

ドイツ・ルネサンスにおける 風景表現とその自然感情

——デューラーとドナウ派——

宮 田 嘉 久

1

西洋美術史上、絵画の中に風景が取り入れられたのはかなり古く、自然や都市の景観を描いた風景画らしきものは、既に古代ローマ時代の壁画に見られるし、また、中世においても、宗教的主题の背景として自然風景を配した絵画が存在していた。さらにまた、15世紀の初期イタリア・ルネサンス芸術、あるいは初期ネーデルラント芸術における宗教画や肖像画の背景に、注目すべき精確で写実的な風景描写がなされている。しかし、M・フリートリンダーが「15世紀の芸術においては、人間が大きく、風景は小さなものであった。人間が中心に、前景に立つ。他のあらゆるものは、装飾品に過ぎず、また、余白の平面や地面を従属的に満たすものに過ぎない⁽¹⁾」と言うように、それらの風景描写は、画面全体からすれば、まだ断片的、第二義的なものとどまっていた。

このように、自然を単に宗教的主题や歴史的 theme、あるいはまた、神話的主题に従属した背景として描くのではなく、「自然そのもの」を主題として（画中に人物、動物が描かれる場合でも、添景となっている）、その描写に主眼を置く「風景画」（Landschaftsmalerei）の最初の試みがなされたのは、15世紀末から16世紀初頭にかけての時期であった。すなわち、レオナルド・ダ・ヴィンチのペン素描による風景画⁽²⁾を一応別にすれば、現存する西洋美術史上最初の水彩（とグワッシュ）による、画面にまったく人物が登場してこない自然の風景のみを描写の対象にした「純粋な風景画」を描い

たのは、ドイツ・ルネサンスを代表するアルブレヒト・デューラーであり（1490年代）、また、西洋美術史上最初の油彩による「純粋な風景画」を描いたのは、デューラーの一世代後の、「ドナウ派」を代表するアルブレヒト・アルトドルファーであった（1520年代）ことは、周知のところである。このように、「純粋な風景画」が、ルネサンス芸術の発祥の地の、したがって、当時の芸術活動の主導権を握っていた南方のイタリアではなく、今だ中世ゴシック芸術の伝統から完全に抜け出していなかった、いわば、芸術的には後進国であるアルプス以北のドイツの地で他に先がけて誕生したことは、注目に値する事実である。

フリートリンダーが先の文章に続けて、「風景は、それが一つの芸術ジャンルの内容を形成し始める16世紀初頭でさえ、まだ下位にとどまっていた⁽³⁾」と言うように、人文主義精神に根ざした「人間中心主義」的伝統の強い当時のイタリアでは、人物表現が絵画の主たる関心事であり、風景はまだこの人物像と関連づけて描写されるに過ぎず、独立して風景だけが描かれることはなかった。

したがって、風景画が宗教画や歴史画、肖像画や静物画などと並んで、一個の独立した芸術的ジャンルとして市民権を獲得するのは、イタリアにおいては、1600年頃のアニバーレ・カラッチやドメニキーノらの、いわゆる「理想的風景画」の誕生を待たなければならず、また、北方のヤン・フェン・ホイエン、ヤーコプ・ファン・ロイスダール、マインデルト・ホッベマ、ヤン・フェルメールらの画家たちに代表されるように、風景画がネーデ

ルラントを中心に全ヨーロッパ的な規模で発展した、17世紀のバロック時代に入ってからのものである。これらの偉大なネーデルラントの風景画家たちの先駆者であるピーテル・ブリューゲル（父）の風景画でさえ、それが現われたのが16世紀半ば以降であることを思えば、ドイツにおけるデューラーやアルトドルファーらの「純粋な風景画」が、それよりかなり以前の1500年前後に誕生していることは、まったくの驚異という他ない。とまれ、これを以ってドイツ風景画芸術は、西洋風景画史上における先駆的役割を果たす結果となったのである。

このように、ドイツ・ルネサンスにおいて「純粋な風景画」は、先ず最初にデューラーによって創始され、さらに、このデューラーの影響を受けて、アルトドルファーらドナウ派の画家たちによって大きな発展を遂げるわけであるが、結論を先取りして言うならば、デューラーとその後のドナウ派の画家たちの間には、実際に両者の風景画を比較すれば明らかなように、その表現上に大きな隔たりがあることがわかる。すなわち、風景画を、人間が世界や自然を如何に捉えるかという「世界観」(Weltanschauung)や「自然観」(Naturanschauung)の「象徴的表現」と解するならば、デューラーとドナウ派の画家たちの間には、風景表現によって表出すべき「世界観」や「自然観」、あるいはその「自然感情」に大きな相違があるということであり、換言すれば、両者は自己の眼前に展開する自然風景を、まったく「異なった態度」で観ていたということである。

本稿では、このデューラーやアルトドルファーらドナウ派の風景画を取り上げながら、ドイツ・ルネサンスにおける風景画の成立、その風景表現とそれに見る自然感情、並びにその精神的背景などについて述べ、ドイツ・ルネサンスの芸術精神の特質を明らかにしてみたい。

2

デューラーの水彩とグワッシュを用いた一連の「純粋な風景画」は、分類上素描(Zeichnung)のジャンルに入れられているが、これらは、単なるタブローや版画のための習作素描というよりも、一枚の独立した風景画と見なしうる要素を十分に備えている。これらの素描は、デューラーの第一次イタリア旅行(1494年秋から翌95年春まで)前後の、1489年頃から1500年頃にかけて描かれたものである。背景のない樹木や岩のみを描いたものまで一応これに含めると、30点(W.61~64, 66~68, 94~104, 107, 108, 110~118, 121)に及んでいる(ただし、これらの素描すべてが、研究者によって一様にデューラーの手になる真筆と認められているわけではなく、また、それらの制作年代の推定に関しても、各々研究者によって意見が分かれるところである)。

上記の30点の素描の中でも、最も早い時期に属する作品は、若きデューラーがミヒャエル・ヴォルゲムートの工房で3年間の徒弟修業を終え、ドイツ領内の遍歴の旅に出る直前の、1489~90年頃(ただし、遍歴の旅から戻った1494年とする研究者もいる)に描かれたとされる《針金工場のある風景》(W.61)(ベルリン、国立美術館版画素描室蔵)(図2)、これと対幅をなすと一般に考えられている《聖ヨハネ墓地》(W.62)(ブレーメン、美術館旧蔵)、そして、《稜堡上の菩提樹》(W.63)(ロッテルダム、ボイマンス・ファン・ボニンゲン美術館蔵)、《3本の菩提樹》(W.64)(ブレーメン、美術館旧蔵)などである。

これらの中でも、とりわけ、ニュルンベルク市西方のペグニッツ河畔のグロースヴァイデンミュレ上方の小高い北川岸から見下ろした景色を描いた、上端中央に自筆で“trotzichmüll”(針金工場)とある《針金工場のある風景》は、画家の眼前に展開するグロースヴァイデンミュレの工業地帯

の建物、シュピットラー市門やその塔、ヒムプフェルスホーフ、レオンハルト小聖堂などの実際の景観を極めて写實的に、細部に至るまで克明に画面に再現した作品として大変重要であり、また、上述のように、画家の立脚地点を明確に推定できる、事実上の西洋美術史上最初の「純粋な風景画」として大きな意義を有している。

この風景画に見られる、視覚に映ずる自然や人工の対象すべてをありのまま微細に画面に写し取ろうとするデューラーの写實的精神は、ドイツ出身のスイスの画家コンラート・ヴィッツの《ジュネーヴ祭壇画》(1444年)左翼扉外面に描かれた《聖ペテロの奇蹟の漁獲》(ジュネーヴ、美術歴史博物館蔵)(図1)の風景表現の、直接の精神的反響のように見える。デューラーの画面における川向こうの広い草地から背後の山々にかけての描写は、その細部にわたる克明な表現の仕方において、ヴィッツの風景描写に一脈通じるところがある。このヴィッツの板絵は紛れもない宗教画であるが、人物の背景として描かれた風景は、西洋美術史上最初の、実際の景色を画面上に再現したものとしてあまりにも有名である。すなわち、ここに再現された風景は、単なるスイスの風景というのではなく、雪を頂いたモンブランの山並みを遠望するジュネーヴ(レマン)湖畔の、ある特定の地点を描いた「実景」だとされている。つまり、それは、「誰もが見る事ができた現実の風景であり、今日も存在し、そして、今日でも絵に描かれた通りに見える」⁽⁵⁾風景である。したがって、そこから人物像を取り去れば、誰が見ても、現実の風景となりうるような忠実な再現なのである。このような意味で、この板絵は、宗教画でありながら画家の立脚地点が推定できる、デューラーの《針金工場のある風景》に先行する、「純粋な風景画」としての要素を十分に兼ね備えた作品と見なしうるのである。そして、このヴィッツや、チロル地方で活躍した、ドイツ芸術のゴシック的精神とイタリア芸

術の理知的空間把握とを融合させた彫刻家兼画家のミヒャエル・パッハーらによって、当時地方的色彩が濃く、新しい時代の流れに遅れをとっていたドイツ芸術も、新しいリアリズムの道を切り拓き、やがてそのリアリズム精神は、上述のように、絵画における風景画のジャンルを開拓した若きデューラーへと受け継がれていくことになるのである。尚、デューラーは、遍歴時代にバーゼルに赴いたことがあるので、ヴィッツの作品の新しい息吹に接する機会があったことが十分予想されるが、推測の域を出ない。

ところで、このデューラーの《針金工場のある風景》について(《聖ヨハネ墓地》にも共通して言えることであるが)、E・パノフスキーは、「地誌的関心とでも呼んでよいものが顕著であるため、画面の表現の仕方に一種の無味乾燥とも思える一律性が見られる。実際の事象が構図上のアイデアに基づいて解釈されているというよりは、むしろ説明されていると言える。遠景であろうと、近景であろうと、あらゆる細部がほとんど同じような強勢と精密さで描写されており、建物、樹木や牧草地などの対象の色彩は、光や大気の動きにはほとんど影響されていない」⁽⁶⁾と言い、また、F・アンツェレフスキーは、「忠実な細部描写が、若い画家には、まだ全体効果よりも重視されていて、色彩も不透明顔料の多用のために幾分重苦しい印象を与える」⁽⁷⁾と言うように、ここでは、デューラーは、風景にある種の絵画的統一を与えるというよりは、むしろ眼に見える事象すべてを細部に至るまで精確に再現しようとする意図の方がはるかに強く働いていたため、画面にまだ幾分不器用さが残っていることを否定しえない。しかし、前述のように、この作品が西洋美術史上並びに西洋精神史上の重要なドキュメントであることに代わりはない。

