

# 幻の名画を求めて

——十六、十七世紀におけるデューラー素描の絵画化——

平 川 佳 世

はじめに<sup>1</sup>

十六世紀のドイツ美術を代表する芸術家として、デューラーはとりわけその版画作品を通じて後世の画家たちに多大なる影響を与えた。それは例えば、デューラーが一五〇四年に発表した銅版画《アダムとイヴ》(Bc)が、理想的裸体像の一つの規範として北方ヨーロッパの画家たちに繰り返し参照された事を思い起こせば、容易に理解されるだろう。言い換えれば、ホッサールトの《ネプトゥヌスとアンフィトリテ》<sup>2</sup>やコルネリス・ファン・ハールレムの《アダムとイヴ》<sup>3</sup>にみられるように、デューラーの版画からモチーフや構図などを作り手側の制作意図に基づいて借用することは、十六、十七世紀のヨーロッパ美術

においては一般的な実践といえる。

これに対して、「デューラー素描の絵画化」と筆者が名づけた制作実践は極めて特殊である。まず、第一に世に複数あるデューラーの「版画」ではなく、この世に一点しか存在しない「素描」に基づいている点、第二にデューラー素描からモチーフなどを部分的に借用するのではなく、個々のモチーフから全体の構図に至るまでを極彩色を用いて厳密に再現しようとしている点。この二点に、通常の絵画制作を超えた、極めて特殊な制作環境や意図が予想されるのである。加えて、興味深いことに、デューラーの素描を絵画化した作品は、三つの時代・地域に集中している。すなわち、十六世紀初頭のドイツ、一五二〇年代のレイデン、および十七世紀初頭のプラハ、すなわち、神聖ローマ皇帝ルドルフ二世の宮廷である。結論から言えば、こ

の三つのグループに分かれるデューラー素描の絵画化の作品群は、デューラーが素描という形で残したいわば「幻の名画」を、極彩色に彩られた完成された絵画として現前させたいという強い欲望によって生み出されたものである。しかし、その歴史的文脈は三つのグループ間で大きく異なる。本稿では、十六世紀から十七世紀の北方ヨーロッパにおいて三度にわたって繰り返された「デューラー素描の絵画化」現象について、具体的な事例に基づきながら、その各々の特性を明らかにしたい。

## 1. 十六世紀初頭のドイツにおけるデューラー素描の絵画化

デューラー素描の絵画化の第一グループ、つまり、十六世紀初頭のドイツで制作された作品は、デューラーが一五〇五年頃に描いた五枚組の明暗素描<sup>4</sup>に基づいて、シヨイフェラインが一五〇五年から一五〇七年ごろにかけて制作し、ザクセン選帝侯フリードリヒ賢明公によってニュルンベルクの教会に奉納されたと推測される開閉式の《オーバー・ザンクト・ファイト祭壇画》<sup>5</sup>、一五〇九年の年記を持つデューラーの水彩素描《東屋の聖家族》(図1)<sup>6</sup>に基づいてユルク・ブロイ(父)が描き、アウクスブルクの教会に設置されたと考えられる《東屋の聖母》(図3)<sup>8</sup>に基づいてクルムバッハが一五一三年に制作し、ニュ



図2 ユルク・ブロイ(父)《東屋の聖母》  
1510 - 1511年頃、アウフハウゼン、  
「雪の聖母」巡礼教会



図1 デューラー《東屋の聖家族》  
1509年、バーゼル美術館銅版画室



図4 クルムバッハ  
《ロレンツ・トゥーハーの墓碑画》  
1513年、ニュルンベルク、  
聖ゼーバルト教会



図3 デューラー  
《「ロレンツ・トゥーハーの墓碑画」の  
ための見本素描》1511年、  
ベルリン銅版画室

ルンベルクの聖ゼーバルト教会に  
今も残る《ロレンツ・トゥーハー  
の墓碑画》(図4)である<sup>9</sup>。

デューラーの素描に基づいてこ  
うした油彩画が制作された当時、  
デューラーはいまだ存命中であり、  
ニュルンベルクで画家として活動  
していた。存命中の画家の素描に  
基づく油彩画制作といえ、親方  
が手本となる素描を描き、忙しい  
親方に代わって工房の助手が実際  
の油彩画制作を担当する「工房内  
での親方と助手の共同制作」がす  
ぐに思いおこされるだろう。しか  
し、この三つの事例においてデュー  
ラー工房の工房作の範疇にある  
のは、シヨイフェラインの《オー  
バー・ザンクト・ファイト祭壇画》  
のみである。とはいうものの、こ  
の祭壇画の制作過程も、デューラ  
ーが注文とは何ら関係なく描きか  
けていた明暗素描に基づいて、親  
方デューラーの不在中に助手シヨ

