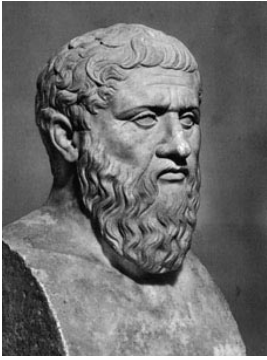
これはまったくもって、最古の時代、前世時代の、最良のもっとも理想的な伝統に達し、それを思い起こさせるものです。同様にこう言えるかもしれません、詩人その人が描写されている、そのことは故意に添えられた巻物、書卷によって暗示されている、と。

この人物を、今からお見せする多かれ少なかれ肖像的類似性を目指している形姿と比較してごらんになると、すべてをいくらか肖像のようにしようとする努力すらも、理想からなされているのがおわかりになるでしょう。



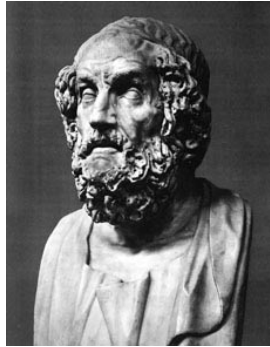
607 ソクラテス

同様に次は



608 プラトン

これらはもちろんモデルに似せて写し取られたものではありませんが、これらを人間的に似たものにしようと試みられています。だからと言ってこれらが実物に似ていると主張しているわけではありません。このことはむしろ、とりわけ次にお見せするホメロスに関連して言われうることでしょう。



609 ホメロス

これをもって私たちは徐々に {紀元前} 二世紀に近づいています。



610 サモトラケのニケ

さて今度は有名な

611 ミロのヴィーナスあるいはメロスのアフロディテ



これはこうした後期のものであるとしても、まったくもって全盛時代の伝統を保持しています。— これに対して、次の作品では、いかに運動を与えようと試みられているか、ごらんになれるでしょう。



612 眠るアリアドネ

これはおそらくより後期のものですが、やはりこれをひとつの対照として見ることができます。

そして今私たちはキリスト誕生以前の最後の世紀に向かって、ロードス派に、有名なラオコーン群像に近づきます。



613 ラオコーン群像

これについてはみなさんもお存じのとおり、十八世紀のレッシングの有名な《ラオコーン》以来、これに関する多くの美術評論が開始されました。ロードス派の三人の芸術家に由来するこれらのラオコーン群像に関連して、レッシングの論究に入り込んでいくのはきわめて興味深いことです。みなさんもお存じかもしれませんが、レッシングによって試みられたのは、詩人が描写するものを人は眼前に見ることはできず、ファンタジーのなかで生き生きとしたものにするしかないけれども、造形芸術家が描写するものは眼前に見ることができるために、場面を叙述する詩人は、場面をまったく別様に描写する状態にある、ということを示すことでした。したがって、造形芸術家が表現するものは、その内部にはるかに大きな静けさを持っていなければならない、瞬間を、少なくともいわば静止した瞬間として想像されうるように表現しなければならない、とされたのです。

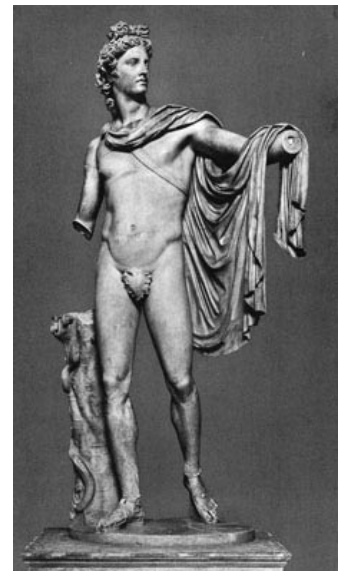
さてこのラオコーン群像については — ほかならぬレッシングの説明に依拠して — 多くが語られました。そして興味深いのは、もちろん精神科学について何かを知ることなく、十九世紀の半ばに、美学者ロベルト・ツィーママンが、明らかに補足されねばならないにしても、あ

