

規範としてのデューラー

ルドルフ二世の宮廷における北方ルネサンスの受容と翻案

平川 佳世

はじめに

ルネサンスのドイツを代表する画家アルブレヒト・デューラーの諸作品は、制作当初よりつねに多くの模倣を引き起こしてきたが、とりわけ、16世紀末から17世紀初頭にかけての北方ヨーロッパでは、デューラー作品の模倣、借用、翻案がにわかに集中する、いわゆる「デューラー・ルネサンス」と呼ばれる現象が確認される。例えば、コルネリス・コルネリスゾーン・ファン・ハールレムは初期の行き過ぎたミケランジェロ主義を抑制すべく、北方において初めて古代風の理想的裸体像を提示したデューラーの銅版画《アダムとイヴ》に立ち戻って人体の構成を試みている(図1)。また、デューラーの残した動植物の水彩素描は、ハンス・ホフマンをはじめとする多くの模倣者を生んだ(図2)。一方、ロンドンのナショナル・ギャラリーにある《アイリスの聖母》のようなデューラー風の絵画作品も、この時期には描かれている¹⁾(図3)。

こうした、世紀転換期の北方ヨーロッパにおいて広範囲にみられるデューラーの再評価について、H.カウフマンは北方の伝統への回帰や創造的模倣をよしとする当時の美術理論とのかかわりを指摘し、一方、K.シュッツは美術愛好家の間でのデューラーの人気の高まりをデューラー作品の模倣や翻案を促進した要因の一つとみなしている²⁾。確かに、冒頭で紹介した作品ではいずれも、デューラーの芸術が一種の規範として認識されているが、多様な地域および画家に分散している16世紀末のこうした傾向を様に語るのは不可能なことと思われる。そこで、本論では、「デューラー・ルネサンス」の中心地のひとつであり、もっとも質の高い作例を生み出したルドルフ二世の宮廷に目を向け、デューラーの作品がどのように翻案されていたのか、具体的に考察したい。ルドル

フ二世の宮廷におけるデューラー・ルネサンスについては、T.D.カウフマンがデューラーの動植物素描に関する優れた論考をすでに行っている³⁾、本論では、それ以外のデューラー作品の受容と翻案について論じる所存である。

1. ルドルフ二世のデューラー・コレクション

1576年、父マクシミリアン二世の死去を受けて弱冠24歳で神聖ローマ皇帝の位を継いだルドルフ二世は、1583年には宮廷をウィーンからプラハへと移し、本格的な芸術の庇護を開始する。彼はスプランゲルやハンス・フォン・アーヘンなどに宮廷芸術家としての地位を与えて制作活動を後援する一方、財と力の限りをつくして全ヨーロッパから様々な芸術品を収集していった⁴⁾。ルドルフの臨終の際、プラハに赴任していたヴェネツィアの使節ソランツォの手紙によると、当時、ルドルフの宮殿には「古の、そして現代の有名画家の手による」三千を超える絵画があり、それらは幾つもの広間や回廊、小部屋を埋め尽くし、また、多くのもが束にされて、山積みされていたという⁵⁾。ソランツォの言葉からは、ルドルフ二世のコレクションの対象が、現代作家の作品だけでなく、「古の」、すなわち、死去してかなりの時を経た画家たちの作品にまで及んでいたことが窺えるが、この「古の」画家たちの中でも、ルドルフが極めて執心していた画家の一人がデューラーであった。カレル・ファン・マンデルは『画家の書』第四部「ネーデルラントおよびドイツの著名なる画家列伝」の「アルブレヒト・デューラー伝」において、1504年に描かれた《東方三博士の礼拝》、1506年にヴェネツィアにて制作された《鷲の聖母》、1507年の《アダムとイヴ》、1508年に制作された《一万人のキリスト教徒の殉教》(図4)、1511年に描かれた《ランダウアー祭壇画》(図5)について語った後、「今話したこれらの価値ある作品は、プラハの、皇帝の宮殿の、ドイツやネーデルラントの美術品がおかれている新回廊にあり、そこで目にすることが出来る」⁶⁾と述べている。J.ノイヴィルトによるルドルフ二世のデューラー作品購入に関する史料研究は、ファン・マンデルの記述に誤りのないことを明らかにした⁷⁾。以下、ここに掻い摘んで紹介しよう。

プラハに居城を移した直後より、ルドルフ二世のデューラー作品獲得

の努力は始まっていた。1584年、ニュルンベルク市法律顧問であったヨアヒム・ケーニヒがルドルフ二世を訪問するが、その際、ケーニヒはルドルフより、当時、ニュルンベルクの十二兄弟院付属礼拝堂に安置されていたデューラー中期の代表作《ランダウアー祭壇画》（図5）の売却を打診される。1584年11月21日の時点では曖昧な回答をしていたニュルンベルク市議会であるが、12月9日には模写制作の費用をも負担するというルドルフの熱心な意志が伝えられるに及んで、寄進者の肖像が描かれているので売却にあたってはその子孫の承諾を得る必要がある旨を伝え、皇帝に購入の断念をやりわりと促した。しかし、ルドルフの不興への危惧を伝えるケーニヒの手紙を受け、12月24日、ついに市議会は皇帝への祭壇画の売却を決定したのである。祭壇画は翌年の春にはプラハへ搬送され、10月29日以前に代金の700グルデンがルドルフ二世よりニュルンベルク市に支払われている⁸⁾。

それから4年後の1588年には、ヴィリバルト・イムホフの遺産が皇帝の注目を集めることとなる。ヴィリバルト・イムホフはデューラーの親友ヴィリバルト・ピルクハイマーの孫で、多数のデューラー作品を所有する美術愛好家であった。イムホフ家はニュルンベルクきっての名門であったが、長引く社会混乱の中で権勢も徐々に傾き、1580年にヴィリバルトが死去し、1588年には皇帝よりコレクション購入の話がもたらされると、遺族は皇帝からの愛顧も若干期待しつつ、コレクションの売却を決定する⁹⁾。ルドルフ二世とイムホフ家の交渉に関しては、プラハへ見計として送られた美術品リストとされるものが伝わるが¹⁰⁾、その冒頭には、「デューラーが制作した最高の作品とみなされている」聖母子像の記載があり、これがファン・マンデルの伝える《鴉の聖母》と推測される¹¹⁾。このほか、イムホフ家からは、ヴィリバルトの義父である《ヨハネス・クレーベルガーの肖像》、未完成の《救世主キリスト》、および、「丸天井の間」呼ばれるヴィリバルト・イムホフの書斎兼収集室を飾っていた《グリム家の哀悼》がプラハへと送られたが、購入されたのは《ヨハネス・クレーベルガーの肖像》のみで、残りの2点はイムホフ家に返却されている¹²⁾。

一方、ザクセン選帝候フリードリヒ賢明公の注文で制作された《東方三博士の礼拝》は、その後、ザクセンに留まっていたが、1603年、時の選帝候クリスティアン二世によりルドルフ二世に贈呈された¹³⁾。同じ

くフリードリヒ賢明公所有であった《一万人のキリスト教徒の殉教》(図4)は、著名な美術愛好家であったアントワーヌ・ペルノ・ド・グランベル枢機卿が所有していたが、彼の死を受けて、1600年、ルドルフ二世が代理人を通じて枢機卿の相続人とコレクション売却の交渉を開始し、その結果、ジュリオ・ロマーノの作品を含む33点の購入が決定された。その中には、《一万人のキリスト教徒の殉教》に加えて、1503年と1512年の年記をもつ2枚の聖母子像、および、現在は所在不明である「聖ミカエル」を主題とする、合わせて4枚のデューラーの板絵が含まれていた¹⁴⁾。また、1587年には《アダムとイヴ》とみられる板絵の運搬費に関する支払いがなされている¹⁵⁾。そして、ファン・マンデルが著作を仕上げた後の1606年には、ヴェネツィアの聖バルトロメオ教会より《薔薇冠の祝祭》がプラハへと運ばれたのである¹⁶⁾。

以上、ルドルフ二世が収集したデューラーの油彩画のうち、作品同定が確実なものは全9点、それらはすべて、極めて質の高い名品ばかりである。現存するデューラーの油彩画を鑑みるに、デューラーの油彩芸術の真髄を示す作品の大部分が彼の宮廷の集められていたといえよう。

ルドルフ二世のデューラーに対する興味は、油彩画のみに留まらず、他のあらゆる分野の作品にも及んだ。ルドルフの存命中作成されて現在に伝わる唯一の財産目録¹⁷⁾には、工芸品に加えてルドルフが収集した版画や素描の類も記載されているが、それによると、ルドルフ二世のコレクションには、少なくとも、デューラーの全銅版画とミケランジェロやラファエロなどの複製版画を収めた大型の版画集が1冊、デューラーの銅版画と木版画を収めた版画集が1冊、デューラーとルカス・ファン・レイデンの銅版画を収めたものが1冊含まれていたことがわかる¹⁸⁾。また、特筆すべきことに、この財産目録には、《アダムとイヴ》《騎士と悪魔》《聖エウスタキウス》(図23)等を含むデューラーの銅版画15作品について、その原板の記載もみられる¹⁹⁾。