これらの最初期の風景素描に続いて、デューラーの遍歴時代に、1490~93年頃(?)の2点の《城



1 ヴィッツ 《聖ペテロの奇蹟の漁獲》
1444年 板絵 132×154cm



2 デューラー 《針金工場のある風景》
1489-90年頃 紙 水彩・グワッ
シュ 28.6×42.6cm



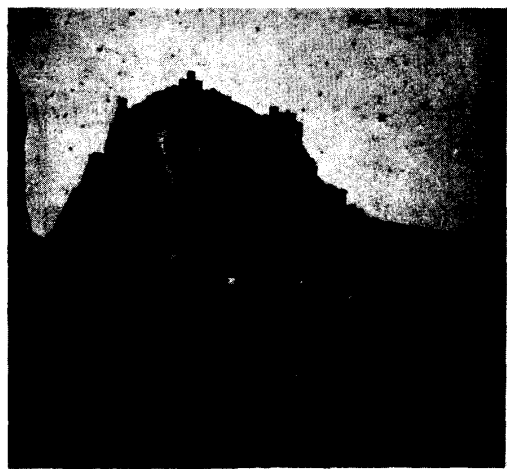
3 デューラー 《城の中庭》
1490-93年頃 紙 水彩
36.8×27cm



4 デューラー 《北から見たインスブルック
の風景》 1494-95年頃 紙 水彩
12.7×18.7cm



5 デューラー 《北から見たトレント風景》
1494-95年頃 紙 水彩 23.7×35.8cm



6 デューラー 《アルコの風景》
1494-95年頃 紙 水彩・
グワッシュ 22.3×22.3cm

の中庭》(W.67,68) (ウィーン、アルベルティーナ蔵) (図3; 前者) が描かれるが (これらの素描を以下に述べるイタリア旅行時のものと見る研究者も多い)、この時期で最も重要なのは、前記の第一次イタリア旅行の往復の途上で描かれたと推定される12点 (W.66,94~104) の素描である。次に、このイタリア旅行に関連する一連の素描から、何点か代表的な作品を取り上げてみよう。

上端右に自筆で“Isprung” (インスブルックの意) とある《北から見たインスブルックの風景》(W.66) (ウィーン、アルベルティーナ蔵) (図4) は、イン川をへだててインスブルックの町を北から望んだ図である。デューラーとしては異例とも言える、地平線をかなり低くとった構図であるため、画面の半分以上を空が占めている。この雲に覆われた灰青色の空、山腹まで雪に覆われたアルプスと緑の樹木 (この点が、本図を1495年春の復路の制作とする根拠である) を背景に、大小の塔のある町並みが描かれ、灰緑色の水面にその影を写し出しており、雲や大気や水の微妙なニュアンスが見事に捉えられている。しかも、画面全体がみずみずしい色彩に溢れており、それが本図を大変魅力あるものにしている。

また、恐らく、イタリアへの往路に描かれたと考えられる、トレントを写生した3点の素描、すなわち、起伏する地面の大まかな描写と、連なる建築物の精確かつ克明な描写が美しい対照をなす《トレント城》(W.95) (ロンドン、大英博物館蔵)、対岸から手前の大きく蛇行する川、トレントの町並み、背後の連山を展望した《北から見たトレント風景》(W.96) (ブレーメン、美術館旧蔵) (図5)、小高い台形の岩山を背景に教会と思しき建物を描いた《トレント風景》(W.97) (ハノーヴァー、美術資料館蔵) も、細部にとらわれずに、風景全体の雰囲気を見事に描出している点で、インスブルックの写生以上に注目し得る作品であり、これらは、F・ヴィンツィンガーの言葉を借りれば、「19

世紀になってようやく現われる雰囲気を満たすことに成功した」素描である。

しかし、これらイタリア旅行時の一連の素描の中でも、特筆すべきは、イタリアからの帰途に描かれたと考えられる、《アルコの風景》(W.94) (パリ、ルーヴル美術館蔵) (図6) と《イタリアの山》(W.99) (オックスフォード、アシュモール美術館蔵) (図7) の2点であろう。上端右に自筆で“fenedier klawsen” (ヴェネツィアの塞) と記された《アルコの風景》は、北イタリアのガダル湖の北のアルコの風景とされている。背景の山並みが省略されている他は、峻しい岩山の頂上と中腹に建つ塔のある要塞の建物、麓の村の建物群など、その窓に至るまで丁寧に描写されており、このことは、デューラーのこの自然の岩山の要塞に対する関心の強さをよく示している。T・ムスパーの言うように、明らかに画家の関心は、「壁や胸壁、屋根や窓などに見られる、かつて類を見ないような精密な細部描写にある」⁽⁹⁾。そして、注目すべきは、画家の立脚地点である前景の山の麓から中景の岩山の麓にかけての、山頂に続く中央の道の左右に広がる肥沃なオリーブ園やブドウ園の柔らかな表現と、それと対照をなす後景の岩山の量塊の重量感ある表現とが、見事に統一されていることである。「この光景には広々した空間があるにもかかわらず、デューラーは唐突な遠近法的効果は一切避けている。これによって彼は画面全体に調和的な色調を生み出し、灰色の野や胸壁を、褐色の屋根を、明るい緑のオリーブの木々などをひとつにまとめあげているのである」⁽¹⁰⁾。このように綿密に考えぬかれた画面構成にもかかわらず、画面全体には、春めいた詩情が溢れている。

一方、上端右に自筆で“Wehlsch pürg” (イタリアの山) と書かれた、堂々たる南チロルの景色 (メゾコ罗纳に近いセゴンザーノ地方のヴァル・ディ・チェムブラの光景だとされている) を描いた後者の素描は、中央左の中景の山だけが、その山腹に

ある樹木や建物など細部に至るまで極めて精密に描写され、画面半分以上を占める前後の山は、セザンヌを思わせる大胆な筆の運びで表現され、この対照的描写がかえって本素描を大変美しいものになっている。パノフスキーは、これをブリューゲルやヘルクレス・ゼーヘルスやレンブラントの理想的光景を予告するものとして、「デューラーは、風景のパノラマ的、あるいは宇宙的解釈に到達した。その素描には、画面に見られるような大地の息吹以外、『主題』は何もない⁹⁹」とまで言い切っている。

以上述べたように、デューラーのイタリア旅行によってもたらされた風景素描の中には、画中の地名の書き込みその他から、彼の立脚地点が明確なものもあり、「事実の風景」としての性格がよく表われている。しかし、それは、前述の最初期の風景素描に見られたような、地誌的な「記録」という性格の強いものではなく、ここでは、一幅の「風景」として、また「絵画」として表現されているのである。そして、遠近法（パースペクティヴ）や構想の点でも、さらに、色彩の扱い方の点でも、前述の最初期の風景素描に比べ、一段と進歩している。また、最初期の素描のように、対象の細部にこだわり過ぎて全体の統一を欠くというのではなく、あくまで全体との関係において個々の対象物が捉えられ、風景を一つのまとまりとして、情景全体の雰囲気を描出することに主眼が置かれている。パノフスキーが言うように、ここでは、「部分よりも全体が関係し始めてきたのであり、人工のものであれ、自然のものであれ、個々の対象すべてが、自然の普遍的生命にあずかるものとして考えられている¹⁰⁰」のである。O・ベネシュは、これらデューラーの驚異的なチロル地方を描いた風景素描に唯一比較されうるものは、レオナルドのロンバルディアとピエモンテを囲むアルプスの山中で制作した習作であるとしながらも、「レオナルドが科学的客観性の精神によって山脈の構造を

探求しようと試みたのに対して、デューラーは、明確に触知することができない明暗度、色、大気、そして気分に魅了された。……デューラー以前には、これらの現象は決して、それ自身で芸術作品を生み出すことはなかった¹⁰¹」と言い、両者の自然に対する態度の相違を指摘している。

デューラーの最初のイタリア旅行の往復路で芽生えた、このような、自然における、時間とともに刻々と変化する色や光、大気、気分を瞬間的に捉えて画面に再現しようとする試みは、イタリア旅行からニュルンベルクに戻った直後の、1495～97年頃の何点かの風景素描（W.113～117）においてさらに発展させられる。デューラーは、これまで慣れ親しんだ自分の生まれ故郷の風景を、以前とはまったく異なった新しい眼で眺め、それを画面に再現した。その風景全体が醸し出す詩情は、ロマン主義的絵画、あるいは印象主義的絵画とさえ呼びうる性格を備えている。すなわち、「従来は、ある一定の対象物の本質的に変化しない特性として記録されていた色彩は、発光体と大気¹⁰²の条件によって変化する現象と解釈されるようになった¹⁰³」のである。

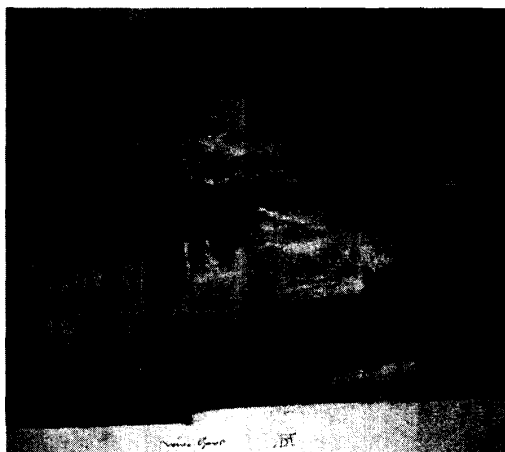
この時期の一連の風景素描の中でも最も有名な作品の一つに数えられるのは、ニュルンベルク近郊に数多くあった池の一つを描いたものとされる《森の中の池》（W.114）（ロンドン、大英博物館蔵）（図8）である。この素描は、水草の生えた堤で囲まれた池、左手の岸の上の、幹が途中で折られた数本の木と、右手の砂丘をなす岸近くに立ち並ぶ針葉樹林というだけの単純なモチーフで構成されているが、そこに見られる、空に低くたなびく紫色の雲、鮮烈なオレンジ色の光を放つ黄昏前の太陽（本図は、これまで早朝の景色だとされてきたが、近年になって裏面に夕空の習作素描が発見され、夕方の日没前の景色だということが判明した）、また、手前の堤から遠方の水平線の彼方にかけて、雲間から漏れる陽光を受けて、深い青色から明る



