

デューラー生誕して500年、彼の生地ニュルンベルク市はこの年(1971年)を「デューラーの年」(Dürer-Jahr)としてこの大芸術家を様々な形で記念したたえているが、そのプログラムは単に彼の記念展覧会のみでなく、これを補足し、あるいは別の角度から彼の芸術を見ようとする各種展覧会(「デューラー時代の絵画と版画」, 「アルブレヒト・デューラーをたたえて」, 「ニュルンベルク・ピエンナーレ1971」等), デューラーとその時代についての記念講演会, 日本も含めた各国からの芸術家を招いてのコンサート, オペラ, 演劇等, 極めて多岐にわたり, 単に一芸術家としてのデューラーのみでなくニュルンベルク市の象徴としてのデューラーをもたたえようとする同市の意気込みが如実にうかがえる。しかしこの“Dürer-Jahr 1971”のハイライトをなしたのが5月21日(デューラーの誕生日)から8月1日まで同市の Germanisches Nationalmuseum で開かれた大記念展, 「アルブレヒト・デューラー1471～1971」であったことはいうまでもない。出品点数700余点(その内デューラーのオリジナルは400余点), 出品に応じた公私のコレクション, 美術館130余, 国にしてアメリカ, ソ連も含めた14ヶ国に及んでいる。73日間の会期を通じての観覧者数は35万人をこえ, 初め「20万人」とみた美術館側の予想を大きく上回ったのみならず, ドイツにおける美術展としては未曾有の記録を樹立した。(1928年同じく同方で開かれた死後400年展の入場者数は, 当時の公式の「報告」によれば「約20万人」であった。会期は4月11日より9月16日までの

159日間)。またカタログについてみると, 死後400年展の時のそれがテキスト117ページ, 図版30ページと比較的小規模であったのに対し, 今回のそれはゆうに400ページをこえ, その中にカラー15点を含めた大小多数の図版をおり込んで極めて充実した内容を誇っている。また出品作のかけられた保険金も巨額に及び, 作品保全上の配慮と保険会社側からの要請により会期中はニュルンベルク市上空の航空機乗り入れは一切禁止という異例の措置がとられた。会場は26の分室に分れ, 作品はそれぞれ(時代順でなく)テーマ別(「デューラーとその家族」, 「イタリアとの出会い」, 「宗教改革」, 「デューラーの周辺と人文主義」, 「自然の発見」等)に陳列されており, デューラーの周辺ないし前後の芸術家たちの作品の他, 古記録, 書簡等も適宜おり込んでデューラーの人と作品の遺漏なき紹介につとめている。今回出品には至らなかった東独の作品を別とすればここにデューラーのすべてが一堂に会したといっても過言ではなく, 専門家にとっても一般の美術愛好家にとってもそれは文字通り einmalig な機会であった。その意味で本展はいわばデューラー芸術の総決算ともいえるが, ここに集められたデューラーの遺産をそのまま500年の過去にさかのぼらせれば, それはそのまま当時のドイツ美術の総決算ともいえるのであり, ここにデューラーの, 他の芸術家には求められない歴史的意義を見ることができ

* *

今日デューラーをひとつの全体像としてなが

めた時、そこに浮び上ってくるのはデューラーという一芸術家のイメージよりむしろ、ひとつの時代像である。デューラーが時代とともに歩んだというよりは、ひとつの時代が彼とともに歩んだというべきである。グリュネヴァルトは後期ゴシックという時代の中に生き、ホルバインはまたルネッサンスという時代の中に生きている。しかしデューラーの場合、彼の中にひとつの時代像が生きているというべきであろう。美術史における「ドイツ・ルネッサンス」という概念がしばしば疑問視され、時には否定されながらも、今なお用いられているとすれば、それはデューラーあるがゆえ、といっても過言ではない。いいかえれば、「ドイツ・ルネッサンス」という概念と同様に、彼の芸術と歴史的意義もまた、一義的にはとらえ切れない複雑な問題を提起している。特にしばしば議論の対象とされるのはイタリア・ルネッサンスに対するデューラーの態度である。

