

## ■書 評

## リーメンシュナイダー

## — 共感と「内面性」—

中 谷 博 幸\*

「神は至高者であり、そして神より上に何ものも見ることにはできない。必然的に、神はご自身と、自らの下を見なければならぬ。そして、なにびとかが、ご自身の下に低くいればいるほど、よりよく神はその人をごらんになる。」(ルター『マグニフィカート』)

「当時ドイツに、私が完全な共感を覚える一人の男がいました。その名はティルマン・リーメンシュナイダーといい、敬虔な工芸の親方、彫刻家で木彫家でしたが、彼の作品の誠実で表現力豊かなその手堅さのために、高い名声を博しておりました<sup>1)</sup>と語ったのは、トーマス・マンであった。彼は1945年5月29日、ワシントンで「ドイツとドイツ人」という講演を行なった。5月8日のドイツ無条件降伏を受けてのことである。彼はアメリカ人を前にして、ルターからロマン主義にいたる「ドイツの内面性の陰鬱な歴史」、すなわち「人間のエネルギーが思弁的要素と社会的政治的要素とに分裂し、前者が後者に対して完全な優位を占めていること」の悲劇を語った。しかし、この悲劇の歴史の中にひとり完全に共感できる人物がいる。彼、リーメンシュナイダーにおいては、内面性と政治的自由とが得難く結びついてきた。「彼にはデマゴグの素質は皆無でした。しかし、貧しい人々や圧迫された人々のために脈打っていた彼の心は、[農民戦争において]彼が正義であり神意にかなっていると認めた農民の立場に味方し、領主や司教や諸侯に反抗するように、彼を強いたのです。<sup>2)</sup>」この少々デマゴグ的なマンの発言はともかくとして、リーメンシュナイダーに完全な共感をもつ人々が多い。日本でも、このドイツ後期ゴシックの彫刻家はポピュラーな存在ではないものの、彼の作品に捉えられた人々は確実に広がって来ていると思われる。2000年にはNHKの「新日曜美術館」でリーメンシュナイダーの世界が紹介された。また90年代後半には、植田重雄『リーメンシュナイダーの世界』(1997年)と高柳誠『リーメンシュナイダー 中世最後の彫刻家』(1999年)というすぐれた本が出版された。植田重雄はすでに、1976年に『神秘の芸術-リーメンシュナイダーの世界』を出しており、今回のものは、旧本を加筆修正したものである<sup>3)</sup>。

リーメンシュナイダーに関する上述以外の邦語文献<sup>4)</sup>としては、1975年以後雑誌に掲載された論文が数点、その他に、大橋良介『時はいつ美となるか』(1984年)と内海松壽『美と宗教 宗教改革と5人の芸術家』(1996年)がリーメンシュナイダーに一章をさいている。植田や高柳、大橋、内海に共通しているのは、それぞれ著者のリーメンシュナイダーに対する共感が根底にあることである。この拙稿では、各著者がどのような共感をリーメンシュナイダーにもっているかを紹介するとともに、筆者

\*教授 教育学部 (人間環境教育)

自身も共感するひとりとして、彼の作品から感じる「内面性」について、少しばかり考察してみたい。その前に簡単に彼の生涯<sup>5)</sup>と、死後、彼とその作品がたどった運命を振り返っておきたい。死後、300年ばかり、完全にリーメンシュナイダーは忘れさられてしまう。

## 二

ティルマン・リーメンシュナイダー **Tilman Riemenschneider** は1460年頃、ドイツ、バムベルクの東およそ20キロに位置するハイリゲンシュタットで生まれたと考えられている。生年を直接記した史料はない。生地も、ゲッティンゲンの北方、オステローデ **Osterode** という学者もいる。同時代の芸術家の生年を記しておく、ダ・ヴィンチが1452年、ミケランジェロが1475年、ドイツではハンス・ホルバイン（父）が1465年頃、デューラーが1471年、ルーカス・クラナハが1472年、ヴェルツブルク出身のグリュネヴァルトは生年が不明であるが、画家となるのが1501年である。リーメンシュナイダーは、彼らと同じ時代を生きることになる。

父は貨幣鑄造親方で、名をティルマンといった。彼の名は父の名を受け継いだものである。一家はその後、ハイリゲンシュタットからオステローデに移った。1468年には、それを確認する史料が残っている。父はその後財産を失う危機の中で、兄のニコラウスを頼ってヴェルツブルクにやって来る。ニコラウスは同地の聖職者であるとともに、ヴェルツブルク司教の法律顧問・財務官を務めていた。伯父は聖職者になることをすすめたが、リーメンシュナイダーは彫刻の道を志ざし、修業のため、シュヴァーベン地方や上ライン地方を遍歴した。83年に父が死亡するとともに、リーメンシュナイダーは再びヴェルツブルクにもどり、画家、彫刻家及びガラス細工師共同の聖ルカ組合に徒弟として加入する。そして、1485年には金細工師エーヴァルト・シュミット **Ewald Schmidt** の未亡人アンナ・ウッヘンホファー **Anna Uchenhofer** と結婚し、市民権と親方の地位を獲得した。

彼は生涯に四度結婚している。最初の妻アンナは1495年に死亡し、97年に両親に先立たれた若いアンナ・ラポルト **Anna Rappolt** と再婚した。二人目のアンナも1508年に死亡し、同年鍛冶親方の未亡人マルガレーテ・ヴルツバッハ **Margarethe Wurzbach** と結婚した。しかし彼女にも先立たれ、1520年に四度目の結婚をした。新しい夫人については、マルガレーテという名前以外は知られていない。彼女がリーメンシュナイダーの最後を看取った。この四度の結婚を通じて、彼は少なくとも8人の子どもをもうけたことが確認されている。長男イェルクが父のあとを継いで彫刻師となった。

リーメンシュナイダーの作品については、あとで詳しく述べることにするが、彫刻師としての名声が高まるにつれて、ヴェルツブルクばかりでなく、フランケン地方やその他の各地から、制作の依頼を受けた。その中心は「教会、礼拝堂の祭壇彫刻と石棺碑銘彫刻」<sup>6)</sup>であり、依頼主は、各教会、司教、貴族、都市などに及んだ。

リーメンシュナイダーの生活の基盤は、中世以来の都市のツunftにあり、特定のパトロンや宮廷との係わりが深かった盛期イタリア・ルネサンスの担い手たちとは異なる。当時のドイツの彫刻師は、近代的な芸術家ではなく、なによりもツunftと結びついた市民であった。リーメンシュナイダーも、ツunftの親方として、ヴェルツブルク市の治安と繁栄とに対して責任を負った。1504年には市参事会員に選ばれる。ヴェルツブルクは帝国都市ではなく、司教都市であり、司教座聖堂参事会の指名によった。以後20年間彼は市参事会に属した。同時に、建設、徴税、救貧などの市の行政にたずさわった。また1509年と、1514年、1518年には、三人の市参事会員から成る上級市参事会の一員となった。

そして、1520年から21年にかけては、ビュルガーマイスターに選ばれる。三度妻に先立たれるという不幸はあったが、それはこの時代、リーメンシュナイダーに特殊なことではなく、再婚、再々婚は、よくあることであった。そのような不幸はあるものの、1525年まで彼は、彫刻師としての名声と市政における高い地位を享受した。しかし、農民戦争の進展は、彼のその後の運命を根本的に変えてしまった。

