



Title	ゲーテのパラディオ「巡礼」：アウトノミー美学 成立の一断面
Author(s)	林, 正則
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 1996, 30, p. 1-15
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/47807">https://hdl.handle.net/11094/47807</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# ゲーテのパラーディオ「巡礼」<sup>1)</sup>

——アウトノミー美学成立の一断面——

林 正 則

## I. はじめに

1786年ローマへ急ぐ旅の途上、ゲーテはパラーディオ (Palladio) の町ヴィチェンツァで9月19日から26日までの1週間はじめて比較的落ち着いた時を過ごし、その間オリンピア劇場、パシリカ、ヴィラ・ロトンダなどのパラーディオ建築を繰り返し訪れた。到着から5日目の24日の『旅日記』に次の記述が見える。

(……) 要は、もうすでに30年来実在を欠いたまま私の想像力に働きかけ、それゆえに高みに昇りつめてしまったこれらすべての対象を引き下ろし、いまはまともな部屋や家屋として自分と同一の平面に存在しているのだという感じを取り戻すことなのです。<sup>2)</sup>

パラーディオの存在は、父ヨーハン・カスパル (Johann Caspar Goethe) の旅行談や彼の『イタリアの旅』 *Viaggio per l'Italia*, あるいはヴァイマル宮廷図書館のスカモッツィ (Scamozzi) の書物、そしてパラディオアニズムの影響を受けたドイツの建築家たちの作品を通して、彼にはすでにごく親しいものになっていた。そればかりか、ヘルマン・メイエア<sup>3)</sup>以降通説となっているように、『ヴィルヘルム・マイスターの演劇的使命』に挿入されたミニヨンの「君よ知るやかの国」の詩の第2節で歌われる館のイメージはヴィラ・ロトンダとぴったり重なり合いさえしている。パラーディオの存在は、久しくゲーテのイタリアへの憧憬を育んできたのである。しかし、「30年来実在を欠いたまま想像力に働きかけ、それゆえに高

みに昇りつめてしまった」パラディオ像はむしろ、パラディオの正しい理解を妨げるものであった。

パラディオの建築物を自分と同じ眼の高さに引き下ろし、想像力に思い描かれてきたイメージと実在との間の落差を埋めることがまず必要であった。「眼と内的感覚を鍛えること」<sup>4)</sup>、「繰り返し見る」<sup>5)</sup> ことといった言葉が、ヴィチェンツァ滞在中の日記に何度も記されているのは、そのことを意味していよう。それは観念 (Vorstellung) から印象 (Eindruck) へ、印象から認識 (Erkenntnis) への道程と言ってもよいものであった。

ゲーテは9月26日にヴィチェンツァを出発し、その日の夕刻パドヴァに到着、翌日当地でパラディオの『建築四書』*I quattro libri dell' Architettura* を購入する。28日、ヴェネチア着。そして30日の『日記』の記述。

大部分の時間をパラディオに捧げています。彼から抜け出すことができません。 (……) ヴェローナとヴィチェンツァでは見られるかぎりのものを見、パドヴァではじめて彼の本を見つけ、今はそれを研究し目から鱗の落ちる気がしています。霧が晴れ、私は対象 (=建築物) を認識しつつあります。書物としてもこれは偉大な作品です。彼はまた何という人間だったのでしょ。私がこれまで人生を孜々として真実に捧げてきて、今やまさに真実の至高至純の地点たる偉大なものへと易々と移行できるとは、何と嬉しいことでしょう。私が予見し、いま私の内部で進行しつつある革命 (……) <sup>6)</sup> (括弧内は筆者)

パラディオによってもたらされた深刻な内的転機の意識が、ここには色濃く滲んでいる。パラディオ体験はゲーテに何をもたらしたのか。その前史ともいうべきシュトラスブルクの大聖堂、ヴェローナの円形劇場という二つの建築体験と対比しながら、ゲーテのパラディオ「巡礼」の足跡を追い、その意義を探りたい。

