

ナザレ派の世界観

—騎士と皇帝のいる中世—

尾 関 幸*

美 術

(2013年6月28日受理)

OZEKI, M.: The World of Nazarenes —The Middle Ages of chivalry and the Emperor. Bull. Tokyo Gakugei Univ. Division of Arts and Sports Sciences., 65: 127-136. (2013) ISSN 1880-4349

Abstract

St Lucas Brotherhood, the first anti-academic movement founded 1809 in Vienna, regarded the Middle Ages as the Golden Age of culture. However, the word “the Middle Ages” should be replaced by the word “alt-deutsch” that means Germany before the Reformation. Their ideal of the “alt-deutsch” world stimulated the interest to the German history and developed new themes for history painting while their art is assimilated to academism. This process was also a way from the chivalrous world painted by Franz Pfors to the fresco series of German emperor at Munich Palace painted by Julius Schnorr von Carolsfeld, reflecting the image of “arcadia” of which young painters dreamed.

Key words: St Lucas Brotherhood, fresco of Munich Palace, Schnorr von Carolsfeld

Department of Arts, Tokyo Gakugei University, 4-1-1 Nukuikita-machi, Koganei-shi, Tokyo 184-8501, Japan

要旨: 19世紀初頭のウィーンで設立された反アカデミズムの画家集団「聖ルカ兄弟団」、通称ナザレ派は、中世を文化の黄金期と見做したが、彼らにとっての中世は宗教改革以前のドイツを意味する「古ドイツ時代」という地理的概念を含むものだった。「古ドイツ」的理想への情熱は、ナザレ派の芸術がアカデミズムへと吸収されていく過程で、歴史的関心に由来する新たな主題の開拓という形で持続していく。それはかつてフランツ・プフォルが表現した騎士道的世界から、シュノルによるミュンヘン宮殿の装飾壁画へと至る道程であり、若い画家たちが夢見た理想郷の姿を、映し出しているのである。

1. 「中世」と「古ドイツ」

1809年、ウィーン美術アカデミーの学生らが設立した「聖ルカ兄弟団」は、反アカデミズムを標榜した最初の絵画運動である。聖母子の画家と伝説に謳われた福音書記者の名を冠したこの画家集団は、芸術が

宗教へと奉仕した中世を理想的な文明の時代と考え、中世への回顧的傾向を前面に打ち出した。そうした姿勢から、彼らが制作した美術もまた、中世の美術を志向するものであったとの理解は、大筋においては間違っていない。しかしながら聖ルカ兄弟団の構成員による「中世」認識は、今日的な歴史理解と一致するも

* 東京学芸大学 (184-8501 小金井市貫井北町 4-1-1)

のではなく、19世紀におこった同種の絵画運動に比較してみてもかなりの隔りがある。例えば、彼らの存在に触発されて1848年にロンドンで設立された「前ラファエル兄弟団」は、その名の通り明確に「ラファエロ以前」のプリミティブな美術に倣うことを綱領として掲げており、制作の実践においてはともかく、少なくとも理念的な側面においては、「中世美術」についての具体的なイメージと反アカデミズムの思想とがある程度の整合性をもって連動していた。然るに、世紀初頭に発足した聖ルカ兄弟団の若者たちの芸術は、そうした中世理解に支えられていない。たとえば、フランツ・プフォル (Franz Pförr 1788-1812) は友人にあてた書簡の中で、自らの中世観を以下のように披歴している。

私の好みは中世へと向かっている。中世では、人間の尊厳がまだ完全な形で顕れていた。戦場でも市庁舎の地下酒場でも、市場でも家庭の団欒でも、それははっきりと見て取ることができる。この時代の美しい精神を、芸術家はほとんど用いていない。道徳心が騎士道的なもの (das Kabalhafte) を真実 (das Wahre) と結びつけ、全てにおいて感覚的な資質が支配している。それは芸術にはとても適した資質である。これを出来る限り得ることが、私の目的である¹。

ここで用いられている「真実」という言葉は、聖ルカ兄弟団の「盟約書」にも生涯護るべき原則として明記されており²、その芸術観を理解する上で鍵となる概念である。聖ルカ兄弟団に賛同した画家たちは、美術アカデミーにおける技法重視の教育を潔しとせず、芸術の使命が真実の追究であるからには、それを全うするには芸術の枠を超えて生活全般を覆う道徳的な価値にも眼を向けるべきであると考え、具体的には、それらを騎士道精神やキリスト教信仰といった「理性の世紀」には退けられていた精神的遺産に求めた。そして彼らは自らの生活においてその理想を、実に直截で奇妙な方法で実行に移した。プフォルとその友人フリードリヒ・オーヴァーベック (Johann Friedrich Overbeck 1789-1869) を中心とするメンバーが、1810年にローマの聖イシドロ修道院跡に活動の拠点を移して以来、さながら中世の画僧のごとく生活と制作をともにしたことはよく知られている。彼らの多くはプロテスタント圏ドイツの出身だったが、「中世」の精神を行動において再現する中で、カトリックへの改宗は自然な帰結であった。更に「中世風」へのこだわりは服装

にも及んだ。合理的で簡素な近代生活に敢えて背を向けるかのように、肩までかかる長髪、大きなベレー帽、丈の長いマントといった、一見してそれとわかる装束をまとったドイツ人の若者集団は、18世紀後半から「ドイツのローマ人 (Deutsche Römer)」と呼ばれるドイツ人留学生を見慣れていたイタリア人の眼にも奇異に映ったであろう。「ナザレびと: I Nazareni」という呼び名には、この抹香臭い若者たちに対する、ローマっ子のからかいの気持ちが込められている。