7 デューラー《イタリアの山》1494-95年頃
紙 水彩・グワッシュ 21×31.2cm



8 デューラー《森の中の池》1495-97年頃
紙 水彩・グワッシュ 26.2×37.4cm



9 デューラー《池の番小屋》
1495-97年頃 紙 水彩・
グワッシュ 21.3×22.2cm



10 デューラー《ヴァイデンミューレ》
1495-97年頃 紙 水彩・グワ
ッシュ 25.1×36.7cm



11 デューラー《カルヒロイトの谷》 1498-
1500年頃 紙 水彩 10.3×31.6cm



12 デューラー《カルヒロイト村の風景》
1498-1500年頃 紙 ペン・水彩
21.5×31.4cm

く生き生きとした青色に微妙に変調していく水面など、実に見事な描写という他なく、上述の、自然の色や大気、気分に対するデューラーの感覚がよく表現されている。この作品に見られるニュアンスに富んだ光と色のハーモニーは、印象主義美術のそれを先取りしていると言っても過言ではない。尚、ムスパーは本図を、遠近法の未熟さから、第一次イタリア旅行直前の1494年半ば頃の制作と見なしているが、¹⁰⁹本図に見られる上述の如き特徴は、イタリア旅行時の素描より芸術的にさらに一歩深められた結果と考えられるが故に、この説は受入れ難い。この素描と同じ頃に描かれたと考えられている、下端中央に自筆で“weier haus”（池の家）とある《池の番小屋》（W.115）（ロンドン、大英博物館蔵）（図9）も、前者と同様、この時期のデューラーの自然に対する感覚がよく表現された作品である。太陽が沈み、静けさがあたりを支配した画面の前景の浅瀬には、小舟が一隻乗り捨ててあり、池の中の離れ小島には、小さな塔を思わせる風見を頂いた家があり、周囲の木々や垣とともに、その姿を水面に写し出している。柔らかな乳白色に映える静かな水面と、空に重くのしかかる灰色の雲との対照的な表現や、空や雲の陰影に富んだ表現も注目に値するが、それにもまして、画面全体のトーンとなっている水彩の抑えられた淡い色調は、日没前の情緒や気分を見事に表現しており、また、画面全体を支配する静寂感は、東洋の水墨画の世界を思わせるものすらある。

さらに、時期的にも、内容的にも、上述の2点の素描と三幅対をなすと考えられる《ヴァイデンミューレ》（W.113）（パリ、国立図書館蔵）（図10）も、前者に劣らずこの時期のデューラーの重要な風景素描であり、本図の幻想的な色彩は、ロマンティックな気分に溢れている。ここでは、デューラーは、かつての《針金工場のある風景》と同じ建築群を描写の対象としているが、本図においては、川面に映える黄昏の雰囲気捉えることを主

眼として、直接ペグニッツ川岸に視点を定め、西からの眺望を選んだ。この立脚地点の設定について、アンツェレフスキーは、「このことによって、デューラーは、自らの時代よりも3世紀先駆する。これに比較できるものの創出に努めたのは、ようやく19世紀の『情趣的絵画』（Stimmungsmalerei）であったからである」¹⁶⁾と言い、この素描を水彩画のジャンルでのデューラーの最も重要な作品であるとしている。

さらにまた、これら3点の素描より少し後の、1498～1500年頃（あるいは、1510年頃とする研究者もいる）には、《カルヒロイトの谷》（W.117）（ベルリン、国立美術館版画素描室蔵）（図11）や《カルヒロイト村の風景》（W.118）（ブレーメン、美術館旧蔵）（図12）が描かれているが、これらにおいてデューラーは、かつての、線的表現で対象を細部に至るまで精密に描写する方法を思い切って捨て、色彩の量塊で捉えようとする大胆な風景様式を確立した。とりわけ前者は、その明るい色彩、大まかな筆使いによってセザンヌを思わせる。そして、この2点の素描は、事実上のデューラー最後期の作品として位置づけられるが、ここに至っては、あの最初期の《針金工場のある風景》の頃のデューラーをまったく想像することができない。ほぼ10年余りの間にデューラーの風景表現は、長足の進歩を遂げたのである。

3

以上述べたように、デューラーによって初めて、水彩素描とは言え、画面にまったく人物が描かれない、自然そのものを主題とした「純粋な風景画」が登場した。この点で、デューラーは、真の意味での偉大な「風景の発見者」と言えよう。したがって、このようなデューラーの自然に対する斬新な態度と、自然に表現的価値を見出さず、それ故、風景を正面きって絵画の主題として取り上げなかった中世の時代の芸術家の態度との間には、大きな

隔たりがある。

このことは、K・クラークが『風景画論』の中で、「風景画は、人間が辿ったさまざまな自然観の段階をしるす指標である¹⁰⁷」と言うように、中世の自然に対する「観念」が、ルネサンスの時代になって変化したことの証差である。周知のように、「精神的なもの」、「霊的なもの」に最大の価値を与え、そこに「存在」の根拠を見出した中世のキリスト教は、自然を、かかる精神性、霊性を有しない、常に「生成消滅」を繰り返す「魂なき物質」であるが故に、最も価値の低い、まったく取るに足りない存在と見なした。このようなキリスト教哲学の基本的態度は、これは最も極端な例であるが、人間の感覚を喜ばせる要素を数多く持てば持つほど、それだけ事物は罪深き存在になると説いた、12世紀初頭の聖アンセルムスの考えによく窺える。つまり、人間が自然に美を見出し、それを享受するということは、人間の中にある精神的な部分を否定して、物質的な部分である肉欲に耽ることにも等しい行為であり、したがって、それは、厳に排除されなければならなかった。中世の絵画において、聖書の中の物語を主題にして描く場合、その事件が展開する舞台の背景として、自然の形象、たとえば、山や川、樹木や岩などを画面にまったく描かなかったり、また描くにしろ、概してその表現が「観念的」であり、それと実際の自然の形象との間に大きな隔たりがあるのは、上述のようなキリスト教哲学における自然観が反映されているからである。すなわち、「理念こそ神的であり感覚が卑しいものであるならば、事物の外観は能うかぎり象徴的に表現¹⁰⁸」されなければならないのである。したがって、このような知的、精神的状況下では、自然を主題とする近代的な意味での写実的な風景画が成立する余地はまったくなく、風景は、「象徴としての風景」となるのである。

しかし、中世も後半期の13～14世紀になると、このような自然に対する観方に大きな変化の兆し

が見え始め、上述のように、かつては、「魂なき物質」として、あるいはまた、しばしば人間に敵対し、人間を威圧する恐怖の対象として、「否定的」にしか見られてこなかった自然も、親しみのある「肯定的」な対象として見られるようになる。すなわち、自然は、単にわれわれに感覚的な喜びをもたらす「美しいもの」として享受されるだけでなく、調和ある「神の世界の反映」と見なされるようになり、神の被造物としての「自然の美しい秩序」が肯定され始める。たとえば、13世紀における、アシジの聖フランチェスコの『太陽讃歌』などに見られる「自然美讃仰」は、周知のところである。また、「普遍問題」において、「普遍は個物のうちに在る」とした、中世最大のスコラ哲学者トマス・アキナスの、キリスト教的アリストテレス主義の立場は、神の被造物である自然の事象（個物）の中に、神の叡知（普遍）を認識すること、換言すれば、「自然の美」を「神の美の反映」と見ることであり、それは、自然に肯定的な価値を与えるための、また、自然に美しい秩序を与えるための十分な形而上学的根拠を示したと言える。あるいは、14世紀において、ペトラルカが純粹にそれだけの目的で登山を行なったという有名なエピソードも、この時期の「自然主義」の台頭をよく物語っている。さらにまた、15世紀前半の教会運動で指導的な役割を果たした、チロルのブリクセンの司教であったドイツの思想家ニコラウス・クザーヌスの『知ある無知』などの著作で示された「両極の一致」（coincidentia oppositorum）という考えは、いわば当時の台頭しつつある新しい自然観を代弁するものであり、ひいては風景画の成立にも大きく寄与した。すなわち、中世からルネサンスへという、ちょうど時代の転換点に位置していたこの偉大な思想家は、「増大しつつあった経験的探求の傾向を、偉大な古い宗教的世界観と調和させようと試みた。彼は、ある大きな調和において統一されるところの、有限と無限の概念を確

立した。無限なるもの、すなわち神は、あらゆる小さな事物にも含まれるが故に、それは、われわれの注意に値する。あらゆる小さな部分は、宇宙を反映し、宇宙の鏡になる——in omnibus partibus relucet totum（あらゆる部分に全体は反映する）——のである¹⁹」。このクザーヌスの考えは、やがてルネサンスの芸術家たちによって表現される（前述のデューラーに見られたように）新しい自然に対する観念を、彼らに先がけて思想的に表明したものに他ならなかった。

一方、1420年頃のフィレンツェにおける、科学的「遠近法」の発見による新しい空間理念の誕生は、西洋美術（風景画）史のみならず、一般精神史にとっても極めて重要な出来事であった。すなわち、数学（幾何学）的原理に基づいて、現実空間（自然）の諸対象を視覚の映ずるままの遠近関係をもって、画面空間に統一的に秩序づけて描写する科学的遠近法は、異なった視点によってさまざまに変化する「客観」としての外界を、「主観」である画家の単一の視点によって統一的に捉えるという意味で、「大宇宙」（マクロコスモス）の中心に「人間」（ミクロコスモス）を位置づける手段でもあり、とりもなおさずそれは、「自我の自覚」による人間中心主義的世界観の「象徴形式」であった。絵画の透視画法であるこの科学的遠近法は、ブルネレスキによって初めて真に科学的基礎づけが与えられ、レオン・バッティスタ・アルベルティの『絵画論』（1436年）において初めて明文化され、ピエロ・デラ・フランチェスカやレオナルドを始めとするイタリア・ルネサンスの芸術家たちによって徹底的に活用された。この科学的遠近法の発見によって、これまで単に経験的感觉に基づいてのみなされていた空間の統一的把握は、理論的根拠に基づいて「客観的」かつ「正確に」把握することを初めて可能にしたのであった²⁰。したがって、この科学的遠近法は、同じく幾何学原理に基づいた、人体の有機的把握を基礎づけるための「人体