## II. シュトラスブルクのごシック大聖堂の体験 — 「神の樹木」

1770年にシュトラスブルクのごシック大聖堂から受けた圧倒的な印象

を、『ドイツの建築術について』 *Von deutscher Baukunst* (1773) のなかでゲーテは次のように記している。

朝霧がかかったおぼろな光のなか、それ（大聖堂）は曙光を照り返しながら甦ったかのようにみずみずしく私の方に近づいてきた。私はどんなに嬉々として両腕をそれに向かってさしのべ、永遠な自然の作品のように無数の細部、もっとも細かな筋の一本一本に至るまで生命が息づいている大いなる調和的な量塊を眺めたことだろう。すべてが形姿を獲得し、すべてが全体をめざしていた。<sup>7)</sup>  
(括弧内は筆者)

朝霧のなか眼前に立ちはだかる大聖堂の巨大な輪郭、その「完全な量塊 (Masse)」<sup>8)</sup>に向かってゲーテは思わず両手をさしのべる。この所作が意味するものは明らかであろう。彼を抱きすくめるように働きかけてくる「量塊の精神」<sup>9)</sup>にゲーテは己が身を委ねようとする。ゲーテの賛歌『ガニユメート』 *Ganymed* (1774) の中で、鷲に変身したゼウスに身を任せるガニユメートさながらに。そのとき大聖堂との距離は一挙に消え、大聖堂に息づく宇宙的な生命のなかにゲーテの生命も溶解する。「無数の細部、もっとも細かな筋の一本一本に至るまで生命が息づいている大いなる調和的な量塊」にいう「調和」とは、視覚の問題ではない。部分と部分、部分と全体の比例、均衡ではない。大聖堂を限なく満たす「一つの感受性」<sup>10)</sup>が溢れ出し、ゲーテの方へと押し寄せ、彼の精神と身体を全体を波打たせながら通過して行く、その宇宙的な調和の感覚と言ってよいものであろう。

大聖堂は一切の計量や思惟を拒む。「味わい享受はできても、認識し説明することはまったくできない」<sup>11)</sup>ものである。それはエルヴィン・フォン・シュタインバッハという一人の天才、神のごとき独創的な精神（個性）の所産、「生きた全体」<sup>12)</sup>としての「神の樹木」<sup>13)</sup>なのである。

ゲーテは大聖堂のファサード、輪郭、量塊の圧倒的な印象に心を捉えられた。「神の樹木」の比喩が示しているように、それは天才の精神に宿った「自然」の「単純で巨大な」<sup>14)</sup>造形であった。しかし、ゲーテはゴッ

ク建築が内包する超越的な精神性、それをもっともよく示す大聖堂の内陣(=内部空間)、その構造についてはまったく言及していない。その意味でゲーテの大聖堂の体験は著しく主観的(主客未分化的といった方がよいかもしれない)な、あるいは感覚的・感情的なものであった。

### III. ヴェローナの古代円形劇場 — 自然の「形」

ヴェローナの円形劇場 (Amphiteater) は、ゲーテがイタリアで眼にした「最初の古代の記念碑的建造物」<sup>15)</sup> であり、イタリアでの彼の最初の芸術体験でもあった。

その中に足を踏み入れる、あるいはその縁に立つと、何か巨大なものを見ているようでもあり、何も見えていないようでもあるのは奇妙な印象だ。実際、これは誰もいないときに見られるものではなく、人間でぎっしりと埋まっているときに見られるべきものだ。皇帝や教皇がご覧になったように。民衆が今よりももっと民衆であったときだけ、これは絶大な効果を発揮したのだ。なぜなら円形劇場は本来、民衆自身の存在によって民衆に感銘を与え、彼らを楽しませようとして作られたものなのだから。<sup>16)</sup>

大聖堂の体験から15年の歳月が経過している。ここでもまた、「自然」の巨大で単純な造形がゲーテを圧倒する。しかし、双方の間にはゴシック建築と古代建築という対象の違いだけではない、もっと本質的な、体験の質の相違と言っているものが存在している。

大聖堂ではその圧倒的な印象にゲーテは全身・全感覚を委ねた。しかしここでは、「印象」に対する距離をおいた慎重な姿勢が際立っている。できるかぎり主観的な印象を離れ、客観的に「形」(Gestalt, Form)を見据えようとしている。したがってここでは、著しく視覚の比重が大きくなっている。ここで問われているのは円形劇場の「来歴」(Geschichte)ではない。それはむしろ円形劇場の正しい理解を妨げるものでしかない。そのような「形」を形成してきた力の作用、即ち「形」の「生成」(Genesis)こそが何よりも問われなければならないのだ。