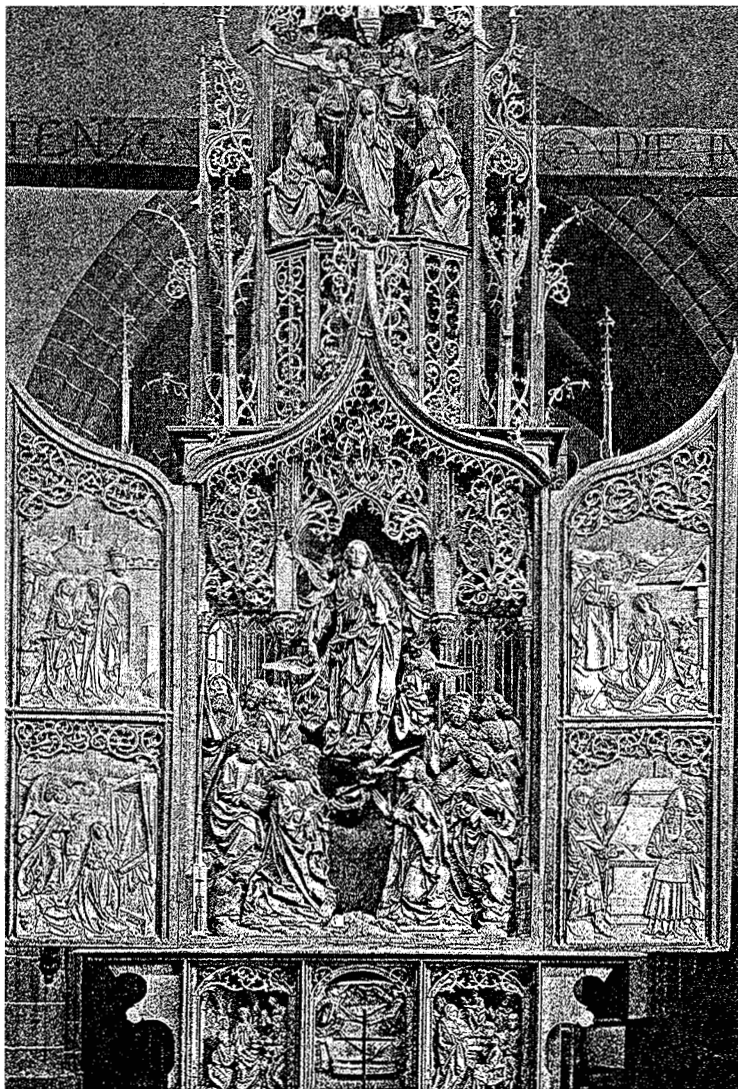
1524年6月に、シュヴァルツヴァルトのシュチューリングンで始まったドイツ農民戦争は、1525年には、南西ドイツ全体に広がっていった。フランケン地方のヴェルツブルクでも、1525年の4月には、農民軍団が市をめざして北上していた。ネッカー溪谷からは、騎士ゲッツ・フォン・ベルリッヒンゲンが指揮するオーデルヴァント軍団が、タウバー溪谷からは、騎士フロリアン・ガイヤーが指揮するタウバータル軍団がヴェルツブルクに迫った。一方、ヴェルツブルク司教コンラート・フォン・チューンゲンは、領邦議会を開いてそこに農民の代表をも出席させて事態を打開しようとしたが、議会の開催には至らず、彼はシュヴァーベン同盟に助けを求めた。4月末までに司教領の大半が農民軍団によって制圧されるが、その背景には、司教による苛斂誅求に対する根強い反感が帝国騎士をも含む広汎な階層に及んでいた事情がある。ヴェルツブルクは農民軍団によって包囲され、5月に入り、農民軍団は市に、食糧補給と軍団の市内駐屯等を要求する。司教側も市に、農民軍団の鎮圧に加わるよう要請する。市内では選択をめぐる対立が激化し、農民支持の過激市民による司教座聖堂参事会メンバーの家々や修道院の襲撃が起こり、事態が緊迫化する中、市参事会はついに5月9日、農民側の要求をのむ決断をする。リーメンシュナイダーは市参事会のメンバーとして、この決断に関わった。その直後5月13日、農民軍は司教の館マリーエンベルク城塞の総攻撃にかかった。要塞はおちず、戦いが長期化する中、糧秣を求めて農民軍が近隣の村落を襲うということも生じる。指揮官のゲッツは戦いの途中、姿をくらましてしまう。農民軍は敗退し、シュヴァーベン同盟軍の前に6月8日市は無条件降伏した。

戦後、同盟軍は市内の農民軍指導者をただちに処刑し、農民側に加担した市の責任者を次々に逮捕した。リーメンシュナイダーもそのひとりであった。彼は8週間、マリーエンベルク城の塔の地下牢に幽閉され、尋問され、拷問を受けた。「ついに罪状告白はしなかったといわれる。」<sup>7)</sup> この時、指や関節を折られたといわれることがあるが、史料的証拠はない。彼は市参事会から追放され、財産の一部も没収された。現在、釈放後彼が創作した作品は見つかっていない。死後、工房のあとを継いだ息子イェルクによって墓碑銘が彫られた。そこには次のように記されている。「主の1531年聖キリアンの夕べ [7月7日]、尊敬すべき、芸術の天分豊かなる彫刻師にして市民、ティルマン・リーメンシュナイダー死せり。彼に神の恩寵豊かならんことを、アーメン。」<sup>8)</sup>

トーマス・マンは、「彼の心が、この時代の大きな原理的対立に捉えられて、純粹に精神的審美的な工芸家としての市民生活という彼の領域から踏み出して、自由と正義のための闘志となるよう、彼を強いたのでした。・・・ヴェルツブルク市が『城』に対して、つまり司教領主に対して対農民戦への従軍を拒否し、また一般に司教に対する革命的態度をとるよう仕向けたのは、主として彼の影響力でした」<sup>9)</sup> と語ったが、先ほど簡単に述べたことから、事実はそのような単純なものではなかったことがうかがわれる。彼が貧しい人々に同情と共感をもっていたことは、他の史料から十分にうかがうことができる。しかし、リーメンシュナイダー自身や他の人々の証言が残っていない現状では、トーマス・マンのような発言に基づいて、リーメンシュナイダー像をきずくことは危険である。彼が罪状を告白しなかったといわれるが、そうだとすればそこに、個人の力を越えた大きな時代のうねりの中で、彼の公人としての姿勢と、彼個人の誠実さと心意気を見ることができるよう思われる。それは