比例」（プロポーション）理論とともに、自然をあるがままに忠実に描写する自然主義的リアリズムの方向を目指したルネサンス絵画に、欠くべからざる重要な理論となり、また、それ以降の風景画の発展に決定的な影響を与えたのであった。

前述のデューラーの水彩素描による「純粋な風景画」は、以上に述べたような事柄（自然に対する新しい知的、精神的態度）を背景として生まれたものに他ならなかった。F・ピールは、いみじくも次のように言う。「デューラーの数々の水彩画は、単なる彼の芸術上の典型的な特徴を示しているだけではない。つまり、それは、『デューラー時代』という名で呼ばれたあの時期における人間、自然及び芸術の関係の根本的変化を解明する鍵なのである。芸術作品は、新しい機能を獲得した。すなわち、それは、もはやアレゴリーの意味を仲介することに奉仕するという第二義的なものではなく、むしろ認識の手段として用いられ、自然と精神の構造を理解するために有用なものとして制作されるのである。……デューラーの水彩画は、その表現に際し、決して外からの制約によって妨げられることのない、芸術家の自由の表現なのである⁽²¹⁾」。

4

現存するデューラーの作品から推測する限り、彼の水彩による「純粋な風景画」は、前記《カルヒロイトの谷》や《カルヒロイト村の風景》以降、どうしたことか第二次イタリア旅行（1505年秋から1507年春まで）に際しても、またネーデルラント旅行（1520年7月半ばから翌21年7月末まで）に際しても、まったく描かれていない。この点については、何かの事情で紛失したことも一応考えられるが、もしそうであったとしても、一点くらいは残っていてもよさそうなものである。ところが、それがまったく現存しないということは、描かれなかったと考えるのが妥当である。すなわち、

水彩風景画、ひいては、風景画そのものに対するデューラーの関心が、前述のように、第一次イタリア旅行前後のわずか10年間に限定されていたということである。もしデューラーが水彩素描で獲得した芸術的成果をさらに発展させ、それをタブローにまで及ぼしていたなら、彼はドイツ・ルネサンスを代表する最大の風景画家になっていたに違いない。しかし、デューラーは、ついにアルトドルファーのような油彩による風景画を描かなかった。したがって、デューラーは、偉大な「風景の発見者」たりえたが、偉大な「風景画家」たりえなかった。ドイツ・ルネサンスがよく「デューラー時代」と呼ばれるように、デューラーは、タブロー、版画、素描、芸術理論など造形芸術のあらゆるジャンルで卓越した才能を発揮し、総合的な面でドイツ・ルネサンスを代表する最大の芸術家であった。しかし、こと風景画というジャンルに関する限り、彼は後の画家たちに影響を与えた偉大な先駆者であったが、決してその中心的存在とは言えないのである。

勿論、デューラーのタブローには、宗教画などの人物の背景として風景は登場し、時にそれは画面において重要な役割を担うこともあった。たとえば、今世紀の半ばに発見された、1498年頃の板絵《荒野の聖ヒエロニムス》(A.14) (ケンブリッジ、フィッツウィリアム美術館蔵) (図13) における人物(ヒエロニムス)の背景の風景描写は、明らかに同時期の水彩風景画と共通するところがあり(とりわけ、《森の中の池》の空の描写)、大変美しい表現となっている。しかし、ここに見られるような風景描写は、彼の作品の中ではむしろ例外であり、一般的に言って、風景に対するデューラーの関心は、決して高いとは言えない。現存する作品に接する限り、画面の背景に風景が描かれる場合でも、それは、遠近法による空間表現のための素材であるか、あるいはまた、単に空間の余白を満たすためのものに過ぎなかったように思われる。

たとえば、二度にわたるイタリア旅行の合間に制作された、1498～1500年頃の《パウムガルトナー祭壇画》中央パネル《キリスト降誕》(A.50) (ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク蔵) (図14) や1504年の《東方三博士の礼拝》(A.82) (フィレンツェ、ウフィツィ美術館蔵) (図15)、1504年の銅版画《聖夜》(B.2) などを見ると、この頃のデューラーの絵画に対する関心領域が何であったかがよく窺える。アルトドルファーにも同じ主題を扱った作品が何点かあり、たとえば、1507年の《キリスト降誕》(WD.2) (ブレーメン、美術館蔵) (図31) を見ると、聖書の中の事件が展開される舞台の背景として風景(建築物も含めて)が描かれているにもかかわらず、主題の人物たちよりも背景の方に主眼が置かれ、大変魅力的な、詩情溢れる幻想的な一種の風景画となっている。しかし、このアルトドルファーの作品とは対照的に、デューラーの作品の場合は、たとえば、ヴィンツィンガーが《キリスト降誕》について、「画面全体から受ける印象は、観者の視線を強制的に画面の奥に向けさせる過度の遠近法の使用によって著しく損なわれている⁽²²⁾」と言うように、遠近法的な空間性を表現することに主眼が置かれ、とりわけ《聖夜》は、さながら遠近法描写の実験の如き印象をわれわれに与える。上記のいずれの作品にも、背景のモチーフとして風景が登場してくるが、それらはほとんど添え物の感をまねがれず、風景画としての要素は微塵もない。

そして、この時期に限らず、デューラーの宗教画や肖像画における風景は、断片的で、概ね想像力に乏しい平凡な描写に終始している。したがって、それは、イタリア旅行時から帰郷後にかけて描かれた、あの水彩風景画に見られるような芸術的高みに到達することはついになかったのである。そしてさらに、デューラーのタブローで注目すべき点は、人物画の背景に風景がまったく描かれずに、黒、緑、灰青色など一色で塗りつぶされ、人



13 デューラー《荒野の聖ヒエロニムス》1498年頃
板絵 23.1×17.4cm



14 デューラー《キリスト降誕》
1498-1500年頃 板絵
155×126cm



15 デューラー《東方三博士の礼拝》
1504年 板絵 100×114cm



16 デューラー《エジプトへの
逃避》1503-05年頃 木版
29.8×21cm



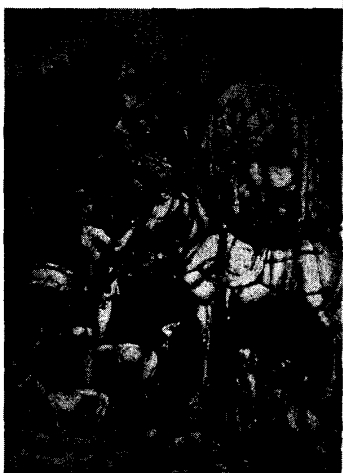
17 デューラー《聖アントニウ
スと聖パウルス》1504年頃
木版 21.2×14.1cm



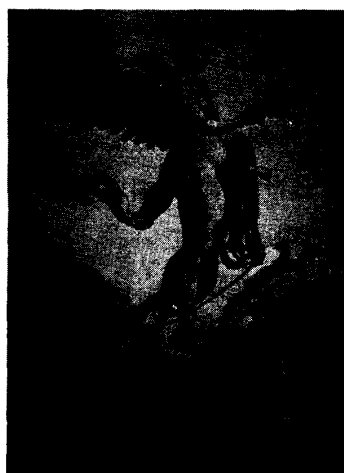
18 デューラー《荒野の聖ヒエロ
ニムス》1496年頃 エングレ
ーヴィング 32.4×22.8cm



19 デューラー《海の妖怪》
1498年頃 エングレー
ヴィング 24.8×18.7cm



20 デューラー《聖エウタキウス》
1501年頃 エングレーヴィン
グ 35.5×25.9cm



21 デューラー《ネメジスあるいは
幸運の女神》1502年頃 エング
レーヴィング 33.3×22.9cm

物だけがクローズアップされている例が多く見られることである。つまり、このことは、タブローにおけるデューラーの関心が、専ら人間の表現にあったことの証左である。

タブローに比べて版画の場合はまだ（とりわけ初期の作品において）、風景描写が画面で重要な位置を占め、かつ想像力豊かな表現がなされている。たとえば、木版画では、1496～1500年頃の連作版画《大受難伝》中《オリヴ山のキリスト》（B.6）、1503～05年頃の連作版画《マリアの生涯》中《マリアの訪問》（B.84）、《エジプトへの逃避》（B.89）（図16）、1504年頃の《聖アントニウスと聖パウルス》（B.107）（図17）などに、また銅版画では、1496年頃の《荒野の聖ヒエロニムス》（B.61）（図18）、1498年頃の《海の妖怪》（B.71）（図19）、1501年頃の《聖エウタキウス》（B.57）（図20）、1502年頃の《ネメジスあるいは幸運の女神》（B.77）（図21）などにそれが見られる。とりわけ、最後の《ネメジス》に描かれた風景は、実際のチロル地方のクラウゼン村の風景を描写したもので、前述のイタリア旅行時の水彩風景画と共通する地誌的正確さを示している。しかしながら、後のアルトドルファーや初期のクラナッハなどドナウ派の画家たちに影響を与えたと考えられるこれらの版画における風景描写も、いずれもが人物の背景として描かれたものであり、デューラーの関心はタブローの場合と同様、専ら人間の表現にあったことがわかる。したがって、デューラーは版画のジャンルにおいても、アルトドルファーのような独立した風景画をついに制作することがなかったのである。

上述のように、絵画におけるデューラーの関心が専ら人間の表現、すなわち、人体の理想的な形態を探求することに向けられていたことは、彼が芸術の理論研究に携わり、生前に完成させた3冊の理論的著作の中でも、最も浩瀚で、最も時間と労力を費やして出版されたのが『人体比例に関す

る四書』（1528年）であったことからよく窺える。デューラーは、この『比例論』献辞のための草稿（1523年）の中で、「私はイタリア人たちを彼らの裸体像において、そして何よりも先ず第一に遠近法において非常に賞讃する⁽²³⁾」と言い、また、絵画論のための序文草稿（1512年）の中で、「絵画芸術（の目的）は、教会に奉仕してキリストの受難を描くことであり、また人間の姿を死後にまで留めおくことである⁽²⁴⁾」と言うように、デューラーの絵画に対する関心は、遠近法や人体比例理論にあり、そして、その目的とするところは、これらの理論に基づいて、宗教画や肖像画を描くことにあったのである。いずれのジャンルにしろ、人間が画面の中心を占めることに代わりはない。