一方、ルドルフ二世によるデューラー素描の収集に関してはより詳しい経緯が伝わるが、その主な出自は、先程も登場したヴィリバルト・イムホフおよびグランベル枢機卿のコレクションであった。ヴィリバルト・イムホフは、デューラーの弟エンドレスの未亡人ウルズラなどよりデューラーの素描を購入し、「イムホフ家の作品集」と呼ばれる1冊のアルバムにまとめて保管していたことが知られる。ヴィリバルトが死去

した後の 1588 年、この「イムホフ家の作品集」がルドルフ二世のもとに渡ることになるが、先述のイムホフ家からプラハへ送られた美術品リストの後半部分がこの「イムホフ家の作品集」に収められた素描を列挙したものであることを、H.ブッデは明らかにしている²⁰⁾。このリストによれば、「イムホフ家の作品集」に収められた素描は全部で 94 枚、アルバムの巻頭を飾るのは「木炭によって描かれた皇帝マクシミリアン一世 / Erstlich Kayßer Maximilian von Kohlen gerissen」の肖像素描であり、続いて「木炭による寄進者ランダウアー / Landauer, Stifter, von Kohlen」の肖像素描、デューラーの母、妻の肖像素描、「まだ子供だった頃の、銀筆によるアルブレヒト・デューラーの肖像 / Des Albrecht Dürers Contrafait, da Er noch ein Kind gewesen, mit einem silbern Griffel」(図 26)、デューラー(父)の自画素描に該当すると思われる「銀筆の肖像 / Ein Contrafait mit einem silbern Griffel」、デューラーの弟エンドレスの肖像が収められていた。こうした、貴顕やデューラー家の人々の素描の次に登場するのが、「灰色に灰色の泣く幼児 / Ein weinendes Kindlein, grau in grau」や「灰色のルクレツィア / Lucretia in grau」などの明暗素描、および、「小兎 / Ein Häblein」のような水彩で描かれた動植物素描で、その後、その他の各種素描が続く²¹⁾。この素描アルバムは、《ランダウアー祭壇画》の譲渡の際にも仲介を務めたヨハヒム・ケーニツヒによって、他の作品とは別にプラハへ持参されているが²²⁾、こうした搬送上の特別の措置からは、デューラーの良質の素描 100 点あまりを収めた 1 冊のアルバムが、イムホフ家の美術品の中でも極めて価値あるものと認識されていたことが窺える。

イムホフ家からデューラーの素描アルバムを入手するのと同じ頃、ルドルフ二世はグランベル枢機卿のもとにあった、もう 1 つのデューラーの素描集獲得にも意欲を燃やしていた。代理人がルドルフ二世にあてた手紙によると、グランベル枢機卿の素描集には、イムホフ家のものを上回る 200 点以上ものデューラーの素描が収められていたという²³⁾。ルドルフの代理人は遺産相続人トマス・ペルノに接近し、紆余曲折の末、まずは、素描集の保管を委託することに成功する。そして、スペイン無敵艦隊に乗り込んだ彼が艦隊壊滅の折に死亡したのを受け、1589 年、ようやくプラハに素描集が届けられたのであった²⁴⁾。

こうしてルドルフのもとに着々と集められたデューラーの素描であるが、幸いなことに、先ほどのプラハの美術品目録中、2695番には「A. D.王判の、白い革で綴じられた2冊の本。彼の最高の図案、下絵、肖像そして素描」とあり、また、2763番にも「A. D. 幾つかの彼の劣った図案、あるいは素描、その他の古いドイツの親方達のものも。古い緑の羊皮紙に綴じられた本の中にあり」との記載がみられる²⁵⁾。2695番に記載された2冊のデューラー素描集は1783年にウィーン帝室図書館へ移管されているが、その際の記録によると、それらには各々186点、185点、計371点の素描が含まれていたという²⁶⁾。ルドルフはイムホフ家およびグランベル家から入手した2つの素描集から質の悪いものを抜いて2763番に記載されているアルバムにまとめ、一方、質の良い素描を2冊の新しいアルバムに装丁し直したのであるとブッデは推測しているが、これは正鵠をえたものと思われる²⁷⁾。この美術品目録には、他にも、デューラーが子どもの頃に用いた銀筆用の練習板、肖像や動物、町の風景の描かれた銀筆用の小型素描帳、フェンシングに関する一連の水彩素描、人体比例に関する草稿の記載もみられる²⁸⁾。現在、我々のもとに伝わるデューラーの素描は約950点であることを鑑みるに、ルドルフ二世は少なく見積もってもその約4割を収集していたことになる。

以上、ルドルフ二世のデューラー・コレクションを概観してきた。プラハの宮廷には、デューラーの版画や著作はもとより、数々の油彩画の名品、400点にも及ぶ素描、果ては、銅版画の原板や子どもの頃に用いた素描用練習板など、デューラーの芸術活動のあらゆる痕跡が集められていたのである。ルドルフ二世のデューラー・コレクションは、まさに、質、量とも世界最大級のものであったといえるだろう。

2. ルドルフ二世の宮廷におけるデューラー作品の翻案

さて、ルドルフ二世の宮廷では、質、量ともに他に類をみないデューラー・コレクションが形成されていたわけであるが、こうした極めて質の高い数多くのデューラーの真筆作品の存在が、プラハの宮廷におけるデューラー作品の翻案の性格をある程度規定していると考えられる。それを端的に示すのが、デューラーの素描を賦彩模写した他に例をみない作品群、すなわち、デューラーの木炭素描《授乳の聖母》(図6)を不

透明水彩および透明水彩を用いて模写したダニエル・フレーシュルの《授乳の聖母》（図7）、デューラーの明暗素描《ペリシテ人と戦うサムソン》（図8）に基づいたヤコブ・フフナーヘルの《ペリシテ人と戦うサムソン》（図9）および、デューラーの水彩素描《動物の聖母》（図10）を油彩で模写したヤン・ブリュゲル（父）の《動物の聖母》（図11）、デューラーの明暗素描《大カルヴァリオの丘》（図12）を写した同じくヤンの《カルヴァリオの丘》（図13）である。これらの作品は、デューラーの素描の構図から個々のモチーフに至るまでをほぼ忠実に再現しており、寸法も手本となった素描とほぼ一致していることから、まさに、デューラーの素描を絵画として蘇らせることを意図して描かれたといえる。

こうしたデューラー素描の絵画化は、ルドルフ二世の宮廷でのみみられるものであるが、実は、これと類似した制作実践は同時代の他の地域において広く行われていたことが確認される。それが、デューラー版画の彩色および絵画化である。北方ヨーロッパにおける版画の彩色については、近年、S.デッカーマンが詳細な研究を行なったが、それによると、刷り上った版画を型や筆を用いて不透明水彩や透明水彩で彩色することは、版画の陰影や立体表現、細部描写が未熟だった15世紀には一般であった。しかしながら、こうした版画への彩色は、デューラーおよび同時代の版画家たちが版画技法を飛躍的に発達させた後には、むしろ、量産される版画作品に付加価値をつけるために版画家自らの手で、または、「絵入り書職人 / Briefmaler」とよばれる版画の彩色を専門とする職人や「写本挿絵画家 / Illuminist」によって、引き続き行なわれたという²⁹⁾。デューラーの版画作品に限ってみると、例えば、ハーバード大学図書館蔵の《ヨハネ黙示録》（図14）のように、版画元来の黒線を隠さずに部分的に賦彩を施す16世紀前半の彩色法を示す作例が現存する。また、デューラーが制作の監督を行なった《マクシミリアン一世の凱旋門》にも、ハプスブルク家にとって特別重要な人物に贈呈されたと推測される、型紙と筆を用いて彩色されたものが伝わる（図15³⁰⁾）。

一方、デューラー版画の彩色について先駆的な研究をおこなったH. G.グメリンによると、16世紀後半には、絵画的効果を狙って不透明水彩を多用して版画本来の黒線を隠して賦彩する手法が一般的になるといえる。このような手法で彩色された版画は、美術愛好家の間でデューラー

の人気が高まる中、デューラーの真筆絵画の代用品として好まれたのではないかというのである³¹⁾。確かに、1594年にドミニクス・ロッテンハマーによって彩色された《書斎の聖ヒエロニムス》(図16)は、画面全体が不透明水彩と透明水彩でくまなく彩色され、より絵画風に仕上げられている³²⁾。彩色によって絵画的効果を獲得したデューラーの版画は、あたかも写本挿絵のように装丁される場合もあった(図17)³³⁾。先述のヴィリバルト・イムホフのコレクションにも、彩色されたデューラーの「アダムとイヴ」と「メランコリアⅠ」、「聖エウスタキウス」が「上階の間」と呼ばれる部屋に飾られていたことが、遺産目録などから知られる³⁴⁾。