周知のように二度のイタリア旅行、あるいは人文主義者にして彼の親友でもあったウィリバルト・ピルクハイマー、当時（15世紀初頭）ドイツで活動していたヴェネツィアの画家ヤコポ・デ・パルバリ等を通じてデューラーはイタリア・ルネッサンスと再三対峙し、そこから多くを学んでいるが、果してこれらが彼（および当時のドイツ美術）にとって真に学ぶに値するものであったか、という点になると疑問なしとしない。「イタリア」を見ようとする余り、彼は「ドイツ」を見失いはしなかったか。彼のロマンスム（イタリア崇拜）はむしろドイツ美術の

「自然な発展を阻害し」、そこに「ある種の分裂」⁽¹⁾を招来しはしなかったか。特に第二次イタリア旅行以後の、デューラーとしては比較的大規模な絵画作品には、明快な構図、合理主義的な空間構成、調和的な人体表現等、「イタリア的」、「古典的」といえばいえるが、それよりはむしろある種の「アカデミスム」が濃厚であり、それらがしばしば「冷たく借りものめいた形式主義的な」⁽²⁾印象を与えることも事実である。Max Deriはこうしたイタリア主義に浸透されデューラー以下当時の芸術家の姿勢を、「国王の前に立つ乞食」になぞらえ、彼らの「誤った謙譲あるいは自己卑下」が「すべてをさしおいての自己自身の創造力と創造の喜びをさえ犠牲にした上での異質のもの（＝イタリア・ルネッサンス美術）の無批判な受容に導いた」⁽³⁾と見ている。果してそれが「無批判な受容」であったか否かは別としても過去500年にわたるデューラー名声が常に多少のずれは見せながらも「万聖図」（ウィーン、美術史博物館）のデューラーよりは「黙示録」のデューラーに、いいかえれば「ルネッサンス」的な「画家」デューラーよりは、ゴシック的な伝統に根ざした「線描家」デューラーにかたむいていることは事実であろう。画家ハンス・トーマが「我々はデューラーの中に芸術におけるドイツ的な特質を最もよく見、かつこれを受容する」と語る時、彼の愛するデューラーとはこうした意味でのデューラーに他ならなかった。たしかに或る作品、あるいは或る時期における「部分」としてのデューラーではなく、全体としてのデューラ

一をながめた時、そこに一貫してうかがえるのは、一切のすぐれてドイツ的な芸術にひそむ「グラフィックな性格⁽⁴⁾」であり、かつまたこうした性格がデューラーを真のデューラーたらしめていることも明らかである。(この点で生成期のデューラーが、ションガウワー、ハウスブーフマイスター、あるいはヴォルゲムートなど、彼の直接、間接の師に接した際、画家としての彼らより、版画家あるいは素描家としての彼らにより多くを学んでいるのは示唆的である。また C. D. フリードリヒないしはドイツ・ロマン派とドラクロワないしはフランス・ロマン派との様式的な比較は、上に引用した W. Pinder の論——無論それは多かれ少かれ公式化された一般論ではあるが——の正しさを裏づけるであろうし、さらに版画の技法の中ではとりわけ「絵画的」効果に富む石版画が、ドイツで発明 (A. ゼネフェルダー) されながらフランスにその真の開花を見たことは皮肉といえど皮肉であるが、それともこうした様式面における国民的特質を考慮すればむしろ必然的な結果であったともいえよう。)

木版連作《ヨハネ黙示録》はこうした個人的であると同時にまた国民的な彼の資質を初めて本格的に披瀝した作品であり、F. Winzinger は全ドイツ美術をもし一点の作品で代表させるとしたら、デューラーの《黙示録》以外にない、⁽⁵⁾とまで言っているが、初期のこうしたシュトルム・ウント・ドラング的なデューラーの後にくる一見「古典的」あるいは「イタリア的」なデューラーにしても、「古典的」あるいは「イタ

