

ドナウ派の「植物表現」

青山愛香

はじめに

本稿はドナウ派を中心としながら、十五世紀末から十六世紀の中頃までドイツ語圏において展開した植物ならびに風景素描を取り上げる。ドナウ派の絵画とは、レーゲンスブルクやバツサウなど、ドナウ河沿岸の町で主に活動した、風景表現に強い関心を抱く画風を形成した画家たちの作品の総称であるが、¹ 彼等は同時代人であるアルブレヒト・デューラー（一四七二―一五二八年）やルーカス・クラナハ（一四七二―一五五三年）等と共に、十五世紀の「新しい芸術 *the new art*」すなわち、イタリアのルネサンスならびに初期ネーデルラント絵画とは異なる、独自の自然観を持った作品を展開させた。本稿では従来ドナウ派から切り離されて論じられる傾向があるアルブレヒ

ト・デューラーの植物ならびに風景の素描・版画がドナウ派に与えた影響について再考しつつ、ドナウ派を代表するレーゲンスブルクのアルブレヒト・アルトドルファー（一四八〇頃―一五三八年）とバツサウで活躍したヴォルフ・フーバー（一四八五頃―一五五三年）の作品比較を通じてドナウ派の植物と風景表現の特質を考えたい。

初期ネーデルラント美術の植物表現からデューラーまで

十五世紀北方芸術における植物表現に注目すると、既にファン・アイク兄弟が一四三二年に完成させた『ゲントの祭壇画』の『神秘の子羊の礼賛』（図1）の場面に、沢山の自然観察に基づいた草花が描かれている。地中海地方に生息する植物六種

類、土地固有の植物八種類、そして様々なハーブ十八種類の、計三十二種類の特定可能な植物をファン・アイク兄弟は徹視的な精密さで克明に描写していた。² 『神秘の子羊の礼賛』の画面右上にいる、棕櫚を手にした女性殉教者たちの横に生えた草むらには、左側に薄紫色の花をつけた「あやめ」と右に赤い花をつけた「バラ」が周囲の様々な植物群と共に描かれている。一四三〇年代から圧倒的な初期ネーデルラント絵画の影響下にあったドイツでは、南はバーゼルを中心とした上流ライン地方、そして北はケルンを含む下流ライン地方に至るまで、こうしたネーデルラント絵画に由来する、徹視的な植物が盛んに描かれるようになった。それに伴い、自然観察に基づく植物素描が手



図1 ファン・アイク兄弟 『ゲントの祭壇画』
『神秘の子羊の礼賛』 1432年完成
板絵 ゲント、シント・バーフ大聖堂(部分)

本として制作されるようになり、上流ライン地方のドイツ後期ゴシックを代表する版画家・画家であるマルティン・シヨーンガウアー（一四五〇頃～一四九二年）は、一四七〇年頃に『芍薬の花』（ロサンゼルス、ゲッティー美術館）³の水彩素描を描いた。芍薬の花はドイツ語で『聖霊降臨のバラ Pfingstrose』と呼ばれるが、ばらのように刺がないために苦しみの後の平和を象徴するとされて聖母マリアのシンボルとなった。シヨーンガウアーはこの芍薬の素描をコルマルルの聖マルティン教会の主祭壇画『バラ垣の聖母』⁴に使用している。またニュルンベルクのハンス・プライデンヴルフは油彩画『聖トマス・アクィナス』（ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館）⁵の中に、聖人の足下を覆うように瑞々しく大きな「あやめ」を描いており、ニュルンベルクにおいても一四六〇年代に既に自然主義的な植物描写が根付いていたことを伺わせる。またドイツにおいては、一四八〇年代から活版印刷技術を用いて医療、植物学を目的とした植物標本集が出版され、一四八五年の『健康の庭 Gart der Gesundheit』では、プライデンヴルフのあやめに似た形状の花（図2）⁶が、根のついた状態で描かれていた。このようにデューラーが一五〇三年に水彩素描『あやめ』（プレーメン、クンストハレ）（図3）⁷を描いた時には、デューラーの中には遍歴時代に滞在した上流ライン地方と地元ニュルンベルクの画家たちを介して得られた初期ネーデルラント絵画の植物表現の伝統、そしてイタリアの人文主義者たちによる科学的な

関心からの自然観察という視点が融合し、結実していたのである。デューラーのあやめ素描の最大の特徴は、二枚の紙を張り合わせ、縦の長さが七七・五cmもあるまさに花の原寸大の大きさに基づき描かれたナチュラリストアデーだという点である。純粹な自然観察に基づいて描かれたこの花をデューラーはシヨーンガウアーと同様にマリアのシンボルとして、一五〇三



図2 『健康の庭』
第20章『あやめ』
1485年 木版画
マインツ



図4 アルブレヒト・デューラー『たぐさんの動物がいる聖母子』 1503年頃
水彩素描 ウィーン、アルベルティーナ(部分)

年の水彩素描「たぐさんの動物のいる聖母子」(ウィーン、アルベルティーナ)(図4)のマリアに添えた。マリアの右手のバラ垣のベンチには、シヨーンガウアーの『聖霊降臨のバラ』と共に、薄紫の花をつけたあやめが描かれたのである。

チロル・ブリクセンの司教であり、十五世紀を代表するドイツの思想家ニコラウス・クザヌス(一四〇一―一四六四年)が「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、それは我々の注意に値する。あらゆる小さな部分は宇宙を反映し、宇宙の鏡になる」と言ったように、この素描はまさしくドナウ派の特徴であるロマンティックで汎神論的な空気に満たされ



図3 アルブレヒト・デューラー『アイリス』 1503年頃 水彩素描 プレームン、クンストハレ



図5 アルブレヒト・デューラー 『聖エウスタキウス』
1500年頃 銅版画(部分)