ともあれ、彼の作品の多くが残されているのであるから、農民戦争を中心としてではなく、彼の作品から、リーメンシュナイダー像をきずかねばならない。

その前に、彼とその作品がその後たどった運命を記しておこう。死後、彼の名前は完全に忘れさられる。再び彼の名前が人々に知られるようになるのは、死後約300年ばかりを経た1822年のことである。この年の夏、ヴュルツブルク大聖堂の改修の際、大聖堂中庭の旧墓地からリーメンシュナイダーの墓碑が発見された。しかし、彼の名と作品とが結びつくようになるには、さらに時が必要であった。1832年現在のロマンティック街道沿いにある小さな町クレークリンゲンのヘアゴット教会で、農民戦争以来巻かれたままになっていた白布が除かれた時、見事な彫刻群が発見された。それが現在「昇天のマリア祭壇」と呼ばれるものであり、リーメンシュナイダーの代表作のひとつである。この彫刻は徐々に人々の話題になり、1877年にボーデ・ウェーバーが『ドイツ美術彫刻史』にも取り上げるが、作者を「祭壇のマイスター」と記すだけであった。その後、「T・R」の頭文字のある彫刻の発見・収集と古文書の調査により、彼の作品の世界が明らかになってくるが、それは20世紀に入ってから、しかも本格的な再評価は、第二次世界大戦前後からである。



図版1：「昇天のマリア祭壇」（クレークリンゲン）

このように彼の作品の再評価が遅れた原因は、農民戦争後の彼の公職追放の影響であるが、リーメンシュナイダーの彫刻観と時代の好みとの決定的な齟齬も作用している。リーメンシュナイダー当時、彫刻は彫刻師が作品を作った後に、絵師によって粉飾されるのが一般的であった。彼は初期の作品を除いてそれを拒否し、木や石の材質と光と影による表現を重んじた。彫刻師よりも絵師にしばしばより多くの報酬が支払われたことは、当時の人々の好みをはっきりと示している。彼の死後、その作品に彩色がなされたり、作品の各人物の配置が換えられたり、ばらばらにされることが生じた。現在、ハイデルベルクのプファルツ選帝侯博物館に、リーメンシュナイダーの傑作のひとつである「12使徒祭壇」があるが、これはその典型的な例である。この作品はもともとヴィンツハイム市の聖キリアン教会の祭壇のために作成されたものであった。しかし、その後2度にわたって彩色がほどこされた。1736年にヴィンツハイムで大火が発生

し、その時聖キリアン教会も半焼するが、この「12使徒祭壇」は必死で救出された。その後、1840年に補修されて、ハイデルベルクのグライムベルク伯によって購入され、さらにプファルツ選帝侯博物館に寄贈された。第二次大戦後、彩色をはがし、人物配置もオリジナルの状態にもどされた。博物館のパンフレットには、オリジナルな状態にもどされたものと彩色再配置されたものとの両方の写真がのっているが、そこからは両者が全く別の作品であるという印象を受ける。

以上のような不運にもかかわらず、彼の作品が現在まで残ってきたことは、様々な人々の努力とともに、作品のもつ力を示している。



図版2：「アホルスハウゼンの嘆きのマリア」

## 三

次に、「一」であげた本の中から、大橋良介『時はいつ美となるか』と、植田重雄『リーメンシュナイダーの世界』、高柳誠『リーメンシュナイダー 中世最後の彫刻家』を取り上げ、各著者が、リーメンシュナイダーの何に共感しているかを見てみよう。大橋は哲学者、植田は宗教現象学の専攻で、中世ヨーロッパの民間宗教や神秘主義にも詳しい。高柳は詩人である。このように、専門を異にする人々がリーメンシュナイダー論を書くのが、日本におけるリーメンシュナイダー受容の特徴でもある。

大橋良介は「悲の形象化」という言葉でその共感を表現している。悲とは、「単なる悲しみのことではない。それは感傷ではなくて、一つの智でさえある。有情のはかなきを知る智である。しかも冷たい知性の智ではなくて、有情の悲しみと一体になる智である。」(120頁)たとえばそのような「悲」を形象化した作品として、ヴェルツブルクのマリーエンベルク城内にあるマインフランケン博物館に所蔵されている「アホルスハウゼンの嘆きのマリア」をあげている。「その眼に宿す悲しみは一見して深く心に沁み入る。」彼女はその悲しみの故にまさに崩れ落ちんとしているが、その瀬戸際で辛うじて立っている。大橋によれば、この悲しみは息子イエスを失った母の悲しみであるだけでなく、人間存在そのものの悲しみを表現している。「本質的にはそれは、死すべき生を享けた者の悲痛である。衣の下に隠されているのは、血の通った人間の体である。だからなお悲しいのである。しかし有限のゆえに張り裂けんとするその生が、まさしくこの有限性を土台にしている。崩れ落ちんとする有限な生を支えるのは、有限な生そのものである。有限な生そのものとは、もはや単に有限なのではない。悲しみが悲しみの奥底にまで徹底したところに、有限なるものへの大悲が開かれる。」(122頁)

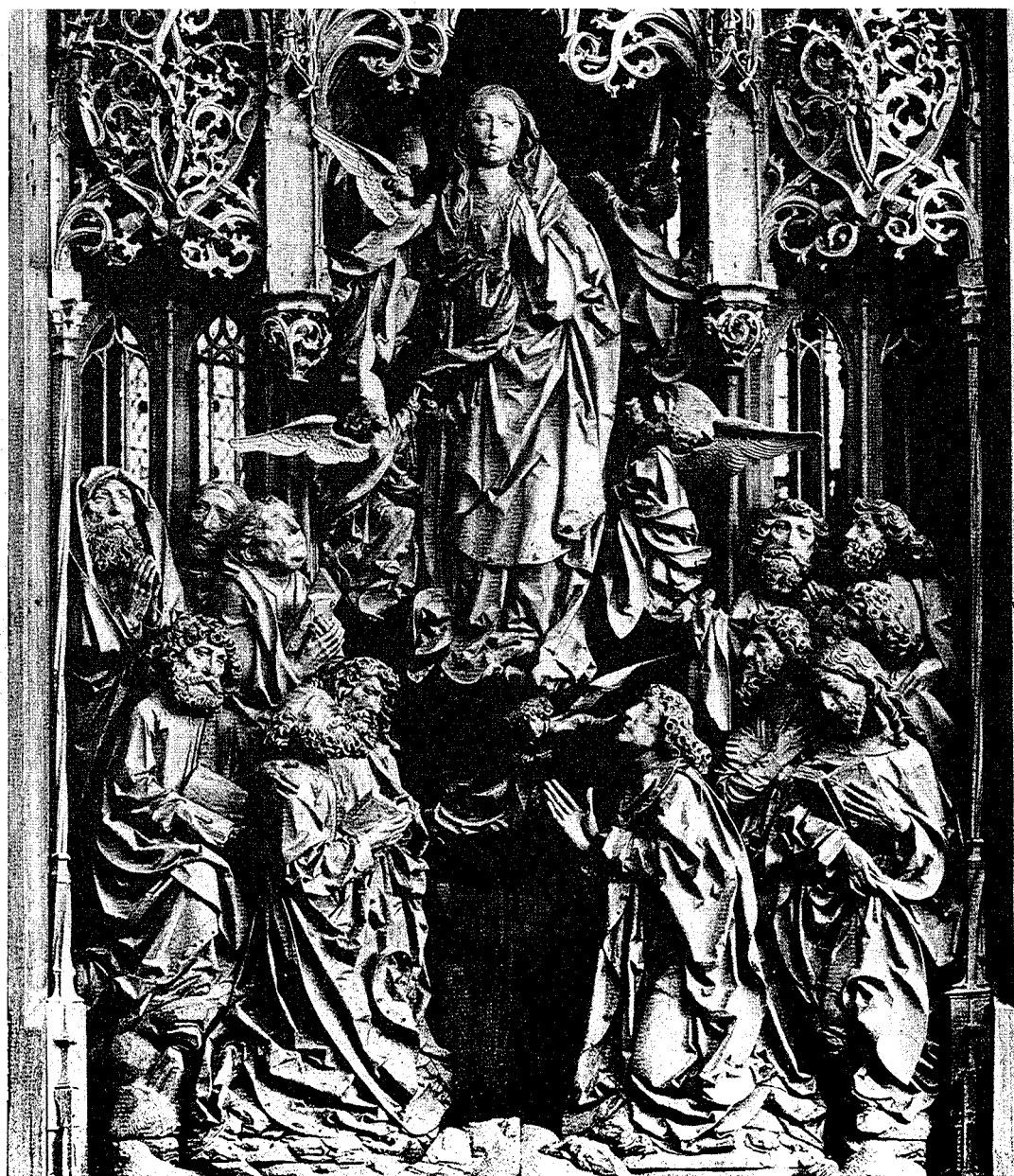
リーメンシュナイダーの作品は、作者の内面表現である。その「作品の技術的特徴の一つは、衣の襷や皮膚の血管や筋肉の筋のリアルな迫真性にあるが、しかもその細部の筋や血管や襷の一本一本は、単なる客観を映すという意味でのリアリズムではなくて、この客観界に自分の内面を見出し、形象化したものである。」(123-124頁)そして、見る人がそこに自らの内面を見出す時、共感が起こるのであるが、そのためには、彼の死後三世紀が必要であった。彼の作品が忘却されたのは、外面的には彼の失脚に基づくが、しかし「悲の形象化」という観点から見た場合、「時熟」のためにその年月を経なければならなかったと、大橋は考える。リーメンシュナイダーは「ゴシック」の様式の中で考えていたが、形象化された彼の内面は、「この三世紀先に届いていた」からである。こうして大橋は、リーメンシュナイダーの内面と現代人の内面とを結びつけた。