加えて、デューラー版画への絵画的な彩色が頻繁に行なわれた16世紀後半から末にかけて登場するのが、デューラーの版画を賦彩模写した作品である。例えば、ニュルンベルクの「デューラーの家」には、デューラーの銅版画《騎士と死と悪魔》を絵画化した作品が所蔵されている(図18)。この作品は、カンヴァスに油彩で描かれており板に貼られているが、寸法はもととなった銅版画とほぼ一致し、デューラーの銅版画をそのまま油彩画に仕立てた絵画化作品といえる³⁵⁾。また、フィラデルフィア美術館にも《騎士と死と悪魔》をほぼ原寸大で油彩化した板絵が伝わる(図19)³⁶⁾。

これらの作例のように、デューラー版画の絵画化作品には版画の原寸を保つものがある一方、より大きな寸法に拡大した例もみられる。ニュルンベルクのゲルマン民族博物館所蔵の《尾長猿の聖母》の高さは約40cm、もととなったデューラーの銅版画の約2倍の大きさである(図20)。また、原寸24.7cm×18.8cmの銅版画《書斎の聖ヒエロニムス》には、寸法を3倍近く拡大して絵画化した作例が伝わる(図21)³⁷⁾。ヒエロニムス・フランケンに帰される1枚のギャラリー画にも、15cmにも満たないデューラーの小型の銅版画《戴冠の聖母》を反転して身の丈ほどにした油彩画が描かれており、デューラーの版画を絵画化した作品は、ドイツに限らず、デューラー風の油彩画を所望する北方の美術愛好家たちの間で広く人気を博していたことが窺える(図22)³⁸⁾。

こうした、デューラーの真筆の油彩画を入手することの困難な一般の美術愛好家の間で流布していたデューラー版画の彩色や絵画化については、ルドルフ二世も恐らく知っていたと思われる。例えば、先述のイム

ホフ家にあった彩色されたデューラー版画「メランコリア」と「聖エウスタキウス」は、その後、プラハに送られた作品リストに含まれている³⁹⁾。ルドルフ二世がこれらを購入したか否かは不明であるが、少なくとも、彩色されたデューラーの版画、あるいは、版画を賦彩模写した絵画を、ルドルフ二世が実際に目にする機会を得た可能性はあるだろう。ただし、デューラーの版画を何らかのかたちで利用してデューラー風の絵画を楽しむ一般の美術愛好家たちの嗜好は、実際にデューラーの油彩画を手元に置くことができるルドルフ二世のもとでは、一種の変容を遂げて発展した。ルドルフ二世の死後制作された1621年のプラハ城の財産目録には、次のような記載がみられる。

「1321番 聖フーベルトス、彼の前に鹿があらわれた場面。アルブレヒト・デューラーに基づく模写」⁴⁰⁾

この作品は、デューラーの銅版画《聖エウスタキウス》(図23)を絵画化したものと考えられよう。現在、ドーリア・パムフィーリ美術館には、デューラーの銅版画を板に油彩で絵画化した《聖エウスタキウス》(図24)が所蔵されているが⁴¹⁾、現存する他のデューラー版画的絵画化作品とは異なり質が極めて高く、かなりの技量を有する画家がこの作品を描いたと推測される。樹木の葉の描写は、この画家が、デューラーの時代のドイツの画家たちの油彩画における樹葉の描き方にも精通していることを示している。加えて、ピンクや光沢のある白などの独特の色遣いは、プラハのマニエリストの様式特徴に極めて近く、また、同美術館には、ヤン・ブリューゲル(父)がルドルフの宮廷でデューラー素描に基づき制作した《動物の聖母》(図11)も所蔵されている。具体的な制作者を同定するには様式分析や来歴調査をさらに詳細に行う必要があるが、この板絵が1621年の財産目録に記載された作品であり、ヤンの《動物の聖母》とともにルドルフ二世の宮廷で描かれて、やがて、いずれかの経緯をへて同美術館のコレクションに入った可能性が極めて高いと思われる。

1621年の目録に記載されたこの《聖エウスタキウス》が、現在確認される限り、ルドルフ二世の宮廷においてデューラーの版画を絵画化した唯一の作例であるが、奇しくも、ルドルフ二世とデューラーの銅版画

《聖エウスタキウス》については興味深い逸話が伝わる。というのも、17世紀を代表する新教派神学者ヨハン・ヴァレンティン・アンドレーエが、後にブラウンシュバイク＝リュネブルク公となる若きアントン・ウルリヒに宛てた1647年1月の手紙に、次のような文面がみられるのである。

「彼〔デューラーの意〕の全作品中、版画ではエウスタキウスが第一の地位にあることを、私は美術通から伺いました。それ故、皇帝ルドルフ二世はその銅の原板を高額で買いうけ、それ以上使い古さてしまわないように、金で塗ろうとしたといひます。」⁴²⁾

先述のように、ルドルフ二世はデューラーの原板を15枚所有しており、その中には《聖エウスタキウス》の原板も含まれていたが、先の『美術品目録』によると、それらはまとめて「小箱 / Kästlin」に収められていた⁴³⁾。ルドルフ二世が所有していた原板はすべて散逸し、《聖エウスタキウス》の原板が本当に金で塗られていたのかを確かめる術はないが、絹に刷られた17世紀前半の作例が報告されていることから⁴⁴⁾、デューラーの原板自体は金の装飾が施されてはいなかったと推測される。

20世紀初頭、J.ヘラーはアンドレーエの手紙の登場する「聖エウスタキウス」の原板がオーストリア、キルヒドルフのヨーゼフ・レーデンバッハーなる人物のコレクションにあることを示唆し、続いて、M.タウジンクはレーデンバッハー・コレクションにあるものは1579年に制作された模刻原板であるとした⁴⁵⁾。ここに言及された原板は、恐らく、近年、デューラー・ハウスがオーストリアの個人蔵から購入した原板と同一のものであろう(図25)。この模刻原板には1579年ではなく1529年の年記が施されているが⁴⁶⁾、現存する数少ない16世紀の銅版画の原板と比較すると、表面の色合いが異なることに気づかされる。細部をよく観察してみると、ところどころに薄らと金色の筋が残存しており、金色の塗料で塗られていた痕跡と思われる。この原板自体、寸法はデューラーのオリジナルと一致するが左右は反転している。

美術愛好家が銅版画の原板を金で装飾するとすれば、それは、アンドレーエが述べるような、後刷りによる摩耗を防ぐという保存目的もさることながら、鑑賞対象としての美的な効果を高めようという動機もある

のではなからうか。デューラーの銅版画を緻密に模倣しながらも左右が逆転していることで紙に刷られた版画と同じ像を提示する模刻原板は、金色の塗料で上塗りして鑑賞するにはデューラーの原板以上に適しているといえる。アンドレーエの言によれば、デューラーの版画の中でも最高傑作とみなされていた《聖エウスタキウス》は、ルドルフ二世にとってもお気に入りの1点であったに違いない。一般の美術愛好家にデューラーの油彩画の代用品を提供すべく制作されるデューラー版画的な絵画化作品は、ルドルフ二世においては、デューラーのオリジナルの版画およびその原板、金で装飾された模刻原板という、核となる像が素材をかえて変奏される様を楽しむ高度な鑑賞形態の一翼を担うこととなったのである⁴⁷⁾。

さらに、プラハの宮廷に集中してみられるデューラー素描の絵画化は、デューラー版画的な絵画化という実践が一層の変容を遂げたものと位置づけられるだろう。ルドルフ二世のもとで制作されたデューラー素描の絵画化作品は先に紹介した4作品であるが、ヤコブ・フフナーヘル作品のもととなったデューラーの明暗素描《ペリシテ人と戦うサムソン》(図8)はヴィリバルト・イムホフのコレクションからルドルフ二世のもとに渡っていたことが先述の送付品リスト等から知られる⁴⁸⁾。また、ダニエル・フレーシュルが手本としたデューラーの木炭素描《授乳の聖母》(図6)とヤン・ブリューゲルが油彩化した水彩素描《動物の聖母》(図10)も、現在、アルベルティーナ版画素描館に所蔵されていることなどから、やはり、ルドルフの素描コレクションにあった可能性が高い。また、現在はウフィツィ美術館所蔵のデューラーの明暗素描《大カルヴァリオの丘》(図12)も、婚姻関係にあったハプスブルク家からメディチ家へ贈られたと推測されている⁴⁹⁾。つまり、プラハで制作されたデューラー素描の絵画化作品は、すべて、ルドルフのコレクションにあった素描を賦彩模写したと考えられるのである。世に複数ある版画を絵画化した作品に比べて、1点しか存在しない素描を絵画として蘇らせることは、まさに、素描を所有する者のみが享受できる特権的な楽しみといえる。

その一方で、ルドルフ二世のような洗練された美術愛好家が見守る中でデューラーの素描を絵画化するという行為は、画家たちにとっても単なる模写に留まるものではなかった。作品をさらにみていると、それらは、一般の愛好家向けに描かれるデューラー版画的な絵画化作品とは異なる