こうした懐古趣味ともとれる姿勢は、ナザレ派が絵画運動である以上、何よりも芸術制作の方法論に先鋭に顕れている。反アカデミズムを標榜した後の芸術運動が押し並べて、より「近代的」な、即ちより自由な制作手法を追求したのに対し、彼らは美術アカデミー以前のシステム、即ち工房や修道院といった封建的な共同体内の緊密な連携作業を重んじた。古典古代の異教世界は顧みられることはなく、代わって画題を提供したのは聖書や中世の騎士道物語であった。かつて芸術と信仰とが不可分であったのと同様、中世を描くことと中世の生活を実践することとは一致していなければならず、その奇妙な厳格さは絵の中の世界にも向けられた。例えばフランツ・プフォルは装束や小道具にいたるまで、対象となるものの時代考証に余念がなく、その凝り方はしばしば仲間の眼にさえ「意味がないことがらにまで甲斐のない努力」をしているようにさえうつる程であった³。

このように生活面から作品制作に至るまで「中世」に範を求めたナザレ派であるが、その歴史認識は、「近世」と「中世」の区別すら曖昧な、極めて漠としたものだった。というのも、彼らが身に着けていた「中世風の装束」は、1500年前後の盛期ルネサンス絵画を参考に考案されたものであり、また彼らにとっての「中世美術」とは、実質的には、18世紀末のウィーンで眼にすることのできたアカデミズム美術—即ちフランスやイタリアの影響を受けた後期バロック様式—以前の、広範な時代と地域を横断する様々な美術に対する総称となっていた。結果として今日我々の眼に映るナザレ派の作品は、いわゆる中世美術からは遠く、それどころかアカデミズム美術がその祖と崇めるラファエロの様式に似ているのである。それでは、ナザレ派の若者たちがそれほどまでに厳格に実践しようとした「中世」とはなんであったのか。

中世に関する考古学的な意味での知識が乏しかった19世紀初頭、ナザレ派の中世理解が呈した混乱に、一定の理解を示すことは可能であるが、それによってナザレ派という現象がヨーロッパの他国ではなく、他

ならぬ帝都ウィーンに興ったという史実の特殊性を説明することはできない。ここでまず、「中世」という歴史概念が、1800年前後のドイツ語圏においては「古ドイツ altdeutsch」という言葉と、ほぼ等価に用いられていたという事実を、改めて確認しておく必要がある。「古ドイツ」とは、本来は「ドイツ語の古語」を意味する言葉であったが、じきに「古ドイツ語がつかわれていた時代」をも指すようになる。歴史区分としては、それは「十世紀初めのフランケン公コンラート一世の東フランク王国選出から十六世紀初頭に至るドイツ語文化圏、特にその最後の時代層（デューラー時代）」と定義され、文化的にはそれは「ルターの登場によって宗教的分裂が生じ、その結果十七世紀半ばまで一連の宗教戦争が深刻な荒廃をもたらす以前の」調和的時代と目された⁴。

ナザレ派の若者たちが憧れた文化的な黄金時代としての「中世」が「古ドイツ」と言い換えられれば、それは歴史区分を指す用語であると同じくらい地理的区分を包含する概念となる。このような中世観はいかにして形成されたのであろうか。本稿は、時代区分としての「中世」と、地理的・民族的概念としての「古ドイツ」が、19世紀初頭において密接に関連したものとみなされるようになった経緯を俯瞰した上で、ナザレ派の芸術家たちが表象した「中世世界」の構造を解き明かそうと試みるものである。

2. 文学的中世の発見

「中世」を「文化的黄金時代」と捉える見方は、そもそもギリシャ＝ローマの古典文化を軸に発展してきたヨーロッパの文化史観に真っ向から対立する立場をとるものであり、古典文化の正統な継承者であるラテン文化圏に対して、自らを異郷者とする自覚があって初めて成立するものといえる。民族的アイデンティティは何より言語においてもっとも原初的な形を与えられるが、そのドイツ語圏における成立は、少なくとも社会の上層部においては、ごく緩慢な経過を辿ったといえる。なんといっても教会の公用語は永くラテン語であったし、またヨーロッパの基礎教養に属するギリシャ＝ローマ神話、キリスト教聖典、イタリアやフランスの古典文学のどれをとっても、ドイツ語で書かれているものはない（ルターのドイツ語訳聖書は、ドイツ人が自らの国語を発見する契機となりえたが、結果としてもたらされた政治的内乱によって、文化的アイデンティティの確立に直接的に寄与するところは少なかった）。ドイツ諸邦が経済的復興を遂げた18世紀

にいたっても、領邦国家に分散した支配階級は被支配階級と民族意識を共有せず、隣国フランスの「文化的かつ合理的な」言葉を書き、また話していた。

そのような状況下、ドイツ語圏において中世に対する文化的関心の高まりをみるためには、まず「ドイツ語を母語とする者たちによる、文化的言語としてのドイツ語の発見」という手続きが必要とされていた。

2. 1 言語としてドイツ語への志向

「古ドイツ語」で書かれた文学作品や伝承の価値が認識され、収集、研究の対象となったのは漸く18世紀のことである。啓蒙主義の隆盛が、価値の序列を超えて言語としてのドイツ語に対する純粋な知的関心を呼び起こしたのである。

文学研究者であり、ドイツ語教師でもあったクリストフ・ゴットシェート (Johann Christoph Gottsched 1700-1766) は、『ドイツの批判的詩文学の試み』(1730)といった著作においてドイツ文学の改革と地位の向上を訴えたが、その関心は言語学的トピックに限定されていた。ゴットシェートにとって、ドイツ文学はあくまでフランスの古典主義文学との相対的な関係において捉えられるべきであり、民族色の強いものは慎重に受容されるべきものであった。これに対し、スイス人のヨハン・ヤーコプ・ボドマー (Johann Jakob Bodmer 1698-1783) とヨハン・ヤーコプ・ブライティンガー (Johann Jakob Breitinger 1701-1776) は、ドイツ文学における詩的想像力や心情といった要素を擁護し、それらを民族感情とは切り離せないものとして受容した最初の知識人となった。彼らはともに啓蒙主義の時代をはるかに遡った「中世」に、ドイツ語で書かれた伝承を探し求めた。こうしたドイツ語研究の進展は、次第に広くドイツ人としての民族的自覚の覚醒を促すようになる⁵。