## 四

高柳誠は、1993年にマインフランケン博物館でリーメンシュナイダーの作品に捉えられ、その後二回にわたって彼の作品をじっくり体験する旅に出た。『リーメンシュナイダー 中世最後の彫刻家』は、それを言葉で表現しようとしたものである。高柳はひたすら詩人としての自らの感性を頼りに、リーメンシュナイダーから受けた、言葉を解して伝わるのでない衝撃を、可能な限り言葉で表現しようとした。本書の特徴は個々の作品への執拗な接近にあり、歴史的な事柄の理解における不十分さにもかかわらず、そこから教えられることが多い。

高柳の共感、なによりもリーメンシュナイダーの人間性・人間観にあるように思われる。リーメンシュナイダーの作品の核を彼は、アノニム性に見出している。近代は「個」の時代であった。たとえば近代の出発点に立つデューラーの自画像には、世界と対峙する「自我」が中心におかれている。

リーメンシュナイダーの場合、「この、『個』を越えた大きな世界、超越的世界への全面的参入による『自我』の救済」(261頁)が問題であった。「私」は世界と対立するのではなく、「世界」の秩序のうちに包含される。それ故高柳によれば、20世紀のフロイトやユング、J・フレイザー、トーマス・マン、ブルースト等が行なった、「個としての差異の部分よりも、個を越えた、あるいは個の基底部にある、さらに普遍的・原型的な人間存在の在り方に迫ろうとした仕事」(16頁)と同質なものをリーメンシュナイダーはもっている。「その内面性には、近代美術に見られる世界対自己の対立が見られず、むしろ世界の秩序の中に繋がれてある人間の限りない平安が漂っている。自我に発する欲望の充足に突き進んで来た人間の、心して聴くべき音楽が彼の作品から流れ出ている気が、私にはしてならない」(16頁)と彼は述べている。



図版3：「昇天の MARIA 祭壇」(クレークリンゲン)

リーメンシュナイダーが追求した、「普遍的、原型的な人間の姿」は、たとえば、その作品がもつ上昇性、浮遊感によって表現されている天上への志向、上への垂直性に見ることができる。リーメンシュナイダーの再発見につながったクレークリンゲンの「昇天の MARIA 祭壇」の中央には、MARIA が今まさに昇天していく姿がみごとに造形されている。見るものが何故、そのように感じるのか。それを高柳は「視線の力学」によって説明する。MARIA の下にいる 12 人の使徒の内、あきらかに 5 人は賛嘆に満ちたまなざしで MARIA を見つめている。この「見る」行為には、「自分の視線によって『見る』対象である相手や<もの>を変容させたい、相手や<もの>の視線によって自分自身が変容したい」(121 頁)という「愛」が伴う。彼らのこの視線、「賛嘆の念が MARIA を上へ上へと押し上げている。」同時に、「私たちから見て左手上方を見つめる者が二人、下方に視線を落とす者が三人、やや右の方を見つめる者が一人、MARIA の足元を見る者が一人」、彼らの異なる視線が、MARIA の存在、重さのリアリティを生み出して、5 人の視線の力学が有効に働くと説明している。

私たちは何故リーメンシュナイダーの作品によって捉えられるのか。何故、具体的な MARIA や弟子たち、キリストの姿を越えて、そこに「MARIA そのものの本質的な理念」、「目に見えぬもうひとつの形象」を認めるのか。高柳はこれを、「普遍的、原型的な人間の姿」、「内面から発している光」、「時間を超越したポエジー」等、様々に表現しているが、なによりもリーメンシュナイダー自身がそれを感じ取っていた。少し長いが、高柳の文章をそのまま引用しよう。

「この『ポエジー』という霊的なもの、超越的なものの内実は、誰でもがいつでも感じ取れるというものではない。そこに、己れを越えるものに対する畏敬の念が存在して、さらにそれに全的に自己投入するいわば自己放下の姿勢があつて、初めて己れを遙かに越えた遠くからの声を聴くことができるのである。リーメンシュナイダーの場合は、それが、遙かなキリスト教的神の世界からの声であり光であつただろう。しかも、同時にそれは、彼自身の最も深い所から発する声、己れ自身にも未知である深淵に発する光でもあつたはずだ。遙か遠い、超越的な世界からの光や声であると同時に、己れの内心の最も深い所からの光や声でもあるからこそ、彼は、その世界を、あんなにも精妙に造型することが可能となったのである。偏狭な自我意識を捨て（と言うより、彼の場合は、近代的自我意識の直前の状態ののだが）、自己放下の果てに、己れを越えるものに対する敬虔な『祈り』の姿勢をもちえたからこそ、彼の作品は、不思議な霊力の輝きを帯びることになったのである。」(282-283 頁)

そして、彼の作品を通じてそれが私たちのもとにも現われる。同時にリーメンシュナイダーの人間性もあらわとなる。それは、「工匠的なマイスターとしての市民生活という領域を逸脱し、自己の裡の



図版 4 : 「昇天の MARIA 祭壇」

(クレークリンゲン)



魂の声に従って、「農民の側に、つまりは、貧しい人々や虐げられた人々の立場に見方」させた。高柳は、トーマス・マンと同じ共感、いや「共感と言う以上に激しい、直観的な感得、雷に打たれたような衝撃」(288頁)を体験したのである。