り、デューラーの素描を手本としつつも、手本をただ単に繰り返すだけではなく、そこに新しい着想が付け加えられていることがわかる。

フレーシュルの《授乳の聖母》(図7)では、デューラーの木炭素描(図6)の無地の背景が空にかわり、また四隅には金の縁取りが施されることで、作品としての完成度が高められている。そして、興味深いことに、木炭素描にみられるデューラーのモノグラムは取り除かれて、それにかわって、画面右隅に、楕円形の額縁に飾られた少年デューラーの肖像が、やはりルドルフのコレクションにあったデューラーの銀筆素描《13歳の自画像》(図26)に基づいて描きこまれているのである⁵⁰⁾。フレーシュルがこの絵画化作品を制作したと推定される1600年代初頭には、すでに、《一万人のキリスト教徒の殉教》(図4)や《ランダウアー祭壇画》(図5)が宮殿の新回廊を飾っていた。これらの油彩画で、デューラーは、名前の書かれた銘板や紙片を手にする自画像を描き込むことで署名を行っている。フレーシュルはこうした油彩画から、自画像を画中に描きこむデューラー独特の署名法を知って、自らの絵画化作品にも応用したと推測される。木炭で描かれたデューラーの聖母子像を柔らかな色彩で再現するだけでなく、そこに、ルドルフが所有していたもう1枚の素描を付け加えることで、同じく宮殿を飾る油彩画にみられるデューラー独特の署名法を翻案したフレーシュルの聖母子像は、収集家の嗜好を巧みにとらえた心憎い小品といえよう。

フフナーヘルは《ペリシテ人と戦うサムソン》(図9)では、さらに一層、複雑な操作がなされている。フフナーヘルは、ルドルフがイムホフ家から購入したデューラーの明暗素描《ペリシテ人と戦うサムソン》(図8)を絵画化したわけであるが、この素描は、もともと、デューラーがフッガー家の墓碑浮彫の下絵として描いた明暗素描(図27)に基づくデューラー自身の手によるヴァリエーションであった⁵¹⁾。この2枚の明暗素描を比較すると、デューラーはヴァリエーションを制作するにあたり、横たわる死者や天空に現れる父なる神と精霊の鳩といった墓碑を強く連想させるモチーフを取り除いていることがわかる。フフナーヘルは素描を絵画化するにあたって、墓碑浮彫の下絵であった第一の素描からも、上空に出現した聖霊の鳩と父なる神のモチーフを借用している。この借用によってサムソンとキリストの予型的関連は明確に視覚化されたが、フフナーヘルはさらに、画面下方に「剛毅」の象徴である2頭のラ

イオンを付け加え、サムソンの美德をより明らかにした⁵²⁾。加えて、素描にみられる「ニュルンベルクのアルブレヒト・デューラーが聖母のご出産の後 1510 年に制作していた / ALBERTVS DVRER NORENBERGENSIS FACIEBAT POST VIRGINUS PARTVM 1510」という銘文には、「アントウェルペンのヤコブ・フフナーヘルが 1600 年にこのように色彩を施していた / COLORIBVS SIC ILLUSTRABAT JACOBUS HOUFNAGLEUS. ANTVERP.1600」という一文が書き添えられて、素描を描いたデューラーとそれを絵画化したフフナーヘルの名が同列に明記される結果となった。こうしたことから、自らの創意を加えつつ、デューラーの構想を鮮やかな色彩で蘇らせたというフフナーヘルの明確な自負が読み取れるのではなからうか。そして、さらに、手本をただ写すのではなく、そこに創意を加えることで手本を翻案しようとするこうした画家たちの態度は、デューラーとの競合意識へと変化を遂げることになる。

3. 翻案から競合へ

プラハで描かれたデューラー素描に基づく諸作品の中でも、もっとも顕著に手本たるデューラーとの競合を意識して制作されているのが、ヤン・ブリューゲル（父）によるデューラーの明暗素描《大カルヴァリオの丘》をめぐり一連の油彩画である。ヤン・ブリューゲル（父）は 1604 年にプラハを訪れた際⁵³⁾、百人を越える群像によって構成されるデューラーの難解な明暗素描《大カルヴァリオの丘》（図 12）を油彩で見事に再現したが（図 13）、実は、デューラーの《大カルヴァリオの丘》は同じくヤンが描いた風景画《川の流れる町の風景》（図 28）の裏面に貼られており、ヤンの手によるこれら 2 枚の板絵は、かつて、デューラーの明暗素描《大カルヴァリオの丘》を保存するための小さな筆箱のような箱を形成していた。扉の部分にあたる《川の流れる町の風景》には、エルサレムを目指すキリストと若い女性の誘惑をうける若者が対比されて描かれており、選択を迫られた鑑賞者がキリストに従おうと意を決して扉を開けると、「カルヴァリオの丘」を主題とするデューラーの素描とヤンの油彩画が現れる仕組みとなっていたのである⁵⁴⁾。ヤン・ブリューゲルは、デューラーの素描をめぐり 2 枚の板絵を描くことで、デュー

ラーの細かな描写を油彩化する細密画家としての腕前を披露するとともに、的確な着想を美しい風景と融合しうる風景画家としての技量をも示したといえるが、ここで注目したいのは、現代作家であるヤン・ブリューゲルと古の画家デューラーとの競合が、扉を開けるという鑑賞者の行為を意識して行われている点である。こうした意味においては、実は、類似した作例がバイエルン選帝侯のマクシミリアン一世の宮廷にもみられる。

ルドルフ二世と並ぶデューラーの熱狂的な愛好家であったバイエルン選帝侯マクシミリアン一世は、デューラーが1518年に描いた板絵《ルクレツアの自刃》(図29)を所有していた。この板絵は、1598年の財産目録には次のように記載されている。

「アルブレヒト・デューラーによって描かれた、裸体で、起立しているローマの女性ルクレツア。」⁵⁵⁾

しかし、1607年頃の目録になると、この板絵の記載は次のように変化する。

「ペトロ・カンディードによるカトー・ウティケンシス、この作品を開けると、その下には、アルブレヒト・デューラーの手による裸体のルクレツア」⁵⁶⁾

この記載によれば、カンディードの作品がデューラーの《ルクレツア》に恐らく蝶番によって扉のよう留められており、カンディードの絵を開けるとデューラーの板絵を目にすることができる仕掛けになっていたことになる。扉となったカンディードの作品は残念ながら現存しないが、そこに描かれていたのは寝室で自刃するカトーの様子であったと推測される。カンディードはフィレンツェでトスカーナ大公フランチェスコ一世に仕えた後、1586年からはバイエルン公ヴィルヘルム五世およびマクシミリアン一世の宮廷画家としてミュンヘンで活動している⁵⁷⁾。ルドルフ二世に遅れをとって、デューラーの油彩画を入手できずにいたマクシミリアン一世であったが、ようやく手に入れた《ルクレツアの自刃》を保護する板絵の制作を思い立ち、それを宮廷画家に命じたので

あろう。その際には、古代ローマの高潔な人物が寝室で自刃をとげるという類似した主題を選びながらも、男女を対比させるという演出がなされている点が興味深い。カンディードの絵は、単にデューラーの板絵を保護する役割に留まらず、古の芸術家と現代の芸術家の対比、あるいは、男性の自刃場面と女性のその対比といった楽しみを、鑑賞者に与えているのである。

その後、デューラーの《ルクレツィア》にはさらなる展示の工夫がなされた。1630年頃の美術品目録では、件の記載は次のように変更している。

「ルカス・クラナハによって1524年に板に描かれた等身大のルクレツィア、この作品を開けると、その下には、アルブレヒト・デューラーによって1518年に描かれた裸体のルクレツィア」⁵⁸⁾

この記述によると、目録が制作された1630年までには、カンディードの作品にかわって、クラナハの「ルクレツィア」がデューラー作品の扉として取り付けられたということになる。ここに述べられたクラナハの作品はミュンヘンに現存する⁵⁹⁾が、寸法は194 cm × 75 cmと、デューラーの作品と横幅はほぼ同じで縦は25 cmほど大きく、扉として機能するにはまずまずといえよう(図30)。カンディードの板絵をクラナハの板絵にかえることで、今度は、デューラーとクラナハというドイツ・ルネサンスを代表する二大画家の、しかも、同じ主題の作品を見比べるという新たな趣向を鑑賞者は堪能することとなる。そして、さらに興味深いことに、クラナハの《ルクレツィアの自刃》は、当時、デューラー作品と同様の室内描写に変更され、そして、一糸纏わぬ姿のルクレツィアには着衣の加筆が施されていた(図31)⁶⁰⁾。こうした加筆によって、背景を室内描写に統一して扉とその奥にある2枚のルクレツィアの描写上の関連性を強めるとともに、クラナハのルクレツィアに着衣を施すことで、クラナハの「着衣のルクレツィア」を開けるとデューラーの「裸体のルクレツィア」が現われるという、「着衣のヴィーナス」と「裸体のヴィーナス」の伝統に基づいた巧妙な鑑賞形態が整えられたのである。デューラーの愛好家であったマクシミリアン一世は、デューラーの作品に対する熱烈な愛好心から、様々な鑑賞法を構想し、幾つかの作品で構

