

ブルクハルトの『チチェローネ』とドイツ教養層のイタリア旅行

——初版索引と併読ハンドブックを手がかりとして——

森 田 猛

【要約】ブルクハルトの『チチェローネ』（一八五五年刊）は、体系的なイタリア美術史叙述として美術史的観点から研究されることが一般的であった。だが、初版本に装備した特殊な索引と、序文で推薦された併読ハンドブックという二つの指定補助ツールの援用を勘案すると、この書が旅行「案内書」^{チチローネ}として設計されていたことがわかる。本稿は、『チチェローネ』のこの側面に焦点をあて、同書を通してブルクハルトが同時代の社会、文化に対して果たそうとした役割を歴史的観点から究明するものである。ブルクハルトは、ドイツ教養層の間で普及していた「グランドツアー」的なイタリア旅行に、一九世紀ドイツの非ヨーロッパ化、非歴史化現象に抗する文化的抑止力を期待した。『チチェローネ』はこの営為に対する支援のために著された。併読ハンドブックとの美術解釈上の相違にも、イタリア旅行の機能保全に対する彼の意思を看取することができる。

史林 一〇二巻二号 二〇一九年三月

はじめに

生前、ブルクハルトはドイツにおいて『チチェローネ——イタリア美術作品享受の手引き』（一八五五年刊）の作者として、知られていた。^①『イタリア・ルネサンスの文化』（一八六〇年刊）のように、各国語に翻訳され、世界的な影響力をもつようなことはなかったが、『チチェローネ』は、繰り返し改訂されながら、ドイツ文化に深く浸透していた。^②イタリア美術

作品の「案内書」である同書を、ドイツ人旅行者は携帯し、イタリア各地の美術作品を訪ね歩いた。^③ブルクハルトの存命中に同書は第六版まで改訂を重ねた。^④

二〇世紀の再評価に際して、ブルクハルトは、時代判断者、歴史省察者として注目された。大衆社会時代の到来を一九世紀に予見した歴史家として、その現代性が主張された。その過程で歴史研究者の関心が『世界史的考察』（一九〇五年編集刊行）に移っていったことは、周知の通りである。一方『チチェローネ』は、主として美術史学の研究対象として関心を集め、旧来の芸術家列伝スタイルの克服、体系的美術史叙述の創始という方法的観点から、ドイツ美術史学史のなかで、評価されるようになった。^⑤一九一八年の生誕百年祭において、パーゼル大学美術史学教授リントレンが『チチェローネ』を「ドイツ語による全イタリア美術初真正なる叙述」と称したことは、同書の二〇世紀の評価を象徴するものであろう。^⑥さらに『ブルクハルト伝』の著者ケーギが、この見方を支持し、「全体として、この書は、旅行案内ではなく、美術史である」^⑦と総合判断を下した。以後、『チチェローネ』は、主として美術史書として研究されてきた。たとえばイエーニツクは、ブルクハルトの美術史概念を説き明かすため、同書を美術史書として取り扱っている。^⑧下村寅太郎も、「課題による美術史」の萌芽を『チチェローネ』に求める。その一方で、下村は同書に対して「単なる旅行案内書ではなく美術史案内書の性格を備えている」という含蓄ある評価を示しているが、この「美術史案内書」の意味内容を明示していない。^⑨

二〇〇〇年に始まるブルクハルト批判版全集の刊行は、現代性を強調した二〇世紀的研究を越えて、ブルクハルトの業績を本来の位置において再評価しようとする研究に新たな史料を提供してきた。^⑩本企画は、未刊であった講義・講演草稿の大量収録、既刊著書の厳密な原典批判において、従前の全集と立場を異にしている。『チチェローネ』や『ルネサンスの文化』のような改版を重ねた著作をオリジナル版に戻して、当初構想を忠実に再現しようとしている点が注目される。本稿は、そのような研究状況の変化を踏まえ、『チチェローネ』本来の構想を精査し、その意味を広く歴史的脈絡におい

て再検討することを目的とする。そのため、ブルクハルト研究の泰斗ケーギが否定した「旅の友 *Raisbegleiter*」^⑪としての側面を再検討することになる。『チチェローネ』執筆当時の書簡、初版本の仕様、全体構成、序文を精査していくとき、ケーギの主張と矛盾する事実が数多く散見するからである。旅行記と都市史書を併読した時代を経て、一九世紀ヨーロッパは、旅行ルートや現地情報を網羅的に集積した専門の旅行案内書が使用されるようになった時代である。^⑫その観点から、『チチェローネ』を旅行案内書として分析したヘッカーの研究は注目値する。^⑬だが、ヘッカーの議論は、現行の旅行案内書との対比から、『チチェローネ』の先駆的な機能の抽出に集中しており、同書をこの形態で世に送り出したブルクハルトの意図を十分に解明しているとはいえない。

ブルクハルトが本来、この書を通して何をなそうとしていたのか。その問いを初版刊行当時の歴史的状況のなかに位置付けていくとき、同書の新たな側面を見出すことにつながるであろう。そのため『チチェローネ』の想定読者との関係を重視し、その教育効果に着目することが重要である。従来の美術史的研究は、美術内的问题に議論が集中しており、同書にあらわれたブルクハルト個人の美術史的判断、研究方法を注視してきた。その一方で、この書を手にした受益者に対するブルクハルトの関わり方を重視してこなかった。だが、多くの読者を獲得した書物は、読者への働きかけを通して、その時代の社会に深く関わっているものであり、その点に、一九世紀における『チチェローネ』の顕著な特徴があったのである。本稿はその見地から、これまで取り上げられることのなかった二つの指定補助ツール、初版に装備した索引と、序文で推薦された併読本を手がかりとして、『チチェローネ』が同時代の社会に対して果たそうとした役割を解明していく。

- ① Werner Kaegi, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie* (以下 JB と略記す)。Bd. IV, Basel/Stuttgart 1967, S. 181.
- ② W・ケーギ著、坂井直芳訳『ブルクハルトとヨーロッパ像』（以下『ヨーロッパ像』と略記する）みすず書房、一九九〇年、三六頁。
- ③ 若きリルケは、フィレンツェで美術鑑賞をした際、自分の意見をブルクハルトの「見事な批評」と対比して検討したとルー・サロメに書き送っている（一八九八年、五月一七日付）（リルケ著、森有正訳『フィレンツェだより』（ちくま文庫）筑摩書房、二〇〇三年、四〇頁）。
- ④ 『チチェローネ』の改訂版については、旧全集（Gesamtausgabe）

序文に編集者ヴェルフリンの評述がある。それによれば、ブルクハルト存命中の改訂版は、第二版（一八六九年・第三版（一八七四年）編集者ツァーン、第四版（一八七九年）・第五版（一八八五年）・第六版（一八九三年）編集者ボーデである（Jacob Burckhardt, *Gesamtausgabe*（以下GA）と略記す）。Bd. III, hrsg. von Heinrich Wölfflin, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1933, S. XVIII-S. XXI）。

- ⑤ Vgl. Irmgard Siebert, Burckhardts Entwicklung als Kunsthistoriker (Einleitung III), in: Jacob Burckhardt, *Aesthetik der bildenden Kunst*, Der Text der >Zur Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst< aufgrund der Handschriften kommentiert und hrsg. von Irmgard Siebert, Darmstadt 1992, S. 23f.

- ⑥ Kaegi, *J.B.*, Bd. III, Basel 1956, S. 525f.
⑦ *Ebd.*, S. 485.

一 「旅の友」としての『チチェローネ』

ブルクハルトの美術史的処女作は、通称「ベルギー諸都市の美術作品」（一八四二年刊）である。「旅行者に、ベルギーのより重要な美術作品の考察に必要な美術史的見地を、できるだけ簡潔に説明すること」を目的とした同書は、アントヴェルペンやブリュッセルなど主要六都市別に章を分けている。見どころとなる美術作品群を主として建築物単位で概括し、それらに美術史的解説を加えたものである。あきらかに「旅の友」的な構成で書かれた、この小冊子（本文一六四頁）と対比すると、『チチェローネ』は、たしかに体系的な美術史書の体裁をとっている。建築篇、彫刻篇、絵画篇に分かれ、各篇が古代から近代にいたる様式別に叙述されている。たとえば建築篇は、古代建築、古代キリスト教建築、ロマネスク建築、ゲルマン的（ゴシック）建築、初期ルネサンス建築、盛期ルネサンス建築、一五四〇年

- ⑧ Dieter Jähmig, *Maßstäbe der Kunst- und Geschichtsbetrachtung Jacob Burckhardts*, Basel/München 2006, S. 50, S. 70f.

- ⑨ 下村寅太郎『ブルクハルトの世界』岩波書店、一九八三年、八二頁。
⑩ Jacob Burckhardt *Werke. Kritische Gesamtausgabe*（以下JBW.と略記す）。hrsg. von Jacob Burckhardt Stiftung, München/Basel 2000-.

- ⑪ Kaegi, *J.B.*, Bd. III, S. 485.
⑫ 河村英和『イタリア旅行―美しい国』の旅人たち（中公新書）中央公論新社、二〇一一年、七二頁―七三頁。
⑬ Christoph Höcker, Jacob Burckhardts *Cicerone*. Der Kunstreiseführer einst und heute, in: Peter Bethausen und Max Kunze (Hg.), *Jacob Burckhardt und die Antike*, Mainz 1998.

から一五八〇年までの建築、バロック様式の建築と装飾、ヴィラと庭園の九章からなり、各章、様式的観点から特徴的な建築の分析、叙述が行われている。また、都市地図の類も一切装備していない。^②

しかしながら『チチェローネ』初版本は、B六版（ヨコ二〇ミリ×タテ一七二ミリ）の小型で分厚い（一一二頁、四七ミリ）一巻ものの書物であり、^③『ベルギー諸都市』（二〇九×一七六）と同様、活字は実用的なラテン文字で印字されている。A五版の大きさと、ドイツ文字で表記された『コンスタンティヌス大帝の時代』（一八五三年刊）（二四一×三二一）や『イタリア・ルネサンスの文化』（二四一×三二八）の初版本とは、その体裁を著しく異にしている。^④また、この書には図版の類は一切なく、書齋における「静かな読書」^⑤（ケーギ）には不便である。注目すべきは、『ベルギー諸都市』や『ルネサンスの文化』に付属していなかった詳細な索引の存在である。初版本に装備していたこの索引は、ブルクハルトがみずから作成したものである。これは次章で述べるような特殊な形式をとっており、現地での利用のために工夫がこらしてある。こうした形態上の特徴からも、『チチェローネ』は、現地携帯を前提に設計された書物であるといえるだろう。

『チチェローネ』の本文内容を精査すると、そのことはいっそう明らかになる。『チチェローネ』が取り扱う美術作品は、イタリア国内で見ることのできる作品に限られている。ダ・ヴィンチの「ジョコンダ（モナリザ）」もルーヴルにあるため、肖像画に効果的に風景を用いる彼の技法を説明するときに言及されるだけである。^⑥また、同書には現地に行かなければ不要な情報が多く記されている。たとえば、パルマ大聖堂^{ドイキモ}におけるコレッジョの天井画については、「最良の光は、円蓋に上るためにも、正午頃である」として、同所を訪れるのに最適な時刻を示している。また、ヴァチカンにかんする記述では、当地では一度に数多くの美術作品を見ることになるので、サンピエトロ広場を通じて目を休ませながら、巡ったほうがよいといった実用的な助言も書き入れている。^⑦序文では、読者の作品実見を前提として記述していることが、明言されている。^⑧