の時代にとって精神科学なしでももっとも正しい解明、なぜならこの解明にはきょう私が述べたことが -- 本能的に示唆されただけにしても -- いくらか含まれているからですが、そういう解明に至っていることです。見ての通り、神官ラオコーンが息子たちとともに、蛇に巻き付かれ死に瀕していますね。さてこの表現においては疑いもなく、まさに身体の独特の造形が顕著になっています。この身体の造形に関してはいろいろと書かれてきました。さて美学者ロベルト・ツィーマーマンが正しく注意を促したことは、表現全体が、生命 -- つまり私たちはエーテル体と言うでしょうが -- がもう逃れ去るという瞬間を実際に目の当たりにするようになされている、ということです。実際これは意識喪失の瞬間なのです。ですから芸術家は事態を、ラオコーンの身体が各部分に崩壊するように表現するのです。そしてこの作品において才気に満ちているのは、この、生命がその部分へと分化されていることです。ギリシア芸術のこの後期作品を手がかりに見ることができるのは、ギリシア人はいかにエーテル体を意識していたかということ、生が死へと移行する瞬間に、絡み付く蛇によって表されているショックにより実際にエーテル体が後退する作用を表現することで、ギリシア人はいわばこのエーテル体が物質体から後退する作用、この崩壊、物質体とエーテル体のこの分解を、いかに表現しているかということです。《ラオコーン》において特徴を表しているのはこのことであり、非常にしばしば語られるほかのことではなく、体的なものがこのように分化されることなのです。つまりエーテル体のすでに後退してゆく瞬間が注目されていないなら、断じて体がこのように考えられることはなかったでしょう。

今度はおそらくもっと古い手本による模刻のふたつのサンプルですが、これらはのちの美術鑑賞者にまさに偉大な印象を引き起こしました。名高いベルヴェデーレのアポロですが

614 ベルヴェデーレのアポロ

一種の戦士として表現されています。続いて



615 ヴェルサイユのアルテミス

これもかなり古いもので、後世の模刻です。

私たちが知っているように、ギリシア芸術は徐々に、ギリシアがローマに屈服させられる黄昏の時代へと近づいていきます。ローマにおいてまず私たちが関わるのは、ギリシア芸術の一種の模倣、引き写し、そしてみなさんにしばしばお話しした、ローマ民族の普遍的なファンタジーへの沈降です。ギリシアの黄昏時代に続く次の数世紀はつまりローマ時代であり、私たちの進化にとって幾重にも暗黒の時代ですね。そしてまた新たな時代が -- このことは簡単に言及するだけにします -- イタリアにおいて十二、十三世紀に始まるのですが、このときさまざまな状況を通して、それより前の中世によって葬られた芸術作品が一部再発見されました。古代からふたたび見出されたものの観照を手がかりに、このとき、徐々にルネサンス芸術となっていく新たな芸術が生まれます。芸術家たちはとりわけ十三世紀からイタリアにおいて、発掘されて発見された、当時まだ非常に少数ではあっても発見された作品にならった古美術品を手にも、修行を積むのです。そして私たちはここで -- 今私たちは、この前ルネサンス期における古典美術の再称揚とでも申し上げたいものに移っていきたいと思います -- 十三世紀におけるニコロ・ピサーノのなかに、まずきわめて繊細な芸術家を見ます、発見されたギリシア芸術の名残に靈感を受けるすべを心得ていて、自身のファンタジーからも、ギリシア芸術によって豊かにされ、いわばこの芸術の精神のなかで再創造することを試みる、そういう芸術家を見るのです。

これは彼による説教壇です。



616 ニッコロ・ピサーノ

レリーフを施されたピサの洗礼堂の説教壇

説教壇そのものは、間にゴシック式のねじれたアーチのある列柱に支えられています。一部の柱の下部にはライオン、柱上部には説教壇レリーフが見られますが、ニコロ・ピサーノはそこに古典美術の刺激のおかげで得たものを表現したのです。ニコロ・ピサーノは十三世紀末頃まで活動します。これはこの説教壇の細部です。



617 ニッコロ・ピサーノ

王たちの礼拝

シェナの聖堂のほかのレリーフも彼によるものです。



618 ニッコロ・ピサーノ
説教壇 部分：磔刑

さて今度はジョヴァンニ・ピサーノに移りますが、彼の場合、いかにずっと大きな運動が入り込んでいるか、どうぞ観察してください。ニッコロ・ピサーノにおいては、人物の上にまだある種の静寂が注がれていました。



620 ジョヴァンニ・ピサーノ
アーキトレーブ 彫像付き柱頭 ピストイア

つまり今やキリスト教芸術が、次のルネサンス芸術において起こるような完成度で真にそのモチーフを表現する状態に至っていること、これはまったくもって、まずこれらピサーノ一族の場合に登場した古典美術の刺激に帰せられることなのです。