リア的」であるのは多く外部からの注文によった比較的大規模な絵画作品に限られるのであって、版画家あるいは素描家としてのデューラーをもこうした観点からとらえようとするのは当を得ない。1514年の有名な銅版画《書斎のヒエロニムス》は、《黙示録》の世界とはおよそ程遠い、古典的な静けさと明快で合理的な空間構成を特色とする作品であるが、それでいてその根底においては、たとえば同様の主題を扱ったカルパッチオの室内空間⁽⁶⁾とは明らかに違う。パノフスキーによれば *gemütlich* と *stimmungsvoll* という「翻訳しようのない二つのドイツ語をもって語る他ない」空間を現出している。パノフスキーはこうしたいわば「ドイツ的」な空間の秘密を、デューラーの(この作品における)特異な遠近法に求め、ヴェルフリンはそれを光の効果に求めているが、このようにイタリアを意識しながらも、ドイツ＝ゴシック的な伝統に深く根をおろした彼の造型感情は他のグラフィックな作品、たとえば彼の版画連作の中であってしばしば「古典的」と評される《マリアの生涯》にもぬぎがたい影をとどめている。無論、だからといって画家デューラーはもっぱらイタリア的であり、版画家あるいは素描家デューラーはすぐれてドイツ的である、とするのは余りにも図式化した見方ではあるが、ただ B. Hausmann にならって、完成された絵画作品よりむしろデッサンの方にデューラーの「多様な才能、厳しい芸術的良心、そして高度の技術的完成度」⁽⁷⁾がはるかによくうかがえるのは事実であるし、「ある種の(悪い意味で

の) Manier」を感じさせると指摘された一時期の危機的なデューラーを救ったのも、こうした素描家としての天成の強靱な資質であったと考えられるのである。それだけにまた「画家」としてのデューラーを語るとなると、人々の口調はしばしばためらいがちである。画家 W. ティッシュバインは、デューラーの肖像画には「絵画的効果」が欠けていると指摘し、近代美術史学の創始者の一人 F. Waagen は「コロリストとしてのデューラーは（他の面から見たデューラーに比し）最も生彩に欠ける」と見、また彫刻家のロダンがデューラーの色彩は「その確たる性格ゆえにあたかも数学的の真実かのように感じられる」と語っているが、たしかに彼の色彩は時として余りにも理詰であり、素面にすぎて、グリュネヴァルト、あるいはアルトドルファーのうるおい豊かな、しばしば「音楽的」とも許されるコロリスムに一籌を輸することは否めない。

「デューラーが画家として真の偉大性に達しえなかったとすれば、その因は、柔らかな、情感豊かな視覚とは相いれない（彼の郷里である）フランケン特有のかたい色彩感覚に求められよう。」⁽⁸⁾あるいはそうかも知れない。ただしここで例外とすべき分野がひとつある。すなわち風景を中心とする初期の水彩画がそれである。その多くは旅の途上で折にふれて即興的に描かれたものであるが、これらは単に「後のヨーロッパの風景画に現われる一切の基本的形態」⁽⁹⁾を先取りしているのみならず色彩的にも後のいわば公式的なデューラーには求め難い、新鮮でしか

も階調豊かな世界を現出していることを忘れてはならないだろう。（ただしこれ程豊かな絵画的可能性を含みながら、これらがすべて水彩という段階にとどまって、たとえばアルトドルファーのように、油彩画という形で結実した作品は一点もなかった、という事実はこの際注目に値する。）今回の展覧会は、通常は主として保存上の配慮から一般に公開されることの少いこれらの水彩画をも多数集めており、従来複製あるいは写真などを通じて極めて不完全に、あるいはおぼろ気な形でしか伝えられていなかったコロリストとしてのデューラーのすぐれた一面を余す所なく紹介した、というだけでもその意義は大きい。