図6 アルブレヒト・デューラー 『大きな草むら』 1503年
水彩素描 ウィーン、アルベルティーナ(部分)

ており、全ての生き物と植物に等しく生命が吹き込まれている点に最大の特徴がある。次にドナウ派絵画の主要モチーフとなった「樹木」について、デューラーの素描と版画を出発点に見てみよう。

デューラーの樹木

デューラーの自然研究の中には、あやめの素描と全く同じ態

度で描かれた樹木の素描がある。彼は一四九四年頃にニュルンベルク近郊の「聖ヨハン教会とその中庭」(プレーメン、クンストハレ)¹¹を描いた風景素描中に登場するような木を「稜堡の菩提樹」(ロットテルダム、ポイマンズ・ファン・ブーニンゲン)¹²として、あやめの時と同様に周囲の環境から切り離して一本だけ抽出し、ネーデルラント絵画的に一枚一枚の葉まで、微視的で精密に描写した。その一方で一五〇〇年頃に彫られたデューラー最大の銅版画『聖エウスタキウス』(B. N.) (図5)

では、画面中央の一本の大きな枯れた木の足下の土から、むき出しになった木の根が見えており、デューラー芸術に特有の空間嫌忌 (horror vacui) の造形原理に従い、埋め草的モチーフとして描かれている。また、一四九五
年頃の水彩素描『石切り場』(プレーメン、クンストハレ)¹³においては、巨大な岩盤の地表近くに生える木々の根が、岩に沿って垂れ下がっている様子が描かれている。同じ関連で一五〇三年頃に制作されたデューラーの最も有名な植物素描『大きな草むら』(ウィーン、アルベルティーナ) (図6)¹⁴も見見るべきであろう。まるで昆虫の視点から草むらの一つの小宇宙として描出したこの素描に見られる画面手前の水草は、なるほどケルナーが指摘したように、¹⁵ 髪の毛のような細い線で、その根が描かれているのである。これらの根の表現にはゲントの祭壇画以来の微視的植物描写の伝統と、イタリア由来の自然科学的

な純粋な自然観察という視点が混在している。

デューラーの『大きな草むら』のように、植物種を単体ではなく、あたかも自然界の環境の一部を切り取ったように描き出す素描は果たしてデューラー以前に存在したのであろうか。北方においては、恐らく既にファン・アイク兄弟は精密な植物素描を制作していたであろう。デューラーの一四九三年のバイヨンスの『裸婦素描』（バイヨンス、ボーンヌ美術館¹⁶）は北方世界で現存する、最初のモデルを使った裸婦素描として有名であるが、ファン・アイク兄弟の『ゲントの祭壇画』におけるアダムの裸身は、睫毛に至るまで体毛が克明に描かれており、otto・ペヒトが指摘したように、顔や手が赤みを帯びて日焼けしたように描写されていることから、¹⁷ まさに生きた男の裸の克明なデッサンがかつて存在したことを推測させる。同様に植物に関しても自然研究に基づく精密な準備素描が制作されていたことは想像に難くない。しかし、その植物デッサンはデューラーの『大きな草むら』のようなものだったのだろうか。ゲントの祭壇画の『神秘の子羊の場面』の植物群は、入れ子の視点からなる風景の中に描かれており、¹⁸ 画面の上部に集中して描かれている植物群はやや斜め上から見下ろした鳥瞰的視点から描かれている（図1）。しかし、それまでの絵画のように、単体の植物が庭の中にタペストリーの模様のように各々独立して描かれるのではな

く、草むらという自然環境の一部として描かれている点からはデューラー素描の直接の祖先と言えるであろう。だがデューラーはあえて『大きな草むら』において、水草の世界を根っこのレベルから捉えたわけで、その目線は限りなく地面に近い。そして鬱蒼とした雑草の集合体を見下ろすのではなく、見上げることによつて現出した小宇宙はまさしくデューラーの自然観そのものであり、¹⁹ 恐らく初期ネーデルラントの画家たちが制作した植物素描とは異質なものではないだろうか。

ところがデューラーの植物・樹木の描写は版画作品になると一転して全く異なる様相を呈する。『菩提樹』の水彩素描とはほぼ同時期に制作された一枚刷り木版画『騎士と兵隊』（B.111）（図7）の樹木列を見ると、左端の果樹のなつたマンテーニャ風の南国の木の横には、両腕を上げてのけぞった、人間の身体のように力強く曲がりくねった幹を持つ樹が立っている。樹幹



図7 アルブレヒト・デューラー『騎士と兵隊』1496年頃木版画(部分)

の丸みのあるシルエットは勢いのある、縮れるような線を繰り返して描かれており、樹は下から上に向けて力強く成長してゆくような、エネルギーに満ちた様子にデフォルメされた。デューラーの水彩によるナチュラリスタデーに見られる静視的でミクロスコープ的な筆致は、表現手段が木版画の黒い「線」になった途端に、きわだつて表現主義的なものに取って代わられるのである。そしてドナウ派の画家たちに影響を与えたのは、まさしくこうした一五〇〇年前後に制作されたデューラーの木版画における樹木であった。

アルトドルファアの樹木と森

ここでドナウ派を代表するアルトドルファアの二枚の素描を見てみよう。アルトドルファアはデューラーよりもおよそ十年遅く生まれ、レーゲンスブルクの市民になった一五〇五年から同地で没する一五三八年までの活動が知られている画家・版画家である。一五〇四年と年記がある『恋人たち』と題された素描（ベルリン、版画素描室）（図8）は一時期ウィーン時代のルーカス・クラナハの素描と考えられたが、現在ではアルトドルファアの現存する最初期の素描の一枚とされており、²⁰画面右手にはデューラーの木版画『騎士と兵隊』（図7）を彷彿とさせる樹木の茂みがある。しかし一五一〇年のペン素描『野蛮人の家族』（ウィーン、アルベルティーナ）（図9）²¹になると、