1760年代に入ると、ドイツ語をより広範な有機的文化的総体の中で再評価し、そこに民族的起源をみる機運が芽生える。ヨーハン・ゴットフリート・ヘルダー (Johann Gottfried von Herder 1744-1803) は、1760年代に発表した複数の論考において、人間の意思疎通の手段として母国語の機能を取りわけ重視し、国民意識の育成にも国語は重要であるとの見解を示した⁶。ヘルダーは言語を、意思疎通のための機能的な道具以上のものであると考え、またそれは人間の生命と同様に成長し、また消長するものと見なした。例えば、言葉は、幼児的ななんごから詩へ、そして詩から散文へと成長する。「老年期」を迎えた言葉、即ち散文は、正確ではあるが最早美しくはない。最も美しいのは「青年期」

の言葉、即ち詩の言葉であり、この若い言葉こそが人格の何たるかを知らしめるものとされる。ヘルダーにとって、詩の言葉によって綴られた中世のドイツ文学（実際はドイツの民謡の歌詞）は、したがって、ドイツ民族のアイデンティティを示すものと見做されたのである。

2. 2 ゲーテ『ドイツの建築について』

1770年代、いわゆるシュトゥルム・ウント・ドラムクの時代が幕を開ける。「感情の解放を叫び、個性と独創を主張する天才主義、長い外国崇拜を脱して真に内発的な国民文学への意思、ドイツ文学が自己確立のため一度は通過すべき反逆の時代⁷⁾」と定義されるこの時期、「ドイツ的なもの」への志向は音声的な対象（言葉）から視覚的な対象（芸術）へと広がりを見せ始める。

ヨーハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe 1749～1832) はドイツ古典主義の完成者と位置付けられるが、造形芸術の分野においてはゲーテが高く評価した古典主義の美術家は脆弱な折衷主義に堕し、むしろゲーテとの葛藤が伝えられる者ほど、ドイツ美術の再生を担った独創的美術家であったといえる。しかしゲーテがこれらの新しい世代を切り捨てていたわけではなく、ゲーテ自身も自らの芸術観の矛盾を十分意識していたふしがあるのである：ドイツ美術の育成のため、画家ハインリヒ・マイヤーとともに主宰した美術コンクール「プライスアウフガベ」(1799～1805)に課題外の作品を送りつけてきたカスパー・ダフィット・フリードリヒに賞金の半分を与え、以降コンクール自体を廃止したというエピソードはよく知られている⁸⁾。それは古典主義美術批評家ゲーテの事実上の敗北宣言にも等しい決断であったろう。対するフリードリヒとはいえば、おそらくこの成果に意を強くし、その三年後に《山上の十字架》(通称テツェン祭壇画)を発表してドイツ古典主義美術の論壇に真っ向から切り込むことになる。

1772年に発表され、晩年に加筆された論文『ドイツの建築芸術について』は、ゲーテの中世観を最も如実に表す著作である⁹⁾。1770年、「崩れた、おどろおどろしい怪物のあり様」を予感し、嫌悪感に満たされて初めてストラズブルのミュンスターに足を踏み入れたゲーテが出会ったのは、「我々の兄弟たちの偉大な精神に作品を通じて触れることの天上的、地上的喜び¹⁰⁾」であった。「それが荒々しい野生から生まれたものであろうと、あるいは教養ある感受性から生まれたものであろうと」「生き生きとして」いて、「唯一真実」

な「個性的な性質」—これこそが、ゲーテにとっての「国民的なもの」なのであった。

ゲーテによると、文化や芸術は国民的であり、「国家 nation」に依存している。国家はまた、文化と歴史を共有することによって形成される。ロマン主義芸術を「病的」と形容してはばからなかったゲーテの中世観は、ナザレ派のそれとは距離を置くものではある。しかし、自ら野蛮と評してきた中世的、ゴシック的な造形にドイツ的な性質を見出し、一定の評価を与えたという点で、ヘルダーの中世観を造形芸術へと転位させ、発展させたものとみることができる。ここにいたって、古ドイツ語が話された時代と、ゴシックの造形が花開いた時代は、ともにドイツ民族のアイデンティティが芽生え、確立した時代として同一視されることとなったのである。

3. 民族的英雄を求めて—ナザレ派の歴史画

以上のように、民族的（国民的）文脈において使用される「古ドイツ」と区別されずに形成されてきたドイツの中世観は、19世紀初頭には一層偏った形をとるようになっていた。

1806年、ナポレオンがドイツ諸邦に侵攻し、神聖ローマ帝国は解体されて800年以上におよぶ帝国の歴史は幕を閉じた。この事件がドイツ人の国民感情に火をつけ、隣国フランスに追従するように受容してきたラテン文化圏起源の価値観に対して国民的・ドイツの文化の確立を目指す潮流が生まれた。

大小様々な領邦国家に分かれ、互いに敵対することもあったドイツ語圏の諸民族は、ナポレオンという異国の侵入者を得て初めて、明確に自らのアイデンティティを定義する必要に迫られたのである。18世紀的なフランス文化の否定と「ドイツ的な文化」への志向が「中世＝古ドイツ」礼賛へと繋がっていったのは極めて自然な流れであり、したがって、当時形成された中世観は多分に愛国的、政治的な色彩を帯びていた。この時期の文学・絵画において、主題としてのドイツ皇帝への関心の高まりがみられるが、それはまさに「ドイツ民族」こそが外国人ナポレオンに譲った帝位の正統な継承者であることを主張するために、ドイツ人がキリスト教的ヨーロッパの盟主である皇帝について語り始めた、ということの意味している。

聖ルカ兄弟団の若者たちは、まさにこの潮流の渦中にいた。ナポレオンの侵攻時、ウィーン美術アカデミーの授業は一時閉鎖された。リューベック出身の画学生オーヴァーベックとフランクフルト・アム・マイ