この序文には、イタリア旅行者を本書の想定読者としていることが明記されている。ここでブルクハルトは、読者を三

種類に分類している。第一に短期間の旅行者、第二に長期間滞在する旅行者、第三にイタリア滞在経験者である。『チチエローネ』は全体としてより重要なイタリア美術作品にかなする概要を与えることを目的としているが、それぞれの読者に異なる情報提供がもくろまれている。第一の読者には、目の前の美術作品に対する簡便な案内、第二の読者には、必要となる様式比較やその地方の美術史的基礎知識、第三の読者には、「快い追想」を誘うことである。^⑪ 第一と第二の読者は、イタリアにおける滞在期間の長短によって分類されている。第三の読者には、かつての第一、第二の読者も含まれており、すべてのイタリア旅行者が該当する。第一と第二の読者は、現地イタリアで『チチエローネ』を読むが、第三の読者は、旅を終えてドイツで同書を手をしている。本稿はまず、第一と第二の読者の現地利用を考察することからはじめたい。

これらの読者にブルクハルトは、特定の旅行案内書を指定し、それを参照することを薦めている。ケーギが、『チチエローネ』の「旅の友」としての側面を否定した際、この書がどの滞在地への道も示していない、とその論拠を示したが、この言葉にあらわれているように、彼は同書の単独利用を暗黙の前提としている。だが、『チチエローネ』は、滞在地情報や旅行ルートを詳細に記載した旅行案内書と相互参照することが、著者によって薦められており、一冊ですべての情報網羅するのではなく、複数本の相互補充を想定している。この併読利用法は、近年にいたるまで旅行案内書の標準的な活用スタイルであったことが、ヘッカーによって指摘されている。^⑫

このような企画で構成された同書が、通常の意味での美術史書として書かれたものでないことは明白である。ブルクハルトは、連邦工業専門学校教授候補者として、スイス教育省長官に提出した個人調書（二八五四年）のなかで、同書に対する自己評価を書き述べている。すなわち校正中の『チチエローネ』について、「本書の用途により」美術の究極の基盤には触れていないが、美術の全種類にむらのない研究をいきわたらせ、読者に対して美術に親しませようと自分が努力したことは証明できる、と。このような著者自身の意図を反映させ、この特殊な美術史書の全貌を明らかにするためには、ドイツ美術史学史の範囲内での研究だけでは不十分である。ドイツ人のイタリア旅行、さらにその背景となった

イタリア崇拝といった文化的社会的現象との関係に目を向ける必要がある。とりわけイタリア旅行の主体であった読者との関係が重要である。

- ① Jacob Burchardt, *Die Kunstwerke der Belgischen Städte* (以下 KB, 以下略記す), Disseldorf 1842, S. V.
- ② 本稿では『チチェローネ』の形状・体裁・索引・内容の調査に初版原本 (Jacob Burchardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* (以下 Cicerone 以下略記す), Basel 1855) を使用した。邦訳として、以下のものを参照した。瀧内横雄訳『チチェローネ』中央公論美術出版, 二〇〇四年『建築篇』二〇一一年『絵画篇』高木昌史編訳『美のチチェローネ』青土社, 二〇〇五年。
- ③ サイズのわりに分厚くなった初版本について、ブルクハルトは「旅の途上で」読者が不便であろうと、苦情を述べている (Jacob Burchardt, *Briefe. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe hergestellt von Max Burchardt* (以下 Br. 以下略記す), Bd. III, Basel 1955, S. 202, an Friedrich Theodor Vischer vom 19. Dez. 1854)。
- ④ Vgl. Jakob Burchardt, *Die Zeit Constantins des Großen* (以下 ZC, 以下略記す), Basel 1853, Jacob Burchardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (以下 CR, 以下略記す), Basel 1860.
- ⑤ Kaegi, JB., Bd. III, S. 485.
- ⑥ Cicerone, S. 861.
- ⑦ Ebd., S. 951.
- ⑧ Ebd., S. 810, Anm. 1.
- ⑨ Ebd., S. V.
- ⑩ Ebd.
- ⑪ Ebd.
- ⑫ Reisehandbuch は、後述するような学術的記述の豊富さなど、現行の旅行ガイドブックとの質的差異を勘案して、「旅行案内書」を訳語として採用した。
- ⑬ Kaegi, JB., Bd. III, S. 485.
- ⑭ Cicerone, S. VII.
- ⑮ Höcker, aa.O., S. 127.
- ⑯ Paul Roth (Hg.), *Aktenstücke zur Laufbahn Jacob Burchardts*, Basel 1936, S. 44.

二 初版索引の特殊性

イタリア旅行中の読者に対する『チチェローネ』特有の役割は、初版本に付された「綿密な索引」^①（序文にある説明）の機能分析をすることによって明らかになる。だが、この索引の特殊性は、長らく研究者の間で看過されてきた。第二版以降の改訂版において、索引が異なるものに改訂され、初版原本を閲覧しなければ、その特殊な形態を見ることができな

ったことが、その一因として考えられる。ケーギをはじめ多くの研究者が引用し、参照してきたのは、『原チチェローネ Urcicerone』とも呼ばれる一九二四年刊行のクレナー版である。^②『ルネサンスの文化』と同様、ブルクハルトは、『チチェローネ』初版出版後、版權、改訂作業を他の編者に譲り、そのため本文、序文、索引に大幅な改訂が加えられてきた。『原チチェローネ』は、それをオリジナル版に復したものであり、ブルクハルトの当初構想に立ち返る企てである。ところが、唯一初版の形態に戻らなかった部分があった。それが索引である。^④

ブルクハルトが三週間の時間をかけてみずから作成した索引は、美術史研究に必要な、独立した芸術家・人名索引が存在しないことに大きな特徴がある。^⑤索引は、都市名がアルファベット順に並ぶ地名索引をベースにしている。その都市別に建築物が一定の分類に分けられ、その分類内でアルファベット順に並ぶ。その分類では建築物は三つに大別される。最初に、市門、市壁、橋といった都市成立期からの公共建築物、ローマなどの古代遺跡が豊富な都市では、これに凱旋門や公共浴場、コロセウムといった古代の公共建築が加わる。つぎに教会関係建築が列挙される。イタリア諸都市では、この第二分類に属する建築物が多い。第三にその他世俗の公共建築と、ヴィラやギャラリー、コレクシオンなど私的な建築類等である。その建築物の項目のなかに、建築物に付属する装飾、彫刻や絵画の制作者の名前（判明している場合）が並ぶという特殊な形態である。いわば、地名＝建築物索引のなかに人名索引が組み込まれた形になっている。

美術作品は、建築 A (=Architektur)、装飾 D (=Decoration)、彫刻 S (=Sculptur)、絵画 M (=Malerei) に分けられ、その種類はアルファベットで表記される。^⑦それぞれ該当する本文頁が記載されているが、頁数には小文字のアルファベット a や b がつけられている。^⑧これは、ページ毎に、本文の内容のまとまりに応じて、欄外に小文字アルファベットが a、b、c……と順番につけられていることに照応する。これにより検索者は、索引から、すばやく目的とする本文中の該当箇所にとどりつくようになっている。これら索引の装備は、想定読者である旅行者が、現地で美術作品を目の前にしながら、できるだけ短時間で必要な情報を手に入れるように配慮されているものと考えられよう。美術史書として、通読するので

はなく、旅行案内書の一種として、索引からだどつて、必要箇所だけを拾い読みするというレファレンス的な読み方が想定されていることが、この索引からうかがえる。

このような索引からだどつたとき、『チチェローネ』は、読者にどのような知見を与えることができるであろうか。ミケランジェロがシステイナ礼拝堂に描いた天井画「最後の審判」をとりあげてみよう。通読する場合、この作品は、絵画篇「一六世紀の絵画」の章、ミケランジェロの節に登場する。ミケランジェロは、ダ・ヴィンチとその弟子たちのあと、フラ・バルトロメオとアンドレア・デル・サルトの前に位置している。ミケランジェロは本人も自認しているように、画家であるよりも彫刻家であつたとし、その全体的な形成過程は彫刻篇を参照するように指示がある。そして、ミケランジェロの「デモーニッシュユ」^⑪「作用する肉体表現に対する批判、最高の芸術的変容が可能となる」「偉大なる存在の領域」が彼には閉ざされているとの評価が示され、最盛期の作品システイナ礼拝堂の天井画の分析に入る。

索引の項目「ヴァチカン宮殿」のなかの「システイナ礼拝堂」^⑫を順にたどる場合、建築物としての礼拝堂の説明（索引指示88c）から読者は入ることになる。まず、この建築物がルネサンス初期のものであること、その外観は、意外なまでに簡素なつくりであり、周囲の既存建造物への配慮がうかがえるとのブルクハルトの推論を読む。^⑬ つぎに読者は、礼拝堂の内部にある床モザイクの装飾（索引指示88c）と聖歌隊席トリビューンの大理石装飾（索引指示88c）について読み、礼拝堂内壁にかつてタペストリーが飾られていたが、その後、壁画が制作されたことを知る（索引指示89c）。一五世紀にボッティチェリ、コージモ・ロッセツリ、ピエトロ・ペルジーノ（索引指示89c）らトスカナ画家たちがシクストウス四世の指示で、モーセとイエスの生涯を題材とした十枚のフレスコ画を競作したのである（索引指示89c）。そのなかでルーカ・シニョレッリの作品とされる壁画は、素晴らしい生命力に満ちているが、人物像があまりにも多いこの世紀の物語法が、「本質的事実」^⑭を押しつぶしてしまっているとしている。そのように一五世紀絵画の限界を指示したあと、ブルクハルトは語る。そこで「なぜラファエロやミケランジェロのような人物がやってくる必要があつたのか」^⑮に人々が気づ

く、と。読者が、索引からミケランジェロの天井画の箇所を読むのは、その直後である（索引指示 22, 23, 25, 26）。

原著六頁におよぶ叙述は、礼拝堂特有の形状に由来する制約条件のなかで、旧約聖書に関連する場面と人物像を描くという宗教的課題を、この巨匠がいかに果たしたかを詳細に解説する。とくに穹窿部中央に位置する創世記物語において、ミケランジェロが世界創造を言葉ではなく運動としてはじめてとらえたとし、最初の人間アダムに神が生命を付与する瞬間描写を「最高のミケランジェロの作品^⑮」と称賛する。だが、そのような個々のモチーフの卓越さよりも、全体構図を支配した「絵画的思考」^⑯こそが、決定的であつたとしている。ミケランジェロに批判的であつたブルクハルトも「絵画的視点から」この作品の「永遠の讃嘆」を承認するのである。^⑰

『チチェローネ』を通読するとき、「最後の審判」は、画家ミケランジェロの個人史的最盛期の作品として登場してくる。だが、索引からたどっていくと、システйна礼拝堂の建築、内部装飾、一五世紀の壁画という、システйна礼拝堂で旅行者が目にするものすべてのなかに「最後の審判」が位置付けられ、この作品が登場してくるまでの美術史の流れをたどるような構成となっている。あたかも、これらの流れ全部が、ミケランジェロの作品を長い時間をかけて準備してきたかのごとくである。読者は、それらの作品群をいままさに目の前にしている。個々の美術作品は、システйна礼拝堂という宗教施設の一部であり、全体として折りにふさわしい宗教的な雰囲気喚起するように働きかけてくる。その壮大さを通して見る人を圧倒する「最後の審判」も、舞台装置の一部としてそこにある。索引から読む『チチェローネ』はそのような旅行者の視点と体験に照応するのである。

① *Cicerone*, S. VII, また、スイス教育省長官宛の個人調書にも同様の表現がある (Roth, a.a.O., S. 44)。

② Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, Neudruck der Uransgabe*, (以下 UR, 略記せず) Leipzig 1924.

③ Vgl. Br., Bd. IV, Basel 1961, S. 246, an Hugo Richter, Inhaber des Verlages Schweighauser vom 20. April 1867; *Ebd.*, S. 252, an Albert von Zahn vom 24. Mai 1867; Br., Bd. V, Basel/Stuttgart 1963, S. 34f., an Albert von Zahn vom 22. Oct. 1868; *Ebd.*, S. 211f., an Ernst Arthur Seemann vom 14. Oct. 1873.