イタリアに旅立つ約2ヶ月前の7月10日シュタイン夫人に宛てゲーテは自分の植物研究の進展を報告し、「私の魂のなかで（植物）の広大な王国が次第に単純な姿を取りつつあります（sich simplifizieren）。（……）それは本質的な形（die wesentliche Form）の知覚です。その本質的な形と、自然はつねにいわば戯れ、戯れつつ多様な生命を生み出すのです」<sup>17)</sup>と書いた。ヴァイマルでの10年間の自然研究を経て、彼の眼前に自然がその秘密の扉を遂に開こうとしているかに思われた。自然の無限に豊かな多様性、そしてその根底にある本質的な単純な形。この本質的な形をイタリアの自然と芸術と民衆の生活のなかに見究めることが、ゲーテのイタリア旅行の主要な目的であったと言ってよい。

ゲーテは円形劇場の形態の「生成」に思いを凝らす。平地に何か出来事が生じると、その周囲に自ずから人垣ができる。人垣の後方にいる人は出来事を少しでもよく見られるように、背伸びをしたり、足台を運んできたり、人の輪はたちまち火山のクレーター状に後方に向かって高まって行く。「この夥しい数の頭と雑多な心を持ち身を揺すりふわふわと漂い動く動物は、今や自分が一つの全体にまとまり、一つの統一体へと心を合わせ、一つの量塊へと融合し、いわば一つの精神を持つ一つの形へと生命を吹き込まれる」<sup>18)</sup>のである。民衆（＝自然）の生き生きとうねり高まり行く生命は、その動きの頂点でいっさいの虚飾（＝恣意的なもの）を振るい落とし「楕円という単純な形」<sup>19)</sup>へと収束して行く。ここでは、建築家の果たす役割はかぎりなく小さい。彼は民衆のなかに脈動している自然の生命の運動、「普遍的な要求」<sup>20)</sup>をなぞるだけなのだから。

われわれはここに、ヴィンケルマン（Johann Joachim Winckelmann）の「高貴な単純さと静かな偉大さ」（Edle Einfalt und stille Größe）という命題の反響を見出すことができよう。しかし、ヴィンケルマンの静的な「形」の把握とは異なった、建築物の形態を有機的自然の生命の動きと

してダイナミックに捉えようとする姿勢は、シュトラースブルク大聖堂の体験以来ここにも一貫している。

と同時に、大聖堂の体験と比較するところでは自然科学的な「客観性」への志向<sup>21)</sup>がゲーテの視線を規定していることは明らかである。それは建築物の「原形式 (Urform)」に向けられた「形態学的 (morphologisch)」「発生学的 (genetisch)」視線なのである。

#### IV. ゲーテのパラーディオ「巡礼」

『日記』のなかの9月19日、ヴィチェンツァ到着直後の記述。

数時間前に当地に到着。すでに町を一巡しパラーディオのオリンピア劇場やその他の建築物を見ました。図書館から銅版画を借りてご覧になれますので、いちいち名前を挙げたり説明したりしませんが、ただ一般的なことだけ。これらの作品は、それを実際に目のあたりに見なければ理解することはできません。パラーディオは真に内面的に偉大な、かつ内部から偉大な人物でした。<sup>22)</sup>

ヴィチェンツァに到着するやその日のうちに、ゲーテは取るものも取りあえず市内のパラーディオの建築物を見てまわった。眼前の實在は、かつて見た銅版画にはない圧倒的な力で彼に迫ってきた。印象は深く心に刻み込まれたが、しかしいまだ明確な言葉で表現できるようなものではなかった。パラーディオの「内面的な偉大さ」(innerliche Größe)という印象の由って来るところは何か。ゲーテのパラーディオ「巡礼」は、その答を求めてのものであったと言ってよい。ゲーテのパラーディオ体験を検証し、その特質をいくつかの点に絞って見てゆきたい。

##### (1) 「構成された空間」としての建築物

のちに『イタリア紀行』を編纂するにあたって、ゲーテは上に引用した『日記』の記述に次のような加筆を行っている。

(……) これらの作品は実際に目のあたりに見はじめて、その偉大な価値が認識できる。というのも、それらはその現実の立体的な大きさによって視線を

満たし、抽象的な正面図だけではなく、全体が遠近法的に前方にせり出したり後方へ退いたりする際の、各次元（横幅、奥行、高さ）相互の美しい調和によって精神を充足させようとするからである。だからこそ、パラーディオは真に内面的に偉大であり、内部から偉大であったと私は言うのだ。<sup>23)</sup>（括弧内は筆者）