成される複合体の核としてデューラー作品を享受していたといえる。こうした鑑賞態度は、まさに、ルドルフ二世が恐らく構想に参加して制作されたヤン・ブリューゲルによる《大カルヴァリオの丘》の保存箱にも共通するものといえる。

ルドルフ二世はデューラーの他にも16世紀前半の北方画家の作品を収集していたが、古の画家の作品に現代画家の作品を対比させることでより複合的な享受形態を生み出す工夫は、デューラー以外の画家たちの作品に対しても同様に試みられている。

現在、ウィーン美術史美術館にあるクラナハの《ユーディット》(図32)もそうした工夫の対象となった作品のひとつである。ルドルフの宮廷画家ヨーゼフ・ハイントはこの板絵をほぼ模写した作品を残しているが(図33)その際、女性の手には剣にかわって大きな皿が与えられている。つまり、美しい女性が男性の生首を持つという趣向は変わらないものの、主題は「ユーディット」から「サロメ」へと翻案されているのである。また、ハイントは男性の生首をよりクラナハに近い様式で描いているものの、女性表現においては胸元の金の首飾りを取り払い、相貌表現や皮膚の描写にも若干の変化を加えて、クラナハの古式な女性像をより生々しい時代の趣味に合致したものへとかえている。この2作品は、ルドルフの主要相続人であった弟のマティアス帝の死去をうけて1619年に作成された財産目録に連番で記載されており⁶¹⁾、並べて飾られていた可能性もあるだろう。

スプランゲルの描いた《ヴィーナスとアドニス》(図35)はさらに興味深い。この絵において、別れを惜しむヴィーナスとアドニスをはじめとする登場人物は明らかにスプランゲル自身の様式で描かれているが、背後の風景はレオンハルト・ベックの《竜を倒す聖ゲオルギウス》(図34)からそのまま借用されていることが知られる。ベックのこの作品は現在ウィーン美術史美術館にあり、ルドルフのコレクションにあったと推測される。また、両者は寸法も一致することから、スプランゲル作品はレオンハルト・ベックの板絵の対作品として構想されたとする意見に賛同したい⁶²⁾。一方では、古の画家の硬質な筆致によるキリスト教的な主題が、もう一方では、現代作家の柔らかな裸体表現による神話的テーマが、風景描写によって関連性を持ちつつも対照的に展開する。加えて、龍を退治する聖ゲオルギウスの動きによって左から右への動線が形成されて

いるベック作品に対して、スプランゲルはヴィーナスに振り向くアドニス
の姿勢により右から左への動線を強調しており、ベック作品の右側に
展示された際の対作品としての調和を念頭においた上で自作の構図を決
めた可能性がある。このように、プラハにおいて、ヤン・ブリューゲル
やスプランゲルなど錚々たる現代作家が行った古の画家との競合は、鑑
賞者の視線や所作をも考慮した極めて高度なものであり、単独作品では
味わえない享受形態を望む洗練された美術愛好家の要求に十全に答える
ものだったのである。

むすびにかえて

本論では、ルドルフ二世の宮廷に収集されたデューラーおよびドイ
ツ・ルネサンスの画家たちの作品の、現代作家たちによる翻案、あるい
は、競合について考察してきた。ここで明らかとなったことは、ある1
つの手本が翻案され、あるいは競合を仕掛けられる際、手本自体の質の
高さや翻案によって生み出された作品のそれが拮抗するときに初めて、
鑑賞者の心を強く魅了するということである。ここに論じた諸作品は、
そうした魅力を私たちに与えてくれる稀有な例といえよう。

注

- 1) この他、デューラーの真筆、工房作、あるいはハンス・バルドゥックの
初期作品とする意見もある。この作品の帰属問題については以下を参照。
P.Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550*, Königstein im Taunus,
1993, p.250, no.122, fig.493.
- 2) H.Kauffmann, "Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600",
Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1954, pp.18-60;
K.Schütz, "Die Dürerrenaissance des späten 16. und 17. Jahrhunderts",
K.Schütz(ed.), *Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum (exh.cat.)*,
Kunsthistorisches Museum, Wien, 1994, pp.55-57.また、以下も参照。
T.D.Kaufmann, "Hermeneutics in the History of Art: Remarks on the
Reception of Dürer in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries",
J.C.Smith(ed.), *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg*,
Five Essays, Austin, 1985, pp.22-39.
- 3) T.D.Kaufmann, *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and
Humanisms in the Renaissance*, Princeton, 1993, pp.79-99. (邦訳：T.

- D.カウフマン《綺想の帝国 ルドルフ二世をめぐる美術と科学》(斉藤栄一訳、工作舎、1995年、135-170頁。)
- 4) ルドルフ二世と当時の政治的状况については、以下を参照。R.J.W.Evans, *Rudolf II and His World: A Study in Intellectual History 1576-1612*, Oxford, 1973, pp.43-83. (邦訳: R. J. W.エヴァンズ『魔術の帝国: ルドルフ二世とその世界』中野春夫訳、平凡社、1988年、59-106頁。)ルドルフ二世による諸芸術の庇護およびコレクション一般については、以下を参照。T.D.Kaufmann, *The School of Prague*, Chicago, 1988, pp.7-26.
- 5) 「今日、皇帝の宮殿には九つの不思議がある。三千をこえる絵画は、古の、そして現代の有名画家の手による作品であり、それらは幾つもの広間、あらゆる回廊や諸間を満たすだけでなく、多くのものが束にして包まれ、積み上げられている。宮殿を飾るかわりに、そのようにされているものが数多くあるのだ。」“Oggi di si trovano nel palazzo di cesare nove curiosità, essendo le pitture in numero di tre mille a più quadri di mano di pittorifamosi antichi et moderni, che non solo riempiono le sale, tutte le gallerie e tutte le stanze, mas ese sono una quantita immensa involte e amassate in mucchi, che aboundano tanto, che in vece d'ornar il palazzo.” K.Garas, “Zur Geschichte der Kunstsammlungen Rudolfs II.” *Umeni*, 18, 1970, pp.134-140, esp.134. ルドルフの臨終直後に書かれた一六一二年三月五日の手紙の一節である。
- 6) “Dese verhaelde weerdighe stucken staen/ en zijn te sien tot Praga, in't Paleys van den Keyser/ op de nieuw gallerije/ daer der Duytscher en Nederladers constige wercken plaetse hebben.” K.van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the First Edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, H.Miedema (ed.), vol.1, Doornspijk, 1994, pp.94-95, fol. 209r.
- 7) J.Neuwirth, “Rudolf II als Dürer-Sammler”, *Xenia Austriaca* 1-4, 1893, pp. 185-225. J.ノイヴィルトの論文はルドルフ二世のデューラー・コレクションについて、基本的な史料研究を網羅している。
- 8) J.Neuwirth, op.cit. (7), pp. 191-197.
- 9) H.ブッデはヴェリバルト・イムホフのデューラー・コレクションについて、近年、優れた研究を行っている。以下を参照。H.Budde, *Die Kunstsammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Albrecht Dürers*, Münster, 1996, pp.102-106.
- 10) このリストはヴェリバルト・イムホフの未亡人アンナからルドルフ二世に宛てた1588年12月30日付けの手紙の末尾に付されて、1803年にJ. S. キーフハーバーによって刊行された。H.Budde, op.cit. (9), p.103. 以下にリ