④ 初版索引は、地名索引に人名索引が組み込まれた特殊形式の索引であったが、第二版（三分冊、一八六九年刊）で、初版索引の方式を引き継いだ地名索引 *Orts-Register* の前に、芸術家名索引 *Register der Künstlernamen* が、新たに付け加えられた（Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, zweite Auflage, unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet vom A. von Zahn* (以下ZA、と略記する), Bd. III, Leipzig 1869, S. 1081-S. 1154)。クレーナー版『原チチェローネ』（一冊本、一九二四年刊）は、地名索引 *Ortsregister* のあとに芸術家・作者未詳美術作品索引 *Register der Künstler und anonymen Kunstwerke* が続く（*UR*, S. 1009-S. 1044）。本文は初版に復したが、索引は第二版の改良を採用したのである。このような地名と人名の二種の索引構成は、旧全集（二分冊、一九三三年刊）と新全集 *Gesammelte Werke*（二分冊、一九五八・五九年刊）に引き継がれる。近年の批判版全集（二分冊、二〇〇一年刊）において「初版の索引 *Register der Erstaussgabe*」(*JBW*, Bd. 3, München/Basel 2001, S. 267-S. 315) が採録された。これは人名索引、地名索引、事項索引からなる批判版独自の総合索引 (*Gesamtregister*) とは別に収録されたものである。

⑤ 独立した人名索引がないことについては、献本相手のひとり美学者フィッシャーからの批判があり、人名索引の作成をブルクハルトは提案されている（*BW*, Bd. III, S. 385, Anm.）。それに対して、ブルクハルトは三週間にわたる索引づくりの作業が大変な労苦であったと弁明している（*ebd.*, S. 207, an Friedrich Theodor Vischer vom 16. Jan. 1855）。だが、これは言葉通りに受け取ってはならない。地名＝建築物索引に人名索引を組み込むという複雑な作業は、通常の人名索引、地名索引の作成よりも手間のかかるものであり、『チチェローネ』の

使用法に対するブルクハルトの熟慮が込められている。同書序文にある「綿密な索引」(*Cicerone*, S. VII) という表現は、彼の自負をうかがわれる。

⑥ *Cicerone*, S. 1057-S. 1112

⑦ *Ebd.*, S. 1057.

⑧ *Ebd.* 第二版の地名索引は、この方式を引き継いでいるが、芸術家名索引では、建築家が A (= *Architekt*)、彫刻家、金細工師、鋳造師が B (= *Bildhauer*)、象眼細工師などの装飾家は D (= *Decorator*)、画家は M (= *Maler*) の記号表記がつく（ZA, Bd. III, S. 1081）。『原チチェローネ』の芸術家・作者未詳美術作品索引は、この第二版、芸術家名索引の表示方法を継承している（*UR*, S. 1028）が、地名索引からは、A、D、S、M の表記は消え、単に該当員だけが表示されている（*UR*, S. 1009-S. 1027）。ヴェルフリンが編集した旧全集の索引は、地名索引 (*Ortsverzeichnis*) と芸術家索引 (*Künstlerverzeichnis*) からなる（GA, Bd. IV, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1933, S. 427-S. 480）。地名索引は「アルファベット順の都市名に教会 (*Kirchen*) と世俗建築 (*Profanbauten*)、都市によつてはさらに古代建築 (*Antike Bauten*) に分類された建築物がアルファベット順に列挙される。建築物に付属する芸術作品が、建築 (Arch.)、装飾 (Decor.)、彫刻 (Skulpt.)、絵画 (Mal.) 等別に頁指示が並ぶ。芸術家索引は人名がアルファベット順にならぶが、ジャンルを表示する記号はつかない。なお、旧全集本文には、欄外の小文字アルファベットの表記はつかず、索引で表記される頁数も数字のみである。新全集は、地名索引と芸術家・作者未詳美術作品索引からなり、『原チチェローネ』と同形式の索引構成である（Jacob Burckhardt, *Gesammelte Werke*, Bd. X, Basel 1959, S. 391-S. 425）。批判版全集は「初版の索引」を収録しており、本文の欄外には「初版における対応

頁が、批判版全集の頁とともに併記されている。ただし、欄外のアルファベット表記は、五行毎に機械的につけられたアラビア数字に変更されている。そのため索引の指示箇所をすばやく発見できる初版索引本来の機能は失われている。

- ⑬ *Ebd.*, S. 1097f; vgl. *JBW.*, Bd. 3, S. 302.
⑭ *Cicerone*, S. 193.
⑮ *Ebd.*, S. 810.
⑯ *Ebd.*, S. 810f.
⑰ *Ebd.*, S. 873.
⑱ *Ebd.*, S. 873f.
⑲ *Ebd.*, S. 876f.
⑳ *Ebd.*, S. 877.
⑨ *Cicerone*, S. 870-S. 880.
⑩ *Ebd.*, S. 870; vgl. *Ebd.*, S. 664f.
⑪ *Ebd.*, S. 871.
⑫ *Ebd.*

三 エルンスト・フェルスター『イタリア旅行者のためのハンドブック』とイタリア旅行

チチェローネ初版序文において、特定の旅行案内書を参照するように指定されているが、それが同時代の画家、美術史家であったエルンスト・フェルスター Ernst Förster (一八〇〇年—一八八五年) が著した『イタリア旅行者のためのハンドブック Handbuch für Reisende in Italien (初版一八四〇年、以下 HRI と略記する)』である。ブルクハルトは、同書を旅行案内書の「最良のもの」であり、いろいろな箇所で、著者自身にも「大いに有益」であったとして推奨している。『チチェローネ』執筆時の書簡では、この執筆が旅行案内書類を美術的に補完するような類の仕事であるとしている。また同書本文には、案内書に記載されている内容を避けて説明していることが述べられている。^④ これらのことから、『チチェローネ』は、HRI と相互補完の関係にあることは明らかであろう。従来の研究において、このハンドブックは、その存在について言及されることはあっても、記述内容が分析されることはなかった。旅行案内書として『チチェローネ』を分析したヘッカーも、ベーデカー Baedeker を比較対象としており、HRI については、併読本として言及しているだけである。^⑤ だが、『旅の友』としてのチチェローネの機能は、この併読本との関係においてはじめて明瞭となるのである。

補完関係にある両書は、想定読者をほぼ同じくしていると考えられる。HRI の記述内容から、『チチェローネ』の想

定説者層の実像、イタリア旅行の実態を探ることが可能であろう。ここではまず、その観点からH R Iの内容を概括してみよう。『チチェローネ』とはほぼ同じ形状（B六版「初版…二二×一八七」、ラテン文字表記）をもつH R Iの本文記述は二部構成で、一般的記述と都市別記述とからなる。⑦一般的記述は、さらに二つに分かれ、旅券、貨幣、交通手段、郵便、現地の人々との交際方法、旅行ルートといったイタリア旅行の実際に役に立つ「雑多な情報」、イタリアの地理や歴史にかんする「学術的情報」とに分かれる。都市別記述は、アルファベット順に都市を並べ、それぞれの都市における医者、薬局、旅館、レストラン、特産物等生活情報が掲載されている。つぎにその都市の現在の特徴、政治・経済、歴史、美術史の概観が示され、最後にその都市の見どころが紹介される。見どころは、美術作品リストのような構成で、建築物単位で記述がある。建築物は三種に分類整理されている。最初に古代遺跡、市壁、市門、つぎに教会関係、最後に宮殿、ヴィラ、その他である。その分類内で、アルファベット順に配列され、建築物単位にそれに付随する彫刻、絵画などが、その作者や制作年等の情報とともに列挙されている。重要な建築物には0印などの記号が付されるなど、旅行者の利便が図られている。⑨ローマなどの主要都市には、必ず都市地図が付され、見どころの建築物と対応する番号が表示されている。それを頼りに地図上で該当の場所を確認することができる。巻末には、人名索引（建築家、彫刻家、画家）がある。⑩第八版まで改訂版が出たH R Iは、微細な事項の更新、都市地図の増補を重ねつつも、基本的に初版の内容をベースとしている。構成が変わったのは、第四版（一八四八年刊）の改訂増補版であり、ここで「気候的観点からみたイタリア」⑪と題する、ゲッティンゲン大学医学部教授ワグナー寄稿の転地保養者のための論文が第一部の「雑多な情報」のあとに挿入されている。これに「地理・統計情報」と「歴史情報」が続くが、これらを総括した「学術的情報」の分類名はなくなっている。都市別記述が第二部、また、都市別記述からローマの項目が独立して第三部となり、これまで第一部に入っていた旅行ルートは、郵便・鉄道・通貨表と共に第四部として独立し、大幅に増補されている。第五版ではこれらを整理して三部構成となり、第一部が一般的記述、第二部が旅行ルート、第三部が都市別記述となった。⑫巻末索引は、第四版では、人名索

引と地名索引、第五版では、人名索引と地名・事項索引のそれぞれ二部構成となった。¹³⁾

美術史概観は、「学術的情報」の総論と、都市別記述の双方に登場するが、これは美術史家としてのフェルスターの知見が生かされた特徴的部分である。このような「学術的情報」をハンドブックのなかに配置し、これに多くの頁を費やしている。¹⁴⁾「雑多な情報」の「交際」欄では、図書館、博物館などの施設の利用が有利になるため、当地の聖職者と知り合いになることを薦めている。¹⁵⁾これらのことから、この書の想定読者は、イタリア美術に関心をもつドイツ教養層であったことが推定される。都市別の見どころリストも、教養層のニーズに応えたもので、美術史的価値の高い歴史的建造物が大半である。¹⁷⁾その観点から、「雑多な情報」のなかに、イタリア旅行のモデル・プランが示されていることは、注目に値する。

モデル・プランは、三か月プランと六か月プランである。三か月プランの内訳は、主要一四都市周遊旅行である。トリノ一日、ジェノヴァ二日、ミラノ四日、ヴェローナ一日、パドヴァ一日、ヴェネツィア六日、パルマ一日、ボローニャ二日、フィレンツェ六日、ピサ一日、シエーナ一日、ペルージャ一日、ローマ三〇日、ナポリ一四日、都市間の移動に二〇日を費やす。¹⁸⁾六か月プランでは、それぞれの都市への滞在期間が約二倍になるが、ナポリは、シチリア島旅行、ペルージャにはアッシジ行きが入るので、さらに増えている。古代遺跡や美術工芸品コレクションが豊富なローマは、全行程の三分の一を占めている。これにポンペイ遺跡に近く、ブルボン王立博物館 Real Museo Borbonico（現在の国立考古学博物館）があるナポリが加わると、移動日を除いた旅行日程の半分以上を占め、フィレンツェ、ヴェネツィアというルネサンス期の美術都市がこれに続いている。¹⁹⁾ H R I が第四版で「雑多な情報」第一節に新たに挿入した「旅の目的」は、「イタリアはヨーロッパの庭園であり美しい芸術の故郷である」²⁰⁾という文言で起筆している。ここで示されているイタリア旅行は、各地のイタリア美術作品を訪ねながら巡礼していく「グランドツアー」的な教養旅行である。そのため、フェルスターは二か月という短い期間で、北イタリアから南イタリアまでめぐめることは、お薦めできないとしている。その場合、ローマ、

ナポリへの旅行を割愛し、ドイツからより近距離のフィレンツェを代替滞在先として選択することを助言している。HRIの中心的な想定読者層は、少なくとも三か月以上の期間をイタリア旅行のために割くことができる階層であるということになるだろう。資産と時間に比較的余裕のあるドイツ教養層のイタリア教養旅行。これが、HRIから浮かび上がる『チチェローネ』読者の旅である。