図8 アルブレヒト・アルトドルファア
『カップル』1504年 ペン素描
ベルリン、版画素描室



図9 アルブレヒト・アルトドルファア
『野蛮人の家族』1510年 ペン素描
ウィーン、アルベルティーナ

裸の人間の上に無秩序に繁茂する植物の勢いが即興的なハイライトの白い線によって強調され、既にアルトドルファー独自の様式が確立していることが分かる。一五〇四年の『恋人たち』では森はまだカップルの脇にある添え物に過ぎないが、一五一〇年の野蛮人の家族では、主役はもはや人間ではなく、彼らを取り巻く樹木、すなわち「自然」に交代しているのである。

このドナウ派が得意とする、鬱蒼とした針葉樹に覆われた薄暗い森、そして完全に周りの自然に同化してしまった人間像という観点からは、デューラーよりも一五〇二〜一五〇四年にウィーンに滞在していたルーカス・クラナハの作品が決定的な



図10 ルーカス・クラナハ
『エジプト逃避の最中の休息』
1504年 油彩画 ベルリン、絵画館



図11 ルーカス・クラナハ 『エジプト逃避の最中の休息』 油彩画(部分)

インスピレーションを与えた。後にザクセン選定候の宮廷画家となり、宗教改革者の肖像画家となったクラナハはオーストリアの地で風景画を発見したのである。クラナハの一五〇四年の油彩画『エジプト逃避』(ベルリン、絵画館)(図10)²²は古い枝が下に向けて垂れ下がる針葉樹からなる、陰鬱で薄暗い森が舞台となっており、苔が下がった木々と並んで地面には様々な草花が繁茂して、静かで目立たない植物的生命がマリアの衣服の裾まで這い登りながら画面を覆っている(図11)。彩色された紙にペンと白のハイライトを伴って描かれた一五〇三年のクラナハの素描『荒野の聖ヨハネ』(リール、絵画館)²³は、ヨハ



図 12 アルブレヒト・アルトドルファー 『オリブ山でのキリストの祈り』 1509年 ペン素描 ベルリン 版画素描室

ネの巻き毛や毛皮の肩掛けが完全に周囲の植物の線と同化し、ヨハネの上半身は周囲の環境の中に埋没しているのである。荒々しく、人の手が加えられていないような自然が人間を圧倒する様は、アルトドルファーの一五〇九年の素描『オリブ山でのキリストの祈り』（ベルリン、版画素描室）（図12）²⁴という主題においても強調されている。本来画面の中心にくるべき祈るイエスの姿は、手前の使徒たちよりもはるかに小さく画面の右端に置かれ、その背後には枯れて枝が下に向けて垂れた大木が、イエスの上に覆い被さるように聳えている。また画面手前の三人の眠る使徒たちは力が抜け切って土塊のように地面

に横たわり、大地と一体化しているのである。このように本来、主役であった人間像は自然の一部となって画面の中心から消え、逆に活力に溢れて見えるのは画面中央に突如現れた岩山であり、岩はあたかもタケノコのようにぐんぐんと空に向けて伸びてゆくように描写されている。この岩の先に申し訳程度に、キリストを慰める天使が止まっているが、それもほとんど周辺の線描に混ざって存在に気づかないほどであり、人間も岩も、まさしく「植物化」している。²⁵

聖ゲオルギウスのいる風景

クラナハは薄暗く針葉樹が茂る森、そして周囲の環境に埋没する人間という主題において、アルブレヒト・アルトドルファーに多大な影響を与えたが、純粹な風景画に一步大きく近づいている一五二〇年のアルトドルファーによる油彩画『聖ゲオルギウスのいる風景』（ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク）（図14）²⁶に描写された森は、クラナハよりもむしろデューラーの木版画の造形に近いと言えるだろう。デューラーの聖母伝木版画連作『エジプト逃避』（330）（図13）²⁷は同主題では森の中を初めて描写したものとして有名であるが、まさにこの画枠を全て植物で満たした細密描写がアルトドルファーの小さな油彩画、『聖ゲオルギウスのいる風景』のインスピレーションソースとなったのではないだろうか。羊皮紙に油彩画で描かれ、板



図 14 アルブレヒト・アルトドルファー『聖ゲオルギウスのいる風景』 1510年
板に張った羊皮紙 ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク



図 13 アルブレヒト・デューラー
聖母伝木版画連作『エジプト逃避』
1504年頃

で裏打ちされたこの小品はサイズが二二、八×二二、二cmであるが、これは「大きい書物」と呼ばれたデューラーの聖母伝連作『エジプト逃避』とほぼ同寸の大きさである。これらの作品に共通しているのは、まったく空が見えないほど樹木で画面が完全に覆われている点だろう。デューラーの森は画面左端の棕櫚の樹と右端のドラセナの木に挟まれて、木々が画面の奥まで立ち並んでいる。聖家族の背景にはキリストの受難を暗示する葡萄の実がなった茂みがあり、一本の樹の幹に沿って葡萄の細い蔦は絡み、繁茂している。この葡萄の細密描写は、まさしくファーン・アイク兄弟の『ゲントの祭壇画』の『神秘の子羊の礼賛』画面左上の葡萄の茂みに端を発するような、近視的な植物の細密描写を木版画で試みたものと言えるだろう。一方のアルトドルファーも一枚一枚の葉を描くような、まさにネーデルラント的な樹木の微視的描写を行っているが、アルトドルファーはここで「徹底して樹木だけで画面を満たす」ことのみに集中しており、静かな初期ネーデルラント絵画に比べてその画面ははるかに生命力と活力に溢れているのである。スイスの美術史家ハインリヒ・ヴェルフリンが「北方の風景においては、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」と表現したように、この小さな油彩画には自然を「生ける自然」として認識したドナウ派の世界観がはっきりと現れている。