イフェラインが半ば独立した形で自身の様式を用いて制作した  
という点で、親方の様式を模倣することに努める通常の工房作  
とは大きく異なる<sup>10</sup>。

デューラーが油彩画の手本とすることを念頭に素描を描いた  
という点では、クルムバッハの《ロレンツ・トゥーハーの墓碑  
画》の制作形態は通常の工房作に近い。実際、クルムバッハは  
一五〇〇年ごろにはデューラー工房に助手として滞在していた  
可能性も指摘されているが、本作品を描いた時にはすでにニュ  
ルンベルクで独立した親方として自分自身の工房を構えてい  
た<sup>11</sup>。従って、本作品は「工房内での親方と助手の共同制作」  
の手法に則って、親方同士が共同制作を行った例といえる。

一方、ヨルク・ブロイ(父)が描いた《東屋の聖母》につい  
ては、さらに複雑な制作形態が考えられる。何故なら、そもそ  
もブロイとデューラーは親方間で共同制作をするほど親しい関  
係にあった形跡はない。また、ブロイ作品の元となったデュー  
ラーの水彩素描《東屋の聖家族》は、一見したところ、クルム  
バッハ作品の手本のためにデューラーが描いた素描と同様の技  
法で描かれているが、よく観察してみると、繊細な線によって  
細部まで描きこまれた前者の仕上がりは、見本としての機能能  
することを意図した後者の記号な表現とは明らかに異なるので  
ある。こうした諸要素からは、次のような制作経緯が導きださ  
れる。すなわち、独立した芸術作品としてデューラーが描いた  
水彩素描《東屋の聖家族》を何らかの形で入手した人物が、素

描に基づく祭壇画制作をデューラー工房とは直接的には関係のないアウクスブルクの画家プロイに依頼した、という経緯である。筆者はこの人物を、丁度この頃、デューラーに「風景の聖母」を主題とする祭壇画を注文するものの、その依頼を断られた「ユルク・タウズィ氏」すなわち、クラツカウ出身の豪商ゲオルク・トゥルツォではないか、と推測する<sup>12</sup>。

以上、制作の経緯は異なるものの、デューラー素描の絵画化作品中、第一の作品群に共通するのは、何らかの理由でデューラー自身に祭壇画を描いてもらえなかった人物が、デューラーの素描に基づく絵画制作を他の画家に行わせた、という点である。ここで、とりわけクルムバッハおよびプロイの事例に際して疑問に思われるのは、親方デューラーの真筆が得られないのならば、なぜ、親方監督のもと工房の助手によって制作される「工房作」を注文しないのか、ということである。それについては、絵画化事例が集中する一五一〇年前後、デューラーの工房内で実際に制作された工房作をみれば、ある程度の示唆が得られるだろう。例えば、《マティアス・フォン・グルベンの墓碑画》はデューラーの構想に基づいて工房の助手によって制作された<sup>13</sup>。画面左に佇む聖母は、デューラー自身の筆による《聖母の七つの悲しみ》(A.20-38v)の聖母マリアを手本としているが、デューラーの真筆が示す緊張感のある形態や合理的な身体描写には、ほど遠い仕上がりといわざるをえない。

つまり、デューラー工房の工房作は、親方デューラーの作品を望む人々を満足させられる程には親方の様式を模倣し得ないばかりか、その質も決して高いものではなかった。とりわけ、有能な助手であるシヨイフェラインやバルドゥングが去った一五〇七年以降、こうした傾向は一層顕著になる。質の保証されない工房作を依頼するよりも、デューラーに下絵素描を依頼する、あるいはデューラーの素描を何らかの形で入手し、腕前の保障された親方画家にそれに基づく祭壇画制作を依頼する方はるかに質の高い作品が得られると、ゲオルク・トゥルツォやトゥーハー家の人々は知っていたのであろう。