- ① Ernst Förster: *Handbuch für Reisende in Italien* (以下 HRI と略記^⑨) München 1840.
- ② *Cicerone*, S. VII.
- ③ 「旅行案内書類を美術的に補完するような類の包括的な美術史的仕事」(Br., Bd. III, S. 180, an Andreas Hessler-Ryhner vom 31. Oct. 1853). 序文で紹介された HRI は、この案内書の代表である。
- ④ *Cicerone*, S. 911.
- ⑤ Höcker, aa.O., S. 127, Anm. 42. ケーギは、かつての論争相手フェルスターの著書をブルクハルトが『チチェローネ』序文で敬意を込めて紹介した^⑩、好意的な一瞥を与えるのみである (Kaegi, JB, Bd. III, S. 486)。加藤哲弘は、旅行の概要把握のために『チチェローネ』において推奨された書籍として言及している (加藤哲弘「ブルクハルトの美術史研究とその反時代性」『美学論究』第三二編 (二〇一六年) 八頁)。
- ⑥ HRI 第四版では「数千人のドイツ人」が毎年、イタリアを訪れていると記されている (Ernst Förster: *Handbuch für Reisende in Italien, Vierte verbesserte und vermehrte Auflage* (以下 HRI (IV) と略記する), München 1848, S. 25)。その一部と推測される HRI と『チチェローネ』の読者の数と、つねに一定数が見込まれるであろう。
- ⑦ Vgl. HRI, S. IXf.
- ⑧ 「地理・統計情報」は、当時小国分立状態にあったイタリアを十一のエリアに分けて解説している。「歴史情報」は、イタリア史、教会史、文学史、音楽史のそれぞれの年表と、美術史概観からなる (ebd., S. 64-S. 147)。
- ⑨ 表記方法は版によって異なる。初版では重要建築物をゴシック表記、そのなかで最重要なものには、0 印がつく。第四版では、重要建築物には 00 印、つぎに重要なものに 0 印表記となる。第五版 (Ernst Förster: *Handbuch für Reisende in Italien, Fünfte verbesserte und vermehrte Auflage* (以下 HRI (V) と略記^⑩), München 1853) では、0 印が★印表記に変更された。
- ⑩ HRI, S. 786-S. 808.
- ⑪ HRI (IV), S. 23-S. 65.
- ⑫ 初版で三八頁を費やした旅行ルート関連頁 (HRI, S. 26-S. 63) は、第四版では四七頁となり (HRI (IV), S. 603-S. 649)、第五版では八九頁に達している (HRI (V), S. 157-S. 245)。
- ⑬ HRI (IV), S. S. 650ff.; HRI (V), S. 684ff.
- ⑭ 初版第一部の「雑多な情報」は、総計六三頁。それに対して「学術的情報」は、八四頁に及ぶ。
- ⑮ HRI, S. 24f.
- ⑯ ブルクハルトが考える教養層 *Gebildete* については、拙著『ブルクハルトの文化史学―市民教育から読み解く―』ミネルヴァ書房、二〇一四年、一九頁―二〇頁を参照のこと。文化史学では、この階層は古

典語教育を受けた階層であるが、美術史学においては、古典語能力を必須要件とせず、対象範囲は比較的広くなる。

¹⁷ たとえば、バルマにおいて、最重要の見どころとされたのは、大聖堂などの宗教建築四件 (die Kathedrale, das Baptisterium, S.

Giovanni Evang. Kloster S. Paulo) と絵画館 (Academia delle belle arti) 一件だけ (HRI, S. 471-S. 476)。

¹⁸ *Ebd.*, S. 9f. 文面から、出発地はジュネーヴ、帰着地はシエンヘンを

想定して、移動日数を計算していると考えられる。

¹⁹ *Ebd.*, S. 10. モデル・プランとして選ばれた一四都市は、トリノを除いて、美術史概観(総論) 絵画篇に登場する一六都市 (*ebd.*, S. 122) に含まれる。

²⁰ *HRI*, (IV), S. 3.

²¹ *HRI*, S. 10.

四 『チチェローネ』とフェルスター・ハンドブック

このHRIをブルクハルトは、イタリア滞在中の一八四六年に、ケルン新聞の通信記事において取り上げている。同紙に掲載したイタリアの物乞いについての記事で、HRIのなかで示された対処法が紹介されている。改訂により完全なものとなり、いまや「模範的」^③と評価され、多くの人々が所持しているとしている。さらに彼は、HRIの旅行案内書として優れた点を三点あげているが、ここに、『チチェローネ』の併読本として同書を選定した理由が示されている。第一に、旅行の原則的な助言とならんで、歴史や美術史に対する配慮がなされていること。とくに簡潔な美術史概観は、マレー・Murray 社など従来のハンドブック記述の「干からびた一面性」^④を大きく凌駕していると評価している。第二に、見どころとなる教会、ギャラリーなどを巧みに精選していること。この点において、不要なものまで掲載し、分厚く膨れ上がった従来書と一線を画しているとしている。第三に、現地のお店情報、グルメ関係に豊富な情報を掲載していること、^⑤以上である。『チチェローネ』との相互補完関係において重要なものは、最初の二点、生き生きとした美術史概観と見どころの厳選である。この部分において、『チチェローネ』はまさにHRIとの併読を容易にするべく、同一構成で記述されている。

HRI「学術的情報」の美術史概観、および都市別記述における当地の美術史概観は、すべて、建築、彫刻、絵画の順

に並んでいる。『チチェローネ』の建築篇、彫刻篇、絵画篇の三部構成はこれに符合している。H R Iの都市別見どころリストは、「古代遺跡、市壁、市門」、「教会関係」、「宮殿、ヴィラ、その他」の三分類順に並んでいたが、これも『チチェローネ』の索引配列とほぼ一致する。H R Iの都市別見どころリストは、同書の都市地図と対応関係にあった。したがって、H R Iの都市地図と『チチェローネ』の索引も間接的に対応しているのである。ブルクハルトが索引作成時にH R Iを意識していたことは、その当時の書簡からも裏付けることができる。注目すべきは、古いH R Iを都市別記述毎に分割して用いることを彼が友人のひとりに助言していることである。たとえばフィレンツェに滞在するとき、H R Iのフィレンツェの都市別記述部分と『チチェローネ』を携えて、見どころとなる聖堂や公共建築物を訪ねることになる。H R Iの都市地図に付された番号とほぼ同じ順番で『チチェローネ』の索引も並んでおり、旅行者はそれを頼りに市内をめぐることができるわけである。索引は『チチェローネ』とH R Iをつなぐ役割を果たしている。『チチェローネ』はH R Iとセットになるとき、「旅の友」としての機能を發揮する。^⑨

このような『チチェローネ』の仕様を勘案したとき、ブルクハルトの想定読者に対する関わり方を明らかにするために、従来の研究が想定してきた単独通読とは別の利用法、異なる想定読書法を措定し、同書を再解釈する必要がある。^⑩その場合、想定読書法は『チチェローネ』の三種の想定読者それぞれに対応して、大別できよう。短期滞在の第一読者は、目の前にしている美術作品に対する簡便な案内を求めている。したがってH R Iの都市別記述と『チチェローネ』の索引を頼りに、美術作品をみながら必要箇所を拾い読みすることが想定される。長期滞在の第二読者は、第一読者のレファレンス的な利用法に加えて、H R I「学術的情報」の総論としての美術史概観、当該美術作品が分類される様式を中心に『チチェローネ』を部分的に通読することが予想される。それによって、「様式比較やその地方の美術史的基礎知識」^⑪の獲得が可能となるからである。各時代の様式や美術史にかんする知見を深めたのち、再度、同じ美術作品を訪ねることも可能である。再訪してみる作品は、理解の深まりから、前回とは異なる容貌をみせるであろう。思索と享受を繰り返す長

期滞在は、ブルクハルトが考えるイタリア旅行の理想的形態であり、第二読者は少数であったとしても、『チチェローネ』の中心的な想定読者層と考えられる。同書の本文構成が『ベルギー諸都市』とは異なり、体系的な美術史叙述の形をとったことの理由のひとつをここに見出すことができる。¹³ 旅から帰った第三読者において、『チチェローネ』はようやく全体が通読されることになる。ただし、その場合でも、H R Iの全体、都市別記述との併読が、旅の記憶喚起をいっそう促すであろう。先述したシステイナ礼拝堂を訪ねる第一の読者は、H R Iのローマ都市記述、とくにその美術史概観でミケランジェロの美術史的位置づけを知り、見どころリストで、システイナ礼拝堂でみることのできる美術作品とその作品群を確認する。¹⁵ そのうえで、索引からブルクハルトの解説をたどることになるだろう。

ところで、『チチェローネ』は、レームによって「激しい書 ein leidenschaftliches und heftiges Buch」¹⁶と評せられたように、その記述内容は、題名の控えめさとは対照的に、強い主観性を打ち出したものである。「つまらない」「鑑賞に堪えない」作品¹⁷として切り捨てられるものがある一方で、ラファエロなどに対しては、最大級の賛辞を惜しまない。¹⁸ 力強い一流のものに導いて学修の道を短縮することを、美術史教育の「義務」¹⁹としたのちのブルクハルトの立場（一八七四年）は、すでにこの書にあらわれている。とすれば、生き生きとした美術史概観、作品の厳選を長所として評価したH R Iを、あえて「美術的に補完」するという『チチェローネ』の目的は、微妙なニュアンスを含んでいるといえよう。「補完」が成立するためには、「不足」が存在しなければならないからである。

実際、ブルクハルトは、著者フェルスターに対して、必ずしも中立的な立場にあったとはいえない。『チチェローネ』執筆の十二年前、ブルクハルトは美術史の専門誌『美術雑誌』²⁰（*Kunstblatt*）において、フェルスターとの論争を経験していたのである。ケーギはフェルスターをブルクハルトの「かつての敵」と呼んでいた。そのケーギによれば、この論争は、恩師クーグラーがフェルスターと共同編集する同誌に、ブルクハルトがベルリンで行われた絵画展（一八四二年晩秋）の批評を掲載した（一八四三年一月）に端を発している。²¹ ブルクハルトはここで、同展覧会に巡回出展した二人のベルギーの画家ガレ、

ビエーヴと対比しながら、現代ドイツの歴史画を批判した。歴史画に必要な動き、ドラマ性、生き生きとした生、色彩が、これらには欠如していると論じたのである。²² その批評の対象には、ナザレ派のリーダー、オーヴァーベックの作品も含まれていた。同派は、ローマに拠点をおき、初期ルネサンスへの復帰、宗教的歴史画の革新をめざした。その主要メンバー、コルネリウスの個人的影響を受け、「ミュンヘンのラファエル前派」²³の精神的指導者であったフェルスターは、ブルクハルトの批評を自分たちグループへの攻撃と受け取り、激しく反論した。批判の矛先は、ブルクハルトの『ベルギー諸都市』にまで及んだ。²⁴ クーグラールの擁護で収束したが、この論争は、両者の間にあった立場の相違を色濃く映し出したものであった。

美術の案内書は、作品と鑑賞者の間にある中間地帯において、見るべきものを選び、目の付け所を指示する仲介者的な役割を果たす。それは、美術に坎する知識のみならず、一定の規準、視点を読者に付与するものでもあろう。美術史家フェルスターが書いた案内書を、美術的に「補完」するということ。そこにはイタリア旅行に対するブルクハルトの姿勢が表明されていると考えられる。彼にとってHRIの不足は、質的なものであった。ブルクハルトが具体的にどのようなHRIを「補完」しようとしたのか、そのことを明らかにすることによって、彼の立場はいつそう明瞭になるだろう。

① Josef Oswald (Hg.), *Unbekannte Aufsätze Jakob Burckhardts aus Paris, Rom und Mailand*, Basel 1922, S. 147-S. 149.

② *Ebd.*, S. 147.

③ *Ebd.*, S. 148.

④ *Ebd.*

⑤ *Ebd.*

⑥ *Ebd.*, S. 148f.

⑦ 『チチェローネ』に人名索引がないことへの批判に対して、ブルクハルトはこれを装備した「フェルスター」を誰かが携帯していること

に希望をこめて「その弁明を行って」（Br., Bd. III, S. 207, an Friedrich Theodor Vischer vom 16. Jan. 1865）。HRIへの併読を前提としてこの証拠である。

⑧ Br., Bd. IV, S. 118, an Friedrich Salomon Vögelin vom 3. Mai 1862.