ヴォルフ・フーバーの素描

ドナウ派の絵画は十九世紀や二〇世紀の画派のように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、アルフレッド・シユタンゲはドナウ派の芸術様式は厳密なものでも、構築的なものでもない」と述べている。²⁹それぞれの画家の様式は大きく異なりながら、「自然と人間の親密な関係を詩情豊かに表現した」という共通項でドナウ派と呼び做わされているのである。

次に見るオーストリアのフェルトキルヒ出身で、司教の宮廷画家としてパッサウに定住したヴォルフ・フーバーは、十九世紀の終わりに再発見されるまで存在が完全に忘れ去られていた画家であった。長らくアルトドルファアの弟子と思われていたが、フランツ・ヴィンツィンガーの一九七九年の包括的な研究を通じてアルトドルファアと互いに交流をもちながら影響しあった同時代の芸術家であることが明らかになった。³⁰ヴィンツィンガーが分類したフーバーの作品カタログの素描を概観すると、彼が偉大な同時代人たち、デューラー、クラナハ、そしてアルトドルファアと比較しても際立った個性を持った画家であったことが分かる。



図15 ヴォルフ・フーバー 『ゴルゴタの丘』 1502年
ペン素描 プダベスト、国立美術館

一五〇二年の風景素描

一五〇二年の年記が入った『ゴルゴタの丘』(プダベスト、国立美術館)(図15)の素描は、ヴィンツィンガーによって現存する最初のフーバーの素描と分類された一枚である。³¹横長の画面右手には奥行きをついたトンネル状の開口部を持つ建築モチーフが配され、左下に向けて傾いた丘に梯子がかかった空の十字架と、三本の処刑台が立っている。画面左下には遠景の山に城塞があり、その山の斜面に沿って奇妙な角度に折れ曲がった城壁が連なっているのが見える。左右の建築モチーフの不慣れた角度とセッティングから、確かに初期の作品であることを伺わせるものの、特筆すべきはフーバーが一五〇二年の段階で、既に「無人の」ゴルゴタの丘を主題にした点である。アルトドルファアは一五二二年頃に人間像が存在しない風景を油彩画で描き、初めて「純粋な」風景画を誕生させたが、驚くべ

くべ

きことにフーバーは既に一五〇二年にキリスト教主題を描きながら、風景を主体とした素描を描いていたのである。丘の輪郭線が大きく波うち、その内部を揺れ動く小刻みのタッチの線が埋め尽くす、ある種「表現主義的な」描線はゴッホのデッサンを彷彿とさせると同時に、人気がない十字架の背後に光源があつて放射状に周囲に光を放つ神秘的な光景は一八〇七年に制作されたフリードリヒの油彩画『山上の十字架』（ドレスデン、絵画館）³²の光と空の様子を思い起こさせ、この素描の着想の新しさを際立たせている。

モント湖畔の風景

しかし、次の素描はフーバーの全く異なる性質を明らかにしている。一五〇一年にフーバーが描いたオーストリア中部のザルツカンマーグートにある『モント湖畔の風景』（ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館）（図16）³³はフーバーが実際の風景を見ながらスケッチした、きわめて簡潔なペン素描である。シャーフェルク山のシルエットから判断して、現在でもはっきりと描いた場所を特定できるこの素描は、地平線の位置が非常に低い位置に設定されている。画家は地面に腰を下ろし、湖とシャーフェルク山が見える風景を描いたのだろう。柳の樹の列が奥行きをつけるように画

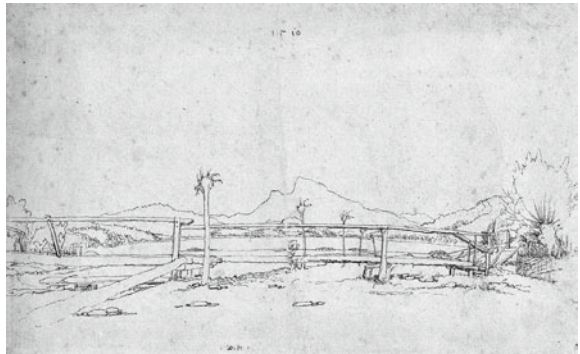


図16 ヴォルフ・フーバー 『モント湖畔の風景』 1501年
ペン素描 ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館

面に対して左から斜めに入り込んでおり、それを遮るように、栈橋が画面に対して平行に走っている。遠方のシャーフェルク山のシルエットはこの栈橋の上になだらかに重なっており、欄干の間から湖と対岸の様子が覗いて見える。そしてその上には、広い空を示す空間が広がっているのである。地平線を低い位置に設定して、広大な空を描く—これはレンブラントの『ヤン・シックスの橋』（ドレスデン、版画素描室）³⁴と題された一六四五年の素描を彷彿とさせ、フーバーの素描はアムステルダム近郊の平野の眺望を描いたレンブラントの十七世紀のパノラマ的風景表現を完全に先取りしている。レンブラントも画面左手の樹木列と栈橋の手すりを使って奥行きを作り出しているが、画面の四分の三以上を占めているのは、同じく広大な空なのである。



図 17 アルブレヒト・アルトドルファー 『ザルミングシュタインの風景』 1511年 ペン素描 ブダペスト、国立美術館

この即物的で簡素なフーバーのパノラマ風景と好対照をなすのが、アルトドルファーによるペン素描『ザルミングシュタインの風景』（ブダペスト、国立美術館）（図17）³⁵だろう。一方のフーバーが低い位置にある地平線を意識した風景であるのに対して、一五二一年にドナウ流域を旅行したアルトドルファーは、逆に垂直に天高く伸びてゆくような、切り立つ山の見えるドナウ渓谷の風景を選んだ。画面右手に大きな壁となつて川岸