以上概観したように、芸術家としてのデューラーには、彼が生れ育ったドイツ・ゴシックの造型風土をこころよしとするデューラーと、イタリア・ルネッサンスの信奉者としてのデューラー、また Maler としてのデューラーと Zeichner あるいは Graphiker としてのデューラーとが時には対立し、時には相補いながら並存しているが、彼をまた別の角度から見た時、そこには極めて強靱な現実感覚と明白な自己意識とに支えられたリアリスト・デューラーと、未だ明け切らぬ中世的な薄明の中に生きるヴィジョンの人デューラーとが、冷徹な自然科学者の眼をもって現実世界の様々なイメージに肉迫したデューラーと、《馬上の「死」》や《「夢」の図》あるいは《絶望者》のデューラー⁽¹⁰⁾とが浮び上ってくる。「芸術は自然の中にあり」として、もし自然界の「様々な形象をありありと

描こうとするならば、それは人の視覚を欺くほど（写實的）でなければならない」と説くデューラーは、また一方で、一切の創造的なものは「天上からの啓示」、すなわちインスピレーションに由来するものと信じていた。デューラーにとって美あるいは芸術とは学ぼうのものであると同時にまた、単に学校的な意味での努力をもってしては、決して到達しえない何かでもあった。そして「芸術とは学ぼうのもの」と信じている時のデューラーに、ある種の学者的なポーズ、すでに引用したヴェルフリンの言葉をかりれば、「冷たく、借りものめいた、形式主義的な」匂いが強いことは否めない。かつてゲーテは「暗い、無定形の底なしのファンタジーが彼（デューラー）をそこなった」と語り、またイタリア・ルネッサンス的な理想を価値観の基準としながらデューラーの芸術を論じたフランツ・クラーは「彼の芸術的創造力の純粋な発展を再三にわたってきまげたのは、またしてもあのファンタスティックなものに対する彼の性来的な傾斜であった」とのべているが、今なお彼の芸術が我々をいきいきとひきつけるとすれば、そのすべてではないにしても少からぬ部分は、まさに彼のこうした多様なファンタジーの世界にあるとしなければならない。彼以前にすでに先例の少ない《ヨハネ黙示録》を彼の《ヨハネ黙示録》たらしめ、《メランコリア》を彼の《メランコリア》たらしめているのもこうした彼のいわば複層的な想像力に他ならない。もしデューラーがイタリア・ルネッサンス、あるいは古代ギリシア、ローマの作品に親

しくふれ、これをよく模倣しえたなら、彼の芸術はより一層の高みと偉大性に達したであろう、とするヴィンケルマンやメングスの見解ほど今日の我々を当惑させるものはない。たしかに初期のデューラーは、当時のドイツには範とするだけの作品の極めて乏しかった裸体表現を学ぶ意味で、マンテーニャその他イタリアの芸術家の若干の作品を模写しているし、また芸術家が「自らの想像力の中から何か美しいイメージをうみ出す」にしても、その際自然界の様々な形象の忠実な「写生」が前提条件となっていることは彼自身も認める所であるが、およそ想像力の介入を許さない、単なる自己目的としての模倣行為ほど彼の芸術を相容れないものはない。なぜなら彼にとって芸術とは「模倣」ではなく「創造」であり、しかもその「創造」とは、この言葉の本来の意味（「泉から水を汲む」）に従って、芸術家の「心にたくわえられたひそかな財宝（＝イメージ）」を汲み出し、これを視覚化することに他ならなかったからである。のみならず彼にとってはまた今世紀のシュールレアリスムをまつまでもなく芸術作品とは時として「夢のしわざ」（Traumwerk）であり、こうした夢ないし意識下の世界が彼の芸術創造に際して極めて重要な意義を担っていること、あるいは彼が（彼のみならず芸術創造一般における）こうした世界の意義を、おそらくヨーロッパで最初に、極めて明白に意識した芸術家であったことは彼自身の次のような言葉から明らかである。「こうしてすべての芸術家に、夢と眠りの中において、芸術の多くの教えがもたらされ、啓示

されるのである。……私はいかにしばしば眠りの中に、さめている時の私には望むべくもないような偉大な芸術とよきもの(große Kunst und gut Ding)とを見ることだろうか」。