以上が第一グループの概要であるが、ここでは、後世のデューラー素描の絵画を考える上で重要な二つの要因がすでに現れている。一つは、大量生産される版画がデューラーの芸術を極めて広範囲の人々に広めたのとは対照的に、油彩画に関してデューラーはそもそも寡作であり、彼の工房もその寡作さを補いうる質の高い工房作を制作しなかったこと。もう一つは、素描が工房内での絵画や版画制作の補助手段であることが一般的なのと、十六世紀初頭にあつて、デューラーは、美的鑑賞そのものを目的とする、独立した芸術作品としての素描を時折描いていたことである。その際好んで用いられた技法は、《東屋の聖母》のような水彩技法と、シヨイフェライン作品の手本に流用された五枚組の素描や次章以降で論じる《大カルヴァリオの丘》のような、有色の地に白と黒のインクを用いて像を立体的に浮かび

上がらせる明暗技法であった。こうした特殊な技法で付加価値をつけた素描を、デューラーは恐らく、自身の芸術的関心から、あるいは親しいものへの贈呈品として、制作したと思われる<sup>14</sup>。デューラーの油彩画の希少性と、通常の素描とは明らかに異なる完成度を示すこうした素描の存在が、その後のデューラー素描の絵画化現象を引き起こす要因となるのである。

## 2. 一五二〇年代のレイデンにおけるデューラー素描の絵画化

デューラー素描の絵画化の第二のグループは一五二〇年代に北ネーデルラントのレイデンで制作された。十六世紀初頭のドイツ、あるいは十七世紀初頭のプラハの事例とは異なり、第二グループの作例はすべてデューラーの描いた一枚の明暗素描《大カルヴァリオの丘》(図5)<sup>15</sup>に基づいている。絵画化作品は現在、アムステルダム国立絵画館所蔵作品(図6)を始め計五点が確認されるが<sup>16</sup>、様式的類似から、そのほとんどはレイデンを代表する画家コルネリス・エンゲブレヒツに近い逸名画家の同一工房内で制作されたものであろうとフレット・コックは推測している<sup>17</sup>。これらの板絵のものとの設置場所は不明であるが、その二m近い大きさから、愛好家のための収集用絵画ではなく教会に設置された祭壇画であったと考えてよいだろう。

さて、元となったデューラーの明暗素描《大カルヴァリオの



図6 レイデン派《カルヴァリオの丘》  
1520年代、  
アムステルダム国立美術館



図5 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



丘》は、その名前の通り、高さ五八センチ、幅四〇センチの大判の紙に描かれた大作である。深緑の地に白と黒のインクを用いて、エルサレムの城門から処刑場であるカルヴァリオの丘まで引き立てられたキリストが、衣を剥ぎ取られ処刑を前に深く苦悩するものの、ついには磔刑に処されるまでの受難の場面が多人数構成で壮大に描かれている。本素描の保存状態は残念ながら良好ではないが、キリストの衣をめぐつて争う兵士たちの足元にはデューラーのモノグラムの書かれた板が現在でも肉眼で確認できる一方、その隣には一五〇五年の年記が施されているであろうことが、本素描の古い模写に基づいて一六一五年に制作されたヤーコブ・マータムの版画(B.97)<sup>18</sup>、あるいは次章で紹介するヤン・ブリューゲルの絵画化作品から推測される。

一五〇五年にニュルンベルクで制作された明暗素描《大カ  
ルヴァリオの丘》がネーデルラントに渡った経緯としては、  
一五二〇年から二一年にかけてデューラーが行ったネーデルラ  
ント旅行との関連が常々指摘されてきた。<sup>19</sup> 旅行中、デューラ  
ーがレイデンを訪れた形跡はないが、デューラーが旅行時に記  
した日記のなかでレイデン出身の人物が一人登場する。それが  
新進気鋭の画家にして版画家であるルカス・ファン・レイデン  
である。一四九〇年代に生まれたルカス・ファン・レイデンは  
デューラーよりほぼ一世代若い芸術家だが、その銅版画作品か  
らは、ルカスにとつてデューラーの版画が技法の上でも造形  
の上でも、極めて重要な手本であったことが窺われる。<sup>20</sup> 一方

絵画の領域においてルカスは、十六世紀初頭のレイデンを代表する画家コルネリス・エンゲブレヒツの作風を受け継ぎつつもとりわけ一五二〇年代後半以降、独特の荒々しい筆致と大胆な形態により、当地の画壇に新風を巻き起こした。