の建物に覆い被さるような山の線は、あたかも山全体が動いているようであり、垂直に重ねられた激しい平行ハッチングの線によって、雑草が上に向かって茂つてゆくような勢いで描かれている。

人間と自然の一体化

ドナウ派の絵画が純粹な風景の発見に向かつてゆくのとは平行して、「人間と自然の一体化」も重要なテーマとなつた。アルトドルファーの場合、一五二〇年代に油彩画に於いても人は完全に画面から姿を消す訳だが、その過程においては既に見たように「サテュロスの家族」や「野蛮人の家族」、キリスト教主題では「オリブ山の祈り」といったように、森と必然的に関わつた主題を通じて、自然に圧倒される人間像がしばしば描かれた。

デューラーとクラナハにも平行現象が見られるが、中でも人間と自然の融合を最も独創的に作品の主題と結びつけたのが、アルブレヒト・デューラーの一四九八年の傑作木版画連作『黙示録』の中の一枚『書物を食べるヨハネ』（B.70）（図18）³⁶で



図 18 アルブレヒト・デューラー 『黙示録』「書物を食べるヨハネ」

1498年 木版画



図 20 アルブレヒト・アルトドルファー
『野蛮人の男』 1508年 ペン素描
ロンドン、大英博物館



図 19 ヴォルフ・フーバー
『聖セバスチアヌス』 1520年
ペン素描 ベルリン、版画素描室

あろう。『黙示録』第十章第一節でヨハネは大きな天使によって差し出された書物を食べるように言われるわけだが、木版画においては、文字通り書物食べているヨハネの頭髮は彼の背後にある樹木の葉と、身体は彼が埋まっているように見える岩山と同化している。つまりヨハネが天使によって差し出された書物と一体化するように、その身体はすっかり背後の自然に溶け込んでいるのである。ところがデューラーは一五〇四年に『アダムとイブ』(B.C.)³⁷ という銅版画を制作した。これは彼の長年の人体研究の一つの集大成であり、理想化されたプロポーションを持ち、模範的なコントラストのポーズを取る、まさにルネサンス的なアポロタイプの人間像である。ここで森は、理想化された裸の人間の標本を薄暗がりから際立たせるための舞台セッティングに過ぎなくなった。人間は自然から完全に分離されているのである。ところがアルトドルファーの素描『巨木の間の野蛮人』(ロンドン、大英博物館) (図 20)³⁸ を見ると、アルトドルファーが魅了されていたのは、未だ自然から分離されていない人間という主題であったことがよく分かる。男は古代的、地中海的な人間像からは遠く離れ、短い足は樹の幹のように太く、背中に背負った木の重みで身体は押しつぶされている。この男の背後に聳える巨木は、いかにこの人間が自然の前では小さな存在かを暗に示しているのである。

ところがここでもフーバーは、これらの同時代人たちとは異なる方向で人間と自然を捉えていた。一五〇五年頃のフーバー

の『風景の中の人体素描』（ハンブルク、クンストハレ）³⁹は、あらゆる物語場面の口実を持たない一人の男の裸体習作である。イタリアの人体素描の影響を受けていることが指摘されているように、青く着色された紙の上に羽ペンで描かれたハイライトでモデリングされた男の背後には、ドナウ派特有の風景が連なり、左手にはお馴染みの柳の木が一本立っている。しかしこの禿頭の男はデューラーのようなコントラポストを取る古代風の人体でもなく、アルトドルファーのワイルドマンのように自然に圧倒された人間像でもない。足を軽く左右に開き、両手を下に向けてやや背伸びをしているような人体は、フーバー独特のルネサンス的人間像である。ここでは人間と一本の樹が同等のものとして、風景の前に共存している。一方フーバーの「一五二〇年のペン素描『聖セバスチアヌス（ベルリン、版画素描室）（図19）』⁴⁰は、既に十分な裸体研究を経た成熟した「ヌード＝Akt」である。上半身をひねりながら頭部を左肩に向けて傾け、両腕を上げた美しいコントラポストの姿である。上半身を反らせて両腕を上方に伸ばしたポーズは、あたかもバレエダンサーのように優美であり、この人物はデューラーやアルトドルファーの裸体像と比べると、何か見えない圧力から解放されたような、不思議な伸びやかさがある。セバスチアヌスの身体には本来主題につきものの、胴体部に刺さった弓矢がない。両手首と左足首は樹木の枝に結ばれているものの、ヴィンツィンガーがいみじくもこの素描を「ダフネが植物に変容する姿のようだ」⁴¹と

表現しているように、むしろそれがこの人物が背景の樹木へと変容し、一体化しているのを示そうとしているかのようだ。

柳の樹

ここで再度、ドナウ派における植物、すなわち樹木の表現に立ち返ってみよう。アルトドルファー等の同時代人であり、錬金術師であると同時に著名な内科医であったパラケルスス（一四九三頃～一五四一年）は植物について次のように記した。「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しるしがあり、また人間の感覚と感情がある」⁴²。ドナウ派の絵画にはしばしば人間化したような植物や植物化したような人間の姿が見られる。この個性化され、時には怪物のようになった樹木の中でも「柳の木」はアルトドルファーもフーバーも好んで描いたモチーフであった。枝がほうきの先のように上に向けて茂る柳の枝を切ると、そこに樹液が固まり卵形の樹幹、つまりこぶを形成する。このこぶから更に枝が生える様は、柳に独特の怪物的な容貌を与えた。ドイツ語の「こぶき柳 Kopfwalde」は画面にインパクトや勢い、エネルギーを与えるのにうってつけの素材となったのである。アルトドルファーの一五二一年の『柳のある風景』（ウィーン、アカデミー美術館）（図21）⁴³は、恐らく先述したザルミングシュタインの山を対岸から見た景色