⑨ 『ベルギー諸都市』は目次において「アステリスクを付けることによって重要美術作品を表示している（KB, S. 166-S. 168）。『チチェローネ』はこれを併読本のHRIに委ねている。

⑩ 本稿は、『チチェローネ』の仕様から浮かび上がる、想定読者に対するブルクハルトの関わり方を論じるため、実際の読者がそのような

読書法をしたかという問題には立ち入らなう。

⑪ *Cicerone*, S. V.

⑫ Vgl. *Br.*, Bd. IX, Basel/Stuttgart 1980, S. 266, an Wilhelm Schäfer vom 17. Sep. 1890.

⑬ ブルクハルトは『チチェローネ』本文の配列について「文化財をその芸術的実と条件に従って扱うという主目的」(*Cicerone*, S. VII)を限られたスペースで可能にするものとしている。この主目的は、彼がドイツ教養層に不可欠のものと考えたものであり、イタリアに長期滞在し、深く美術作品を鑑賞する第二読者にもっとも適合するものであろう。

⑭ *HRL*, (IV), S. 425; *HRL*, (V), S. 498. なお、併読本としての *HRI* は、『チチェローネ』執筆のための調査旅行「チチェローネの旅」(出発時(一八五三年三月)にすでに出版されていた第四版(一八四八年刊)を主たる比較対象として用い、『チチェローネ』刊行時に読者が入手できた第五版(一八五三年刊)を参照した。

五 ハンドブック「補完」計画——ボローニャ、パルマの場合

ブルクハルトが試みた「補完」は、全体としてみたとき、二つの類型に大別される。一つは、*HRI*で重視されなかった作品、芸術家を取りあげ、これに読者の注意を向けさせる、作品選別に対する補完のタイプ。第二に、*HRI*での解説とは異なる見解を示して、解釈そのものを「補完」するタイプである。この二つを典型的に示していると思われる箇所を検討していこう。フェルスターは美術史家であると同時に、歴史画家でもあった。両者の見解の相違がもつとも鮮明にあらわれる造形芸術は、絵画である。全体把握を容易にするために、考察対象を中小都市におけるそれに限定する。第一・第二読者双方の利用を勘案して、*HRI*の「学術的情報」と都市別記述の二つの美術史概観における扱い、見どころリス

⑮ *HRL*, (IV), S. 464f.; *HRL*, (V), S. 539.

⑯ Walther Rehm, *Jacob Burchardt*, Frauenfeld/Leipzig 1930, S. 103.

⑰ Vgl. *Cicerone*, S. 814, S. 831.

⑱ Vgl. *Ebd.*, S. 930.

⑲ *G4.*, Bd. XIII, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1934, S. 25.

⑳ *Kaegi*, *JB.*, Bd. III, S. 485.

㉑ *Kaegi*, *JB.*, Bd. II, Basel 1950, S. 230.

㉒ *Ebd.*, S. 234; *JBW.*, Bd. 7, München/Basel 2017, S. 242f.

㉓ *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 48, Leipzig 1904, S. 655.

㉔ *Kaegi*, *JB.*, Bd. III, S. 485, Anm. 201; vgl. Wilhelm Schlink, *Jacob Burchardt und die Kunstwertung im Vormärz*, Wiesbaden 1982, S. 16, Anm. 36. ナザレ派については、ヘルバート・フォン・アイネム著、神林恒道・武藤三千夫訳『ドイツ近代絵画史——古典主義からロマン主義へ——』岩崎美術社、一九八五年、一八五頁以下を参照のこと。

㉕ *Kaegi*, *JB.*, Bd. II, S. 240.

トでの取り扱いと、索引からたどる『チチェローネ』本文の記述内容を対比することにした。

第一のタイプは、ボローニャの絵画において端的にあらわれている。HRIでは、ボローニャ絵画は、いわゆる新ボローニャ派と呼ばれる一六世紀の折衷主義的な絵画にアクセントがおかれている。とりわけ、その中心に立つのは、カラッチ一族である。^① ルドヴィーコ・カラッチは、ラファエロから線描写、ティツィアーノから色彩、コレッジョから明暗法といった各派の優れた技法を学び、自分の制作に生かすのみならず、自分の弟子、親戚アゴステイーノ、アンニーバレに伝えたとしている。^② その重要な弟子として、ガイド・レーニ、アルバーニ、ドメニキーノらの名前をあげ、ゲエルチーノも修行は別系統であるが、この流派に入るとしている。^③ 彼らの作品を大量に所蔵するボローニャ絵画館 Pinacoteca は、HRI 第四版では00印が付き、旅行者にとつて必須の訪問先に指定されている。

『チチェローネ』索引におけるボローニャ絵画館は、HRI 都市別記述でカラッチに影響を与えた画家としてのみ登場するラファエロの作品を取り上げている（索引指示 *Pinacoteca*）。本文の該当箇所は「聖チエチーリア」であり、二頁にわたる解説がある。^④ 『チチェローネ』が強調するのは、中世以来の教会芸術の伝統を、ラファエロが高い次元で実現した点である。その際、ブルクハルトはこの作品の二層構造に着目し、天上の合唱と地上の楽器の対比、絵画に描くことのできない天上の音の勝利を「讃嘆すべき象徴」^⑦ を用いて表現していることに、読者の目を向けさせようとしている。半ば壊れて地上に打ち捨てられたこの世の楽器は聖人たちの足元に点在し、神聖なパイオルガンも、聖女の手からずり落ちていく。中央に位置するチエチーリアは、知恵と豊かな感覚をもった力強い姿で描かれ、王侯貴族のような衣装を身にまとい、恍惚として天上を見つめている。パウロは、内心深く動揺して剣で身を支えているが、彼が手にする折りたたんだ紙片は、天上の調和の前に成就されて沈黙する、書かれた啓示を象徴している。^⑧ ヨハネとアウグスティヌスは異なる感動を覚えながら、小声で語り合っている。これら四人の聖人の様子のなかに天上なるものの形姿が反映されているとしている。彼らの表情のかすかな違いを鑑賞者に知らせるのは、この出来事に無関係な様子でたたずむマгдаラのマリアである。^⑨ このよ

うな超自然的なものを映し出す象徴的表現の組み合わせに、ブルクハルトは読者の注意を促す。

注目すべきは、『チチェローネ』がカラッチ一族よりも、その弟子グイド・レーニを数多く取り上げていることである。¹⁰⁾ ルドヴィーコ・カラッチは、H R I 総論の美術史概観では一族として登場するだけだが、都市別記述には個人の説明があり、見どころリストの絵画館において、実に十作品が列挙されている。¹²⁾ ところが『チチェローネ』では、「キリストの変容」(索引指示1024. c) や「ヨハネの誕生」(索引指示1027. c) などに言及した四か所が、索引で指示されているにすぎない。¹³⁾ 一方、グイド・レーニは、H R I 総論では名前があがらず、都市別記述でもカラッチの弟子として登場するだけだが、『チチェローネ』では、索引項目が「十字架に架けられたキリスト」(索引指示1024. b)、「ベツレヘムの幼児虐殺」(索引指示1031. a) などの作品を指示した八か所に及び、本文中ではルドヴィーコ・カラッチよりも数多く登場する。とくに「ピエタの聖母」(索引指示1024. a; 1029. h; 1038. e; 1039. a) は四か所で触れられ、見どころリストにあがらなかった「カリタス」(索引指示1024. c) という佳作も紹介されている。¹⁵⁾ グイド・レーニは、一五八〇年代以降の近代絵画のなかで、ブルクハルトがとくに高く評価する芸術家のひとりである。彼は近代画家のなかで、もともと「高貴で自由な美」¹⁶⁾ に近づいた「最高に才能に恵まれた」巨匠として『チチェローネ』に登場する。近代絵画が、写実性、直接性を重視することによって喪失した建築的構成を、彼の美的感覚が救済したと称賛されている。¹⁸⁾ ラファエロの「聖チエチーリア」と同様、グイドにおいて注目されるのは、「ピエタの聖母」にみることができる絵画の二層構造であり、上下集団の均整の取れた構図である。¹⁹⁾ これらは、目に見えない至高のものを構成的に描写するという宗教的歴史画の理想的課題に応えたものであり、自然主義的な近代絵画の「直接的」²⁰⁾ 描写とは対照的であるとしている。

第二のタイプ、解釈の「補完」は、バルマの絵画に顕著にあらわれている。H R I 都市別美術史概観は、「近代美術史において、バルマは一六世紀初めによりやく真の重要性を獲得した」という記述ではじめ、ほぼひとりの画家の詳述で概観を終えている。その画家とは、アントーニオ・アッレグリ・ダ・コレッジョである。彼は総論としての美術史概観にも、

一六世紀の五大画家のひとりとして登場する。²² パルマの見どころリストでは、サン・ジョバンニ・エヴァンジェリスタ聖堂、大聖堂に00印（第四版）がついており、それぞれにコレッジョが天井画を描いたことが特筆されている。²³ ほかにアカデミア絵画館（00印）に展示してある「エジプトへの逃避途上の休息」等、六点があがっている。²⁴ フェルスターによれば、コレッジョは、明暗法や分割、短縮法といった新しい技法を用いて、教会画の因習的なフォルムを打ち破り、祭壇礼拝が課した重い義務から聖人たちを解き放ち、魂を吹き込んだ。その新技法は最高度の完成に高められたが、それがあまりにもやすやすと行われたので、コレッジョがあたかも技術的困難の一切を克服するように生まれついていたかのである、と評価している。弟子たちの墮落を除いて、フェルスターは、コレッジョを絶賛している。

『チチェローネ』においても、コレッジョは、一六世紀絵画のなかに独立した一節を設けられ、重要な扱いを受けている。²⁷ パルマの索引においても、大聖堂（索引指示95, c）や、サン・ジョバンニ・エヴァンジェリスタ聖堂の天井画（索引指示95, a）、絵画館展示の絵画（索引指示95, d, 95, b-d, 95, a u. b）など、十一ヶ所に登場する。²⁸ ブルクハルトも、コレッジョが「巨大な才能に恵まれた」²⁹ことを認識している点、パルミジャーノら弟子たちがその後退廃したことの指摘³⁰などで、フェルスターと見解を同じくしている。だが、全体としての評価は、明確に対立する。ブルクハルトもまた、コレッジョが教会芸術の前提から自由であったことに注目するが、その結果として生み出されたリアルさを現出する新技法に、つぎのような批判的視線を投げかける。「現実化 Wirklichmachungに奉仕するあらゆる技法の創始者であり発見者である」³²コレッジョの作品は、高度のリアリティを獲得している。「現実的なもの das Wirkliche」は芸術において暴力的な³³魔法をもつ。その魔法は、些末なもの、偶然的なもの、卑俗なものさえも、感覚的に魅力的なものとしてしまう。³⁴ 倫理性を要請したはずの宗教的歴史画において、彼はまさにその力を発揮した。コレッジョの作品は「君は芸術家としてこれら一切をもっと高貴にとらえることはできなかったのか」という自問を「人びとに」引き起こさせる、と。³⁴

ブルクハルトの反感は、コレッジョの巧みな技法による神聖な対象の卑俗化に向けられている。パルマ定住期の代表作

である天井画は、まさにその典型である。サン・ジョバンニ・エヴァンジェリスタ聖堂天井画「福音記者聖ヨハネの幻視」については、キリストが「まったく蛙のように短縮されて」³⁵ いることを指摘し、大聖堂の円蓋天井画「聖母被昇天」については、「ここでは神的なものときわめて地上的なものが乱雑に混合していると思う」³⁶ と私見を提示している。天井画が表現すべき天の栄光、「このような対象にふさわしい感情を呼び起こすことができるのは、ただ理想的な建築的構図である」³⁷ が、それを忘れたコレッジョは、「すべてを外面化し、神聖さの一切をはく奪した」³⁸。ブルクハルトがコレッジョ解説を締めくくった文言は、「対象は単なる芸術的思考のためのお気に入りへの覆いではない」という描写対象と表現方法の乖離に対する指弾である。まさにフェルスターが称賛した革新的技法に、ブルクハルトは批判の眼を向けている。HRIの肯定的解釈とは対照的に、否定的な見方がここでは対置されている。これはもはや解釈の「補完」というよりも、「補正」ないしは論争的な補完というべきであろう。両書を併読するとき、読者は賛否両論を知り、複眼的な視点から美術作品をみることになるだろう。