## 五

植田重雄はおそらく日本で最も早くからリーメンシュナイダーにひかれ、その共感を表現しようとしてきたひとりであろう。「一」で触れたように、すでに1976年に『神秘の芸術-リーメンシュナイダーの世界』を出版している。ここでは、1997年に出た新版による。彼は「序」で次のように記している。

「リーメンシュナイダーの作といわれる彫刻のかぎり、私は教会、聖堂、美術館、個人蔵の区別なく訪ね、とくにバイエルン地方の寒村僻地に点在している御堂、修道院まで足を運んだ。そこには人間の苦悩を見つづける眼や、神的なものへの憧憬、すべての不安を越えた静けさが彫り刻まれていた。さらに、今日もなお沈黙して祈りつづけている修道僧や、素朴な心に帰って仕事に打ち込んでいる人々ともふれ合うことができた。

リーメンシュナイダーが彫刻をとおしてわれわれに語りかけてくるもの、このような芸術を創み出した根源にあるものにわたしは想いをひそめるようになった。マイスター・エックハルト、ハインリッヒ・ゾイゼ、メヒティルト・フォン・マグデブルク、アンゲルス・シレジウスなどの神秘思想、中世の叙情詩、民間信仰等々にまで関心はひろがり、存在をきわめようとする中世独特の宗教情熱、想像力、きびしい思索の道などを追求しようとした。」(4頁)

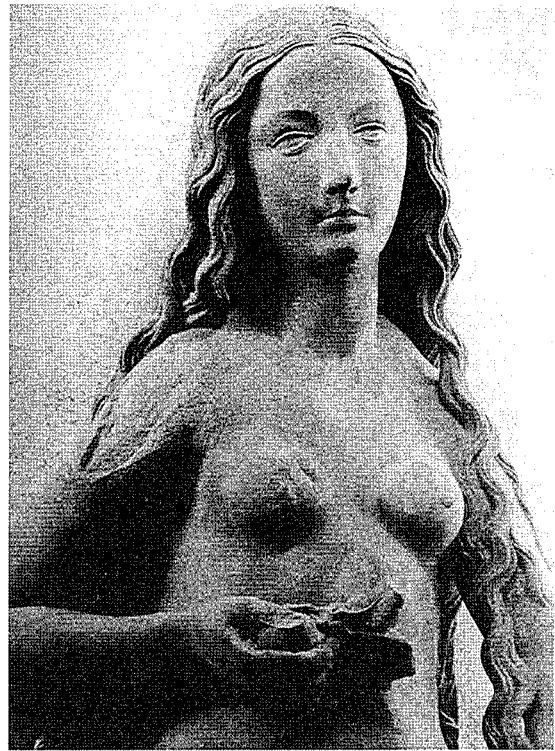
植田重雄はリーメンシュナイダーを求めての旅を巡礼とすら呼んでいる。著者のそのような関心をことばで表現しようとするれば、このような紀行文にならざるをえないのではないか。『リーメンシュナイダーの世界』は、そのように思わざるをえないようにさせる、すぐれたリーメンシュナイダー経験の本である。著者は自らの足で歩き、自らの眼で見、じかにリーメンシュナイダーと関わる人々に出会うことをへて、リーメンシュナイダーの作品を通して「告知されたもの、見えてきたもの」(68頁)を、その学識と敬虔とともに本書にそそぎ込んだ。

彼は、リーメンシュナイダーの芸術を、「神秘主義を根として開花した」と考える。シレジウスをはじめ、聖書、アッシジのフランチェスコや「ヤコポーネ・トディの聖母の嘆き」、などを引用して、神秘主義とリーメンシュナイダーの作品との親和性を明らかにしようとしている。この問題はリーメンシュナイダーと同時代の神秘主義的傾向との関連や、ドイツ神秘主義のより詳細な解明を必要とするが、著者も言うように、それは一つの試論であり、第一歩であり、著者がリーメンシュナイダーの作品から読みとった神秘主義的特徴自体は明快である。

リーメンシュナイダーが彫刻師としての名声を確立することになった「アダム像とエヴァ像」について、植田は次のように書いている。「ルネサンスの彫刻による人間把握では女性ならば豊満な肉体の官能美、男性像ならば筋骨逞しく、緊張した力強さなどが表現されている。しかし、リーメンシュナイダーにおいてはまったく異なっていた。そうしたものは一切拒否され、精神的意味だけが重要視されている。人間の感覚や情念にとって快いものや、自分の感じたものを外面的に表現するのではなく、彼に告知されたもの、見えてきているものをそこに造形している。このアダムとエヴァが楽園の恵みの光に照らされているのは、これにもとづいている」(67-68頁)。著者は、ある夕べ、ミサ曲をぼんやり聴いていた時、この二つの像は、何かの理念や観念に基づいて制作されたのではなく、リーメンシュ



図版5 : 「アダム像」



図版6 : 「エヴァ像」

ナイダーの「存在の中に見えてきた姿を捉えていることに気づいた」(70頁)。これが、著者のリーメンシュナイダー理解の鍵となった。リーメンシュナイダーは、創造されたばかりの楽園にいるアダムとエヴァを描こうとした。これは目に見えぬものを描くことであり、それは、瞑想と祈りによるのみ可能となる。「祈りは聖なるものに語りかけるが、やがて沈黙へと導き、心を静かに保って聖なるものの語りかけに耳を傾けようとする。・・・『神秘』はギリシア語で、『眼を閉じて静かに考える』という意味であり、元来『瞑想』(メディタシオ)とか『観想』(コンTEMPLASHIO)の意味」(82頁)である。リーメンシュナイダーは、彼自身のそのような祈りと瞑想によって見えてきたものを形象化した。植田はそうに理解する。

そしてリーメンシュナイダーの作品は、それを見るものをも瞑想へと誘う。確かに彼は、十字架上のキリストや、キリストの死を嘆きかなしむ人々を繰り返し、作品のテーマとして取り上げた。しかし、そこに表現されているメランコリー(憂愁)は、ヒポクラテスに始まる体液学説のひとつとしての気質ではなく、敬虔であり、マリアや弟子たちの嘆きは祈りや神への帰依となる。彼の作品には、悲哀をへたかなたに調和の世界がひかえている。それ故、「人々が見つめるとき、彼の彫像は心に安らぎを与えてくれる。それはまさに癒やしの光を受けて陰影をつくり、語りかける。」ここに共感が起こる。植田は後記の最後で次のように記している。「文明諸国が競って高度技術文明を旨し人間本位の組織を強め、かえって非人間化と文化崩壊の危機に直面している現在、聖なるものにたいする敬虔、内面の心の静寂とともに、調和をもった世界を形成する道があり得ることを、あらためて考えてみたい。」(244頁)

## 六

さて、今まで、3人のすぐれたリーメンシュナイダー論を取り上げ、彼らがリーメンシュナイダーの何に「共感」してきたかを述べてきたが、次に、植田や高柳のように多くの作品を見ているのではないが、私自身の「共感」について、蛇足ながら述べておきたい。