図21 アルブレヒト・アルトドルファー 『柳の風景』
1511年頃 ペン素描 ウィーン、美術アカデミー



図22 アルブレヒト・アルトドルファー 『カップル』
1512年頃 ペン素描 個人蔵

をベースとしているのであろう。画面手前の樹木の立っている位置は丘陵で、ドナウ派でお馴染みの、中景を飛び越えて一飛びに対岸の山の斜面を見る風景である。山々はまさに先ほど見たように、草の茎のごとく伸びているのだが、更に画面に大きなインパクトを与えているのは、奇妙に湾曲した奇怪な容貌のこぶのある柳である。樹幹の先に伸びる枝は、自然界の枝とは異なり棕櫚の葉のようであり、一五二二年の素描『カップル』（個人蔵）（図22）⁴⁴に至っては、樹の足下に座る男性の帽子の

羽飾りの線にも似た描写になっ

ている。ここでもアルトドルファーの素描を特徴づける爆発的な線の勢いが、柳の枝によってうまく演出されているのである。アルトドルファーとフーバーが互いに交流し、影響し合っていたのはフーバーの一五二五年頃の『柳のある風景』（ベルリン、版画素描室）⁴⁵にも現れている。フーバーも画面手前の丘に柳を描き、その足下には遠方の山の風景が広がっている。しかしアルトドルファーが柳の枝を棕櫚の葉や鳥の羽のように表現し、想像上の植物に変容させているのに対して、フーバーは一五二四年の『川岸の柳』（ブダペスト、国立美術館）⁴⁶にもあ

るように、あくまでも樹木の元の姿を保ちながら写生しているのである。むしろ自然界において様々な形に枝が生える様子を客観的に見て描写することに喜びを覚えていると言えるだろう。フーバーはこの個性のある樹を更に異なる意図で使っている。それが一五二四年のペン素描『柳の風景』（ブダペスト、国立美術

館) (図23)⁴⁷である。ここでフーバーが狙ったのは、あくまでも風景の奥行き、画面に空間を表現することだった。両腕を広げて上に持ち上げたような姿の柳は画面の手前から奥に向かってカーブしてゆく道なりに配置され、あたかも一五一五年頃に制作された『教会内部の素描』(エアランゲン、大学版画素描室)⁴⁸のゴシック式身廊の円柱列とその交差リブポールのように、画面へ奥行きをつける意識で選り取られている。



図23 ヴォルフ・フーバー 『柳の風景』 1514年 ペン素描
ブダペスト、国立美術館

樹のある風景

「自律的な風景画」が誕生する過程で、樹木はまた我々観者と風景を結びつける上で、大きな役割を果たした。アルトドルファアの二枚の着彩エッチング一五二二年頃の『大きな唐檜』(ウイーン、アルベルティーナ)⁴⁹や『小さな唐檜』(ウイーン、アルベルティーナ) (図24)⁵⁰に見られるように、ドナウ派の風景画にはしばしば前景に一本の樹木が描かれる。この木は画面手前に設定された丘陵に立ち、我々はあたかも全体像が見えないこの巨木の傍らに立ちながら、遠方に広がる景色を眺めているような感覚に陥るのである。つまり木は観者の立脚点を示すと同時に、我々観者が画面の風景と一体化する手伝いをしていいる。しかしアルトドルファアのこの二枚のエッチング⁵¹に見られる前景の一本の樹と、中景を飛び越えて見える遠方の城塞や水辺の風景といったモティーフは、一つの「型」として既にデューラーが一五〇〇年頃に制作した大型銅版画『聖エウスタキウス』(BS)⁵²において作り上げたものであった。アルトドルファアの版画の獨創性はその風景から人物もしくは動物モティーフを完全に排除した点にある。ところがこの類似した構図においても、フーバーは独自の表現を試みていた。

一五三一年頃に描かれたフーバーのペン素描『樹のある風景』(キール、版画素描室) (図25)⁵²は、アルトドルファアの



図 24 アルブレヒト・アルトドルファー 『小さな唐檜』 1521年頃 エッチング／着彩

風景エッチングと同様に画面の手前に一本の樹が描かれ、右手には遠方に城塞のある遠景の山が見える。ところがアルトドルファーとは異なり、手前の樹木は画面の途中で切れてはおらず、全身像で画面の中央に描かれている。そしてこの樹の頭上には白く沸き立つ雲が罹っていて、その周辺には光が放射状に、空一面にうねるような光を放っている。アルトドルファーの風景セッティングの場合、我々は個性化された前景の樹木と共に、同じ立ち位置から遠方の景色を眺める感覚に陥るが、フーバーの素描には、この樹木のある景色を一步引いた視点から眺めている画家の視点が存在している。またフーバーの樹と、それを



図 25 ヴォルフ・フーバー 『樹のある風景』 1531年頃 ペン素描 キール、クンストハレ

取り巻く光は、フーバーの最初期の素描『ゴルゴタの丘』（図15）の素描と同様に、ドイツ・ロマン派を代表するカスパー・ダヴィット・フリードリヒの作品を思い起こさせないだろうか。フーバーは『ゴルゴタの丘』において、無人の十字架と丘を背後から光で照らし出すことによって、宗教的な感情を風景に託すという試みを行っている。これはファン・アイク兄弟が『神秘の子羊の礼賛』で天国のイメージを初めて風景という形で表現したこと、またフリードリヒが宗教的な主題を風景で表したものとパラレルな表現ではないだろうか。⁵³

あらゆる自然の細部に神が宿るといふドナウ派の汎神論的自
然観はフーバーの素描において更に、自然の中に画家の「自我」
(魂)の反映を見いだし、「内面化された自我としての自然」を
形成しているようであり、ロマン主義へとこのからまっすべに
一本の道が伸びているのである。