- ① *HRI*, (IV), S. 170; *HRI*, (V), S. 259.
- ② *HRI*, (IV), S. 170; *HRI*, (V), S. 259.
- ③ *HRI*, (IV), S. 170; *HRI*, (V), S. 259.
- ④ *HRI*, (IV), S. 175.
- ⑤ *Cicerone*, S. 1060; *vgl.* *JBW*, Bd. 3, S. 269f.
- ⑥ 「チチェローネの旅」を分析したケイギは、「一八五四年三月の『聖チェチーリア』との出会いを、ブルクハルトのポローニヤ絵画館における『体験の頂点』ととらえる」(Kaege, *JB*, Bd. III, S. 478f.)。
- ⑦ *Cicerone*, S. 904.
- ⑧ *Ebd.*
- ⑨ *Ebd.*, S. 904f.
- ⑩ *Vgl. Ebd.*, S. 1060; *JBW*, Bd. 3, S. 270.
- ⑪ *HRI*, (IV), S. 170; *HRI*, (V), S. 259.
- ⑫ *HRI*, (IV), S. 175; *HRI*, (V), S. 264.
- ⑬ *Cicerone*, S. 1060; *vgl.* *JBW*, Bd. 3, S. 270. 批判版全集では、「頁数の小文字アルファベット表記を省いているため、三か所の索引指示となる」。
- ⑭ 八点の作品が見どころリスト・絵画館の項目にあがっている(*HRI*, (IV), S. 175; *HRI*, (V), S. 264f.)。
- ⑮ *Cicerone*, S. 1060; *JBW*, Bd. 3, S. 270. 批判版全集では「七か所」。
- ⑯ *Cicerone*, S. 1012.
- ⑰ *Ebd.*, S. 1005.
- ⑱ *Ebd.*, S. 1024.
- ⑲ *Ebd.*, S. 1029f.

- ②⑩ *Ebd.*, S. 1024.
 ⑪ *H.R.I. (IV)*, S. 369; *H.R.I. (V)*, S. 445.
 ⑫ *H.R.I. (IV)*, S. 126; *H.R.I. (V)*, S. 131.
 ⑬ *H.R.I. (IV)*, S. 370; *H.R.I. (V)*, S. 446.
 ⑭ *H.R.I. (IV)*, S. 371; *H.R.I. (V)*, S. 447.
 ⑮ *H.R.I. (IV)*, S. 369; *H.R.I. (V)*, S. 445.
 ⑯ *H.R.I. (IV)*, S. 369; *H.R.I. (V)*, S. 445.
 ⑰ *Cicerone*, S. 950-S. 958.
 ⑱ *Ebd.*, S. 1083f.; *J.B.W.*, Bd. 3, S. 289f. 批判版全集では、八か所。
 ⑲ *Cicerone*, S. 951.
 ⑳ *Ebd.*, S. 958f.
 ㉑ *Ebd.*, S. 951.
 ㉒ *Ebd.*
 ㉓ *Ebd.*
 ㉔ *Ebd.*, S. 956.
 ㉕ *Ebd.*, S. 957.
 ㉖ *Ebd.*, S. 956.
 ㉗ *Ebd.*, S. 957.
 ㉘ *Ebd.*, S. 958.
 ㉙ ブルクハルトにとって、対象と表現法が共に成長したかのような両者の一致は、かつてヨーロッパ美術固有の性格であった (*J.B.W.*, Bd. 13, München/Basel 2003, S. 393)。
 ㉚ *Ebd.*

六 イタリア追想

HRIとの論争的補完を通して、ブルクハルトは、ドイツ教養層のイタリア旅行という文化的実践に関わろうとした。彼にとって、ドイツ教養層のイタリア旅行はどのような意味をもっていたのであろうか。また、ブルクハルトはなぜHRIを補完対象に選んだのであろうか。この問題に答えるために、まずブルクハルトのイタリア旅行観を明らかにし、つぎにこの文化的実践が同時代に対してもつ歴史的意味を彼の時代判断をもとに分析する。その成果と関係づけて、補完の役割について考察していく。

ブルクハルトは、青年期より数多くイタリア旅行を行い、^①また友人たちに、イタリアへ行くことを熱心に薦めている。^②くわえて、イタリア滞在経験の有無を北方の芸術家に対する評価の際に、重要な要素としていた。^③そのようなイタリア旅行を、ブルクハルトは、自分個人の本質にとって「不可欠な補遺 *ein nöthiges Supplement*」^④とみなしていた。やがて、

それはドイツ教養層全体にとって必須の要素と目され、イタリアがドイツ人の本質にとって、「精神的補完 *eine geistige Ergänzung*」であるという見方を指し示す。ドイツ人にとって不可欠な何かが、イタリアにのみ存在し、その補充にイタリア旅行が必要とみなしていたのである。

それでは、そのイタリア特有のものとはいったい何であろうか。このドイツとは異なる自然的・文化的風土に対して、ゲーテと同様、ブルクハルトも多面的で深い洞察をもっていた。だが、『チチェローネ』を携えたイタリア旅行は、当地の美術作品を訪ね歩く教養旅行であつたことから、イタリア美術の特性に関わるものに限定して論じることとしたい。

『チチェローネ』を通読すると、イタリアでは、古代から近代にいたるまでの美術史の流れにそつた代表的な作品が切れ目なく存在していることがわかる。現地においては、それらが長い時間をかけて増改築を繰り返した建築物の中で混然一体となっている。そのような過去の伝統との関係のなから、美しく力強いものが新たに立ち現れてくる。ブルクハルトがイタリアに注目するものは、真正な意味における「ルネサンス」の存在である。彼はすでに、『ベルギー諸都市』において、イタリア建築固有の現象としてルネサンスをとらえていた。ゴシック様式の強い影響下にあつた北方とは異なり、「古典古代の復興」^⑦が存在した点で、この語が本質的に適合するという。「私たちの下にはなかった」^⑧古代復興の存在こそが、イタリアを訪ねる大きな要因としてあつた。

『チチェローネ』初版原著の四七九頁、全体の四五%は、この「ルネサンス期」の建築、彫刻、絵画の記述に割かれている。ケーギは『チチェローネ』の「アルシネトワッ核心部」を、この時代最大の人物ラファエロの節にみている。さらに、古代から近代にいたる各時代の様式比較が可能である『チチェローネ』の本文配列は、「ルネサンス期」イタリア美術の特性を明瞭に認識させる。建築におけるゴシックやバロックとの対比は、ルネサンス様式の特徴を際立たせることに有効であろう。その建築物に付属した彫刻と絵画は、一五世紀の写実主義リアリズムを経由して、一六世紀の理想美、不可視の崇高な生の表現に向けてそれぞれの方法で発展した。^⑩イタリアでは、それらの作品は、古代遺跡と並んで中世建築のすぐ間近に置かれて

いる。旅行者は、ルネサンス期の芸術家たちが学んだ模範、対決した対象をも目の当たりにし、作品が生まれ出た創造の現場を訪ね歩く。そのような「ルネサンス体験」を携えて、アルプスの北へと帰っていくのである。

「旅の友」としての『チチェローネ』の特徴は、このようなドイツ教養層の旅行者に対して、イタリア滞在中のみならず、帰国後にかんしても配慮している点にある。すなわち、すべてのイタリア滞在経験者が当てはまる第三の読者への働きかけである。この読者に、『チチェローネ』は、「快い追想 eine angenehme Erinnerung」¹³を与えることをその役割としていた。このことの重要性を看過してはならない。ブルクハルトが考えるイタリア旅行は、帰国後、ドイツの日常のなかで回想されることによって、一定の役割を果たすのである。イタリアの美術作品や風景は、もはや目の前にはない。だが、たとえばグイドの「ピエタの聖母」は、ボローニャの街並み、絵画館のたたずまいとともに、記憶のなかにあるだろう。『チチェローネ』を繙くとき、読者はそれらをひとつひとつ呼び起こし、ひとつの形象へとつなげていく。ブルクハルトは、この「追^{エインネンツク}想」という行為を重視し、青年期よりこの言葉を多用している。それは外的経験を内的な体験に変容させ、内面化を通して、過去の事象を現在化する歴史的思考である。内面化された形象は、認識主体に力を与え作用をもたらし。ブルクハルトは『チチェローネ』序文で、読者への配慮のために、考古学的なものを意図的に排除したと述べている。¹⁵この知的作業が全体的な印象に関わるからである。その追想に、快いという形容詞がつけられているのは、何かしらの喜び、個人的な関与の想起を伴っているからであろう。すなわち、それは特定の美術作品との出会い、旅の日の個人的な記憶を、まざまざと思い出させるから「快い」のである。¹⁶

この個人的追想が、美術作品という文化財を媒介として普遍的な記憶につながることは、注目に値する。ブルクハルトは『チチェローネ』のなかで、「私たちが高次の絵画に近づいていくのは、私たちの内にある最上のものを想起するためである」¹⁷と述べている。高次の絵画とは、一八世紀まで肖像画や風景画よりもいっそう高いジャンルと考えられた宗教的歴史画を指している。¹⁸このジャンルは、聖母子像やキリスト磔刑という聖書記述に基づく古典的モチーフを繰り返し描

いてきた。歴代の巨匠は、不可視の神的なし聖なるものを画像化するという、教会が与えた課題と格闘した。その成果は高貴な様式であり、多様なフォルムを調和ある「建築的構図」^⑮のなかに優美に布置する絵画技法は、そのようにして獲得された。「私たちの内にある最上のもの」とは、このような過去の創造的受容の所産から看取できるもの、ヨーロッパ世界の精神的連続性にほかならない。高次の絵画はそれを「生き生きとした形態」に表現し、接する者を「倫理的に高める」^⑯。ブルクハルトはここに、外的な「現実的なもの」とは異なる「真実なるもの das Wahre」^⑰をみる。ルネサンス期美術を代表するラファエロは、ペルジーノら先達の健康的な側面を継承しながら、超自然的なるものの表現を求めて、終始一貫、芸術家として自己形成に努め、その時代の理想的なるものを救済した。このような過去の芸術家たちに向けての追想は、ヨーロッパ的な地平をもった精神的普遍的な記憶との一体感を喚起する。そのことは、ドイツ教養層に、より広範な共同体への帰属意識、全欧的な文化的アイデンティティをもたらし得よう。^⑱

それではなぜ、ブルクハルトはこのようなイタリア追想を注視したのであろうか。追想はいかなる意義をもっていたのであろうか。それを明らかにするためには、ブルクハルトの時代判断と教養層観を瞥見しなくてはならない。彼は一八五一年に、「歴史の研究について〔世界史的考察〕」（一八六八年開講）の萌芽的講義を行っており、^⑲『ルネサンスの文化』の基本的構想も、すでに一八四〇年代に書簡に表明している。^⑳『チチェローネ』発刊の四年後には現代史講義「革命時代史」（一八五九年）を開講する。これらのことから、一八七〇年代に表明されるブルクハルトの時代判断は、『チチェローネ』執筆当時すでに存在していたと考えて差し支えない。その内容は、以下の通りである。一九世紀がフランス革命以降の「革命時代 Revolutionszeitalter」^㉑であり、絶えず現狀改訂のために、過去との断絶を時代的特徴としていること、「近代史の主要産物」である「大国家」^㉒の構築と、交通と運輸の振興によって、過去に類例のない物質的繁栄が達成される一方、歴史的連続性のもとに構成されてきたヨーロッパ世界が、非歴史化、すなわち新たな野蛮化の危機にさらされていることである。^㉓