最初に個人的な事を記しておこう。彼と「出会った」のは、1988年8月30日に、ハイデルベルクのプファルツ選帝侯博物館をたずねた時のことであった。約60万年前のホモ・エレクトスだと言われるいわゆるハイデルベルク人の骨を見るのが本来の目的であったが、この博物館には「二」でも触れたように、「ヴィンツハイムの12使徒祭壇」という作品が展示されていた。その時、この作品にうたれたというか、30分ほど、前の椅子に腰掛けて眺めていた。このキリストはとても厳しい顔つきをしている。しかし同時に、どうしようもないほどの悲しきもあらわしている。イザヤ書53章にでてくる「彼は悲しみの人で病を知っていた」ということばを、芸術作品であらわすところなのではないか、と



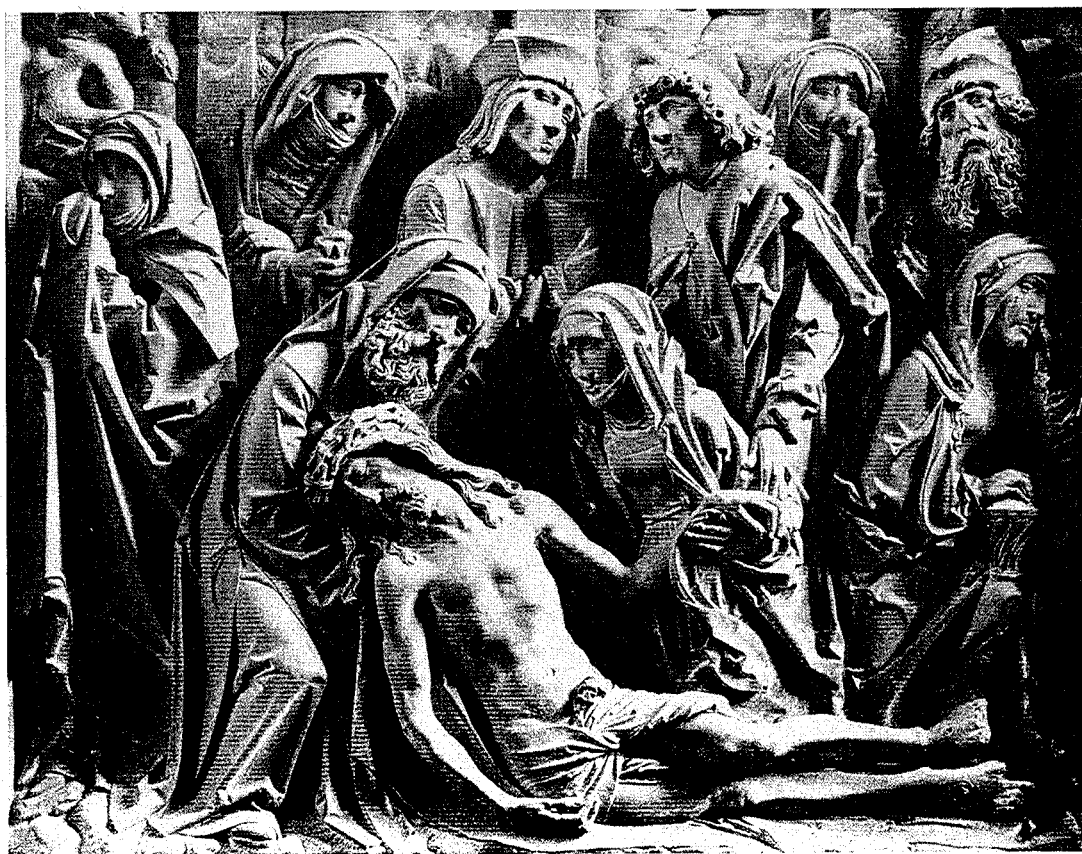
図版7：「ヴィンツハイムの12使徒祭壇」

思った。しかし、じっと見ていると、なぜか慰められてくるものをもっている。作品の解説を見て、それがティルマン・リーメンシュナイダーという人の作品であることを知った。実はその2年前、初めてドイツを旅行したときに、ヴュルツブルクで彼の作品を見ていたが、その時は特別な関心は起こらず、彼の名前も忘れてしまっていた。その後、写真集を集めたり、その作品を実際に見るようにつとめるようになった。

ところで、美術史上、古典様式とバロック様式とは、きわだった対象をなしている。その特徴を記すと、古典様式が、調和・統一、平面的、簡潔・明瞭、自己完結であるのに対して、バロック様式は、アンバランス、躍動、立体的、開放的である<sup>10)</sup>。リーメンシュナイダーの世界はこれら二つの様式とははっきりと異なっている。古典様式が完結したコスモスであり、バロック様式が劇的な解放性の世界であるとしても、視点が自己におかれている点に共通した特徴が見られる。

この調和・統一、平面的、簡潔・明瞭、自己完結、一言で言えば、自己完結した世界を特徴とする様式を、私が最も強く感じたのは、ミラノにあるダ・ヴィンチの「最後の晩餐」を見た時である。この絵画ほど、ひとつの絵に、自己完結した調和あるコスモスを描ききったものを知らない。私が見たのは修復が完了する前であるが、修復以前と修復以後とは、自己完結した調和あるコスモスという点については、決定的に変わるものではないだろうと想像している。

ダ・ヴィンチの「最後の晩餐」に代表されるような様式は、絵画の眼の機能から来ているように思われる。私見によれば、絵画や音楽という領域を超えて、芸術家には「見る」タイプと「聴く」タイ



図版8：「マイトブローンの嘆きの群像」

(後列中央の帽子をかぶった人物はリーメンシュナイダーの自刻像)

ブが存在する。「見る」と「聴く」を比較した場合、「見る」ことの大きな特徴は、一度に全体を視野に入れることができることにある。また一度に見渡すことは調和的世界をもたらしやすい。ルネサンス絵画の場合、遠近画法がまさにそれを提供したのであった。ダ・ヴィンチはその手記で次のように述べている。「絵画は一瞬のうちに視力をとおしてももの本質を君に示す。しかも印象が自然の対象を受け入れるのと同じ手段によるのであり、かつ同一時においてであるが、全体—それは感覚を満足させる—を構成する諸部分の調和的均衡はこの同一時につくられるのである。……」<sup>11)</sup> さらに「見る」場合、見る主体によって見られる世界に統一が与えられ、「見る」側と「見られる」側との間に緊張関係は存在しない。「見られる」側は、「見る」側の観照の対象である。あくまで中心は「見る」側にある。そして「見る」主体は、いわば神の位置を占める場合も生じる。再びダ・ヴィンチを引用すると、「画家は、自分を魅惑する美を見たいとおもえば、それを生み出す主となり、また、肝をつぶすほど奇々怪々なものであれ、ふざけて嘔き出したいようなもの、実際可哀そうなものであれ、何でも見ようとおもえば、その主となり神となる。……」<sup>12)</sup> また次のようにも述べている。「画家の科学の神性なる所以は、画家の頭脳が神の頭脳に似たものになる点にある。そのため（画家は）ほしいままな力をふるって、さまざまな動物、植物……のさまざまな実相を創り出しに赴く。……」<sup>13)</sup>