註

- 1 「ドナウ派 Donauschule」の定義については Stadlber, M., *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donausitzs*, Wien, Köln, Weimar, 2006, S.13-44を参照。この名はドナウ派という名称が生まれるまでの研究史や、その呼び名が持つ問題点について詳細に検討されている。
- 2 Behling, L., *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar, 1957, S.45。この名は「神秘の子羊の礼賛」に描かれた「あやめ」はハーブに分類されており、「Iris florentina」という、花卉が外側に向けて巻くトスカーナ地方の種類である。
- 3 Kemperdick, S., *Martin Schongauer*, Fulda, 2004, S.171, Abb. 50.
- 4 *Ibid.*, S.167, Abb. 45.
- 5 この作品は一四六〇年頃にニュルンベルク、ドミニコ修道会の聖マリア教会のために「三王礼拝」祭壇画右翼パネルとして制作された。Exh. cat. *Der frühe Dürer*, Nürnberg, 2012, S. 386, Nr. Gm 130.

- 6 Behling, 1957, S.90, Abb. 18.
- 7 テューラーの「あやめ」は「Iris Germanica」として「Iris Tojana」と呼ばれ、十五世紀頃に流布した品種と指摘された。S.8 (Röver-Kann, A., *Dürer-Zeit, Die Geschichte der Dürer-Sammlung in der Kunsthalle Bremen*, Bremen, 2003, S. 86-87)。
- 8 Salley, V., *Albrecht Dürer Kunststück Natur. Tier- und Pflanzenstudien*, München, Berlin, London, New York, 2003, S. 24.
- 9 テューラーは恐らく遍歴時代にシヨンガウアー工房を訪れた際にこの『芍薬』の素描を目にして模写したのであろう。
- 10 Diney, W., *Der entwicklungsgeschichtliche Pantheismus nach seinem geschichtlichen Zusammenhang mit den älteren pantheistischen Systemen*. Gesammelte Schriften, vol. 2, S.324.
- 11 Röver-Kann, A., *Dürer-Zeit, Die Geschichte der Dürer-Sammlung in der Kunsthalle Bremen*, Katalog der Zeichnungen und Wasserfarbenblätter Albrecht Dürers im Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen, Bremen, 2008, S. 32, Nr. 2.
- 12 Wolf, N., *Dürer*, München, Berlin, London, New York, 2010, Nr. 20.
- 13 Röver-Kann, 2008, S. 50-51, Nr. 8.
- 14 Wolf, 2010, Nr. 14.
- 15 Koerner, J. L., *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago and London, 1993, S. 166-167, 1) (簡所の指摘は佐藤直樹氏(東京芸術大学)による)。

- 16 Bonnet, A. M., *"Akt" bei Dürer*. Köln, 2001, S. 62, Abb. 12.
- 17 Picht, O., *Van Eyck Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München, 2002, S. 164.
- 18 *Ibid.*, S. 136-138.
- 19 ネーデルラーは「Item dw. solt wissen, je genewer man der natur gleich macht, je pesser daz gemell zw. sehen ist. (R. II, 100).「natureに等しくやれることが正確であれは必ず程々の絵はそれだけ優れたものとなりなされなければならぬ。」(『下村耕史訳』1997, 8)。テューラーの遺文集における nature の語義については、下村耕史『アルブレヒト・テューラーの芸術』中央公論美術出版 一九九七年 3-17を参照。
- 20 *Exh. cat. Albrecht Altdorfer: Zeichnungen Deckfarbenmalerei Druckgraphik*, Berlin, 1988, S. 27, Nr. 1.
- 21 Wood, C., *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Chicago, 1993, S. 87, Nr. 40.
- 22 *Ibid.*, S. 74, Nr. 38.
- 23 *Ibid.*, S. 75, Nr. 39.
- 24 *Exh. cat. Albrecht Altdorfer*, 1988, S. 87, Kat. Nr. 34.
- 25 アルトドルファーの素描に見られる植物化の現象については、越宏一『ヨーロッパ美術史講義 風景画の出現』岩波書店 二〇〇四年、155を参照。
- 26 Wood, 1993, S. 132-133, Nr. 95/96.
- 27 Schoch, R./Mende, M./Scherbaum, A., *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, München, London, New York, 2002, Bd. II, Kat. Nr. 179.
- 28 Wölflin, H., *Italien und das deutsche Formgefühl*, München, 1931, S. 46.
- 29 Stange, A., *Malerei der Domanschule*, München, 1971, S. 35.
- 30 Winzinger, F., *Wolf Huber. Das Gesamtwerk*, München, Zürich, 1979, Bd. I, S. 8-9.
- 31 *Ibid.*, S. 71-72, Nr. 1.
- 32 *Exh. cat. Caspar David Friedrich, Die Erfindung der Romantik*, München, 2006, S. 207.
- 33 Winzinger, 1979, S. 79-80, Kat. Nr. 15.
- 34 *Exh. cat. Rembrandts Landschappen*, München, 2006, S. 183, Nr. 122.
- 35 Wood, 1993, S. 223, Nr. 164.
- 36 Schoch/Mende/Scherbaum, 2002, Bd. II, Kat. Nr. 120.
- 37 Schoch/Mende/Scherbaum, 2001, Bd. I, Kat. Nr. 39.
- 38 Wood, 1993, S. 144, Nr. 105.
- 39 Winzinger, 1979, S. 74, Nr. 7.
- 40 *Ibid.*, S. 98, Nr. 67.
- 41 *Ibid.*, S. 26.
- 42 Stange, 1971, S. 36以下の引用。
- 43 Wood, 1993, Nr. 165.
- 44 *Exh. cat. Albrecht Altdorfer*, 1988, S. 108, Nr. 47.
- 45 Winzinger, 1979, S. 74, Nr. 46.
- 46 *Ibid.*, S. 83, Nr. 24.
- 47 *Ibid.*, S. 83, Nr. 23.
- 48 *Ibid.*, S. 150, Nr. 203.
- 49 *Exh. cat. Albrecht Altdorfer*, 1988, S. 234, Nr. 123.
- 50 *Ibid.*, S. 232, Nr. 122.
- 51 アルトドルファーは九枚のエッチングを制作した。いずれも限られたサークルのために制作されたと考えられてい