当日以降のパラーディオ体験による認識の深化が、この加筆に反映していると見るべきだろう。なぜならここには、大聖堂や円形劇場の場合とは異なった建築体験のあり方がすでに明確に意識化されているからである。ゲートは建築物との距離を測り、それと向き合う位置を変え、それに沿って移動し、その周囲を巡る。身体とともに視点が移動する。動く視線に対し、建築物はその部分相互（例えば柱と壁など）の関係を微妙に変化させながら美しい調和を奏でる。建築物はここでは「量塊」または「形」として眺められているのではなく、いわば「構成された空間」として体験されている。そして、そうした体験を通じて感得されるのは、何よりも構成する建築家の精神であろう。ゲートは努めてパラーディオの精神を全身で受け止めようとする。「対象の前に高揚した精神があるというのではなく、対象によって精神を高揚させよう」<sup>24)</sup> とするのである。そこにまた、パラーディオの「内的な偉大さ」が語られる由縁が存在していると言ってよいであろう。

## (2) 身体運動（律動）としての建築体験

『日記』の9月20日の記述でもすでに、眼前に実在するパラーディオ建築物そのものによって促されたゲートの姿勢の変化は、いまなお無自覚的ではあれ、明白である。

今夕すっかり夜が更けるまで一時間半ばかり広場を行き来しました。パシリカは何と言ってもすばらしい作品です。自然のままの姿で見たのでなければ、それがわかりません。カピターノ宮殿の四本の柱は限りなく美しい。二つの建物に挟まれた広場は幅はほんの四十歩しかないのですが、それだけいっそう建物が壮麗に見えます。<sup>25)</sup>



バシリカはここでは、ゲート自身を含み込む建築空間（客体と主体とが共存する空間）として存在している。そして、空間における視点（身体）の移動によってもたらされる遠近法の滑らかな変化は、時間的な連続のなかに一つの快い律動として身体的に体験され、それによって精神に充足感を与える。空間的な体験は、さながら音楽に似た<sup>26)</sup>内的な時間体験に変容するかに思われる。それは視覚にとどまらない、身体全体に関わる体験なのである。

建築物を「動き」としてダイナミックに捉えようとする姿勢は、ここでも大聖堂や円形劇場の場合と変わらない。しかし、大聖堂や円形劇場の場合には形の「生成」が問われ、建築物は生成の結果、あるいは生成の一面面として存在した。一方ここでは、建築物の生成が問われているのではなく、むしろ構成された空間としての建築物の促しに従って移動する身体・動く主体が、空間のはらむ内的な律動に共振し、建築物をいわば<生きている>と言った方がよいだろう。

ゲートは、1795年に芸術研究における盟友マイアー（Heinrich Meyer）と再度のイタリア旅行を企てるが、準備として1786—88年の旅の資料を整理し、パラーディオ建築の研究にふたたび取り組み、その成果として論文『建築術』*Baukunst*（1795）を執筆する。そのなかで建築体験を舞踊と対比しながら次のように論じているのである。

芸術としての建築を、もっぱら眼に働きかけるものとする向きもあろう。しかし、これは大いに閑却されている点だが、建築はとりわけ人間の身体の力学的運動の感覚に働きかけるべきものなのである。舞踊ではある種の法則に従って動けば、私たちは快感を感じる。目隠しした人の手を引いてすぐれた造りの邸宅のなかを通してゆけば、似たような感覚を彼に引き起こすことができるであろう。<sup>27)</sup>

移動する視点は、「形」を「運動」へと変換する。「形」を「生成」として把握する姿勢から、「形」を「運動」として体験する姿勢への移行に

は、芸術作品を客体としてだけでなく、客体と主体の相互作用として受け止める新たな芸術体験への萌芽が内包されていると言える。それはまた、いわば擬古典主義的な規範美学に基礎を置いた制作美学と新たな知覚理論に基づく受容美学（アウトノミー美学）の統合<sup>28)</sup>の可能性を示唆していると言ってもよいだろう。