ン出身のプフォルは、反アカデミズムの結社として聖ルカ兄弟団を立ち上げ、ほどなくしてローマへと制作の場を移したが、発祥の地が帝都ウィーンであったという事実は、彼らの思想の在り方を考察する上で重視されなければならないだろう。彼らは中世ドイツの伝説的君主たちを画題として採用し、ドイツ美術史に新たな歴史画の図像を付け加えた。それは民族的過去の発見の過程であると同時に、新たな民族伝説の創造の過程であった。以下にその中でも代表的な三人の君主を挙げ、ナザレ派的な中世観の特質に迫りたい。

3. 1 ルドルフ・フォン・ハプスブルク(1210～1291)

13世紀にシュバーベン地方をおさめたルドルフ・フォン・ハプスブルク伯爵は、1273年にドイツ王に推挙された三年後、ボヘミア王オットカー二世に勝利し、現在のオーストリアをはじめとする広大な神聖ローマ帝国のかなりの領土の支配権を得た。神聖ローマ皇帝の称号は目の前にあったが、不運にも存命中に帝冠を戴くことはなかった。

ルドルフの人気は、ハプスブルク家の祖としての歴史的重要性のみならず、その素朴で謙虚な人柄が生み出した数多くの逸話によって支えられてきた。その中で最も有名なのは、「ルドルフと司祭」のエピソードである。筋は馬上のルドルフが聖餅を運ぶ司祭に出会い、自らの馬を差し出す。その直後にルドルフは伯爵から王へと推挙される、といった単純なものだが、そこには信仰の篤さ、謙虚な人柄、気前の良さ、といったキリスト教的美徳が凝縮されており、さらに国王への推挙という結果を伴うことにより、宗教と政治とが結び付けられ、教訓的な色彩が強まっている。

16世紀以降、ハプスブルク家は対抗宗教改革の高まりとともにキリスト教の守護者としての自覚を強め、17世紀にその権威は絶頂を極めた。18世紀の啓蒙主義の時代になると宗教者としてのルドルフ像は批判的な検証の余地を入れることとなったが、逆に歴史研究の発展とともにルドルフはドイツ、オーストリア、あるいはフランドルの政治的テーマの中でももっとも重要なものに数えられるにいたった。

ナザレ派がドイツ民族の精神的支柱としてのルドルフを意識し始めたのは、史実よりは同時代文学に負うところが多い。中でもシラー (Friedrich von Schiller 1759-1805) の『ハプスブルク伯爵のバラッド』(1803) は、司祭に馬を差し出すルドルフの逸話を現代によみがえらせ、広く人気を博していた。ナザレ派の画家たちがシラーの詩を愛読していたことは疑念の余地を入れない。彼らの芸術は、18世紀までの歴史的存在と

してのルドルフ受容の流れを覆し、玉座と信仰の同盟の象徴としてのルドルフ像をよみがえらせた。その中でもフランツ・プフォル (1810)、ヨーゼフ・ヴィンターゲルスト (1822)、フェルディナント・オリヴィエ (1816) が競うように取り上げた画題が「ルドルフと司祭」であった¹¹。

フランツ・プフォルがウィーンで着手し、1810年にローマで完成させた《ルドルフ・フォン・ハプスブルクのバーゼル入城》(図1)は、王に推挙され、騎士たちを伴ってバーゼルに入城する馬上のルドルフを顕したものである。プフォルはこの作品において、かねてから崇拜していたデューラーの時代のドイツ美術、すなわち「古ドイツ」美術の様式を再現しようと試みた：意図的に遠近法を不正確に応用した絵画空間は、ルドルフを取り囲む群衆で前景から遠景に至るまで埋め尽くされている。濃淡のない、鮮やかな固有色による彩色、細密画のように抑揚のない輪郭線は、空間の平面性を一層強調しているようである。人形のような人体表現のぎこちなさ、イリュージョンを否定するような空間処置、こうしたルネサンスの自然主義を否定するような素朴さ、技巧の未熟さは、プフォルが考えるところ、古ドイツ絵画の表面的な模倣によってではなく、古ドイツの精神をもって「真実：Wahrheit」に直接的に接近せんとした結果に顕れ出た効果である。



図1 フランツ・プフォル《ルドルフ・フォン・ハプスブルクのバーゼル入城》1808-10年 フランクフルト・アム・マイン、シュテーデル美術研究所

ナザレ派の画家たちがルドルフを主題とする作品の数は、1815年以降、眼に見えて減少へと転ずる。その理由としては、第一に「古ドイツ」的画風の再現に最も努めたプフォルの死によってナザレ派自体が変質したこと、第二にドイツ解放戦争の勝利によって、ド

イツ本国における愛国主義的気運が沈静化してきたことが挙げられるであろう。

芸術活動において宗教の役割を重視した聖ルカ兄弟団の設立メンバーの中では、唯一オーヴァーベックが影響力を保っていたが、ナザレ派全体の活動の主導権は、プフォルの死後新たにローマで合流した次世代の画家たちに移っていく。ローマで再構成されたナザレ派のもとでは宗教色は弱まり、逆に造形的課題が重視されるようになった。ナザレ派の画家たちの作品はそれまで小品が多かったが、いまや記念碑的なフレスコ画制作が共通の目標として掲げられ、それは1817年のバルトルディ邸のフレスコ画で達成された¹²。またプフォルのように中世の精神に近づくため古ドイツ絵画の画風に倣うといった独特の制作姿勢をとるものはなくなり、始めからラファエロ的絵画が範とされるようになる。即ち、アカデミックな折衷主義が主流となっていくのである。