- る。風景エッチングの受容者の問題については Wood, 1993, S. 234-245を参照。
- 52 Winzinger, 1979, S. 109, Nr. 89.
- 53 Pächt, 2001, S. 146. スピートは「神祕の子羊の礼賛」のように、風景の中に宗教的な主題を描くことがいかに革新的なことであったかについて言及している。その上で『神祕の子羊の礼賛』にはその革新性故に後継作品がなく、十九世紀においてもなお、フリードリヒが宗教的な風景画を制作した際に、「風景が教会の中や祭壇画に恐ひ込みようとしてくる」と批判されたとしている。

主要参考文献

- F. Anzelewsky, *Albrecht Altdorfer und das Problem der Donauschule*, in: Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst, Ausstellungskatalog, Paris, 1984, 10-47
- F. Apel, *Deutscher Geist und deutsche Landschaft. Eine Topographie*, München, 1998
- L. Baldass, *Albrecht Altdorfer*, Wien, 1941
- L. Behling, *Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmaleri*, Weimar, 1957
- O. Benesch, *Der Maler Albrecht Altdorfer*, Wien, 1938 (1943)
- E. W. Brecht, *Albrecht Altdorfer*, München, 1919
- G. Erb, *Die Landschaftsdarstellung in der deutschen Druckgraphik vor Dürer*, Frankfurt am Main u.a., 1997 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschicht. te Bd. 282)
- B. Eschenburg, *Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute*, München, 1987
- G. Goldberg, *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobaea für die Münchner Residenz*, München, 1983
- G. Goldberg, *Albrecht Altdorfer. Meister von Landschaft, Raum und Licht*, München, 1988
- J./M. Guiland (eds.), *Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst*, Paris, 1984
- P. Halm, *Die Landschaftszeichnungen des Wolf Hubers*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 7, 1930, Cs.1-104
- J. Kirchbaum, *Albrecht Altdorfer. Meister der Alexanderschlacht*, Köln, 1978
- W. Koschitzky, *Albrecht Dürer. Die Landschafts-Aquarelle. Ortschaft, Datterung, Stillertik*, Wien, München, 1971
- H. Küster, *Geschichte des Waldes. Von der Urzeit bis zur Gegenwart*, München, 1998
- H. Mielke, *Altdorfer Zeichnungen. Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, Berlin, 1988
- K. Oettinger, *Zu Wolf Hubers Frühzeit*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 53, 1957, Cs. 71-100
- E. Ruhner, *Albrecht Altdorfer*, München, 1965
- H. Schrade, *Baum und Wald in Bildern deutscher Maler*, München, 1937
- M. Seidel, *Altdorfer, Leidensweg · Hellsueg. Der Passionsaltar von St Florian*, Stuttgart-Zürich, 1983

- L. Silver, 'Forest primeval: Albrecht Altdorfer and the German wilderness Landscape', in: Simiolus, 13, 1983, Cs. 5-43
- M. Stadlober, *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donausitzs*, Wien, Köln, Weimar, 2006
- A. Sange, *Malerei der Donauschule*, München, 1964
- H. Tietze, *Albrecht Altdorfer*, Leipzig, 1923
- C. Vogelhaar / J. M. Weber, *Rembrandts Landschaften*, München, 2006
- F. Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 Bde., Berlin, 1936-1939
- F. Winzinger, *Albrecht Altdorfer: Zeichnungen*, München, 1952
- F. Winzinger, *Albrecht Altdorfer: Graphik*, München, 1963
- F. Winzinger, *Albrecht Altdorfer: Die Gemälde*, München, 1975
- F. Winzinger, *Wolf Huber: Das Gesamtwerk*, München, 1979
- N. Wolf, *Landschaft und Bild. Zur europäischen Landschaftsmalerei von 14. bis zum 17. Jh.*, Passau, 1984
- C. S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Chicago, 1993
- エンソウ・オルランディ編／海津忠雄・前田富士男訳 『アルトドルファー』 評論社 一九八〇年
- ケネス・クラーク／佐々木英也訳 『風景画論』 岩崎美術社 一九六七年
- 越宏一 『風景画の出現』 岩波セミナーブックス 岩波書店 二〇〇四年
- オットー・ベネシュ／前川誠郎・勝国興・下村耕史訳 『北方ルネサンスの美術』 岩崎美術社 一九七一年

図版目録

- O. Pächt, *Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München, 2002 : 図1
- L. Behling, *Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerie*, Weimar, 1957 : 図2
- R. Schoch / M. Mende / A. Scherbaum, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, München, London, New York, 2002, Bd. II : 図3
- V. Salley, *Albrecht Dürer. Kunststück Natur. Tier- und Pflanzenstudien*, München, Berlin, London, New York, 2003 : 図4, 5, 6
- R. Schoch / M. Mende / A. Scherbaum, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, München, London, New York, 2001, Bd. I : 図7, 13, 18
- C. S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Chicago, 1993 : 図9, 10, 11, 14, 17, 21, 24
- F. Winzinger, *Wolf Huber Das Gesamtwerk*, München, 1979 : 図15, 16, 19, 23, 25
- Exh. cat. *Albrecht Altdorfer Zeichnungen Deckfarbmalerei Druckgraphik*, Berlin, 1988 : 図8, 12, 20, 22