### (3) 技工的要素と素材

9月25日の『日記』に、「なおいくつかの建物を見てまわりました。私の眼はうまく形成され始めています。これからは芸術の技工的な側面（das Mechanische der Kunst）にもっと近づいて行こうと思います」<sup>29)</sup>との記述があり、これまで言及されてこなかった「芸術の技工的な側面」にはじめて触れられている。パラディオ作品の現前が与える圧倒的な印象と、それを言葉で十分に明示し得ないとまどいのなかで、ゲートは「芸術の技工的な側面」の持つ重さを痛感した。ここには、さりげない表現ながら重大な転機の自覚が表明されていると言ってよい。

実際、ヴィチェンツァ滞在中のバシリカ、ロトンダについての『日記』の記述には、いまだ建築物そのものに関わる具体性が欠けている。しかし冒頭に述べたように、9月27日にパドヴァでゲートはパラディオの『建築四書』を入手し、その後数日間旅の合間合間にそれを耽読している。それ以降のパラディオ作品の記述は、技法や素材に関連してはるかに具体的になっている。例えば、ヴェネチアのカリタ修道院の記述。

（それは）十分の一も実現されていませんでした。しかしその部分だけ取っても、稀代の天才の名に恥じないものでした。かつて見たこともないような配置の完全さ、仕上げの正確さ。大部分が煉瓦で仕上げられています、その技工的な面のみごとな入念さ。<sup>30)</sup>

柱の頭部と基台といくつかの部分だけ（……）切り石でできています。他の部分はすべて焼いた粘土（煉瓦とも言えない）でできています。（……）フリーズとその装飾、コーニスのさまざまな部分も粘土を焼いてできているわけです

から、その鮮明な輪郭はお分かりいただけるでしょう。そのために彼は、すべての部分の型を粘土が縮む分だけ大きめに作らせておいたのです。部分はすべて焼いた粘土で、建物全体がわずかの漆喰で繋ぎ合わされています。天井アーチの装飾も全部焼いた粘土です。こうしたやり方がまったく目新しいわけではありませんが、このような仕上げの仕方は想像を越えるものでした。<sup>31)</sup>

壮大な印象を与えるカリタ修道院が、じつは堅牢な石（大理石）ではなく焼いた粘土からできていることにゲーテは驚きを隠さない。素材、構造力学、用途、立地、費用といった建築術に固有の、内在的、外在的な制約を建築家がいかに克服したか、という点にゲーテの眼が向けられている。大聖堂や円形劇場の場合のように、建築物はもはや自然の有機的な形成物ではなく、建築術固有の制約や規則の克服によって可能となる「手仕事＝芸術」<sup>32)</sup>として、自然とは別個の内的法則と必然性の支配する自立的な存在として立ち現れてくるのである。

#### (4) 古代模倣と虚構

「偉大なものに対する内的感覚を持ちあわせてこの世に生まれた」パラディオは、「比類ない勤勉さで」<sup>33)</sup> 古代をわがものにしようとした。オリンピア劇場はパラディオの古代研究を集約した成果であり、彼の遺作である。古代の野外円形劇場を屋内に再現する意図で、舞台は奥に向かって遠近法の錯視を巧妙に利用した書き割りが作られている。ここでは古代と近代、野外と屋内（外と内）との自在な交替、融合が縮約遠近法という「虚構」(Illusion)によって見事に実現されている。

オリンピア劇場は、あなたもたぶんご存知のように古代人の劇場を再現しています。それは、えもいえず美しいものです。しかし劇場としては、今日のものに比べると高貴で裕福で教養ある子供のように見えます。<sup>34)</sup>

「えもいえず美しい」けれど、「高貴で裕福で教養のある子供」のようだという表現に、ゲーテの受け止めた印象の複雑さが窺われる。なぜなら、「教養ある (wohlgebildet)」という形容詞は、大聖堂や円形劇場でゲーテを驚嘆させた自然の圧倒的な生命力とはほとんど対蹠的な方向を指し示

しているからである。今や眼前に大きく立ち現れた芸術上の「虚構」の問題に、ゲーテは答を出さなければならない。それは、近代における古代の再現・模倣はいかにして可能かという問題であり、「与えられた条件の下で己が至高の理念にもっとも近づく」<sup>35)</sup> ためにはどうすればよいかという問題であった。

とりわけ、古代建築の魅力をなす「柱式 (Säulenordnung)」を近代の市民建築のなかにいかに生かすかが、パラディオの最大の問題であった。ヴィチェンツァ到着当日のパラディオの内面的な「偉大さ」に触れた記述にすぐ続けて、ゲーテはパラディオ建築における柱と壁の巧みな結合に言及し、次のように述べているのである。