ユリウス・シュノル＝フォン＝カロルスフェルト (Julius Schnorr von Carolsfeld 1794-1872) によるミュンヘン宮殿の壁画 (1838/39) は、19世紀ドイツにおけるルドルフ崇拜の頂点を極めた記念碑的大作である¹³。バイエルン王ルートヴィヒ一世は、宮殿内の最も重要な広間一大広間と戴冠の間を繋ぐ三つの空間を「ドイツ中世」の君主を主題とする壁画で装飾させた。ハプスブルク伯爵ルドルフは皇位に就かなかったものの国民の人気を集めた君主であり、逸話も多いことが配慮されたのか、その生涯を著す数々の逸話は、三つの部屋の中でも最重要の空間、即ち戴冠の間の直前の壁面に割り当てられることとなった。

ナザレ派の中でもプロテスタントからカトリックへと改宗せず、宗教色の強い中核的グループからは距離を保ち続けたシュノルがこの作品で目指したのは、歴史的正確さであった。《ルドルフと司祭》《ドイツ国王への推挙の知らせを受けるルドルフ》《ボヘミア王オトカーに勝利するルドルフ》《国土の平和を定めるルドルフ》の四面から成るこの連作は、最初の1面を除く全てが政治的場面によって構成されており、為政者としてのルドルフ像が強調されている。「あらゆる騎士道趣味から離れて、規範的形態を見出したと思いたい¹⁴」というシュノル自身の言葉は、「騎士道的なもの」に強く惹きつけられたプフォルの精神から遠く離れている。シュノルが表現せんとしたのはキリスト教的中世ではなく、歴史的区分としての中世、キリスト教的英雄としてのルドルフではなく、史実としてのルドルフであった。それは「中世の歴史について知らないというのではなかったが、作品の下絵を仕上げるまでに、

相当量の文献をよみ、多くの原典を探さなければならなかった」というシュノル自身の言葉によっても裏付けられる¹⁵。神聖ローマ帝国の歴史の頂点にルドルフを位置づけたミュンヘン宮殿の壁面は、ナザレ派的ルドルフ受容の一つの終焉を告げる一方で、その饒舌な表現によって、19世紀ドイツの歴史画の発展を誇示しているようでもある。新しいキリスト教絵画の創設を目指したナザレ派が、デュッセルドルフ派のアカデミックな歴史画に吸収されていく過程で、ルドルフ伝説は一定の役割を演じたと評価することができよう。

3. 2 フリードリヒ・バルバロッサ (1122～1190)

ドイツ解放戦争ののちルドルフ崇拜は沈静化したのが、民族的英雄を発掘する流れそのものは継続していた。新たに発掘された英雄の中でも、ドイツ統一という新たな政治的希望を映す象徴的存在となったのがフリードリヒ・バルバロッサ (フリードリヒ一世) である。それは1870年、ドイツ帝国の発足と同時に皇帝として即位したヴィルヘルム一世が「バルバブランカ」の愛称で呼ばれたことによっても汲み取ることができるのである。

バルバロッサはシュバーベンの選帝侯から1152年にローマ王、1156年に神聖ローマ皇帝位に就いたシュタウフェン朝の君主である。ルドルフ・フォン・ハプスブルクがその人柄と信仰ゆえに国父的存在として愛され、道徳的な逸話を多く残したのに対し、為政者としてのバルバロッサは生前から賛否を分けてきた。帝国の威光を蘇らせた政治的腕を持ちながら、ルドルフのようにその人柄を伝える逸話は少なく、むしろ暴君として否定的な見方も多く伝えられている。特にローマ教皇庁との対立は、フリードリヒに不遜な不信心者としての評価を与え、またドイツ語圏以外への版図の拡大は横暴な独裁者としての人物像を外国の年代記家に書かせる主な原因となった。

ドイツ国内での文学的典拠は少ない。1807年にヨーゼフ・ゲレスが『ドイツの民話』の序文で言及しているが、ドイツ人の英雄という意識は見られないし、またグリム兄弟も『グリム童話』の中で「赤ひげ王フリードリヒ」という伝説を伝えるが、その人格や偉業についての記述はみられない。国民的英雄としてのバルバロッサ称揚表現は、フリードリヒ・リュケルト (Friedrich Rückert 1788-1866) の1817年の詩をまたなければならなかった。

1800年以前、絵画の主題としてバルバロッサが登場する機会はルドルフに比べて圧倒的に少なく、特にドイツ語圏では皆無に等しかった。というのも、この

ドイツ皇帝にまつわる最も有名なエピソード—ローマ教皇庁との和解—が、ドイツ皇帝がローマ教皇の足に接吻するという、皇帝の権威を貶めるものだったからである。皇帝と教会、あるいは両者を調停したヴェネチア総督の三者がこの場面に描かれるが、この歴史的和解の功績を三者のうち誰に帰すべきであるのかは、立場によって異なり、見解は一致していない。教皇庁はこの場面を「勝利の教会」、即ち教会の権威、寛容、謙譲といった徳目を伝える図像として捉え、16世紀後半、ヴァチカンのサラ・レジアに《フリードリヒ一世と教皇アレサンドロ三世のヴェネチアでの和解1177年》を描かせた。サン・マルコ広場でヴェネチア総督の立ち会いのもとに、教皇が皇帝の肩に足を乗せるこの図像では、当時の教皇ピウス四世の相貌がアレサンドロ三世に重ねられ、ヴェネチア総督もまた同時代の総督ジラロモ・ブリウリの容貌を映したものとされるが、バルバロッサは後ろ姿で描かれているに過ぎない。かくしてバルバロッサと教皇との出会いは、歴史の中の一事件である以上に、ドイツ皇帝に対するローマ教皇庁の優位を誇示する図像となったのである。

ヴェネチア側は、総督の外交手腕を強調する表現をとった。フェデリコ・ズッカリが1582年に描いたパラッツォ・ドゥカーレの記念碑的壁画では、ヴェネチア総督ジャーニが教皇のすぐ横にいたので、まるで皇帝が教皇のみならず、総督にも卑下しているように見える。