デューラーの日記によれば、ドイツへの帰国間近の一五二一年六月、アントウエルペンに滞在中のデューラーのもとにはるるレイデンの町からルカスが訪れ、デューラーを食事へと招待した。二人は肖像素描を描くなど交流を深めた後、ルカスは自作の全銅版画、デューラーは「ハグルデン相当の自作品 (meine kunst für 8 gulden)」をいわば友情の証として交換しあったのである。<sup>21</sup>

筆者はデューラーがルカス・ファン・レイデンへ贈った「パグルデン相当の自作品」に、問題の明暗素描《大カルヴァリオの丘》が含まれていたと考えている<sup>22</sup>。その主たるの根拠となるのが、現存する絵画化作品五中四点において、前景の兵士のもつ刀の鞘に装飾体で書き込まれた文字である(図7)。アムステルダム国立美術館作品では「L・U・C・A・S・v・L」の文字が、ナンシー美術館作品では「L・U・C・A・S・L」個人蔵作品でも同じく「L・U・C・A・S・L」の文字が、また、損傷の激しいドール美術館作品でも「C」を含む文字列が確認される。唯一、ジュネーヴ美術館作品においてのみ鞘は空白だが、こうした一連の文字は明らかに「ルカス・ファン・レイデン」と読むことができるだろう<sup>23</sup>。

の急斜面を利用してキリストの受難の様子を詳細に記した表現が、むしろ祭壇画に適していることに気づいたレイデンの逸名画家が、ルカスに祭壇画制作の下絵として本素描を使用させてほしい旨、申し出た。ルカスは素描の所有者である自らの名を祭壇画中に書き込むことと、恐らくは何がしかの素描のレンタル使用料を条件に素描に基づく油彩画制作を許可した、という風なのである。実際、現存するだけで絵画化作品が五点も確認されるのであるから、この逸名画家の商売は概ね成功したといえるだろう。



図7 図6部分

元となった素描に作者であるデューラーのモノグラムが記されており、かつ、絵画化作例にルカス・ファン・レイデンの絵画様式が認められない以上、第二グループの作品群の制作経緯は次のように推測せざるをえない。すなわち、明暗素描《大カルヴァリオの丘》はデューラーからルカス・ファン・レイデンに贈呈され、ルカスによってレイデンの町にもたらされた。その後、素描の存在はレイデンで注目をあつめ、カルヴァリオの丘

本事例も、デューラーが素描にしたためたイメージが絵画制作を引き起こした点においては、いわば「幻の名画」を実現させた試みといえるかもしれない。しかし、興味深いのは、その際、署名として残されたのが、素描の構想者であるデューラーでも油彩画を制作したレイデン派の画家でもなく、素描の所有者ルカス・ファン・レイデンの名である点だ。アムステルダム国立美術館他すべての作品において、素描に書き込まれていたデューラーのモノグラムは消去されて小石に置き換えられている。ここにイメージの所有権はそのイメージを生み出した者ではなく、それが記録された媒体の所有者にあるとする、近代的著作権が確立する以前の古い慣習がみてとれるだろう。

作品に施された署名という点では、第一グループの諸作品にもデューラーの名前は全く記されていない。また、シヨイフェライン作品およびプロイ作品には油彩画を実際に描いた彼らの署名はなく、唯一、《ロレンツ・トゥーハーの墓碑画》のみ、胸壁にたてかけられた画家棒に貼られた紙の上にクルムバッハのモノグラムが記されている。こうした珍しい署名法を通じて、クルムバッハはデューラーとの分業を示唆するとともに、デューラーの調和に満ちた構図を穏やかな色彩で絵画に実現した自らの油彩の技を誇らしげに示したと考えられる。

こうして署名法に注目してみると、第一、第二グループの絵画化実践において、原案素描の作者がデューラーであるという事実は、必ずしも顕示しなければならない事柄ではなかったこ

とがわかる。また、絵画化に際しては、素描の寸法や細部モチーフもおそらくは注文主の希望に応じて自由に変えられた。例えば、プロイ作品では水彩素描中の聖ヨセフが遠景に押しやられ風景描写が拡張され、その結果、「東屋の聖家族」から「風景の聖母」へと図様が変更されているが、これは、ゲオルク・トゥルツォが望んでいるとデューラーが手紙で語った図様と一致するのである<sup>24</sup>。この種の寸法や細部モチーフの改変は、絵画化実践においてデューラーの素描が未だ確固たる地位を得ていない証左といえるだろう。この過渡的状况をぬけて、デューラーおよびその素描が絵画化実践のなかでゆるぎない規範として絶対的な地位を確立し、完成作にデューラーおよび絵画制作者の名が誇らしげに併記されるようになるには、デューラーの死後八〇年余を経た後、デューラー芸術の熱狂的な愛好家である、神聖ローマ皇帝ルドルフ二世の出現を待たなければならぬ。