ぶざまにならぬよう柱と壁とを結合するのは、ほとんど不可能なことです。  
(……) しかし彼は柱と壁とを巧みに組み合わせ、作品の現前によって強い印象を与え、それが面妖なもの (Ungeheuer) であることを忘れさせます。彼の資質にはじっさい神的な何かがあります。真実と虚構から (aus Wahrheit und Lüge) われわれを魅了する第三のものを作り出す偉大な詩人の力と、それはまったく同じものなのです。<sup>36)</sup>

ゲーテは1795年の『建築術』のなかで建築術の目的を三段階に分け、ただ最小限の必要を満たすという「手近な目的」、有用なものを作るという「より高い目的」、「感覚を溢れんばかりに満たし、教養ある人士を驚嘆させ夢中にさせる」という「最高の目的」<sup>37)</sup> を挙げているが、「最高の目的」とは古代建築を念頭に置いてのものであろうことは明らかである。

それはただ、爾余の要求を自在に満たした天才によってのみ果たされる。それは建築術の詩的な部分であり、そこでこそ虚構が本領を發揮するのである。建築術は模倣芸術ではなく、芸術そのものであるが、しかしその最高の段階においても模倣を欠かすことはできない。<sup>38)</sup>

模倣 (虚構) を真の芸術にまで高めるのは、「爾余の要求を自在に満たした天才」のみがよくなし得るところであり、ゲーテは建築術のこの「詩的な部分」<sup>39)</sup> において「パラディオを凌駕するものはいない」<sup>40)</sup> とするの

である。建築術固有の制約に対する十全な認識、力学と素材の完璧な支配があって、建築術はその「最高の目的」を実現し、芸術たり得ることをパラディオは誰よりも明確に示しているのである。

## V. 結び — 芸術のアウトノミー

パラディオの「われわれを魅了する第三のものを真実と虚構から作り出す偉大な詩人の力」との記述の4日後、同じ『日記』に「第一印象とは奇妙なものだ。それはつねに高度に真実と虚偽の混淆 (ein Gemisch von Wahrheit und Lüge) だ」<sup>41)</sup> とゲーテは書きつけている。

真実と虚構のあわいに作品という揺るぎない実在を打ち立てたのはパラディオの「詩人(芸術家)の偉大な力」である。と同時に、真実と虚偽との間に浮かび漂う「第一印象」を、持続する認識として繋ぎ止めるものは何なのか。それはゲーテ自身の内なる「詩人としての力」に他ならないとすれば、パラディオの「偉大さ」を巡る問題はそのままゲーテの詩人としての実存と認識の問題に深く関わってくるものであった。

10月19日ボローニャでラファエルの「ツェツィーリア」の絵を見たゲーテは、『日記』に「偉大さ」の意味を確認するかのように記している。

偉大という形容詞を無条件で冠することのできる二人の人間を私はより詳かに知りました。パラディオとラファエルです。彼らには髪の毛一筋ほども恣意的なところはなく、彼らが芸術の限界と規則を最高度に熟知し、そのなかで自在に動き回り、それらを駆使したということ、ただそれだけが彼らを偉大にしているのです。<sup>42)</sup>

ヴェネチアを離れてからパラディオ作品が直接ゲーテの目に触れることはなくなった。『日記』でも『イタリア紀行』でも、建築家の姿は背景に遠ざかる。しかし、ゲーテのパラディオ体験がそれ以降の建築体験を大きく規定していること、そして芸術一般の理解にまったく新しい地平を切り開いたことに疑問の余地はない。

ローマに入る直前の10月27日、ゲーテはアシジのミネルヴァ神殿に続いて三つ目の古代建築スポレートの水道橋を見て、次のように書いている。

これもまたいかにも自然で、無駄がなく、真実です。(……) 真の内的実在 (eine wahre innere Existenz) を有しないものは生命を持たず、生き生きとした躍動を示すこともできず、偉大であることも、偉大になることもできないのです。<sup>43)</sup>

「真の内的実在」という概念には、パラディオ体験を通じて次第に深められた建築作品の理解が反映している。『イタリア紀行』では『日記』のこの箇所にも、「人々の目的に沿った第2の自然、それが建築術だ」<sup>44)</sup> との加筆がなされている。