その他、近代以前のドイツ美術においては、フリードリヒ・バルバロッサは、皇帝が権威を保障する必要のある王家や為政者のために、権威の保証者として登場するに過ぎなかった。総じてハプスブルクのような人気をシュタウフェン朝が得ることはなく、それに応じて絵画表現もごく限定されたものだったといえる。それが変化するのは、ナザレ派の絵画においてであった。

1820年代にシュペー伯爵が、ヘルトルフ城の居城のために注文したバルバロッサの6場面の連作フレスコ画は、このドイツ皇帝がドイツ美術において主役を担った最初の作品であったといえる。最初に注文を受けたのはペーター・コルネリウス (Peter von Cornelius 1783-1867) であったが、最終的に制作を請け負ったのは弟子のハインリヒ・ミュケ (Heinrich Mücke 1806-1891) とカール・フリードリヒ・レッシング (Karl Friedrich Lessing 1808-1880)、ヘルマン・プリュッデマン (Herrmann Plüddemann 1809-1868)、そしてカール・シュトゥルマー (Karl Stürmer 1803-1881) であっ

た。これらの画家はすべてナザレ派というよりは、デュッセルドルフの美術アカデミーにおいて教育を受けた「ナザレニスム」の画家である。エピソードの少ないバルバロッサを連作の主題として扱うにあたり、殆どすべての場面が領土拡大のための数々の合戦の表現に費やされた。その中で特筆すべきが、カール・シュトゥルマーの《教皇アレサンドロ三世とバルバロッサの和解》(図2)であろう。シュトゥルマーは、ドイツ美術の中では忌避されてきた主題を取り上げ、皇帝が教皇の前に跪く従来の表現ではなく、教皇と皇帝が対等に握手し、接吻を交わす図像へと解釈を改めた。これは、ナザレ派が生み出した「友愛図」という型を応用し、ローマ教皇とドイツ皇帝の和解という史実を描きながらも、そこにイタリアとドイツの友情というナザレ派的主題を重ね、更には政治と宗教の結合という、ハプスブルク的な命題へと立ち返っている表現ととることができる。



図2 カール・シュトゥルマー《教皇アレサンドロ三世とバルバロッサとの和解》1826年 デュッセルドルフ、ヘルトルフ城

シュノル＝フォン＝カロルスフェルトもまた、1832年に注文によって《バルバロッサの死》を描いた後、前述したミュンヘン宮殿の装飾プロジェクトで、このどちらかというとな人気な皇帝の図像化という任を負うこととなった。ルドルフの表現においてさえ神格化を避け、歴史的に正確な表現を追求したシュノルは、バルバロッサの表現についても同様の原則を貫いた。三つの皇帝の間の中に位置し、面積的には最大の空間を割り当てられたバルバロッサの連作壁画は、その生涯に取材する29の場面から成る壮大な規模を有するものとなった。このことは、玉座の間に隣接するルドルフの連作がどちらかというとな象徴的な機能を担って

いたのに対して、バルバロッサにおいてはその皇帝としての生涯に伴った数々の武勲が重視されたことを意味する。

19世紀初頭にはまだ否定的評価も多く、ナザレ派の画家たちが積極的に画題として取り上げることもあまりなかったバルバロッサであるが、1840年以降、文学や造形芸術の主題として取り上げられる頻度は格段に増していく。ルドルフ崇拝がドイツ解放戦争を背景に高まりを見せたという事実を鑑みれば、バルバロッサの人気は、1870年のドイツ帝国の誕生に至る過程で戦われた数々の対外戦争に支えられたと解釈できるかもしれない。ルドルフ崇拝が再燃するのではなく、それまで不人気だったバルバロッサが「発見」されたのはなぜか。ドイツ帝国発足にあたってオーストリアは分離され、大ドイツ主義はついでた。ドイツ民族は、自らの共通の過去を語るために、ハプスブルク家の名君を最早必要としなかったのである。

3.3 カール大帝 (747-814)

ルドルフ、バルバロッサとともに、ミュンヘン宮殿の「皇帝の間」を飾った三人目の皇帝は、フランク王国の創始者、カール大帝であった。

754年、弟のカールマンとともに、教皇ステファヌスより王位を授かり、800年には西ローマ帝国皇帝を名乗りカロリング・ルネサンスを牽引したカール大帝は、「ヨーロッパの父」として歴史に記憶されている。18世紀末に「再発見」されたルドルフやバルバロッサとは異なってドイツと同様フランスにとっても重要な君主であるカール大帝は、歴史上忘却されたことは一度たりとなかった。絵画史上の重要な作例としては、デューラーがニュルンベルク市の注文によって制作した皇帝像(1510年)の他、ラファエロの工房による《カール大帝の戴冠》(1517年)を挙げる。

18世紀にはいるとカール大帝を記念碑的絵画の主題とする作品の系譜は途絶えてしまうが、世紀も半ばを過ぎると、歴史研究の蓄積とともに、カール大帝の歴史的意義の再評価の試みがはじまり、19世紀に入ると、クリストフ・フォン・アレティン、ハンス・カール・ディッポルトらによるカール大帝の評伝が次々に出版された¹⁶。そこでは治世の大半を領土の拡大に費やし、また読み書きを嗜まなかった等、カールの実像に基づく「野蛮」なイメージは完全に払拭され、信仰心が篤く、公正で教養がある君主という新しいカール像が形成されている。19世紀の愛国主義、民族主義の高まりの中で、バルバロッサと同様、カール大帝もまた、ルドルフ的な君主像、即ち「理想的な中世を体

現するドイツ人君主」の役割を担うこととなったのである。

そうした中、この中世初期のドイツ皇帝を図像化する機を得たのがシュノルであった。ドイツ国民にとっては神聖ローマ帝国の祖と位置付けられるが、「皇帝の間」を飾った他の二人の皇帝に比較すると、ヨーロッパの父でもあるカール大帝の民族色は、相対的に弱い。この弱点を逆手にとろうとしたのであろうか、シュノルが最初に示した構想は、旧約聖書に伝えられるイエサレムの神殿の再建の場面を含んでいた。シュノル自身の解説によると、これは教会と国家の建設を象徴するものであるという¹⁷。カールの帝国と世界史との連続性を強調することによって、逆にドイツ史を軸とした世界観を提示したものであったかもしれないが、この案は国王ルートヴィヒ一世の同意を得られず、断念された。完成した連作壁画は、教皇ステファヌス二世から祝福を受ける場面からアーヘンでの死に至るまでの大帝の生涯を、26場面に纏めて俯瞰し、その信仰の重みを示唆するにとどめている。