そして彼が「よき芸術家の内面は様々なイメージにみちており」、芸術家の使命とはこうした「内的なイデー」から常に何か新しいものを創り出してゆく」所にあると語る時、彼は後の C. D. フリードリヒから F. マルク、M. エルンストに至るドイツ美術のよき伝統を無意識のうちに予言していたのである。

* *

付記 I. 今回の記念展の会場の一部をかりて設けられた *Dürer-Studio* は、写真、映画、スライド、時には音響を通じて本会場にあるデューラー作品の鑑賞、理解をはかろうとした初心者のためのいわば視聴覚教室であるが、特に版画の技法や遠近法の問題など、部分の拡大写真や各種の模型などを用いてできる限り具体的に理解できるよう配慮されており、これ自体は展覧会とはいえないにしても、その教育的意義は大いに注目される。同様の試みはアルベルティーナ(ウィーン)での「デューラー素描展」にもひきつがれ、多大の好評を博したようである。

付記 II. “Dürer-Jahr 1971” を記念して出版されたデューラー関係の文献ないし画集類の数は少くないが、中でも特に注目に値するのは Matthias Mende の *Dürer-Bibliographie* と Fedja Anzelewsky の *Albrecht Dürer: Die Gemälde* であろう。前者は総 800 ページに及び、そこにあ

げられたデューラー文献は 1 万を数えるが、彼の生前から最近(1970年)に至るこうした網羅的でしかも緻密な *Bibliographie* はこれまで皆無であっただけに今後のデューラー研究に資する所は極めて大きいと想像される。また後者は、デューラーの絵画作品の *catalogue raisonné* として編まれたものであるが、本書の刊行は、はからずも、このドイツ最大の画家の作品が、彼の版画およびデッサンに関してはすでに Melder, Dodgson, Lippmann, Winkler 等の労作があるにもかかわらずその生誕から 500 年を経た今日にしてようやく、厳密な「校訂」のもとにその全貌を明らかにしえたという事実をあらためて人々に思い至らせたようである。ただしこうした事実と、画家としてのデューラーに対するこれまでの概していえば消極的な評価と何らかのかかわりがあるか否かは一概には答えられない問題である。(無論これまでも H. Tietze, E. Tietze-Conrat 共著の *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers* や *Klassiker der Kunst* 叢書の中の *Dürer* (F. Winkler 編) など、一応デューラーの絵画作品を総観した形のものはあるが、いずれも厳密な意味での *catalogue raisonné* としては、それぞれ違った意味で、不満なしとしない。)

註

- (1) Heinrich Wölfflin : *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1964, p. 15
- (2) Heinrich Wölfflin: *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1963, p. 13
- (3) Max Deri : *Die Malerei im XIX. Jahrhundert*, Berlin 1923, p. 326
- (4) Wilhelm Pinder: *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit*, Leipzig 1940, p. 41
- (5) Franz Winzinger: *Dürer*, Hamburg 1971, p. 42
- (6) かつて《書齋のヒエロニムス》と解されていたが、近年《書齋のアウグスティヌス》または《アウグスティヌスのヴィジョン》と改められた作品。(ヴェネチア, Scuola di San Giorgio)
- (7) B. Hausmann : *Albrecht Dürer's Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte und Zeichnungen*, Würzburg 1922, p. 103
- (8) Harald Keller: *Kunstgeschichte und Milieutheorie*, in Festschrift C.G. Weise, Berlin 1950, p. 31
- (9) Wilhelm Pinder: 上掲書 p. 37.
- (10) G.F. Hartlaub はデューラーのこれら若干の作品を手がかりとしながら、迷信家としてのデューラーの側面について興味深い論文を残している。: *Dürers "Aberglaube"*, in *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1940, Bd. 7. p. 167~196

なお本文中に引用したデューラーについての諸家の言葉の中で、注のないものは多く H. Lüdecke 編 *Dürer und die Nachwelt*, (Berlin 1955) によった。またデューラー自身の言葉は Lange-Huse 編 *Dürers Schriftlicher Nachlaß* (Halle a. S. 1893, 覆刻版 Wiesbaden 1970) による。