同じ説教壇からレリーフをもうひとつ



621 ジョヴァンニ・ピサーノ
説教壇レリーフ、ピストイア

同じく彼の作品をピサの聖堂から



622 ジョヴァンニ・ピサーノ
説教壇



623 ジョヴァンニ・ピサーノ
説教壇、1872年の復元モデル、
1926年より設置

同時に、ここで古典美術が自然にゴシック様式にいわば入り込んで成長していくのが見られます。— そして今度は彼による聖母です。



624 ジョヴァンニ・ピサーノ 聖母

別の聖母像です。

625 ジョヴァンニ・ピサーノ 聖母



ここでアンドレア・ピサーノのサンプルに至りますが、彼はフィレンツェの洗礼堂の青銅門のひとつを制作するよう任命されました。彼の作品から、これはフィレンツェにあるドームの鐘楼に見られる、旧約聖書の金属製品発明者の表現です。



626 アンドレア・ピサーノ トゥバルカイン

これをもって私たちは十五世紀に接近し、そして偉大な芸術家、ギベルティを見出します、彼は二十三歳にしてすでに、フィレンツェの洗礼堂の扉のための公募において競い合うことを許され、



628 ギベルティ イサクの犠牲（競作のレリーフ）

二十三歳で初めて、洗礼堂の北扉を制作することを許されました。

629 ギベルティ 青銅扉、フィレンツェ、洗礼堂、北面



ギベルティは素朴な金細工師の徒弟からもっとも偉大な芸術家へと飛躍したのです。フィレンツェの洗礼堂の扉に見られるこのレリーフの表現は、実際その流儀において芸術進化のもっとも偉大な傑作のひとつです。

その後さらに洗礼堂の東の扉も彼に委託されました。



630 ギベルティ 青銅扉、フィレンツェ、洗礼堂、東面

これは旧約聖書を表現していて、これについてミケランジェロは、これらは《天国の門》を形成するのにふさわしいだろう、と言いましたが、この扉はミケランジェロの芸術全体に深い影響を及ぼし、そのためミケランジェロの絵画のなかに、特定のモチーフを細部にいたるまで再確認することができますが、ミケランジェロはそれらを、このレリーフ表現から、この青銅扉から採用したのです。

さてこの東の扉のレリーフをもうひとつ



631 ギベルティ イサクの犠牲

さらにこの巨匠の手によるブロンズ像です。

627 ギベルティ
聖ステファヌス フィレンツェ、
オル・サン・ミケーレ



ギベルティのこのような仕事は、まったくもって古典美術を忠実に観ていることに基づいています。

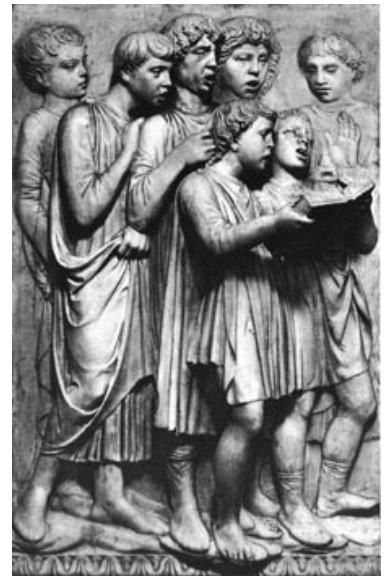
さてここでデラ・ロツビアの芸術を入れましょう、最初はルカ・デラ・ロツビアの作品です。



632 ルカ・デラ・ロツビア
踊る少年たち 聖歌隊席から

ロツビア一族はとりわけ、素材として焼いた粘土を用い、釉薬をかけて彩色する特殊な技術を発見することによって有名になり、したがって、彼らの作品の大部分はこの素材で仕上げられています。

この聖歌隊席から別の細部画像です。



633 ルカ・デラ・ロツビア
歌う少年たち

ルカ・デラ・ロツビアはほとんど十五世紀全体を満たします。今度は彼の聖母です。



634 ルカ・デラ・ロツビア
薔薇のなかの聖母

ここで今、私たちがこういう時代に到達したのがおわかりでしょう、なるほど直接の内的体験、美的体験から生み出された芸術が、きわめて重要な意味で触発する作用をしているけれども、芸術はまったくもって観照に、観照の模造に基づいており、もはや内的に感じ取られたものには基づいていない、そういう時代にです。ですから、この二つの時代をこのように直接前後して自らに作用させてみるのはまったく興味深いことなのです。