実はシュノルはミュンヘン宮殿の装飾壁画のほぼ10年前にも、カールを図像化していた。ただし、それはカール大帝を直接的に主題に据えたものではなく、イタリアの国民的詩人の詩作品をフレスコ画の連作とすべく計画された、カジノ・マッシモの装飾計画の文脈においてであった。ダンテの『神曲』、タッソの『解放されたイエサレム』、アリオストの『狂乱のオランダ』の諸場面を、複数の画家が分担して描いたこの装飾計画においてシュノルが担当したのは、アリオストの間であった。

詩人アリオストの名声は、イタリア人のみのものではなかった。ドイツの知識人の間で、特に1800年頃、アリオストへの関心は頂点に達していた。それ以前は、1636年に出版されたディートリヒによる部分訳が、ドイツ人にアリオストに触れる唯一の機会を提供していたのだが、1778年から1782年までのわずか四年間の間に三回、ドイツ語訳が試みられていることから、当時の関心の高さをうかがい知ることができる¹⁸。フリードリヒ・シュレーゲル(Friedrich von Schlegel 1772-1829)は、『詩について』(1799年)でアリオストに言及しており、また1810年にウィーンで行った講義では、カール大帝の現代における意義を強調している。シュレーゲルはナザレ派の画家フィリップ・ファイトの義父にあたり、そのナザレ派に対する直接的間接的影響力はいくら強調してもしすぎることはない。

『狂乱のオランダ』は様々な架空の騎士の恋と武勇の逸話が錯綜する空想的騎士道物語であるが、シュ

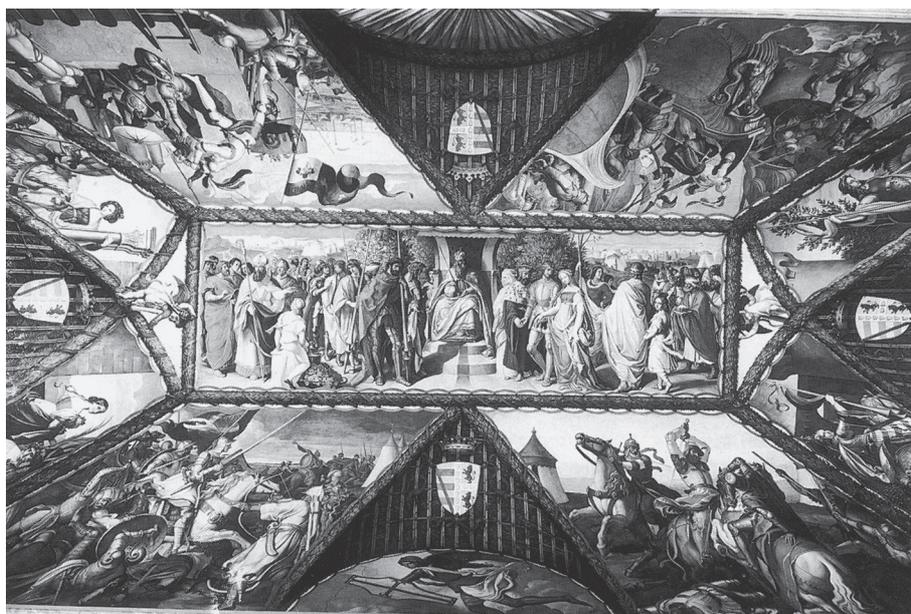


図3 ユリウス・シュノル＝フォン＝カロルスフェルト《カール大帝の勝利》1822-23年 ローマ、カジノ・マッシモ

ノルはこの詩作品を絵画化するにあたって「異教に対するキリスト教の勝利」という主題を抽出し、キリスト教の守護者として玉座に座るカール大帝を天井中央に、物語の逐次的場面をその周囲の壁面に配置するという構成をとった(図3)。「カール大帝は、今やもっとも勇敢で高貴な騎士たちに囲まれ、全ての敵から解放され、その前半生で、自分自身とそのキリスト教国のために望みうることを全てを成し遂げたのである¹⁹⁾」とシュノル自身が解説しているように、この図像におけるカールは、キリスト教の中世の創始者であり、世界の中心としてのドイツの繁栄を保障した理想の君主像を体現している。

4. 結 ナザレ派の中世観

以上、18世紀後半から19世紀中葉にかけてのドイツ諸邦において、「中世」という時代の像が形成されていく過程を辿った。それはまずドイツ語に対する学術的関心としてはじまり、程なくして「ドイツ語で語られた文化」への関心へと敷衍されていった。それはまた、17世紀の戦乱によって歴史の断絶を経験したドイツ民族が、自らの過去を探し求め、宗教改革以前のドイツ、即ち「古ドイツ時代」を見出す過程と重なる。

造形芸術においては、当時隣国フランスの影響のもとに受容していたロココから脱却し、国民的な造形を樹立することが急務とされた。ドイツの美術教育制度はフランスの王立絵画彫刻アカデミーを規範として整