それ故、アルトドルファーらドナウ派の画家たちは、デューラーが創始して発展させえなかった風景に対する新たな自然感情をさらに推し進め、これを完成に至らしめたと言えるであろう。では以下に、実際にドナウ派の風景画を取り上げ、その風景表現における世界観や自然感情について述べてみたい。

5

これまで幾度か用いてきた「ドナウ派」（Donauschule）という名称は、16世紀前半に、バイエルンからオーストリアにかけてのドナウ川流域の都市（レーゲンスブルク、パッサウ、リンツ、ウィーンなど）で活躍し、その極めて特異な、個性的な画風の故に、西洋風景画史上に大きな足跡を残した一群の画家たちの総称である。アルブレヒト・アルトドルファーは、この画派最大の画家と見なされているが、彼の他に、エアハルト・アルトドルファー（アルブレヒトの弟とされるが、お互いに生年が近く、またその生年も定かでないため、兄である可能性もある）、初期のルーカス・クラナッハ（父）、リューラント・フリュアウフ（子）、初期のイエルク・ブロイ（父）、マルクス・ライン

リヒ、ヴォルフガング・フーバーなどの画家たちがいる。また、ドナウ派の画家ではないが、マティアス・グリューネヴァルトは、その自然感情において、この画派に共通するものがある。

このドナウ派は、冒頭で述べたように、風景画が絵画の一ジャンルとして確立される17世紀に先立って、自然の風景を絵画の主題として積極的に取り上げ、タブローによる西洋美術史上最初の「純粋な風景画」を生み出した点で、極めて重要な意義を有している。彼らには、19～20世紀の画派のような芸術上の共通する特定の理念や主義主張があったわけではなく、また、それぞれの画家の様式上の相違にもかかわらず、彼らには、以下に詳述するように、自然と人間との関係において極めて「親密な関係」を保持し、自然を「生ける自然」として捉え、それを輝かしい色彩と自由な形式によって、詩情豊かに表現した点で共通するものがある。したがって、A・シュタンゲも言うように、「彼らの芸術形式は、厳格なものでも構築的なものでもなく、繊細で自由で主観的である」⁽²⁵⁾。そして何よりも先ず第一に、絵画における全体的な「雰囲気」や「気分」を大切にする彼らにとっては、「あたかも、人物画よりも風景画の方が重要であるかのように見える」⁽²⁶⁾のである。

このようなドナウ派の絵画の特徴は、先ずウィーン時代（1500～05年頃）のクラナッハに見出すことができる。クラナッハと言えばわれわれは直ぐ、宗教改革者マルティン・ルターの親しい友人で、当時の宮廷趣味を反映したあの彼独特の官能的な裸婦を描いたヴィッテンベルク時代のクラナッハを思い浮かべるが、しかし、それとは様式を異にするウィーン時代のクラナッハこそ、ドナウ派の風景画を語る際に、不可欠の存在である（と同時に、この5年余りの間のウィーン時代の作品は、クラナッハの長い芸術活動の最高の頂点を示すもので、以後これに匹敵する完成度の高い作品は描かれていない）。また、1472年に上部フランケン地

方の小都市クローナハで、画家ハンス・マーラーを父として生まれたことが判明していること以外、その後1500年頃ウィーンに巨匠としての技術と個性をもって突然姿を現わすまでの、彼の遍歴修業時代に関しては一切不明で、また作品も伝わらない。ただし、ウィーンで描かれたクラナッハの作品には、丘陵、森、谷、山岳、高く聳えた岩壁に建つ城などを背景としており、ドナウ派の画家たちと共通するロマンティックな風景となっているため（すなわち、彼をドナウ派に含める理由もこの点にあるのだが）、ウィーンに現われる以前、彼はドナウ川流域を遍歴したことが十分考えられ、また、ウィーンで制作され始めたタブローや版画にデューラーの作品からの影響（モチーフ、人物の肢体、群像配置、構図など）が見られるので、ニュルンベルクに滞在し、彼の作品に接したことも推測される。

クラナッハのドナウ派絵画の特徴が顕著に表われている作品は、1500年頃の《磔刑》（FR.1）（ウィーン、美術史美術館蔵）（図22）、1502年の《荒野の聖ヒエロニムス》（FR.4）（同前）（図23）、1503年の《十字架のキリスト》（FR.5）（ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク蔵）（図24）、1504年の《エジプトへの逃避途上の休息》（FR.10）（ベルリン、国立美術館絵画館蔵）（図25）などの宗教画である。これらの作品に共通する点は、人物の背景に壮大な山岳風景が展開することである。すなわち、デューラーの同主題の作品に見られるように、風景が添え物として描かれるのではなく、人物と同等の、あるいは、それ以上の重要な役割を担っていることである。とりわけ、《荒野の聖ヒエロニムス》や《エジプトへの逃避途上の休息》では、画面の半分以上が風景で占められている。つまり、これらの作品は、宗教画でありながら、一幅の風景画として十分見られる要素を兼ね備えている。これらの作品に見られる、自然に対する新鮮な感情、広大な空間への愛好、また、自然のもつ美し



22 クラナッハ《磔刑》1500年頃 板絵 58.5×45cm



23 クラナッハ《荒野の聖ヒエロニムス》1502年 板絵 55.5×41.5cm



24 クラナッハ《十字架のキリスト》1503年 板絵 138×99cm



25 クラナッハ《エジプトへの逃避途上の休息》1504年 板絵 69×51cm



26 クラナッハ《聖ステファヌス》1502年 木版 25.1×14.9cm



27 クラナッハ《パリスの審判》1508年 木版 36.3×25.2cm



28 クラナッハ《荒野の聖ヒエロニムス》1509年 木版 33.5×22.6cm



29 グリューネヴァルト《聖パウルスと聖アントニウス》1512-16年頃 板絵 265×141cm



30 同（部分）

さへの目覚めは、ドナウ派絵画の基本的特徴をなすものである。

クラナッハの風景描写を見ると、それは、デューラーの場合のように、個々の事物、すなわち、岩肌、草花、木の葉一枚一枚の細部に至るまで、それらの輪郭をまるで彫刻でも見るかのように正確に写し取って全体を構成するというような仕方ではなく、むしろ画面全体の雰囲気、気分を重視していることがわかる。そのため、クラナッハの風景描写は、デューラーに比べて、一見大ざっぱに見える場合があるが、むしろそれは、このような気分を表現するために有効に働いている。そのため、画面における人物と背景の自然は、相互に対立するのではなく、相互に縫れ合い、人物は背景の自然の中に溶け込み、それに同化しているかのように見える。H・ヴェルフリンは、このような様式的特徴を「絵画的」(malerisch)と呼んだが、この言葉に対する次のような説明は、クラナッハの、ひいてはドナウ派絵画の本質をよく示すものとなっている。

「事物が彫刻のように個々のものとして見られるのではなく、一つの内的運動が形から形へと進展するということである。そして、単に個々の対象が空間の中に在るというだけでなく、一つの全体生命だということであり、有形のものも無形のものもファンタスティックに一つになって溶け合っている⁽²⁷⁾」。

前記の4点の板絵の中でも、このような傾向が特に際立っているのは《荒野の聖ヒエロニムス》と《エジプトへの逃避途上の休息》であろう。前者においては、聖人は荒野ならぬドナウ河畔の生々しい緑の樹葉に覆われた深い森の中の空地に膝まづき、右手に握った石で今にも己の胸を打たんとしているが、ここで注目すべきは、聖人と彼の脇に生えている2本の樹木は、あたかも生命を共有した一つの有機体であるかのように見えることである。すなわち、聖人と樹木は地中の一つの根か

ら、あるいはまた、樹木は聖人の体から生え出ているかのように描かれている。さらにまた、聖人の顎髭は、磔刑のキリスト像の彼方にある樹木の枝葉にそっくりであり、地面にうづくまる獅子も、地面と背後の岩の色に溶け込んでいる。また、後者においても、前者と同様、物語の舞台は、美しいドナウ湖畔の、澄みきった青い空と緑の樹木に囲まれた森の中に設定されている。そして、ここでも人間(聖家族)と背景の自然との有機的結合が見られるが、とりわけ、聖母子と天使たちの背後に立つヨセフの後ろの大きな縦の木は、あたかも彼の背中から生え出、人間の感情を有しているかのような印象をわれわれに与えている。そして、ここには、ヘロデ王の幼児虐殺を逃れて目的地に急ぐ聖家族の緊迫した空気はまったくなく、新鮮な大自然の中に浸り、その息吹を肌身で感じ取り、永遠の休息を楽しんでいるかのような幸福感に満ち溢れている。

さらにまた、前者と同年の1502年の木版画《聖ステファヌス》(図26)にも、この自然と人間との有機的結合が見られる。クラナッハのこの作品は、肉体の重みを強調する肢体や頭部の描写などに、デューラーの1500～03年頃の木版画《聖ステファヌス、聖シクストゥスおよび聖ラウレンティウス》(B.108)に共通する部分があり、これを手本にしたと考えられる。しかし、両者はまったく別の造形意欲に基づいて制作されており、したがって、両者から受ける印象は、まったく異なったものとなっている。すなわち、デューラーのルネサンス風の建築アーチは、クラナッハでは、竜のような怪物がまつわりついた幻想的な植物に変えられている。しかも、この怪物の胴体と植物の幹とがはっきりと区別がつかず、融合されてしまっており、それは、あたかも植物の幹から怪物の頭が生え出ているかのように見える。また、聖人の頭光は、ブドウの蔓に変化させられている。一つの画面の中で、植物と動物と人間は相互に溶け合い、

画面全体が一つの有機体であるかのような印象をわれわれに与えている。これは最も顕著な例であるが、たとえば、1508年の《パリスの審判》(図27)や1509年の《荒野の聖ヒエロニムス》(図28)にも明らかなように、クラナッハの木版画には、このような自然と人間との有機的結合というモチーフが少なからず見出されるのである。