これら革命時代の諸相は、今日的な視点からみると、ドイツ国民国家建設へのナシヨナリズム運動と産業化を指している。一八四八年の三月革命を経て、ドイツ諸邦は、小ドイツ主義的統一に向けて動き始めていた。その中心プロイセンが推進するドイツ関税同盟は、小ドイツの経済的統一を達成していた。関税同盟圏の下、産業化は急速に進行し、ドイツの社会的総生産は、一八五〇年からの二〇年間で二倍、対外貿易高も三倍に増えた。^⑤この状況下に政治的統一を求めるナシヨナリズム運動には、ドイツ国民を表象する記念碑の建造とそれらの巡礼、歴史学など国民意識を醸成する諸学の振興、歴史博物館の建設^⑥、さらに歴史画の制作といった「創られた伝統」の叢生を含んでいる。産業化の進展は、現在から未来に向けての経済的發展を期待させ、啓蒙主義以来の進歩史観を物質的側面から補強した。進歩史観は、過去を現在の前段階として理解する。非歴史化は、このような過去の蔑視、忘却だけを意味しているのではない。現在の政治的立場から過去を恣意的に再構成することも含まれる。解放戦争以来、フランスとの対抗のなかで国民意識を醸成してきたドイツでは、ナポレオン帝国を連想させるローマ帝国を避け、源流としての古代ギリシア、あるいは北欧神話との接合に歴史的アイデンティティが求められるようになった^⑦。そのため古代ローマとカトリシズムの南欧イタリアを排除した独特の国民神話が形成されていくことになる。

ブルクハルトは、こうした国民統合の果てに、ヨーロッパの小国家的伝統に息づいた「現実の事実上の自由」^⑧の喪失、巨大化した国家権力への人びとの隷属を予想した。彼にとって教養層とは、過去の文献・画像史料を解説する能力をもち、社会の精神的連続性の保持に「特別な義務」^⑨をおく階層であった。彼らのイタリア追想は、以上のような趨勢にあるドイツ社会のただ中に、別種の領域をつくりだすことができる。追想が導く普遍的な記憶は、全ヨーロッパを貫いた過去の精神との架橋をもたらし、歴史的断絶の時代に精神的連続性の確保を可能にする。それが結果する全欧的アイデンティティの存在は、創生されつつあるドイツ国民的なアイデンティティの正統性に対する生きた反証となるだろう。美術は、「真実なるもの」を通して、精神的連続体の存在を実感させ、物質的繁栄とは異なる豊かさの存在を示唆する。新時代の物質

力は圧倒的であり、全般的な野蛮の到来は不可避であるとブルクハルトは考える。だが、その野蛮化に抵抗し、歴史のなかに育まれた精神的自由を擁護することは不可能ではない。ブルクハルトは、まさにその役割をドイツ教養層のイタリア旅行に求めた。革命時代において、そのような文化的対抗力を社会に担保すること、そこに彼が洞察したイタリア旅行の歴史的社会的意味がある。

『チチェローネ』記述の中心、ルネサンス期の美術は二重の意味において、この文化的実践に有利な条件をもっていた。すなわち、その模範性と恒常性である。『ルネサンスの文化』末尾で示したように、ブルクハルトは革命時代に対するルネサンスの知の模範性^⑤を確信していた。彼は同時代の優位性を創造力ではなく受容力にみる。過去の文物を偏見なく受容し、広くそれらを精神的に同化する力において、一九世紀はかつてない優位を示しており、その文化は世界文化としての特徴を有している。^⑥ルネサンスは、過去の創造的受容を通して何が達成しうるかを、実例をもって示す。調和的美的内実的模範と創造活動への接続という古代受容姿勢の模範、この両者を通してルネサンスは古代ローマとの再結合を近代ドイツ人に促す。それはドイツ文化の進むべき、もうひとつの方向を示唆しているといえるだろう。つぎに、美術が追求する美は、真・善よりも相対的に恒常性をもつものとしてとらえられている。^⑦そのため、ルネサンスが一九世紀に対してもつ教育的価値は、美術においてもつとも確実に担保されているといえるだろう。美術は、偉大な個人の制作に依拠する。その歴史は進歩史観がもつとも適用しがたい領域であり、過去に対する学びの姿勢を保持することが比較的容易である。訪ね歩いたイタリア美術を追想することは、精神的連続性の保持に対して、もつとも有効な材料を提供する。

このような文化的機能をもつイタリア旅行を支援しようとするとき、広範な読者層への働きかけを意識して、ブルクハルトは既存案内書を補完するという手段をとった。その際、主要補完対象としてHRIを選択したのは、同書が多くの読者を獲得しており、かつ美術史にかんする優れた記述内容をもっていたことにあった。が、それだけではない。文化的実践としてのイタリア旅行を阻害するものが、美術に対する見方そのもののなかに潜んでおり、HRIがそれと不可分の関

係にあったことがいっそう重要な要因としてある。すなわち一九世紀の美術をめぐる思潮の変化である。ロマン主義、写実主義の台頭によって、理想美よりも個々の生々しい現実が絵画において追求されるようになった。過去の美術に対する見方、評価も変容した。これまでアカデミーがカノンとしてきたラファエロの評価は下落し、ラファエロ以前の芸術への回帰が要求された。ルネサンスを美術史の不幸とし、ラファエロ時代以降の美術に墮落をみるオーヴァーベックらナザレ派は、その一典型である。この思潮の下、コレッジョの「魔力」をもつような現実化、カラヴァッジョの「自然主義」が、ラファエロやガイドの理想的な調和と優美とに代わって高い評価を受けるようになる。そのような新潮流のなかに、フェルスターが立っていたのである。ナザレ派の流れを汲む彼は、ラファエロ的な美から離反しようとする新思潮の立場からイタリア美術史を解釈し、旅行者を案内した。H R Iの優れた記述内容は、まさに新時代の美術史解釈を代表するものであった。

ブルクハルトのH R Iに対する論争的な補完は、そのような解釈に対する対決を意図している。なぜなら、ドイツ教養層のイタリア旅行本来の機能が、リアリズム的な見方によって、その最深の部分で毀損されるおそれがあったからである。「現実的なもの」への注目は、「真実なるもの」の受容を妨げる。「わたしたちの内なる最上のものの想起」という表現は、まさに、「それをさせない」コレッジョに対する第一の批判として書かれた文言に登場する。宗教的歴史画の伝統を否定し、斬新な手法で高貴なものを卑俗化するコレッジョの芸術は、精神的連続性の断絶部をなしている。ブルクハルトのコレッジョに対する批判は、彼を称賛したフェルスターの見方への批判をも意味する。一八四三年の論争は、歴史画をめぐる両者の立場の相違を浮き彫りにした。一九世紀の世俗的歴史画は、文献調査に基づく緻密な写実的描写と心理学的表現によって史実に迫ろうとした。フェルスターはこの写実的な歴史画を擁護したが、ブルクハルトは、内的真実を重視する見地からこれを批判した。この立場の相違は、ルネサンス期の絵画に対する見方の違いを結果する。フェルスターはこの時期の絵画のなかでも革新性と現代絵画への影響力を強調し、コレッジョらの古い形式からの解放を評価した。それ

に対しブルクハルトは、過去との創造的連続性に価値をおき、教会芸術が課した普遍的課題のなかで追求された理想的なものを評価する。ナザレ派が批判した後期ラファエロはまさにその大成者である。『チチェローネ』のH R Iとの論争的補完関係は、一八四三年論争の間接的な継続と理解することができるだろう。コレッジョらのリアリズムにあえて否定的な見解をつきつけること、ラファエロやガイドの「建築的構図」にいま一度教養層の目を向けさせること、それらは、すべて写真主義に傾斜した一九世紀の美術史的視点に對峙しつつ、ドイツ教養層のために、「この時代を見るべき示唆的な視点を確立する」⁴⁶ためにとられた措置である。それゆえ『チチェローネ』の記述は、ケーギが指摘したような、盛期ルネサンスに美の規準をおく「古典主義的な」⁴⁷立場に立たざるを得ない。だが、これは単なる美術史学上の立場にとどまるものではない。イタリア旅行の機能保全のためにとった文化的措置であったのである。

① ブルクハルトは、一八三八年の北イタリア、トスカーナ地方への夏旅行から、一八八三年の最後のローマ旅行にいたるまで、約十一回のイタリア旅行を行っている (vgl. David Marc Hoffmann, *Jacob Burchard 1818-1897. Geschichte · Kunst · Kultur*, Basel 1997, S. 14-21)。

② 若い芸術家にイタリア長期滞在を勧めている点が特徴的である。

バーゼル出身の画家アルノルト・ベックリンは、ブルクハルトの助言に従って一八五〇年以降、イタリアに滞在している (フランク・ツェルガー著、高阪一治訳『ベックリン《死の島》』三元社、二〇〇八年、三〇—三三頁、一一五頁参照)。また、甥の画家シュトゥケルベルクもまた、ブルクハルトの勧めで、数年間イタリアで過ごしている (Br., Bd. III, S. 445)。

③ ケーギ『ヨーロッパ像』五四頁。

④ Br., Bd. I, Basel 1949, S. 82, an Johannes Rigenbach vom 26. Aug. 1838.

⑤ Br., Bd. IX, S. 266, an Wilhelm Schäfer vom 17. Sep. 1890.

⑥ 「ルネサンス」は『ベルギー諸都市』『チチェローネ』執筆時ににおいては、建築史上の一様式を表す用語にすぎなかった。しかるに彫刻・絵画は建築内部を装飾する形で付属しており、ミケランジェロのように、三つの造形芸術すべてに関わる芸術家も存在する。そのため本稿では、彫刻・絵画における一五世紀・一六世紀をも「ルネサンス期」として、建築と関連づけて扱うこととする。

⑦ KB, S. 8.

⑧ Ekd.

⑨ 建築篇、初期ルネサンス建築と盛期ルネサンス建築の一七二頁、彫刻篇、一五世紀の彫刻と一六世紀の彫刻の一〇五頁、絵画篇、一五世紀の絵画と一六世紀の絵画の二〇二頁、本文二〇五六頁中、ルネサンス記述は総計四七九頁である。

⑩ Kaegi, JB., Bd. III, S. 513.

⑪ Cicerone, S. 585, S. 793.