備されたものであったから、「ドイツの国民的美術」を待望する論調は、多かれ少なかれ反アカデミズムの色合いを帯びることとなる。アカデミーの側でも内部批判の声は聞かれた。たとえばドレスデンやベルリンの美術アカデミーは、それまでのフランス美術の無批判な受容を修正する試みとして人事やカリキュラムの改革に乗り出し、一定の効果を見ることができた。しかし、ウィーン美術アカデミーは長く停滞していた上に、ナポレオンによる帝国の解体という政治的打撃によって、一時的な閉鎖に追い込まれていた。聖ルカ兄弟団は、まさにこの神聖ローマ帝国の終焉というドイツ史始まって以来最悪の危機の渦中に、帝都ウィーンに誕生した。他のどの都市でもない、中世初期からおよそ八世紀もの長きにわたって帝冠を戴き、形骸化しながらもヨーロッパの盟主を自任した中欧の都は、聖ルカ兄弟団の誕生にとって必然であった。彼らは芸術によって「真実」を追求し、ドイツ美術を再生せんがため、アカデミーを捨て、祖国を捨ててディアスポラの徒となった。その屈折した自尊心の裏返しとしての大胆な行動は、領邦国家の中小規模のアカデミーでは到底成立しえなかったものであるに違いない。

彼らが熱中した「古ドイツ」文化とは、古典古代文化のいわば継子であったドイツ人が探し当てた(と信じた)真の祖先である。19世紀初頭の段階では、ドイツの中世については十分に解明されていなかったから、その「先祖捜し」とは、恣意的な解釈や創作の余地をいれる、ある意味で創造的な行為でもあった。ミュンヘン宮殿の「皇帝の間」壁面を飾った三人の英雄—

ルドルフ、バルバロッサ、カール大帝—はすべて歴史区分としての「中世」に生きた実在の人物ではあるが、彼らが実際に「ドイツの君主」としての民族的自覚を持っていたかどうかは、三人の中で最も時代の下ったルドルフでさえ、極めて疑わしい。また、その図像の選択にあたっては為政者としての政治力とキリスト教者としての美德を兼ね備えた政教一致の君主という側面が強調されているが、史実ではフリードリヒ・バルバロッサについてはローマ教皇との対立が伝えられているし、カール大帝はキリスト教のみならず古典古代の文化の復興をも促した。歴史的事実とナザレ派的な史観とは、一致しないどころか、時に対立するものでさえあったのである。このような歴史観の混乱は、ナザレ派の志向する「古ドイツ」が、語義としては中世ドイツ語が話された広汎な時代を、実質上は宗教改革以前の近世初頭までのドイツを表わし、最終的にはドイツ民族の黄金時代という文化的イデオロギーを含んだ架空の時代であると定義して初めて理解される。デューラー時代の精神を制作の実践にも生かそうという試みは、聖ルカ兄弟団の設立から僅か数年の間に廃れた。だが「古ドイツ」的理想への情熱は、ナザレ派の芸術がアカデミズムへと吸収されていく過程で、歴史的関心に由来する新たな主題の開拓という形で持続していく。それはかつてプフォルが求めた「騎士道的なもの」から、シュノルの「皇帝の間」装飾壁画へと至る道程であり、ドイツ語圏の諸民族が「ドイツ」というそれまでの世界史にはまだ存在しない国の創立に向けて覇権を争う血生臭い時代に先立って、若い画家たちが夢見た理想郷の姿を、映し出しているのである。

注

- 1 Horwitz, M. *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen.* 2Bde., Freiburg i. Br. 1886, S.77ff.
- 2 聖ルカ兄弟団の盟約書は各メンバーの保管用にコピーが作成された。現在伝えられているのはヨーゼフ・ズッター (リンツ, 州立博物館), オーヴァーベック (リュウベック, ハンザ都市図書館), コンラート・ホッティンガー (同) のコピー。
- 3 コルネリウスの発言は以下の文献からの引用, 大原まゆみ 「フランツ・プフォルと古ドイツ美術」『実践女子大

- 学文学部紀要』30号 97-142頁106頁。
- 4 大原まゆみ 前掲書 97頁。
- 5 中世文学の受容については以下を参照のこと。Koziellek, G. *Mittelalter-Rezeption, Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Roman.*, Tübingen 1977.
- 6 ヘルダーの文学理論については、以下を参照のこと。Michelsen, P. *Regeln für Genies. Zu Herders "Fragmenten" "Über die neuere Deutsche Literatur"*, in: G. Sauer (Hrsg.), *Johann Gottfried Herder 1744-1803 (Deutsche Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel)*, Hamburg 1987, p.225ff.
- 7 新潮文学辞典 1411頁。
- 8 ゲーテの美術コンクールについては以下の文献を参照せよ。Scheidig, Walther. *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805.* Weimar 1958.
- 9 Goethe, *Von deutscher Baukunst*, 1772/73.
- 10 Zit. nach Anja Petz, in: *Goethe und die Kunst (Ausst. Kat.)* Frankfurt/Main 1994, p.27.
- 11 プフォル作品 (1810年) はフランクフルト・アム・マインのシュテューデル美術研究所, ヴィンターゲルスト作品 (1822年) はハイデルベルク, クアプファルツ博物館, オリヴィエ作品 (1816年) はニュルンベルクのゲルマン国立博物館に收藏される。
- 12 この壁画は借家であったバルトルディ家から剥がされてドイツに輸送され, 現在はベルリンのアルテ・ナツォナルギャラリーで見ることが出来る。
- 13 ミュンヘン宮殿の壁画装飾については以下の文献に詳しい。Fastert, Sabine. *Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des 19. Jahrhunderts.* München/Berlin 2000.
- 14 Brief an Bunsen 27. 12. 1836, cit. by Fastert 2000, p.105.
- 15 Schnorr von Carolsfeld, "Kurze Bericht über mein Leben" 1855, cit. by Fastert 2000. p.91.
- 16 Dippolt, H.C. *Leben Kaiser Karls des Großen.* Tübingen 1810, Aretin, Johann Christoph von., *Älteste Sage über die Geburt Karls des Großen.* 1803.
- 17 Fastert, p.200.
- 18 ドイツにおけるアリオスト受容については前掲書 (註5) 196頁に詳しい。
- 19 Schnorr von Carolsfeld, Julius. *Künstlerische Wege und Ziele.* Leipzig 1909, cit. by Fastert 2000, p.195.