続いてアンドレア・ロツビアです。



635 アンドレア・デラ・ロツビア
マドンナ・デラ・チントーラ

このレリーフは靈的世界における聖母を表現しています。



636 アンドレア・デラ・ロツビア
幼児イエス

今度はジョヴァンニ・デラ・ロツビアによる彩色フリーズレリーフです。

638 ジョヴァンニ・デラ・ロツビア
巡礼の受け入れと洗足

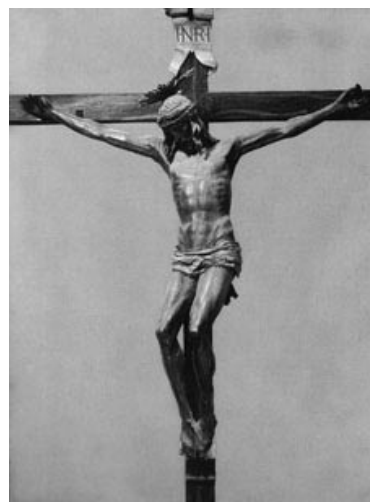


さらに私たちは1386年に生まれたドナテッロへと進みますが、その際注意したいのは、彼において、自然主義への、観照を自然主義的にはっきりと打ち出すことへのすでに決定的な傾向が、いかに古典美術の影響と結びついているか、ということです。ドナテッロにおいてまったく明白に現れてくるのは、一種の、自然への愛情深い沈潜であり、そのため彼は一方では本来的に自然主義者となり、私たちがまさに見た経過のもとに展開してくるもの、つまり伝統からのみ力量を得る、ということになるのです。彼の自然主義は、同時代に努力をともにした友人ブルネレスキが、彼の《キリスト》を見たとき、



640 ドナテッロ 磔刑

「君の作っているのはキリストなんかじゃない、単なる農夫じゃないか！」と言い張った、というほどのものでした。— ドナテッロは最初、ブルネレスキの言う意味がまったく理解できませんでした。こういう逸話によって — 歴史的に正確ではないにしても、やはり典型的なものではあるので、この逸話は非常に興味深いものです — 、理想化するブルネレスキと、古代美術の観照と再現のなかにまったくとどまっているドナテッロとの間の関係全体が特徴づけられるでしょう。この逸話はこの対比にとって典型的なものです。ブルネレスキはその後、彼の方も《キリスト》を制作することにしぶしぶ同意しました。



641 ブルネレスキ 磔刑

彼はこのキリスト像をドナテッロのところに持ってきますが、このときドナテッロはふたりの朝食のために買い物をしたところでした、ふたりは一緒に住み、朝食をともにしていたのです。ドナテッロはエプロンのようなものを着けていて、これからふたりと一緒に食べようというお

いしいものがみな入っていました。彼がまだエプロンのなかに全部を、つまり朝食のすべてを入れている間に、ブルネレスキは自分の《キリスト》の覆いを取り、するとドナテッロはぽかんと口を開けて驚愕したので、朝食をみな床に落としてしまいました。それは彼にとって、ブルネレスキが造り出したひとつの啓示でした。それによって彼が圧倒的な影響を受けたというわけではないのですが、それでも、彼にとってある種の洗練度を増すような影響は、やはりブルネレスキから始まったのです。この場面についてはさらにこう語られています。ドナテッロはびっくりしてしまって、朝食はおじゃんになってしまったと思いました。「ぼくたちは何を食べようか」と彼は言いました。これに対してブルネレスキは、「とにかく落ちたものを拾おうじゃないか」— けれどもドナテッロは頭を振りつつこう言いました。「よくわかったよ、ぼくにはけっして農夫以外のものは造れないんだ」

ここでドナテッロのダヴィデの習作をごらんください。



642 ドナテッロ ダヴィデ

そしてこちらはもうひとつのダヴィデです。



643 ドナテッロ ダヴィデ

さて今や私たちは、フィレンツェにあるドナテッロのみごとに完結した大理石群像に至りますが、これらはまさしく、彼はその自然主義から、自然主義的な観照から、彼が形作ろうとした

堅固な人間的形姿を、いわば全力でそこに立っているというように両足の上に据えることができたことを示しています。

ドナテッロ



644 エレミア



647 ハバクク
部分：胸像



645 ペテロ



648 洗礼者ヨハネ



646 ハバクク

まさにドナテッロの場合はここで自然主義が熟しています。それは私たちが北方の彫刻の場合に見出したあの魂ではなく、感覚が見るもの、霊化された感覚が見るものについての明確で自然主義的な観照です。

ニコロ・ピサーノとドナテッロのなかに、きわめて重要な意味でその後ミケランジェロに影響を及ぼし、彼に働きかけた二人の芸術家が見出されます。後にミケランジェロがとりわけその初期に制作したものを見て、ドナテッロの作品を思い起こした人たちは、当時言われていた言葉を心に刻みつけたものでした、ミケランジェロとなったドナテッロか、はたまたドナテッロ化したミケランジェロか！と。