一方、「聴く」場合は、一度に全体を「聴く」ことはできない。「時」の経過とともに、「聴く」内容が明らかとなっていく。そして、受動的で、発する側が中心となる。「聴く」ことは「見る」機能の持たない特性を有する。それは内面化と時による成熟である。内面化は、外（世界、さらに世界を超越する神）と内（自己）の緊張を前提とし、外が内に働きかけ、内の一部となる過程を通じて、生起する。これは内から見れば、「祈り」の世界である。祈りの本質は、外の働きかけを待ち受容することにある。

植田や高柳がともにリーメンシュナイダーの音楽的性格に触れているように、リーメンシュナイダーは、「聴く」タイプの芸術家である。かなたからの呼びかけを聴きながらそれを形象化する。聴くことが徹底すればするほどその形象化は内面化される。そして、その作品を見るものをも、時の経過の中で内面化へと導いていく。リーメンシュナイダーが創作した人物たちは、その多くが「悲しさ」をにじませている。またその目は、近くをはっきり見ているのではなく、なにか遠くを仰いでいるようであり、自己に沈潜しているようでもある。このような「悲しさ」は外と内との緊張として生じてくるのではないだろうか。しかし、その人物たちは、外に対して心を開き、聴く過程の中で、外が自己の一部となり、内面化されていく。彼らが単に悲しさだけを秘めているのではなく、同時に見る人を慰めるのは、リーメンシュナイダーの手によって、彼らのうちに内面化がおこり成熟のなかで慰められている、そのようなものとして造形されているからではないか。重要なのは、何よりもリーメンシュナイダー自身が内面化と成熟とを、「聴く」祈りのなかで経験し、彼の作品から聴く者をも、同質の経験へと導くのではないだろうか。以上は、それぞれ表現が異なるが、大橋や、高柳や、植田が強調したことでもあった。

## 七

最後に、「聴く」ことと内面性との関わりを、精神の垂直性の問題という視点から考えてみたい。リーメンシュナイダーを論じる人は共通して、彼がルネサンスや近代の直接的な開拓者ではなくて、後期ゴシックに属すると考える。ところでゴシックの場合、教会建築に代表されるように、垂直性を大き

な特徴とする。この垂直性は高柳も強調している点である。そしてこの垂直性をめぐっては三つの在り方を区別しなければならないであろう。垂直性は下から上への垂直性と、上から下への垂直性に分かれる。さらに下から上への垂直性は、二つに分かれる。

たとえば、ゴシック建築を考えてみよう。ゴシック教会はロマネスク教会と比べて、高さを追求する。リブ・ヴォールトやフライング・バットレス、尖頭アーチ、集合柱などがそのことを技術的に可能にした。しかし同じゴシック教会でも、高さの追求に二つのタイプがあるように思われる。私は、ケルンとミラノの大聖堂を見て、そう感じるようになった。ケルン大聖堂は1248年に大司教コンラートによって礎石が築かれた。その後、何度か建設は中断した。特に1560年からは放置された状態で、工事が再開するのは19世紀に入ってからであり、1880年にやっと身廊、側廊、西正面が完成した。一方、ミラノ大聖堂も似たような経緯をたどる。1385年から86年頃に起工され、1450年頃までに交差廊が完成する。そして1500年以降はしばしば工事が中断し、1813年頃になって一応完成する。このように両者とも、中世には今見るような姿を現わしてはいなかった。そして近世に入って工事は長い中断期に入る。その結果、両方ともバロック的装飾からまぬがれた。そのため、中世において一応の完成を見ていた他のゴシックの教会よりも、いっそうゴシック的な特徴を備えることとなった。

ミラノもケルンも高さを追求するが、その仕方はずいぶん異なる。ミラノの大聖堂の特徴は教会の外部にある多くの尖塔や小尖塔に見ることができる。その頂には聖人像が取り付けられ、彼らはミラノ市内を見下ろしている。ミラノの場合、純粹に上を目指すのではなく、より広い地平を見渡すためなのではないか。「上」が究極的に問題なのではなく、最終的な関心は地平にある。上へ行けば行くほど、より広い土地を見渡すことができる。この地平への関心はある場合には支配という形態をとり、またある場合には保護となってあらわれる。大聖堂の尖塔上の彫像は守護聖人として、ミラノの町、そして大聖堂の司教区内の人びとの救済と安寧を願い、保護しようとしているのではないか。ミラノ大聖堂の調和的美しさ、安定さはこの地平への関心、世俗性と関係していると思われる。これが下から上への垂直性の追求のひとつのタイプである。

一方ケルン大聖堂の場合、高さへの追求は地平性に乏しく、超越的性格が強い。ミラノと比較して、ケルンは精神性が強いと言えるかもしれない。しかし、そこに大きな問題も孕んでいる。ケルン大聖堂の姿がそのような問題を感じさせる。ケルン大聖堂は三つの姿をもつ。遠くから見た時の堂々とした姿、内部から見た時の精神を飛翔させる上への志向性。それらとともに、もうひとつの姿が存在する。それは近くから教会を見上げた姿である。それは美しいとか荘嚴という言葉によっては表現することの出来ない何物かである。それは、周囲の環境を一切かまうことなく、巨大な固まりが天に向かって自己主張しているようであり、他との関わりを絶した無限への意志、エネルギーの生々しい噴出を感じる。何かデモーニッシュであり、不気味で不快感すら呼びおこす場合もある。このケルン大聖堂に見られる下から上への垂直性が第二のタイプである<sup>14)</sup>。

よりよいものを求め、自らを高めようとする精神の上昇志向は一般に高く評価されるが、ケルン大聖堂からうかがえるように、そこに精神の肥大化と何かデモーニッシュな面が含まれているように思われる。ゲーテの『ファウスト』はその問題を十分に把握していたように思われる。例えば、第二部でファウストがヘレナと結婚してオイフォリオンが生まれる。オイフォリオンは上へ飛び立とうとする<sup>15)</sup>。「さあ、跳ぶんだ、/躍り上がるんだ、とめないでください。/空のどんな高いところへも/昇ってゆくのが、/ぼくのどうしようもない望みです。」これに対して、ヘレナとファウストは世俗的な安

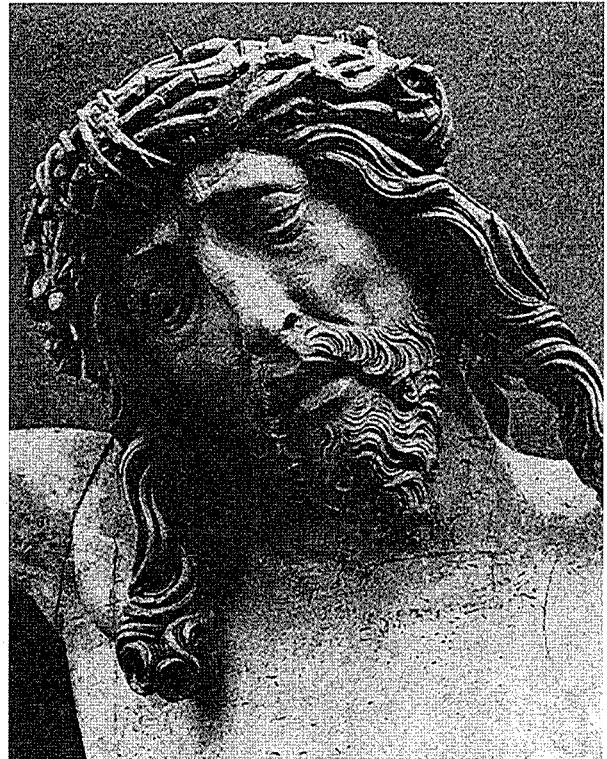
樂の点から忠告する。「この双親のことを思って、/あまりに活発な、/あまりにはげしい望みを/抑えておくれ。/ここで平和な田園にふさわしく、/舞踏の会を賑やかに楽しんでおくれ。」両親の願いにも関わらず、オイフォリオンは、世俗的な快樂を振り切って、上へ上へと上昇していく。「どこまでも高く登って行かなくては。/どこまでも遠くを見なくては。」そして、オイフォリオンの姿はいつしか少年から青年にかわり、まるで甲冑に身を固め、戦いと苦難に飛び込んでいく。その結末は死であった。トーマス・マンの指摘するドイツの内面性の危険を、この精神の上昇タイプの中にみることができるのではないだろうか。