6

上述のクラナッハの作品に見られたような、自然と人間との有機的結合というモチーフをさらに推し進めたのは、ドナウ派最大の画家アルトドルファーである。1480年頃レーゲンスブルクに生まれ、1538年に同地で歿したアルトドルファーは、クラナッハと同様、その修業時代についてほとんどわかっていない。レーゲンスブルクにマイスターとして登場した頃の、初期の1506~07年のタブロー、素描や銅版画を見ると、そこにはまだデューラーやクラナッハの影響が認められる。たとえば、1507年の《荒野の聖ヒエロニムス》(WD.4) (ベルリン、国立美術館絵画館蔵) (図32) は、クラナッハの前述の同主題の板絵の、また、同年の《聖フランチェスコの聖痕》(WD.3) (同前) は、デューラーの同主題の1502年頃の木版画(B.110)の影響が強く、とりわけ、後者は、デューラーの構図をほとんどそのまま用いている。しかし、これらの作品には、既にアルトドルファーの個性の萌芽が見られる。すなわち、前者では、「クラナッハの動的な絵よりも柔らかであり、気分においてより叙情的である。したがって、人物と周囲の事象との融合はクラナッハをさえ越えている⁽²⁸⁾」こと、また、後者では、「人物がデューラーの版画のように支配的ではなく、自然の豊かな成長の中に浸っている⁽²⁹⁾」ことである。そして、1510年頃の作品には早くも彼独自の画風が展開され始めている。たとえば、1510年の《エジプトへの逃避途上の休息》(WD.7) (ベルリン、国立美術館絵画館蔵) (図34) を見ると、

そこには、人物たちの背景に城壁のある古い町並み、空高く聳える古城、遠くに霞む青い山並み、広がる大空など、壮大な風景が展開され、前記のクラナッハの同主題の板絵以上に、風景が画面の大部分を占めており、エジプトならぬ美しいドナウ川沿いの詩情がロマンティックに謳い上げられている。

しかし、この時期で最も注目すべき、ドナウ派の絵画の特徴を端的に示しているアルトドルファーの作品は、1510年の《聖ゲオルギウスと竜のいる森》(WD.6) (ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク蔵) (図35,36) であろう。この板絵(正確には板に貼られた羊皮紙)は、小品にもかかわらず、その画面は圧倒的な広がりをもっている。この作品はその主題の扱い方において、まったく異例と言ってよい特徴を示している。表題の通り、ここでは聖ゲオルギウスと竜との闘いが主題であるが、それらはまったく画面の主役を演じていない。すなわち、羽毛の飾りのある兜を被って白い馬に乗った聖人と、ひき蛙のような悪竜は、無限に広がる森全体の中に完全に埋没してしまっており、そのため、その高い樹木の茂みから区別することができず、樹木の葉末と同様、一つの色点の輝きに過ぎないものとなっている。したがって、この板絵の主題は、永遠(無限)に繁茂し続ける緑の樹葉である。ヴェルフリンは言う。「われわれ(ドイツ人)にとって森は、一本一本の樹木の集まりを意味するだけではない。その本質は、森の『動き』にあり、枝と枝、樹と樹との(ただファンタジーだけがわかる)関係にある。すなわち、形と形との囁きである⁽³⁰⁾」。本図に描かれた森は、まさしくこのような森であった。そして、画家がここで表現しようとしたものは、このような繁茂と成長を続ける、悪竜を生み出した神秘的な森の「全体印象」であった。前述のクラナッハの風景表現に見られた自然と人間との一体化は、アルトドルファーのこの作品に至ってその極限に達したのである。

このような自然感情は、後年とりわけ風景を主題として取り上げなかったデューラーには見出しえないものである。ヴェルフリンが言うように、「デューラー以外の画家たちが、個々の樹木の集まりを見て魅力を感じたもの、たとえば、苔がひげのように垂れ下がった、葉が落ちた樹木の枝が絡み合っている光景を、彼（デューラー）は通り過ぎてしまう。しかも、彼はその枝を刈り込んで、明快なもの、単純なもの、彫刻のように手で掴めるようなものに作り変えてしまう。しかし、ドイツ芸術は、まさしくこのような樹木の絡み合い、重なり合いにおいてこそ、固有の美的価値を有しているのである⁽³¹⁾」。このような、ドナウ派の画家たちが固有の美的価値を見出す、朽ち果てた樹木の枝から苔が垂れ下がる幻想的な光景はまた、グリューネヴァルトの1512～16年頃の《イーゼンハム祭壇画》の中の聖アントニウスが隠者聖パウルスを訪問する場面で恐ろしいまでに見事に描写されている（図29,30）。グリューネヴァルトがドナウ派とその自然感情を共有する所以もここにあるのである。

さらにまた、アルトドルファーは先の板絵と同一主題で、1511年に木版画を制作している（WG.14）（図37）。ここでは、前作の板絵ほど主題の聖人と竜が極少に扱われていないが、それらは背景の樹木と頂上に城のある切り立った奇妙な岩山と溶け合っており、ここでも上述のドナウ派の特徴が一貫して見られる。尚、フーバーも1520年に木版画で同一主題を扱っているが（図46）、この作品ではアルトドルファー以上に主題の対象は背景の自然と融合しており、また、画家の関心が細密に描写された植物や岩山にあったと思われるほど、それらの描写に重点が置かれている。したがって、ここでは、風景自体が独立した描写の対象となっている。

ところで、《聖ゲオルギウスと竜のいる森》と同様の構成原理は、1507年の板絵《サテュロスの

家族》（WD.5）（ベルリン、国立美術館絵画館蔵）（図33）や1510年の素描《森の家族》（WZ.24）（ウィーン、アルベルティーナ蔵）にも見出せる。前者のサテュロスの家族の主題は、既にヴェネツィア美術の影響を受けたデューラーが、1505年の銅版画（B.69）で取り上げている。しかし、クラークが言うように、「その女サテュロスの古典的人体比例は原始生活をいとなむ者の比ではない。アルトドルファーの描いたサテュロス一家の方が、そのうっそうたる背景とはるかに調和がとれているし、古典世界のサテュロスを思わせるよりも、山男とか木樵小屋といった中世後期の図像によく出てくる人物に近い⁽³²⁾」。ベネシュは、前記の《荒野の聖ヒエロニムス》について、「人物はまるで樹木や植物のように、大地から生え出てくるかのよう⁽³³⁾にみえる」と言うが、この巨大な縦の木と岸壁の下に憩うサテュロスの一家こそ、まさしく大地から生え出た植物のように見える。シュタンゲの次のような指摘は、前述のクラナッハやこのアルトドルファーの作品に見られるドナウ派の自然感情を最も適切に説明したものであろう。

「ドナウ派の画家たちは、人間をその構造において大変植物的に、植物をそのありようにおいて大変人間的に描く時、彼らは、まったく第一物質（prima materia）が、たとえ最終物質（ultima materia）において大変異なっていようと、あらゆる事物の中に、大地、岩石、植物、動物の中に、また、人間の中に生きていることを主張したのである⁽³⁴⁾」。

こうしたドナウ派の自然感情は、デューラーの作品からは決して見出されえない、彼ら独自のものであることには違いない。このことは、クラナッハもアルトドルファーも、中部ドイツのフランケン地方の比較的变化に乏しい風景の中で主に創作活動を行なったデューラーと違って、風光明媚なドナウ河畔で育った画家（アルトドルファーは、1510年頃からドナウ川沿いの旅行を企てたようで



31 アルトドルファー《キリスト降誕》1507年 板絵
41.8×31.5cm



32 アルトドルファー《荒野の聖ヒエロニムス》1507年 板絵 23.5×20.4cm



33 アルトドルファー《サテュロスの家族》1507年 板絵 23×20.5cm



34 アルトドルファー《エジプトへの逃避途上の休息》1510年 板絵 58.2×39.2cm



35 アルトドルファー《聖ゲオルギウスと竜のいる森》1510年 板に羊皮紙を貼付 28.2×22.5cm



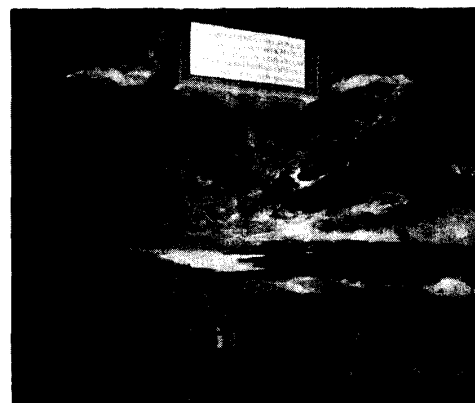
36 同(部分)



37 アルトドルファー《竜を退治する聖ゲオルギウス》1511年 木版 19.5×14.9cm



38 アルトドルファー《アレクサンドロス大王の戦い》1529年 板絵 158.4×120.3cm



39 同(部分)

ある)であったことからわかるように、画家を取り巻く周囲の環境の特殊性に大きく原因しているかと思われる。しかしながら、ドナウ派固有のものと考えられる、このような新たな自然感情と類似の自然観は、当時の一般的精神状況の中に、すなわち、自然すべてが神であるとし、その間の如何なる対立をも認めない「汎神論」(Pantheismus)の思想の中に見出すことができる。ドナウ派の自然感情と汎神論との関係は、ベネシュやシュタンゲ⁽³⁵⁾を始め、研究者によってしばしば論じられてきているところである。すなわち、アルトドルファーと同時代人の、スイスの偉大な医師、錬金術師、魔術師、パラケルスス(テオフラトゥス・ボムバスト・フォン・ホーエンハイム)が、その『哲学』第3巻で述べている次のような一節は、これまで述べてきたドナウ派の自然感情を、思想的に見事に代弁しているかのように聞こえる。換言すれば、ドナウ派の画家たちは、まるでパラケルススの言葉を芸術的に視覚化したかのように見える(果たして、クラナッハやアルトドルファーらがパラケルススの自然哲学に精通していたか否かは知る由もないが)。

「この植物の成長は、……人間に似ている。それは、皮膚すなわち樹皮をもち、その頭と髪は根である。その幹には、人間の姿とするしがあり、また、人間の感覚と感情がある。そして、人間に聴覚があり、視覚や言葉があるように、植物には飾りとしての葉があり、花や果実がある⁽³⁶⁾」。