ヴァイマルに戻った直後に書かれた『自然の単純な模倣・手法・様式』 *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* と『ローマの劇場の女形』 *Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt* には、イタリアで獲得された新たな芸術観が集約的に表現されている。そこでは、自然と芸術は明確に区別され、芸術は自然をただ模倣するだけでなく、自然の正確な認識という根底の上に立ちつつ、それ自身の独自の内的関連性、完結性、法則性を保持する自律的な全体であるとされる。このいわゆる「アウトノミーの美学」の成立に果たしたパラディオの役割はまことに大きかったと言わなければならない。

#### 注

- 1) Goethe: *Tagebuch der italienischen Reise für Frau von Stein 1786*. (以下 *Tagebuch* と略) Goethe Sämtliche Werke (Müchner Ausg.) Bd. 3. 1. Hrsg. von Norbert Müller und Hartmut Reinhard. München Wien 1990, S. 124.
- 2) Ebd., S. 80.
- 3) Meyer, Herrmann: Kennst du das Haus? Eine Studie zu Goethes Palladio-Erlebnis. In: *Euphorion* Bd. 47. (1953)
- 4) *Tagebuch*, S. 75.    5) Ebd., S. 80.    6) Ebd., S. 95.

- 7) Goethe: *Von deutscher Baukunst*. Goethe Werke (Hamburger Ausg.) Bd. 12, S. 12.
- 8) Ebd., S. 11. 9) Ebd., S. 8. 10) Ebd., S. 13.
- 11) Ebd., S. 11. 12) Ebd., S. 12. 13) Ebd., S. 7.
- 14) Ebd., S. 11.
- 15) Goethe: *Italienische Reise*. HA Bd. 11, S. 57.
- 16) Ebd., S. 57f.
- 17) Goethes Briefe in 4 Bden. HA Bd. 1, S. 514.
- 18) *Tagebuch*, S. 58. 19) Ebd., S. 58. 20) Ebd., S. 58.
- 21) Vgl. von Einem, Herbert: Nachwort zur "*Italienischen Reise*". HA Bd. 11. S. 569./ Derselbe: Goethe und Palladio. In: *Goethe-Studien*. München 1972, S. 135.
- 22) *Tagebuch*, S. 70f. 23) HA Bd. 11, S. 52. 24) Ebd., S. 80.
- 25) Ebd., S. 73f.
- 26) 建築術をゲーテはのちに「音のない音楽」(verstummte Tonkunst)と呼んでいる。Maximen und Reflexion. HA Bd. 12, S. 474.
- 27) Goethe: *Baukunst*. 1795. HA Bd. 12, S. 36. フォン・アイネムは建築芸術を人間の身体の運動と関連づけるゲーテの認識の重要性、新しさを指摘し、彼をしてこうした認識に導いたのは「南方(＝イタリア)の建築物の内部空間の体験」であったとしている。しかし、建築物が引き起こす身体感覚は必ずしも内部空間に限定されるわけではないであろう。von Einem: Goethe und die bildende Kunst. In: *Goethe-Studien*. S. 104.
- 28) Vgl. Busch, Werner: Die "große, simple Linie" und die allgemeine Harmonie" der Farben-Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise. *Goethe-Jahrbuch* Bd. 105. (1988) S. 144-164. ブッシュはゲーテの『イタリア紀行』を、18世紀造形芸術の理論と実践におけるアカデミズムと反アカデミズム、〈擬古典主義的な規範美学〉と〈新たな知覚理論に基づくアウトノミー美学〉との対立を身をもって体験した記録としている。
- 29) *Tagebuch*, S. 81. 30) Ebd., S. 100. 31) Ebd., S. 125.
- 32) Ebd., S. 107. 33) *Tagebuch*, S. 124f. 34) Ebd., S. 71.
- 35) Ebd., S. 109. 36) Ebd., S. 71.
- 37) *Baukunst*. 1795. HA Bd. 12, S. 35f.
- 38) Ebd., S. 36. 39) Ebd., S. 36. 40) Ebd., S. 37.

- 41) *Tagebuch*, S. 80. 42) Ebd., S. 136f. 43) Ebd., S. 150f.  
44) *Italienische Reise*. HA Bd. 11, S. 122. Vgl. Goethe: *Diderots Versuch über die Malerei*. Goethe. Gedenkausg. Bd. 13, S. 210.

(文学部教授)