垂直性のもうひとつのタイプは、上から下への垂直性にみることができる。その典型はたとえば、ルターの『マグニフィカート』にみることができる。「神は至高者であり、そして神より上に何ものも見ることはできない。必然的に、神はご自身と、自らの下を見なければならない。そして、なにびとかが、ご自身の下に低くいればいるほど、よりよく神はその人をごらんになる。

しかし、この世と人の目は、反対に、彼らの上のみを見、高いところにのみ引かれる。・・・なにびとも、貧乏、恥辱、苦難、悲惨、そして苦悶のある低いところを見ようとはしないで、そこから目をそらす。そして、そのような人々のいるところでは、すべての人は逃げだし、彼らを避け、恐れ、捨て去り、なにびとも彼らを助け、味方となり、彼らをなんとかしてやろうなどと考える者はない。こうして彼らは、低く、卑しい、軽蔑された位置にとどまらねばならない。・・・。

・・・しかし、神が低いところをかえりみ、貧しい者、軽蔑された者、苦しんでいる者、悲惨な者、捨てられた者、そして、まったく無である者のみを、助けて下さる神であられることを経験するとき、神は心から愛すべきかたとなり、心は喜びにあふれ、神の中に受けた大きな歓喜のために躍るのである。そして、そこに聖霊はおられて、一瞬の間に、この経験において、我々に溢れる知識と歓喜とを教えて下さる。」<sup>16)</sup>

この神の上から下への、すなわち人間への恩寵を受けとめるのが、ルターにおける信仰であった。『マグニフィカート』の引用した言葉は、「聴く」タイプの特徴をよく示していると思われる。神のかえりみは、悲惨なところに注がれる。しかし、神がかえりみられる故に、悲惨は喜びにかわっていく。リーメンシュナイダーの作品を見ると、時の経過の中で、同じことがおこっているのではないだろうか。トーマス・マンはドイツの内面性をそれに惹かれつつも厳しく批判した。しかし、私見によれば、内面性には二つの方向があり、トーマス・マンが批判したルターには、マンが考えるのとは異なっ



図版9：「アイジンゲンの十字架上のキリスト」

た展開要素を秘めており、ルターと異なる内面性にむしろデモーニッシュなものが宿っているように思われる。リーメンシュナイダーは、上へ上へと関心を求める衝動に対して、精神の別の働きの大切さを教えてくれる。

「六」、「七」は全くリーメンシュナイダーを利用した主観的な見解の表白となったが、この拙稿ができれば、私の『非学問的あとがき』につながっていけば、と願っている。

付記：拙稿は、2001年度教香川大学養教育主題科目「歴史と宗教」で行なった講義の一部をもとにしている。

#### 図版出典

図版 1, 2, 3, 7, 8, 9

Paul-Werner Scheele / Toni Schneiders, *Tilman Riemenschneider, Zeuge der Seligkeiten*, Würzburg, 1981.

図版 4

Max H. von Freeden, *Tilman Riemenschneider. Leben und Werke*, München, 1981.

図版 5, 6

Hanswernfried Muth / Dorothea Zwicker, *Katalog des Mainfränkischen Museums Würzburg, Bd. 1 Tilman Riemenschneider*, Würzburg, 1982.

- 1) Thomas Mann, *Reden und Aufsätze* 3, Frankfurt am Main, 1990, S. 1134f. (トーマス・マン『ドイツとドイツ人』青木順三訳、岩波文庫、18頁)。
- 2) *Ibid.*, S. 1135. (前掲、18頁)。
- 3) 植田重雄『リーメンシュナイダーの世界』(恒文社、1997年)、高柳誠『リーメンシュナイダー 中世最後の彫刻家』(五柳書院、1999年)、植田重雄『神秘の芸術-リーメンシュナイダーの世界』(新潮選書、1976年)。
- 4) 雑誌論文としては、佐々木基一「リーメンシュナイダー覚え書」『すばる』(集英社)、22号、1975年12月、222-231頁；掛下栄一郎「植田重雄著『神秘の芸術-リーメンシュナイダーの世界』」『早稲田商学』、266号、1977年11月、621-624頁；佐々木基一「リーメンシュナイダーの初期作品について」『すばる』(集英社)、5(11)、1983年11月、181-191頁；岡部由紀子「後記ゴシックの木彫祭壇(Schnitzaltar) —ティルマン・リーメンシュナイダーの場合」『美学』(美術出版社)、1984年12月、27-43頁；松田緝「リーメンシュナイダーの生涯」『金沢経済大学論集』21巻2・3合併号、1987年12月、29-49頁。筆者が目を通したのは、掛下と松田である。掛下のものは、書評である。その他に、大橋良介『時はいつ美となるか』(中公新書、1984年)の「十 リーメンシュナイダー」と内海松壽『美と宗教 宗教改革と5人の芸術家』(里文出版、1996年)の「第七章 リーメンシュナイダー」。
- 5) 注3)と4)にあげた文献の他に、Max H. von Freeden, *Tilman Riemenschneider. Leben und Werke*, München, 1981；Marianne Erben, *Meister Til aus der Franziskanergasse in Würzburg*, Würzburg, 1996を参照した。邦語文献は、互いに記述が異なっているところが多い。
- 6) 植田『リーメンシュナイダーの世界』、18頁。



- 7) 同上、39頁。
- 8) Max H. von Freeden, *op. cit.*, S. 18.
- 9) Thomas Mann, *op. cit.*, S. 1135. (邦訳、18-19頁)。
- 10) E. ドールス『バロック論』(成瀬駒男訳、筑摩書房)、および同訳書の訳者解説、参照。
- 11) ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記 上』(杉浦明平訳、岩波文庫)、196頁。
- 12) 同上、191頁。
- 13) 同上、193頁。
- 14) 拙稿「心象のケルン大聖堂一人はなぜ高さを求めるのか」『香川史学』26号、1999年7月、参照。
- 15) ゲーテ『ファウスト』(手塚富雄訳、中央公論社)、338-344頁。
- 16) M. Luther, *Das magnificat*, WA Bd. 7, S. 547f. (内海季秋訳「マグニフィカート」『ルター著作集第4巻』聖文舎所収、162-164頁)。