前述の、近代の自然観と風景画の成立に大きく寄与したクザーヌスの考えと同様、パラケルススにとっても、自然は、そのあらゆる部分に反映される宇宙全体であった。そして、彼にとってこの自然は生命全体であり、それ故、生命は自然の最も深い本質をなすものであった。すなわち、「世界のすべての部分は、大きな部分も小さな部分も生きており、世界の中に生命をもたぬものは何一つない。石ころも、天体も、金属も、空気も火も生

きている。すべては生きており、全宇宙は生命の永遠の流れである。この命の流れは、無数の独立した流れに分かれ、拡がってゆく。それらがまた互いに出合い、争い、闘いながらも、すべては唯一の同一の源泉から流れ来たり、そして同じ生命の大海の中に呑みこまれてゆくのである⁽³⁷⁾」。このようなパラケルススの汎神論的自然観と類似の思想は、彼とまったく同世代のドイツの偉大な神秘主義者セバスティアン・フランクにも見出せる。彼は、『人間のたくみと知恵に関する書』の中で次のように言う。

「神は自然の中の至る所に存在し、その現在と内在をもって世界の構造を保持している。あたかも空気があらゆるものを満たし、しかも如何なる場所にも制限されず、また太陽の光が至る所に存在し、全地上をあまねく照らしながらも地上には存在せず、しかも地上のあらゆる事物を青々とさせているように、神は万物の中に住まい、また万物は神の中に住まう⁽³⁸⁾」。

このように、「小宇宙は大宇宙を反映する」とする汎神論は、神の大宇宙の無限界の中に存すると同時に、自然界の最小の部分にも宿るものと考えた。それは、「風景画芸術においては、前景が、有機的構造と大気によって背景と結びつけられる⁽³⁹⁾」ということに他ならない。アルトドルファーの有名な1529年の《アレクサンドロス大王の戦い》(WD.50)(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク蔵)(図38,39)は、この汎神論的自然観に基づく大宇宙の神秘的な広がりやを端的に示した作品である。この板絵は、紀元前333年のアレクサンドロス大王率いるギリシア軍とダレイオス大王率いるペルシア軍との、イッソス河畔での戦いが主題となっているが、本図における画家の最大の関心は、大宇宙(マクロコスモス)の力の小宇宙(ミクロコスモス)への反映を視覚化することにあったと思われる。すなわち、画面左上の天上の、今にも消え去ろうとしている青白い三日月を、画面左下の地

上の敗走するダレイオス大王に、画面右の地平線上の東の空に輝き出したオレンジ色の太陽を、画面下中央の勝利するアレクサンドロス大王に、それぞれ対応させている。そして、さらに重要なことは、本図では、この歴史上の運命を決する壮絶な地上の戦いも、それを包み込む広大な大自然を前にしては、あたかもそれは微小で些末な日常の出来事であるかのように見え、したがって、大宇宙の偉大な力には、如何なる人間の強靱な意志も抗しがたく、それが空しい試みに過ぎないかのように、地上の大軍は個々の無数の色点と化し、背景のパノラマ的な広がりを見せる青々とした大自然の無限の彼方へ収斂されていっていることである。この点で、本図は「戦争画」でありながら、壮大な「宇宙的風景画」と呼ぶことができるであろう。

以上、アルトドルファーの人間を前景に含んだ風景描写のある作品を数点取り上げ、それらに見るドナウ派の自然感情の特徴を述べてきた。ところで、アルトドルファーは、画面に人間がまったく登場してこない「純粋な風景画」を晩年に2点描いている。すなわち、一点は《橋のある風景》(WD.39) (ロンドン、ナショナル・ギャラリー蔵) (図40) であり、もう一点は《レーゲンスブルク近郊のドナウ風景》(WD.46) (ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク蔵) (図41) である。この2点の羊皮紙を板に貼りつけた小品は、1520年代末から30年代初頭にかけて制作されたものと推定されている。この2点のうちでも、とりわけパノラマ的に広がる広大な自然を描いた後者は、彼の絵画が到達した最後の芸術的段階を示す作品と言ってよい。ここでは、山の麓に小さく見える人工の建物を除けば、樹木、森、山並み、空と雲、梢を渡る風の音といった自然の事象や現象そのものが描写の対象であり、ここに、偉大なドキュメントとも言うべき、西洋美術史上最初の油彩による「純粋な風景画」が誕生したのである。同時にそれは、デュー

ラーに端を発し発展してきたドイツ風景画芸術が到達した最後の境地でもある。そして、ここでアルトドルファーは、デューラーの場合(とりわけ、最初期からイタリア旅行往復路にかけての風景素描)のように、単に自然をありのまま描くというだけではなく、この自然の一断片の中に、大自然の息吹を、その根底にある大宇宙の生命の流れをも捉えようとしているのである。前述のパラケルススやフランクの汎神論的自然観は、本図において見事に芸術的に視覚化されたと言えよう。ヴェルフリンがドイツの風景感情について次のように言う時、それはまさしくこのアルトドルファーの作品の本質を説明しているかのようなのである。すなわち、「北方の風景においては、雲と大地、樹木と茂み、丘とその樹木が、あらゆる一貫して流れる生命あるいは運動の感情の中に溶け込んでいる」⁽⁴⁰⁾。

アルトドルファーは、この「純粋な風景画」を、上述の油彩画に先だって、既に素描や版画のジャンルで試みている。すなわち、1511年の年記をもつ《ドナウ河畔のザールミンクシュタイン》(WZ.28) (ブタペスト、美術館蔵) (図42) や1510年頃の《柳の木のあるアルプス風景》(WZ.29) (ウィーン、アカデミー蔵) (図43) などのペン素描があり、また、1517年頃から1520年頃にかけて、エッチングによる9点の連作風景版画が制作されている(WG.175~183)。これらはみな、これまで述べてきたドナウ派特有の自然感情を遺憾なく発揮した作品である。そして、注目すべきは、素描の《柳の木のあるアルプス風景》や風景版画のほとんど、たとえば《2本の唐檜のある風景》(WG.179) (図44)、《小さな唐檜》(WG.181) (図45)、《大きな唐檜》(WG.182) などに見られるように、樹木が前景に大きくクローズアップされ、後景に町並み、川や森、山岳が広がるという構図をとり、樹木が画面の中の主役となっていることである。しかもそれは、先のシュタンゲの指摘にもあったように、植物は、そのありようにおいて、大変人



40 アルトドルファー《橋のある風景》1520-30年頃
板に羊皮紙を貼付
42.1×35.1cm



41 アルトドルファー《レーゲンスブルク近郊のドナウ風景》1520-30年頃 板に羊皮紙を貼付 30×22cm



42 アルトドルファー《ドナウ河畔のザールミンクシュタイン》1511年
紙 ペン 14.8×20.8cm



43 アルトドルファー《柳の木のある風景》1510年頃 紙 ペン 14.1×19.7cm



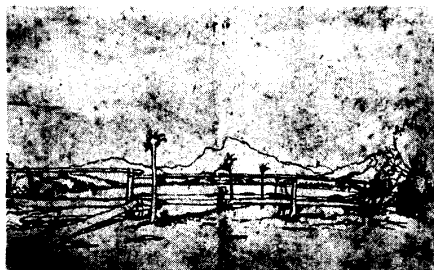
44 アルトドルファー《2本の唐檜のある風景》1517-20年頃 エッチング 11×16.2cm



45 アルトドルファー《小さな唐檜》1517-20年頃 エッチング 15.5×11.5cm



46 フーバー《竜を退治する聖ゲオルギウス》1520年
木版 20.4×15.2cm



47 フーバー《モントゼー》1510年
紙 ペン 12.7×20.6cm



48 アルトドルファー（エアハルト）《山岳風景》1515-20年頃 エッチング 11.7×16.2cm

間的に描かれており、したがって、まるで自己を主張しているかのような、人間的なたたずまいを見せている。換言すれば、それらの樹木は、われわれに、人間（画家）の自我が投影された姿であるかのように映る。この点について、ヴィンツィンガーは正しくも次のように指摘している。

「風景を意識することは、精神史における決定的な創造行為である。それは、人間が個別的存在として自然を観察しつつ、それと向き合うということを前提としている。というのは、第一に、外部の世界に生命を吹き込むことによって、それどころか、外部の世界の人間化によって、本来の風景が成立するからである。人間は、外部の世界のうちに、いわば彼自身の感情の木精と反映を発見し、それによって彼は、自然の全リズムに結びつけられる。アルトドルファーの芸術は、このようなわれわれの精神的発展の決定的閾に位置している⁽⁴¹⁾」。

ところで、このアルトドルファーと並んで、ドナウ派を代表するもう一人の画家フーバーは、アルトドルファーに見られる自然の主観的な表現に対して、自然の客観的な把握を通して詩情を表現した画家であった。たとえば、自然の広大な空間の拡がりの中の一視点から、近景に丸太の橋と数本の刈り込まれた柳の木、遠景にシャーフベルク山を望むザルツカムマーグのモントゼーを描写した、1510年のペン素描《モントゼー》（ニュルンベルク、図47）は、このようなフーバーの特質を遺憾なく発揮した作品と言えよう。また、アルトドルファーやこのフーバーの周辺には、エアハルト・アルトドルファーやハンス・プルッケンドルファー、ミヒャエル・オステンドルファーといった画家たちがいた。紙面の関係上、彼らの作品に言及する余裕はないが、たとえば、エアハルト・アルトドルファーの1515～20年頃のエッチングによる《山岳風景》（図48）を見ると、そこには兄アルブレヒトによって確立されたものと同種の、

ドナウ派固有の自然感情が息づいていることがわかる。

7

以上述べたように、ドナウ派の画家たちは、単にありのままの自然を忠実に描写するというのではなく、この自然の一断片を描きながらも、そこに大宇宙の永遠の生命の流れを捉えようとしたのであったが、このことは、イタリアの芸術家たちのように、自然を有限な閉じられた世界としてではなく、無限の広がりをもった世界として観るということに他ならない。ヴィンツィンガーが言うように、「世界を常に宇宙（コスモス）としてのみ、すなわち、有限な秩序ある統一的世界としてのみ捉える古代的、人文主義的思考に完全に疎遠であったこの体験（無限なるもの）は、新しい時代の西洋の精神的態度に対する北方の、すなわち、ドイツ的思考の最も重要な寄与である⁽⁴²⁾」。