649 ドナテッロ
ゴンザーガのロドヴィコ三世

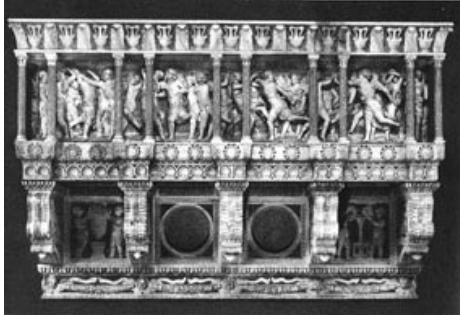


650 ドナテッロ
聖ゲオルク

とりわけ特徴的なのはドナテッロによるこの聖ゲオルクです。そこには彼特有のまったき自然主義的な力があります。

このような芸術作品はフィレンツェの自由から生まれ、ミケランジェロもまたそこから成長しました。そして一方において、いかに私たちが、より普遍的な歴史的必然性、よりコスモポリタンの歴史的必然性とでも申し上げたいものによって、古代美術の復興をイタリアに見出すかということに目を向けるなら、私たちはいたるところで、自然主義的な要素への傾向が、自由都市文化のなかで湧き起こる気分と結びついているのを見るのです。ここにおいても、北方においても、もちろん育成のされかたは市民の性質によって異なっているにせよ、自由都市の文化から、同じものが出現しています、この都市の自由のなかで、人間が自らの尊厳と自由と本質を意識するようになる自由都市の文化から出現するのです。私たちが、ネーデルラント地方、北の地方に特徴的なものとみなした芸術作品、そういう作品において私たちは常に、自由都市文化とその気分のことを思い起こさざるを得ませんでした、そうするしかないように、ちょうどそのように、このフィレンツェの聖ゲオルク（650）のごとく堅固に空間に据えられた男性においては、それを可能とする雰囲気をもった自由都市文化のことを思い起こすこと以外できません。

さてこれはレリーフを施された聖歌隊席です。



652 ドナテッロ 聖歌隊席

そしてそのレリーフです。



653 ドナテッロ 踊る少年たち

《告知》です。

651 ドナテッロ マリアへの告知



今度は聖母です。



654 ドナテッロ パッツィの聖母

今度は胸像です。



655 ドナテッロ ニッコロ・ダ・ウツアーノ

続いてパドヴァの騎士立像です。



656 ドナテッロ ガッタメラータ



657 ドナテッロ ガッタメラータ
部分：胸像

そして最後に、レオナルドとペルジーノの師、造形芸術家としてのヴェロッキオをみなさんにお見せしましょう。最初はヴェネツィアの有名な騎士像です。



658 ヴェロッキオ
バルトロメオ・コッレオーニ

659 ヴェロッキオ
コッレオーニ
部分：胸像



次は《ダヴィデ》です。



660 ヴェロッキオ ダヴィデ

以上、前ルネサンスの芸術家たちを目の前に見てきましたが、魂のなかでもはや古代のようには内的に生きることができず、古代においては内的に本能的に感じ取っていたもの、もっとよい言い方をすれば、感じつつ知り、知りつつ感じ取っていたものを、観照のなかで復活させなければならない時代に、この芸術家たちは、一方においては、古典美術への深い沈潜を通じて、古典美術の称揚をこういう時代にもたらしめました。他方においてこの芸術家たちは、これをアトランティス後第五時代に到来しなければならないものに結びつけました、直観からこれを自然主義に結びつけ、そしてそれによって、レオナルド、ミケランジェロ、そして -- ペルジーノを通じて -- ラファエロといった偉大なルネサンスの芸術家たち、彼らはみなこうした先駆者たちの作品の直接の影響下にあったわけですが、こうした芸術家たちの先駆をなしたのです。

彼らはまったくもってこれらの前ルネサンス芸術家たちの両肩に支えられて立っていたわけです。それで例えば同じこの人物像に向かって、当時の進歩がいかに速かったかを見ることができるのは興味深いことです。みなさんがこの《ダヴィデ》(660)をミケランジェロの《ダヴィデ》と比較してごらんになれば



660a ミケランジェロ ダヴィデ

ここでは比較的まだ、ドラマ化したり、運動を捉えることができていないのがおわかりでしょう、一方ミケランジェロはまさに彼の《ダヴィデ》(660a)において、運動における最高のものを捉えていました、つまり、ゴリアテに立ち向かうダヴィデの決断を固定化するということです。

以上私たちが試みたのは、一方においてギリシア芸術から放射し、他方において、人類がギリシア的な能力の再生を助けに、芸術を再び見いだすことを試みた時代に、このギリシア芸術によって再び照らされたものを、少しばかり魂の前に引き出してみようとするものでした。