- スト全文が記載されている。F.Koreny, *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance* (exh.cat.), Graphische Sammlung Albertina, Wien, 1985, pp.261-262.
- 11) 「アルブレヒト・デューラーの聖母子像。彼が制作した最高の作品とみなされている。この絵のために、かつて、ある枢機卿が500ドゥカートを支払おうとした。」*Ein Marienbild von Albrecht Dürer, so man für das beste Stück hält, das er je gemacht hat, dafür man für vielen Jahren 500 Dukaten von einem Cardinal hatte bekommen können.*” H. Budde, op. cit. (9), pp.197-199.
- 12) H. ブッデは、ルドルフ二世には未完成作に対する趣味がなく、また、《グリム家の哀悼》に関しては、デューラーの真筆を疑っていたのではないかとの興味深い推測を行なっている。H. Budde, op. cit. (9), pp.137-144.
- 13) J. Neuwirth, op. cit. (7), pp.212-213.
- 14) J. Neuwirth, op. cit. (7), pp. 201-210.
- 15) J. Neuwirth, op. cit. (7), pp. 197-198.
- 16) J. Neuwirth, op. cit. (7), pp. 209-211.
- 17) 以下に掲載されている。R. Bauer and H.Haupt (ed), “Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607-1611”, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien* 72, 1976, pp. vii-191.
- 18) 「2707 番 様々な銅版画を収めた、羊皮紙に綴じられた王判の大型本。A. D.、ミケランジェロ・ボーナ、ラファエル・ダルビーニ、アンドレア・デル・サルト、フランチェスコ・ポローニャの全作品」「2709 番 羊皮紙の中型本とともに収められた A. D. の木版画および銅版画」「2726 番 A. D. と L. レイデンの銅版画” “2707 Ein groß buch inn regalforma in pergamen gebunden, von unterschiedlichen in kupfer gestochen stuckhen, alles von A.D., *Mich: Angelo Bona; Raffael d'Urbini, Andrea del Sarto. di Francescho Bologna.*” “2709 A.D.holtz und kupferschnit beysamen in einem buch, mediangroß, in pergamen” “2726 Von A.D. und L.Leiden kupferstich” R.Bauer and H.Haupt, op. cit. (17), pp.135-136, nos. 2707, 2709, 2726.
- 19) 「1986 番 A. D. アルブレヒト・デューラーにより彫られた銅板。聖エウスタキウス」「1991 番 ロッテルダムのエラスムスの肖像の銅板。A. D. が自ら彫った。1526 年」「1993 番 A. D. によって彫られた銅板。騎乗の騎士、彼の横には死神が砂時計を手に馬に乗っている。その後ろには悪魔。1513 年」「1994 番 A. D. によって彫られた八切判の銅版。野を散策する恋人の女性を連れた男。木の後ろには砂時計を手にした死神がいる」「1995 番 A. D. によって彫られた八切判の銅版。マインツ選帝侯である枢機卿の肖像。1523 年」「2000 番 A. D. によって彫られた銅板。聖夜」「2001 番 A. D.

の手による銅板。幼子を抱いた聖母と彼女の上を舞う一人の天使」 「2002番 A. D. の銅板。幼子を抱き、左手にりんごをもつ聖母」 「2003番 A. D. の手により彫られた銅板。幼子を抱き三日月の上に立つ聖母」 「2007番 A. D. が自ら彫った銅板。1504年のアダムとエヴァ。大型」 「2008番 A. D. の手で彫られた小銅板。馬とひげをはやした兵士。1505年」 「2009番 A. D. の手で彫られた小銅板。りんごを手に幼子イエス・キリストを抱いた聖母。彼女に冠を授ける二人の天使」 「2010番 A. D. 自らの手による小銅板。縛られた桂冠のキリスト。1512年」 「2011番 A. D. 自らの手による、十字架のそばに立つ桂冠のキリストのもう一枚の銅板。」 「2012番 A. D. 自らの手によるまた別の小銅板。聖母が幼子イエス・キリストに授乳する様子」 「1985 Ein kupfer von A.D.Albrecht Dürer geschnitten ist St.Eustachius” “1991 Ein kupfer ist des Erasmi Roterdami conterfett, hatt A.D.selben gestochen Ao 1526” “1993 Ein kupfer von A.D. geschnitten, ist ein ritter zu pferd, neben ihme reit der todt mit einer sanduhr, hinder ihme der böß feindt Ao1513” “1994 Ein stuck kupfer in octava von A.D geschnitten, ist ein verliebter mit seiner amorosa in grienen spazierendt. Hinter einem baum steht der todt mit einer santuhr” “1995 Ein stuckh kupfer von A.D. geschnitten in 8va, ist das conterfett des cardinal und eurf: zu Mainz Ao1523” “2000 Ein kupfer von A.D. geschnitten, ist ein weynachten” “2001 Ein kupfer von A.D. hand, unser frau mit dem kindl und ein engel ob ihr schwebent” “2002 Ein kupfer von A.D. ist unser fraw mit dem kindl und hatt ein apfer in der linken hand.” “2003 Ein kupfer von A.D. hand geschnitten, ist unser fraw mit dem kindl, steht auf dem monschein” “2007 Des A.D. aigen geschnitten kupfer Adam und Heva von Ao 1504 ist das grossere.” “2008 Ein stückl kupfer von A.D. hand geschnitten, ist ein pferd und ein kriegsman mit einer hallebart dabey. Ao1505” “2009 Ein stückhl kupfer von A.D. hand geschnitten ist unser fraw mit dem apfer und kind HIS, sambt 2 engel, die ihr ein kron bringen.” “2010 Ein klein kupferlin von A.D. aigen hand, ist ein begundener gekronter CHO. Ao1512.” “2011 Ein anders von A.D. aigen hand gekrönter CHO, beim creutz stehend.” “2012 Ein ander kleins kupferlin von A.D. aigen hand, ist wie unser fraw das kind HIS seugt.” R.Bauer and H.Haupt, op. cit. (17), pp.104-105, nos.1985, 1991, 1993-1995, 2000-2003, 2007-2012. 2003番と2012番の「三日月を踏む聖母」と「授乳の聖母」は同定しえないものの、残る記載は、順に、《聖エウスタキウス》《エラスムスの肖像》(1526年、B.107) 《騎士と死と悪魔》(1513年、B.98) 《恋人たちと悪魔》(1498年頃、B.94) 《アルブレヒト・フォン・ブランデンブルク枢機卿の肖像》(1522年、

- B.103)《聖夜》(1504年、B.2)《戴冠の聖母》(1520年、B.37)《洋梨の聖母》(1512年、B.21)《アダムとイヴ》(1504年、B.1)《大きな馬》(1505年、B.97)《戴冠の聖母》(1518年、B.39)《悲しみの人》(1512年、B.21)《悲しみの人》(1500年頃、B.20)の原板であると思われる。残念ながらこれらはすべて現存しない。
- 20) H.Budde, op. cit. (9), pp.105-106.
- 21) F.Koreny, op. cit. (10), p.262.これらの素描の同定については、以下を参照。H.Budde, op. cit. (9), pp.209-323.
- 22) 先述の、ヴェリバルト・イムホフの未亡人アンナがルドルフ二世に宛てた1588年12月30日の手紙には、次のような文面がみられる。「私どもは、作品集については特に、私どものとりのわけ信頼のおける良き友人であるヨアヒム・ケーニツヒ殿に、早急にプラハへ出立し、自らの手で送り届けるよう、自ら携えてお持ちして皇帝陛下ご本人のご献上奉りますよう、お願いいたします。」“Immassen wir dann insonderheit das Kunstbuch, Zeigern dies, unsern sonders vertrauten guten Freund, dem Erbaren Joachim König, sogleich nach Prag wegfertig, alsbald zu Handen zugestellt, dasselbige mit Sich hinein zu führen, und Euer Kay.May.Selbsten allerunterhänigst zu überantworten.” F.Koreny, op. cit. (10), p.261; H.Budde, op. cit. (9), p.125.
- 23) W.Koschatzky and A.Strobl, *Die Dürer Zeichnungen der Albertina*, Graphische Sammlung Albertina, 1971, p.24.
- 24) J.Neuwirth, op. cit. (7), pp.201-204; W.Koschatzky and A.Strobl, op.cit.(23), pp.24-33.
- 25) “2695 A.D.1.1 zwey bücher in regalgröß, in weiß leder gebunden, seine besste handtriß, visierung, conterfett und zaichnus.” “2763 A.D. ettlich von seinen schlechtesten handriß oder zaichnus, wie auch von ander alten teütschen maistern, in einem alten in grien pergamen gebunden buch.” R.Bauer and H.Haupt, op. cit. (17), pp.135, 138.
- 26) W.Koschatzky and A.Strobl, op. cit. (23), p.47.
- 27) H.Budde, op. cit. (9), p.123.
- 28) R.Bauer and H.Haupt, op. cit. (17), pp.134-135, 138.
- 29) S.Deckerman, *Painted Prints. The Revelation of Color in Northern Renaissance and Baroque Engravings, Etchings and Woodcuts* (exh.cat.), The Baltimore Museum of Art, Baltimore, 2002, pp.9-46. 職人名の邦訳については、西村雅樹先生よりご教示頂きました。ここに心より感謝致します。
- 30) S.Deckerman, op. cit. (29), pp.105-107, 123-125, nos. 8, 14.
- 31) H.G.Gmelin, “Illuminierte Druckgraphik um 1600. Ein Phänomen der

>Dürerrenaissance<?", *Städel-Jahrbuch*, N.F.9, 1983, pp.183-204.