- ⑫ *Ebd.*, S. 664ff. S. 858f.
- ⑬ *Ebd.*, S. V.
- ⑭ Vgl. *Br.*, Bd. II, Basel 1952, S. 16f. an Willibald Beyschlag vom 19. Juny 1843; *Br.*, Bd. III, S. 16, an Karl Fresenius vom 21. April 1846.
- ⑮ *Cicerone*, S. V.
- ⑯ ブルクハルトは「特定の美術作品と鑑賞者の「個人的関係」を、鑑賞者の意思に左右される「神の賜物」とみなした（G4, Bd. XIII, S. 26）。追想は「賜物との出会いを想起させるものでもある」。
- ⑰ *Cicerone*, S. 951.
- ⑱ Vgl. *JBW.*, Bd. 13, S. 448.
- ⑲ *Cicerone*, S. 952.
- ⑳ *Ebd.*, S. 951.
- ㉑ *Ebd.*
- ㉒ *Ebd.*, S. 907; vgl. *ebd.*, S. 935.
- ㉓ 「諸徳は、人々の世帯を相互に結合する共同体（*Gemeine*）に結びつけられ、それが、それらの善なるものである」（*JBW.*, Bd. 13, S. 451）。
- ㉔ ナポレオン戦争期、フランスによるイタリア文化財収奪に対して、ドイツ教養層がするも反発している。服部春彦『文化財の併合—フランス革命とナポレオン』知泉書館、二〇一五年、一〇六頁を参照（以下）。
- ㉕ Jacob Burchardt *Über das Studium der Geschichte*. Der Text der >Weltgeschichtlichen Betrachtungen< auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Handschriften hrsg. von Peter Ganz (Zürich SG, 2. Auflage), München 1982, S. 16f.
- ㉖ *Br.*, Bd. III, S. 94, an Andreas Heusler-Ryhiner vom 19. Jan. 1848; vgl. Kaegi, *JB.*, Bd. III, S. 647ff.
- ㉗ *JBW.*, Bd. 28, München/Basel 2009, S. 3ff.
- ㉘ Jacob Burchardt, *Historische Fragmente*, hrsg. von Emil Durr, Stuttgart 1967, S. 77.
- ㉙ *Br.*, Bd. II, S. 210, an Hermann Schauenburg vom März. 1846.
- ㊀ 成瀬治ほか編『世界歴史大系 ドイツ史②』山川出版社、一九九六年、三五一頁—三五二頁。
- ㊁ 松本彰『記念碑に刻まれたドイツ—戦争・革命・統一—東京大学出版会、二〇一二年、一五一—一六頁、五九頁参照。ブルクハルトは「ニエルンベルクの「ナルマン国民博物館」から学識者委員会のメンバーに指名されている。彼は他の候補者を紹介し、今後の協力を謝絶して」（*Br.*, Bd. III, S. 235f. an das Germanische Museum Nürnberg vom 6. Jan. 1856）。
- ㊂ 松本前掲書、二二—七四頁参照。
- ㊃ SG, S. 259, Anm. 24.
- ㊄ Jakob Burchardt, *Griechische Kulturgeschichte*, Bd. I, hrsg. von Jakob Oeri, Berlin und Stuttgart 1898, S. 11.
- ㊅ CR, S. 561. ルネサンスの模範性については、拙著『ブルクハルトの文化史学』二六五頁以下を参照（以下）。
- ㊆ SG, S. 284; G4, Bd. XIII, S. 23.
- ㊇ 「ホメロスとフェイテイアスは、ちまたおもしろ」（SG, S. 230, Anm. 24）。
- ㊈ ブルクハルトは著作におおむねに広範な読者層「すべての階層の考える読者」（ZC, S. VI）を念頭におき、読みやすい文体の工夫（*Br.*, Bd. I, S. 197, an Gottfried Kinkel vom 21. März. 1842）や、分量（*Br.*, Bd. IV, S. 53, an Heinrich Schreiber vom 1. Aug. 1860）等にも配慮していた。
- ㊉ 高階秀爾・三浦篤編『西洋美術史ハンドブック』新書館、一九九七年、二二八頁—二二九頁。アイヌメ前掲書、一一七頁以下参照。

- ④① Kaegi, *JB*, Bd. II, S. 228.
 ④② *Cicerone*, S. 951.
 ④③ *Ebd.*, S. 1009.
 ④④ *Ebd.*, S. 951.
 ④⑤ *JBW*, Bd. 7, S. 242f; *JBW*, Bd. 13, S. 448ff.
 ④⑥ *HRI*, (IV), S. 369; *HRI*, (V), S. 445.

- ④⑦ *Cicerone*, S. 1004.
 ④⑧ Kaegi, *JB*, Bd. III, S. 509. ケーギは「チチェローネの旅」においてブルクハルトのなかに古典主義理念が高まったとし、その原因を同時代の「美術的リアリズムのプログラム」に対する敵対心に求めている (*ibid.*)。

おわりに

一八六九年に刊行された『チチェローネ』第二版は、編集を担当したツアーンによって大胆な改訂を施されている。ブルクハルトが作成した索引は、「地名索引」となり、「芸術家名索引」が付け加えられた。ヘッカーは、『チチェローネ』が六回の改訂を通して、ブルクハルトの存命中に、旅行案内書から普遍的な美術史書へとその役割を変貌させたと指摘しているが、この独立した人名索引の付加は、その方向への第一歩を意味している。改訂はそれだけにとどまらない。第二版に収録されたブルクハルトの初版序言の本文から、フェルスターの名が消されているのである。

「手軽な情報提供は旅行案内書類が用意してくれる」という文面は両版共通であるが、それに続くHRI推薦文が、第二版では削除されている。代わって脚注が新たにつけられ、六〇年代に改訂版を出したマレー社やベーデカー社の最新版が紹介される一方、「エルンスト・フェルスターのハンドブック最新版を編者は知らない」と書き添えられている。旅行案内書を専門とするベーデカー社は、一八六一年にイタリア旅行シリーズ刊行を開始し、情報量の多さ、地図の見やすさ、実用情報の更新速度によって、他社を圧倒していった。④ HRIも第八版（一八六六年刊）を最後に、改訂版を出していない。案内書作成に組織的に取り組む専門企業の台頭を前に、個人主導のHRIは市場から退場しつつあったのである。『チチェローネ』は、当初HRIへの論争的な補完を意図したものであったが、HRIの凋落によってしだいにその意

味を失い、第二版において「補完」関係は解消されたと考えられる。だが『チチェローネ』はその後も版を重ねた。そこには、鉄道敷設など交通手段の利便化によるイタリア旅行のさらなる普及、大衆化^⑥が横たわり、この新しい状況に適合した企業型旅行案内書との共存関係の成立が指摘されよう。広い社会層を読者層とするベーデカーは、実用的な情報提供に特化し、HRIのような独立した美術史概観や美術に対する独自の見解をもたない^⑦。一方『チチェローネ』は、改訂によって美術史学の新成果を追補され、美術史書としての意味合いを深めていった。これら異なる方向への発展が、両者のフラットな補完関係、共存を可能にする。このような旅行案内書と守備範囲を異にする旅行者仕様の美術史書こそが、下村が主張した「美術史案内書」の意味するところではなかっただろうか。この案内書に対するニーズが、イタリア旅行普及のなかでつねに高位に保たれた。ドイツのナショナル化に拮抗するイタリア旅行の隆盛は、産業化に促進されたものであり、ブルクハルトが看取した革命時代の諸相と不可分である。とすれば、これを支援する『チチェローネ』は、初版からその後の改訂版にいたるまで、この時代を独特な形で映し出す「証言者」であったといえるだろう。『チチェローネ』は一九世紀ドイツの文化と社会に深く根ざした「旅の友」であったのである。

① Höcker, aaO, S. 119.ブルクハルトは晩年、度重なる改訂のために、『チチェローネ』が自分に帰属するのは半分以上だと書簡で述べている (Br., Bd. X, Basel/Stuttgart 1986, S. 322, an Otto Markwart vom 17. Juny 1897)。

② ZA., Bd. III, S. IV.

③ Ebd., S. IVf, Ann. 1.

④ 河村前掲書「七三頁—七四頁」。

⑤ 同書、九九頁。

⑥ ブルクハルトは一八九〇年に、五〇年前よりも百倍ものドイツ人が

イタリアを訪れているが、短い休暇期間に急行列車で訪れ、すぐにも消えそうな印象を詰め込んでいるだけだ、旅行の変質を指摘している (Br., Bd. IX, S. 266, an Wilhelm Schäfer vom 17. Sep. 1890)。

⑦ ベーデカーには、パルマ大聖堂訪問の最適時間帯など『チチェローネ』を参照したと思われる記述箇所も存在する (vgl. Karl Baedeker, *Italien. Handbuch für Reisende, Erster Theil. Ober- Italien bis Livorno, Florenz und Ancona, Coblentz* 1865, S. 290)。

⑧ Vgl. SG., S. 247, S. 284.

Jacob Burckhardt's *Cicerone* as a Guidebook

by

MORITA Takeshi

In the 19th century, Jacob Burckhardt's best-known work in Germany was not *die Kultur der Renaissance in Italien* (The Civilization of the Renaissance in Italy) (1860), but *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italien* (The Cicerone: or, Art-guide to painting in Italy, for the use of travellers) (1855). It was a popular guide to architecture, sculpture and painting in Italy for German travellers, and had a wide readership in Germany. In the 20th century this book have been studied by historians of art as a work of art history. They have argued that it was an early form of a systematic history of art that went beyond a mere history of artists. According to Werner Kaegi, the author of *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, this book on the whole was an art history not a guidebook. Certainly, the structure of this book is that of a history of art, whose chapters correspond to the styles of art from Antiquity to the 18th century, including Gothic, Renaissance and Baroque. However, two supplementary items that the first edition of this book provided could help a traveller as a guidebook. They are the special index which Burckhardt himself made and a handbook that was recommended in the preface to the first edition. A German traveller could browse through *Cicerone* with the index and obtain with the handbook several pieces of practical information on touring, traveling expenses, model itineraries and so on. Burckhardt wrote this book for the use of German intellectuals as a guide to art in their lengthy travels around Italy, which could be termed the German Grand Tour. In this paper, I try to clarify the important role that Burckhardt would play with his *Cicerone* in German society and culture in this age, and thus I treat this book as a guidebook for travellers.

In the first section, I consider the features of the first-edition of *Cicerone* to clarify that it was for the use of travellers in Italy, not for scholars in their studies. In the second section, I analyse the feature of the *Cicerone's*

index and explain what information could be obtained by browsing *Cicerone* with it. In the third section, I make a summary of Ernst Förster's *Handbuch für Reisende in Italien* (Handbook for the travellers in Italy) (1st edition, 1840), which was recommended in the preface of *Cicerone*. In the fourth section, I clarify the close relation between *Cicerone* and Förster's handbook. In the fifth section, I compare the interpretation of fine arts in *Cicerone* with that in Förster's, focusing on paintings in Bologna and Parma, and make clear the complementary relationship between the two books. In the sixth section, I analyse what *Cicerone* provided to travellers with the complete version of the handbook, and consider the cultural and social roles that Burckhardt expected the German Grand Tour to play.

What Burckhardt expected of the art travellers in Italy was maintenance of the continuity of the European spirit through their appreciation of Italian art. The German nationalist movement also developed at this time. People hoped for the establishment of a German national state and the centralization of power. After the revolution of 1848, German nationalism aimed for a "little-German" unification. Burckhardt found non-Europanizing and non-historizing phenomena in the rapid political and social changes taking place in Germany. He took non-historizing as barbarizing. Burckhardt considered the continuity of the European spirit a cultural deterrent against German nationalism and the barbarizing of German society. He thought that people could appreciate the European spirit through the fine arts of Italy, especially the harmonized beauty, which Raphael and Guido Reni had attained.

However, the concept of the fine arts greatly changed in the 19th century. The artists and historians of art following the new trend of realism in art criticized classical beauty and praised realistic portrayals highly. In criticizing classic beauty, they preferred Caravaggio to Raphael. One of the reasons that Burckhardt had recommended Förster's handbook to *Cicerone*'s readers was that Förster was a leader of the Pre-Raphael group in Munich and was representative of the new view of art in Germany. As a painter of historic subjects and an art historian, Förster provided a general view of art history in Italy in his book and advised his readers where to visit. Burckhardt intended to correct Förster's realistic interpretations via *Cicerone*.

Both these historians of art had a dispute over German historic paintings in the academic journal *Kunstblatt* in 1843. At that time German painters tended to paint historic pictures based on research in source materials. They sought reality in realistic and psychological drawing. Attaching importance

to the inner truth in painting, Burckhardt criticized the realism in art that Förster defended. Different views regarding the paintings of the 16th century were derived from this difference of opinion between the two historians. Förster had a high opinion of Correggio's revolutionary technique, but Burckhardt criticized it. Meanwhile Burckhardt esteemed the harmonized beauty of Raphael that Förster depreciated. In a sense, the corrections of Förster's handbook through *Cicerone* implied a continuation of the dispute in 1843.

Burckhardt's *Cicerone* was a guidebook designed to preserve the cultural function of the German Grand Tour against the influence of realism in art that been exerted on German intellectuals in the 19th century.

Key Words; guidebook, art history, grand tour, realism, Cicerone