### 3. 十七世紀初頭のブラハにおけるデューラー素描の絵画化

デューラー素描の絵画化第三のグループに属するのは次の四点である。すなわち、一六〇〇年の年記を持つヤコブ・フフナーヘル作の《ペリシテ人と戦うサムソン》(図8、9、<sup>10</sup><sub>25</sub>)、同じく一六〇〇年頃にフレイシユルにより制作された《授乳の



図10 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9 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8 デューラー《ペリシテ人と戦うサムソン(ゲオルク・フッガーの墓碑のための見本素描)》1510年頃、ベルリン銅版画室





図12 フレーシュル《授乳の聖母》  
1600年頃、ウィーン、美術史  
美術館



図11 デューラー《授乳の聖母》  
1512年、ウィーン、アルベ  
ルティナー



図14 ヤン・ブリュエゲル(父)《動  
物の聖母》1604年頃、ローマ、  
ドーリア・パンフィーリ美術  
館



図13 デューラー《動物の聖母》  
1503年頃、ウィーン、アルベ  
ルティナー

聖母》(図11、12)<sup>26</sup>、一六〇四年にヤン・ブリュエゲル(父)が描いた《動物の聖母》(図13、14)<sup>27</sup> および《大カルヴァリオの丘》(図5、15)<sup>28</sup>である。これらはすべて素描の原寸を守っており、ヤンの《動物の聖母》を除き、素描の作者デューラーと絵画化

を行った画家の名が何らかの形で明示されている。アントウェルペン出身のヤコブ・フフナーヘルは、遅くとも一五九九年頃までには父親とともにプラハの神聖ローマ皇帝ルドルフ二世の宮廷に活動拠点を移しており、その後、一六〇二年にはルドルフ二世により「帝室画家(Kammermaler)」に任命された。一方、アウクスブルク生まれのフレイシユルも一六〇一年のプラハでの短期滞在をへて、一六〇三年には「帝室細密画家(Miniaturnaler)」の職を得ている<sup>29</sup>。また、アントウェルペンで生涯活動したヤン・ブリュエゲル(父)も一六〇四年には短期間プラハを訪れていることから<sup>30</sup>、これらの作品はすべて、神聖ローマ皇帝ルドルフ二世のためにプラハの宮廷で描かれたと考えられるのである。

ファン・マンデルがその



図15 ヤン・ブリューゲル(父)《大カルヴァリオの丘》1604年、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

著『画家の書』で「当代最大の絵画芸術愛好家」と称えたルドルフ二世であるが<sup>31</sup>、皇帝の臨終時にブラハに居合わせたヴェネツィア使節ソランツォは、三千を超える「現代および古の作家たち(pittorifamosi antichi et moderni)」の絵画が宮殿の回廊や広間、小部屋にところ狭しと飾られ、また、束になつて積み立てていたことを伝えている<sup>32</sup>。実際、ルドルフ二世はスプラングルやハンス・フォン・アーヘン、アルチンボルドといった優れた現代作家を庇護する一方、レオナルドやコレッジョ、クラナハなど死去して久しい「古の画家」たちの作品も熱心に収集したが、彼が特に執心した画家の一人がデューラーであった。

ルドルフ二世が収集したデューラーの油彩作品のうち、現在、同定が可能なものは《東方三博士の礼拝》(A. 82)《ロザリオの聖母》(A. 93)《アダムのイヴ》(A. 103-104)《一万人のキリスト教徒の殉教》(A. 105)《ランタウアー祭壇画》(A. 18)一五〇三年と一五一二年の年記をもつ二点の小型聖母子像(A. 71, 120)と《ひわの聖母》(A. 94)《ヨハネス・クレーベルガーの肖像》(A. 182)の九点である<sup>33</sup>。代表作ともいえる大型祭壇画から珠玉の聖母子像まで、まさにデューラーの油彩芸術の粋が収集されていたといえる。