第3節で述べたように、イタリアで発見された科学的遠近法は、数学的原理に基づいて、自然の諸対象を視覚の映ずるままの遠近関係をもって、画面に統一的に秩序づけて描写するものであり、それは、宇宙の中心に人間を位置づけるという人間中心主義的世界観の表明であった。すなわち、このことは、画家が自然の風景を、「自我」に対立する「客観」として、ある一定の「距離」をもって冷静に眺めるということであり、換言すれば、レオナルドが「絵画は自然の学⁽⁴³⁾」であると言うように、自然を経験科学の対象として「認識」するということに他ならない。イタリア・ルネサンス芸術の最大のメルクマールとして、あるがままの自然を忠実に模倣するという自然主義的リアリズムが挙げられるが、これは、ただ単に視覚に映ずる事象を模倣するというだけでなかった。つまり、15世紀のイタリアの芸術家たちにとって、模倣の対象とされるべき自然は、完全性を有し、

しかもある一定の法則に支配されているものと考えられており、客観的実在としての自然の根底に横たわっているこのような必然的法則の探求こそが第一の課題であり、自然の模倣とは、とりもなおさず、このような必然的法則に従った模倣に他ならなかったのである。⁽⁴⁴⁾そして、この自然を支配している法則とは、言うまでもなく科学的、数学的法則である。

デューラーもまた、「彼（神）がすべての被造物を、数と重さと量において創造した⁽⁴⁵⁾」と言うように、イタリアの芸術家たちと同様、自然界を力学的法則に支配された秩序ある統一的世界として捉えていた。したがって、画家がこのような態度で自然に向かう限り、自然を「生けるもの」として「直観」することもできないし、当然そこに詩情や想像力豊かなファンタジーを盛り込むこともできないのである。もしそれが可能になるとすれば、自然と人間との関係において、このような「緊張関係」を保持するのではなく、それとの「親密関係」を取り結ぶ必要がある。前者の態度をとり、絵画を「科学的理論」（kunst）によって基礎づけたデューラー⁽⁴⁶⁾に対して、後者の態度をとり、風景画にロマンティックな詩情を盛り込んだのが、他ならぬアルトドルファーに代表されるドナウ派の画家たちであった。

しかしながら、デューラーの風景素描も、上述のような単なる自然主義的リアリズムにとどまっていたわけではない。たとえば、ベネシュが《森の中の池》について、「ここでその客観的構造以上にデューラーを魅了したものは、風景の表現的精神であった⁽⁴⁷⁾」と言うように、とりわけ、デューラーの第一次イタリア旅行から帰郷後の数年間に制作された風景素描には、自然を神格化し、自然を「生ける自然」として捉える汎神論的傾向すら見出せる。ところが、このようないわば神秘主義的自然観も、その後デューラーが、上述のように、イタリア・ルネサンスの芸術家たちから学び取った、芸術に

おける科学的、合理主義的法則を余りにも強調し過ぎ、「明瞭性」や「秩序」といった概念によって絵画を覆い尽くしてしまった結果、ついに発展させられずに終わってしまったのである。

したがって、アルトドルファーを始めとするドナウ派の画家たちは、シュタンゲも言うように、「デューラーのような立法者ではなく、詩人であった⁽⁴⁸⁾」。また、L・フォン・バルダスは、デューラーとアルトドルファーの相違をこう特徴づけている。「デューラーは、個々のものを正確に観察することによって世界（コスモス）を構成した。これに対しアルトドルファーは、全体像から出発するが、この場合、この全体像に、なにかなくその内容を根本的に形造っている個々のものを従属させる。……彼は、この世界を、非常に鋭い現実的感覚をもって描写するのではなく、たいていの場合、詩情豊かに、ロマンティックに理想化して描いたのである⁽⁴⁹⁾」。

この点に、芸術家としての自己の目覚めから、自然を視覚に映ずるまま客観的に描写するリアリズムの方向を目指したデューラー（の風景画）にもまして、アルトドルファーに代表されるドナウ派の「近代性」が見られるのであり、そして、彼らの汎神論的自然観に根ざした、主観的な風景表現とその自然感情には、自然を神的なものが反映された「生ける自然」として捉え、そして、この自然の中に画家の「自我」（魂）の反映を見出し、この内面化された自我としての自然、いわば、「象徴としての風景」を描出した、後のカスパー・ダヴィッド・フリードリヒに代表される19世紀初頭のドイツ・ロマン主義芸術を予告するものがある。というのは、先のヴィンツィンガーの指摘にもあったように、ドナウ派の画家たちの場合も、風景を成立させるためには、外部の世界に生命を吹き込み、外部の世界を人間化し、これを前提として、そこに自己の感情の木精と反映を発見し、自然の生命と一体となる必要があったからである。

したがって、ドナウ派は、油彩による「純粋な風景画」を芸術の一ジャンルとして、後のバロック時代に先がけて確立したのみならず、近代ロマン主義芸術の主観的風景画の先駆として、歴史上極めて重要な意義を有しているのである。

註

- (1) Max J. Friedländer, Von Eyck bis Bruegel, Studien zur Geschichte dervniederländischen Malerei, Julius Bard Verlag, Berlin, 1921, S.177.
- (2) レオナルドには、「1473年8月5日、雪のサンタ・マリアの日」と日付の記入のある、人物がまったく描かれていない風景素描（フィレンツェ、ウフィツィ美術館蔵）がある。したがって、この作品は、ペン素描とは言え、実質的にデューラーの水彩素描に年代的に先行する、西洋美術史上最初の「純粋な風景画」と見なされる。しかし、この風景素描は、デューラーのそれとは違って画家の立脚地点が定かでなく、しかも、実際の場面を写生したものではなく、想像上の風景である可能性が高い。この点に関しては、田中英道『レオナルド・ダ・ヴィンチ——芸術と生涯——』、新潮社、1978年、44頁以下を参照。
- (3) Friedländer, *ibid.*, S.177.
- (4) フェディア・アンツェレフスキー、前川誠郎・勝国興訳『デューラー——人と作品——』、岩波書店、1982年、43頁を参照。
- (5) Ernst Hans Gombrich, The Story of Art, Phaidon Publishers Inc., New York, 1951, p.175f.
- (6) Erwin Panofsky, The Life and Art of Albrecht Dürer, Vol.1, Princeton University Press, New Jersey, 1948, p.37.
- (7) アンツェレフスキー、前掲書、43頁以下。
- (8) Franz Winzinger, Albrecht Dürer, in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1971, S.31.
- (9) テオドル・ムスパー、千足伸行訳『デューラー』、美術出版社、1971年、64頁。
- (10) 同書、64頁。
- (11) Panofsky, *ibid.*, p.38.
- (12) *ibid.*
- (13) Otto Benesch, The Art of the Renaissance in

Northern Europe, Phaidon Publishers Inc., New York, 1965, p.15.

- (14) Panofsky, *ibid.*, p.38.
- (15) ムスパー、前掲書、60頁。
- (16) アンツェレフスキー、前掲書、76頁。
- (17) ケネス・クラーク、佐々木英也訳『風景画論』、岩崎美術社、1979年、7頁。
- (18) 同書、9頁。
- (19) Benesch, *ibid.*, p.16.
- (20) cf. Erwin Panofsky, Renaissance and Renaissance in Western Art, Haper & Row Publishers, New York, 1972, p.123ff.
- (21) Friedrich Piel, Albrecht Dürer, Aquarelle und Zeichnungen, DuMont Verlag, Köln, 1983, S.17.
- (22) Winzinger, *ibid.*, S.62.
- (23) Hans Rupprich, Dürer Schriftlicher Nachlass, Bd. I, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1956, S.100.
- (24) *ibid.*, Bd. II, 1966, S.113.
- (25) Alfred Stange, Malerei der Donauschule, Bruckmann Verlag, München, 1971, S.35.
- (26) *ibid.*, S.36.
- (27) Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, Bruckmann Verlag, München, 1971, S.14.
- (28) Benesch, *ibid.*, p.51.
- (29) *ibid.*, p.52.
- (30) Wölfflin, *ibid.*, S.14f.
- (31) *ibid.*, S.15.
- (32) クラーク、前掲書、64頁。
- (33) Benesch, *ibid.*, p.52.
- (34) Stange, *ibid.*, S.36.
- (35) cf. Benesch, *ibid.*, p.44ff. Stange, *ibid.*, S.36ff.
- (36) Stange, *ibid.*, S.36より引用。
- (37) アレクサンドル・コイレ、鶴岡賀雄訳『パラケルススとその周辺』、書肆風の薔薇、1987年、120頁。
- (38) Wilhelm Dilthey, Gesammelte Schriften, Bd. II, B.G.Teubner Verlagsgesellschaft, Stuttgart, 1969, S.82より引用。
- (39) Benesch, *ibid.*, p.50.
- (40) Heinrich Wölfflin, Italien und das deutsche Formgefühl, Bruckmann Verlag, München, 1931,

S.46.

- ④1 Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, Piper Verlag, München, 1952, S.30.
- ④2 ibid., S.29.
- ④3 Jean Paul Richter, The Literary Works of Leonardo da Vinci, Vol. I, Oxford University Press, London, 1939, p.367.
- ④4 この点に関しては、久保尋二『イタリア・ルネサンス』、美術出版社、1976年、47頁以下を参照。
- ④5 Rupprich, ibid., Bd. II, S.127.
- ④6 この点に関しては、拙論「デューラーの芸術論」（江川義忠先生古稀記念論文集『現代思想への道程』、北樹出版、1990年、所収）、118頁以下を参照。
- ④7 Benesch, ibid., p.15f.
- ④8 Stange, ibid., S.36.
- ④9 Ludwig Von Baldass, Albrecht Altdorfer, Gallus Verlag, Wien, 1941, S.207.

《略記号》

A.=Fedia Anzelewsky, Dürer, Das malerische

Werk, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1971による絵画番号。

B.=Adam Bartsch, Le peintre graveur, Bd. 1-21, Wien, 1803-1821による版画番号。

FR.=Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Birkhäuser Verlag, Basel/Stuttgart, 1979による絵画番号。

W.=Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4Bde., Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1936-1939による素描番号。

WD.=Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer, Die Gemälde, Piper Verlag, München, 1975による絵画番号。

WG.=Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer, Graphik, Piper Verlag, München, 1963による版画番号。

WZ.=Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, Piper Verlag, München, 1952による素描番号。