- 32) S.Deckerman, op. cit. (29), pp.239-241, no.51.
- 33) S.Deckerman, op. cit. (29), pp.223-225, no.46.
- 34) ヴィリバルト・イムホフのコレクションについては、1573年にヴィリバルト自身が編纂した『美術収集品に関する財産目録』、1546年から1569年にかけての出来事を記録した『備忘録』、1564年から1577年にかけての記載がある『家計帳』および、彼の死後、1580年に起草された『遺産目録』がニュルンベルク市立図書館およびドイツ民族博物館に現存する。さらに、これらの史料はH.ポールによって近年出版され、容易に検討することが可能となった(H.Pohl, *Willibald Imhoff.Enkel und Erbe Willibald Pirckheimers*, Nürnberg, 1992)。1573年の『美術品目録』28葉裏面には、14番から16番と連続して、次のような記載がみられる。「14番 羊皮紙のアダムとイヴ。小板に貼られたアルブレヒト・デューラーの銅版画。2グルデンなり。」「15番 アルブレヒト・デューラーのエウスタキウス。彩色。3グルデンなり。」「16番 A.デューラーのメレンコリア。彩色。1グルデンなり。」「no.14 :Adam und Eva auf pergamen, Albrecht Durers druck in kupfer auf ein tefelein fl 2” “no.15: Eustachius Albrecht Durers, illuminiert, per fl.3” “no. 16: die Melencolia A Durers, iluminiert fl1.” (ibid., p.81.) これらは『遺産目録』においても、「上階の間」の項に、やはり、連番で記載されている。「14番 羊皮紙に描かれたアダムとイヴ。2グルデンなり。」「15番 アルブレヒト・デューラーの手によるエウスタキウス。彩色。3グルデンなり。」「16番 アルブレヒト・デューラーのメレンコリア。1グルデンなり。」「No14 Adam und Eva uf pirlgament gemalt, umb 2fl.” “No.15 Eustachius von Albrecht Dürers handt, illuminirt. Umb 3 fl.” “No.16 Albrecht Dürers Melancolia, umb 1 fl” (ibid., p.299.) ここに述べられた作品は同定されていないが、記述を総合すると、ヴィリバルト・イムホフの「上階の間」には、デューラーの銅版画《メランコリアI》および《聖エウスタキウス》に彩色を加えたもの、それに、判然としないが、デューラーの銅版画《アダムとイヴ》を羊皮紙に賦彩を用いて模写し、あるいは、版画そのものを羊皮紙に貼った上で、板に貼りつけた作品が飾られていたと推察される。《アダムとイヴ》の記載の解釈については、中村俊春先生よりご教示頂きました。ここに心より感謝致します。
- 35) Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus, inv.no.Gm2861. 油彩、板に貼ったカンヴァス、26.7cm × 22cm. M.Mende (ed.), *Düreriana. Neuerwerbungen der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e. V.* (exh.cat.), Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg, 1990, no.32. デューラーの銅版画《騎士と死と悪魔》の画像自体の寸法は24.4cmx18.8cmであるため、この油彩画はほぼ原寸大といえる。

- 36) Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection, cat. 405. 油彩、板、26.6cm × 20.3cm。S.Deckerman, op. cit. (29), pp.268-270.
- 37) Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus, inv. no. Gm2511. 油彩、銅板、64.5cm × 53cm。M.Mende op. cit. (35). no.31.
- 38) ヴィリバルト・イムホフの『美術品目録』には、デューラーの銅版画の彩色に関わる次のような記載もある。「アルブレヒト・デューラーのヒエロニムス。彼が今は亡き私の母のために自ら羊皮紙に彩色した。8 グルデンなり。」“Albrecht Durers Jeronimus, hat er selbst auf pergamont illuminiert meiner mueter seligen fl.8” H. Pohl, op. cit. (34), p.82. ここで述べられているのは、イムホフ家からバイエルン公に購入され、現在、ミュンヘンの宮殿美術館細密画室に伝わる作品と推測されるが（München, Residenz, Miniaturen-kabinett, inv. no. 152.羊皮紙、18.5cmx24cm）不透明水彩によって絵画的に賦彩するという16世紀後半の特徴を示しており、デューラー自身の手による彩色とは考えられない。しかしながら、ブッデも述べるようにヴィリバルトが母親について誤った記述をすとも思われず（H.Budde,op. cit. (9), pp.175-176.）この件については、作品同定も含め、今後、詳細に検討する必要がある。
- 39) プラハへの送付リスト中、次の記載が該当すると思われる。「聖ヒエロニムス、小品、水彩」「デューラーの手で着色されたエウスタキウス」「デューラーのメランコリア。着色」「St.Hieronymus, klein, Wasserfarbe” “Eustachius, von Dürer’s Hand illuminirt” “Melancholia Albrecht Dürer’s illuminirt.” F. Koreny, op.cit. (10), p.261.
- 40) “1321 Sanct Hubertus, wie ihm ein hirsch erscheint, nach Albrecht Dürren copirt.” H.Zimmermann, “Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6.Dezember 1621”, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 25, 1905, pp.XIII-LXXXVIII, esp.XLVIII.
- 41) Roma, Galleria Doria Pamphilj. 板、47.5cm × 34.5cm。
- 42) “Ex omnibus vero ejus speciminibus Eustachium in Caelatura primas tenere, à peritvs rerum accipi, cujus cupream laminam cum Imperator RVDOLPHVS II. fel, mem, mango redemisset, inaurari voluit, ne amplius attereretur.” *Seleniana Augustalia Johannis Valentini Andreeae*, Ulm, 1649, p.308. 以下にドイツ語訳が掲載されている。H.Lüdecke and S.Heiland (ed.), *Dürer und die Nachwelt.Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten* Berlin, 1955, p.101.
- 43) 一連の原板の記載の冒頭には「次に挙げる銅版画の原板の入った小箱 / EIN KÄSTLIN, DARINNEN SEIN NACHGENANTE GESCHNIT-

- TENE KUPFER」とある。R.Bauer and H.Haupt, op. cit. (17), p.104.
- 44) R.Schoch et al., *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, vol.1, Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München, 2001, p.95.
- 45) J.Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürers*, Bamberg, 1827, vol.2-2, pp.442-447; M.Thausing, *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig, 1876, p.229, n.1.
- 46) Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus, inv.no.Gr.A.7771a, 36.5cm × 26.5cm. M.Mende op. cit. (35), no.29.
- 47) 《聖エウスタキウス》の油彩模写および模刻原板については、以下の拙稿を参照されたい。平川佳世「ルドルフ二世の宮廷におけるデューラー・コレクションとデューラー・ルネサンス 「聖エウスタキウス」をめぐって」『鹿島美術研究』年報第20号別冊、2003年、504-513頁。
- 48) ヴェリバルト・イムホフの『美術品目録』には次のような記載がある。「一緒に組まれた2枚の小さな絵。アルブレヒト・デューラーが淡彩を施したもので、サムソンと復活のキリストの小さな人物像をともなっている。20グルデンなり。」“2 tefelein zusammen gefast, hat Albrecht Dürer mit kleinen figuren Sampson history und des Herrn Christi Auferstehung gemalt. Umb fl20” (H.Pohl, op. cit. (34), p.82.) また、『遺産目録』の「上階の間」の項にも、次の記載がみられる「開閉式の黒い絵。アルブレヒト・デューラーが小さな人物像をもちいて、サムソンの物語と主キリストの復活の物語を描いた。20グルデンなり。」“In der obern stuben:no.22 Ein schwarz zutuents tefelein, hat Albrecht Dürer mit kleinen figuren, Samsins history und des Herrn Christi Auferstehung gemalt. Umb 20fl.” (H.Pohl, op. cit. (34), p.299.) ブッデはここに記載されている作品を、デューラーがフッガー家の墓碑浮彫の下絵として制作した2枚の明暗素描《ペリシテ人と戦うサムソン》《復活のキリスト》であると同日し、それらが二連板のように組まれた状態でイムホフ家の上階の間に飾られていたと推測した (H.Budde, op. cit. (9), pp.327-329.) この作品は、前出のプラハへの送付品リスト中の「フッガー氏の墓碑。灰色に灰色 / Der Herren Fuggo Begräbniß grau in grau」(F.Koreny, op. cit. (10), p.261.) に該当すると考えられる。本文中でも述べるように、この「ペリシテ人と戦うサムソン」と「復活のキリスト」を主題とする対の明暗素描には、墓碑浮彫の下絵としてフッガー家に渡されたものと、その後、独立した作品として制作されたヴァリエーションが存在する。二連板の形態でイムホフ家からルドルフ二世に渡ったのは、どちらの作品であろうか。この問いに関する答えは、素描のその後の行方を辿ることで得られる。この対素描はルドルフ二世に購入され、彼の死後はハプスブルク家の子孫たちによって代々相続されたようである。というのも、18世紀のハプスブルク家の美術品

目録に、この2枚組の素描を指し示した、次のような記載がある。「2枚の非常に入念に仕上げられた素描。灰色の紙に白でハイライト。枠にいれてガラスの下にある。1枚目はサムソンの偉業が、もう1枚はキリストの復活が描かれている。2枚の素描とも、画面下方、銘板の上に「ニュルンベルク人のアルベルトゥス・デューラーが聖母のご出産の後1510年に制作した」という文章と彼のモノグラムがある。両素描とも高さ1フス、幅6ツォル。」“Zwo sehr fleißig ausgeführte Zeichnungen auf grau Papier, mit weiß erhöht, in einer Rahme unter Glas. Die erste stellt die Thaten Samsons, die andere die Auferstehung Christi vor. Auf beyden sthet unten zuf einer Tafel: Albertus Dürer Norenbergenis faciebat post Virginis partum 1510 und sein Monogramm. Beyde Zeichnungen sind 1 Fuß hoch, und jede 6 Zoll breit.” Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, Wien, 1783, no.6; H.Budde, op. cit. (9), p.327. この18世紀の記述の後半部分によると、ハプスブルク家に伝わる素描には、画面下方の銘板上に、「ニュルンベルクの人アルベルトゥス・デューラーが聖母のご出産の後1510年に制作した」という銘とデューラーのモノグラムが書き込まれている。このような銘文はフッガー家に浮彫下絵として渡されたものには書かれておらず、鑑賞用に制作されたヴァリエーションにのみ認められる特徴であった。つまり、イムホフ家からルドルフの手に渡り、その後、ハプスブルク家のコレクションに留まったのは、後者だったと断定できるのではなかろうか。ガラスによれば、この2枚の素描に該当すると思われる記載が、ルドルフ二世の相続人の1人である弟マクシミリアン大公の遺産目録にみられることから、ルドルフからマクシミリアン大公へと相続されたと考えられるという。K.Garas, op. cit. (5), pp.138-139. ただし、フフナーヘルが絵画化作品に用いていることから、フッガー家の墓碑浮彫の下絵もルドルフの手にあった可能性があるだろう。

- 49) 次の拙稿を参照されたい。K.Hirakawa, “Dürer and Jan Brueghel the Elder: one aspect of the pictorialization of Dürer’s drawings at the court of Rudolf II”, *Aesthetics*, 10, 2002, pp.61-73, esp.61-62.
- 50) K.Schütz, op. cit. (2), p.144, cat.no.49; T.D.Kaufmann, op. cit. (2), pp.25-26.ここに用いられた《13歳の自画像》は、前出のイムホフ家からルドルフ二世に渡った「イムホフ家の作品集」に収められた素描一覧の、「まだ子供だった頃の、銀筆によるアルブレヒト・デューラーの肖像」“Des Albrecht Dürers Contrafait, da Er noch ein Kind gewesen, mit einem silbern Griffel”に該当すると推測される。F.Koreny, op. cit. (10), p.262; H.Budde, op. cit. (9), pp.209-210, 218-219.
- 51) 註48) 参照。

- 52) *Pintura Europea del Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, 2002, pp.132-133, 270-271.*
- 53) ヤン・ブリューゲル(父)のブラハ滞在については、以下を参照。
M.Winner, “Zeichnungen des Älteren Jan Brueghel”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 3, Berlin, 1961, pp.190-241, esp.211-215; A.Zwollo, “Pieter Stevens. Ein vergessener Maler des Rudolfinischen Kreises”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 64, 1968, pp.119-180, eps.171-175; J.Neumann, “Kleine Beiträge zur rudolfinischen Kunst und ihre Auswirkungen”, *Umeni*, 18, 1970, pp.142-167, esp.151-154.
- 54) K.Hirakawa, op. cit. (49).
- 55) “Ein Lucretia Romana nackhendt, und stehendt von Albrecht Dürrern gemahlt.” G.Goldberg et al., *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek*, München, 1998, p.457.
- 56) “Cato Uticensis von Petro Candido, darundter wann dis stuckh aufgethan würdet, ist Lucretia nackhendt, von Albrecht Dürrers handt.” G.Goldberg, op. cit. (55), p.460.
- 57) *Alte Pinakothek München*, München, 1986, p.129.
- 58) “Lucretia lebensgröße von Lucas Cronach auf Holz Ao1524 gemalt, wann dies stückh auf gethan wirdt, ist darundert Lucretia nackhendt von Albrecht Dürer ao 1518 gemalt.” G.Goldberg, op. cit. (55), p.460.
- 59) München, Alte Pinakothek, inv. no. 691. 油彩、菩提樹、194cm × 75cm.
- 60) クラナハ《ルクレツアの自刃》の加筆については、以下を参照。
G. Goldberg, “Veränderungen von Bildern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Versuch einer Interpretation”, *Städel-Jahrbuch*, N.F.9, 1983, pp. 151-182, esp.165-167.
- 61) 「58番。オリジナル。ホロフェルネスの首と剣を持つクラナハのユーディット」“58. Ein original, Judit mit Holoferno kopf und schwerd vom Kronacher.” 「59番。同じく、クラナハの模写。即ち、皿に聖ヨハネの首を持つヘロデの娘」“59. Ein dito, ist ein copeia vom Kronacher; bedeutung: des Herodis tochter mit sanct Johannes haubt in der schissel.” Köhler,W. (ed.), “Aktenstücke zur Geschichte der Wiener Kunstammer in der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 26, 1907, pp.I-XXII, esp.IX.
- 62) Van Os,H., et al. *Netherlandish Art in the Rijksmuseum 1400-1600*, Rijksmuseum, Amsterdam, 2000, pp.212-214; T.D.Kaufmann, op. cit. (4), pp.262-263, no.20-43.



図1 コルネリス・コルネリスゾーン・ファン・ハールレム《アダムとイヴ》1592年、アムステルダム国立絵画館



図2 ハンス・ホフマン《ブッポウソウの羽》バンベルク市立図書館



図3 《アイリスの聖母》ロンドン、ナショナル・ギャラリー



図4 デューラー《一万人のキリスト教徒の殉教》1508年、ウィーン、美術史美術館



図5 デューラー《ランダウアー祭壇画》
1511年、ウィーン、美術史美術館



図6 デューラー《授乳の聖母》1512年、
ウィーン、アルベルティーナ版画素描館



図7 フレーシユル《授乳の聖母》17世紀
初頭、ウィーン、美術史美術館



図8 デューラー《ペリシテ人と戦うサムソン》1510年、ベルリン銅版画室



図9 ヤコブ・フフナーヘル《ペリシテ人と戦うサムソン》1600年、ヴァレンシア美術館



図10 デューラー《動物の聖母》1503年頃、ウィーン、アルベルティーナ版画素描館



図11 ヤン・ブリューゲル（父）《動物の聖母》ローマ、ドーリア・パムフィーリ美術館



図 12 デューラー《大カルヴァリオの丘》
1505年、フィレンツェ、ウフィツィ
美術館



図 13 ヤン・ブリューゲル(父)《カルヴァ
リオの丘》1604年、フィレンツェ、
ウフィツィ美術館



図 14 デューラー《「ヨハネ黙示録」より
「黙示録の四騎士」》ハーバード大学
図書館



図 15 デューラー《マクシミリアン一世の
凱旋門》ベルリン銅版画室



図 16 デューラー《書斎の聖ヒエロニムス》
1514年、ドミニクス・ロッテンハマーによる彩色、1594年、コーブルク城美術館



図 17 デューラー《「銅版画受難伝」より「ゲッセマネの園での祈り」》ゲオルク・マック（父）による彩色、ヨセフ・ヴォイツ・コレクション



図 18 《騎士と死と悪魔》（デューラーの銅版画《騎士と死と悪魔》に基づく）
ニュルンベルク、デューラーの家



図 19 《騎士と死と悪魔》（デューラーの銅版画《騎士と死と悪魔》に基づく）
フィラデルフィア美術館



図 20 《尾長猿の聖母》(デューラーの銅版画《尾長猿の聖母》に基づく) ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館



図 21 《書斎の聖ヒエロニムス》(デューラーの銅版画《書斎の聖ヒエロニムス》に基づく) ニュルンベルク、デューラーの家



図 22 ヒエロニムス・フランケン《美術愛好家の収集室》ブリュッセル、王立美術館



図 23 デューラー《聖エウスタキウス》1501年頃



図 24 《聖エウスタキウス》(デューラーの銅版画《聖エウスタキウス》に基づく)ローマ、ドーリア・パムフィーリ美術館



図 25 《聖エウスタキウス》(デューラーの銅版画《聖エウスタキウス》の模刻)原板、ニュルンベルク、デューラーの家



図 26 デューラー《13歳の自画像》1484年、ウィーン、アルベルティーナ版画素描館



図 27 デューラー《ベリシテ人と戦うサムソンの》1510年、ベルリン銅版画室



図 28 ヤン・ブリューゲル(父)《川の流れる町の風景》1604年頃、フィレンツェ、ウフィツィ美術館



図 29 デューラー《ルクレツィアの自刃》1518年、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク



図 30 クラナハ《ルクレツィアの自刃》1524年、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク



図 31 クラナハ《ルクレツィアの自刃》(加筆の除去前)



図 32 クラナハ《ユーディット》1530 年頃、ウィーン、美術史美術館



図 33 ヨーゼフ・ハインツ（父）《サロメ》ウィーン、美術史美術館



図 34 レオンハルト・ベック《龍を退治する聖ゲオルギウス》ウィーン、美術史美術館



図 35 スプランゲル《ヴィーナスとアドニス》アムステルダム国立絵画館

（近畿大学専任講師）