ルドルフ二世のデューラー・コレクションは油彩画だけに留まらず、あらゆる分野の作品に及んだ。例えば、ルドルフ二世の存命中作成され今に伝わる唯一のコレクション目録は工芸品中心のものであるが、幸いなことに彼が収集した版画や素描の一部も記載している<sup>34</sup>。それによれば、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」が一冊、「デューラーの銅版画と木版画を収めた版画集」が一冊、「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」が一冊あったことが確認されるのである<sup>35</sup>。また、特筆すべきことに、《聖エウスタキウス》《騎士と死と悪魔》を含むデューラーの銅版画一五点に関しては原板の記載もみられる<sup>36</sup>。私達の関心事である素描については、デューラーの最良の素描をまとめた二冊のアルバムと、あまり質のよくないデューラーの素

描と他のドイツの画家達の素描を合わせた一冊の計三冊の素描アルバムが記されている<sup>37</sup>。一七八三年に前者二冊がウィーン宮廷図書館へ移管された際の記録によると、その中には三七一枚もの素描が含まれていた<sup>38</sup>。また、このほかにも、ルドルフ二世は、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、町の風景が描かれた銀筆用の小型素描帖、フエ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なども収集していたようである<sup>39</sup>。

以上、ルドルフ二世のプラハ城にはデューラーの一大コレクションが形成されていたことがわかるが、実は、プラハで絵画化された素描もすべてルドルフ二世のコレクションにあったと推測される<sup>40</sup>。つまり、入手できるだけのデューラーの真筆作品を掌中におさめたルドルフ二世が、デューラーが素描に残したイメージに着目し、腕利きの現代作家たちの技量を用いていわば「デューラーの幻の名画」として蘇らせたのが、第三グループの作品群といえるのである。また、これらの作例は、十六世紀後半から十七世紀初頭にかけて北方ヨーロッパで起こった「デューラー芸術へのリヴァイヴァル現象、いわゆる「デューラー・ルネサンス」の一側面とも位置づけられるだろう。ルドルフ二世の宮廷は、同じくデューラーの熱烈な愛好家であったバイエルン公マクシミリアンのミュンヘンの宮廷や、ドイツ有数の商都フランクフルトとともに「デューラー・ルネサンス」の中心地のひとつでもあった<sup>41</sup>。

ここで「デューラー素描の絵画化」という実践のみに絞ってみると、その先駆けともいえる現象が十六世紀後半の北方ヨーロッパで確認される。それが「デューラー版画の着色」、さらには「デューラー版画の絵画化」である(図16)。主に無名の作家達によって行われたこうした制作実践は、ルドルフ二世のような王侯とは異なりデューラーの真筆油彩画を入手することのできない一般的な絵画愛好家の、デューラー風の絵を自宅に飾りたいという要請に応じて盛んに行われた<sup>42</sup>。デューラーの親友ヴィリバルト・ピルクハイマーの孫であるヴィリバルト・イムホフは、デューラーの故郷ニュルンベルク一のデューラー



図16 南ドイツの画家《聖ヒエロニムス》(デューラーの銅版画《聖ヒエロニムス》に基づく) 1600年頃、ニュルンベルク、デューラーの家博物館

作品収集家として知られるが<sup>43</sup>、一五八〇年に彼が死去すると、遺族はルドルフ二世にヴィリバルトのデューラー・コレクションを売却しようと試みた。先にあげた《鵜の聖母》と《ヨハネス・クレイベルガーの肖像》や、デューラー素描百枚近くを収めた通称「イムホフ家の作品集 (Imhof'sches Kunstbuch)」と呼ばれるアルバムはこの際にブラハにもたらされたが、イムホフ家からルドルフ二世に購入見計らいとして送られた一五八八年の美術品目録には、デューラーの銅版画《書斎の聖ヒエロニムス》《聖エウスタキウス》《メランコリアI》を着色または絵画化したと思われる作品が記載されている<sup>44</sup>。これらの作品をルドルフ二世が購入したかどうかは不明であるが、こうした機会にルドルフ二世は一般の芸術愛好家の間で流行していたデューラー版画を絵画化作品を目にしたと考えられよう。

さらに、ルドルフ二世がデューラー版画の絵画化の実践を知っていたことを裏付ける作例が、現在、ローマのドーリア・パニンフィーリ美術館に保管されている(図17)。デューラーの銅版画《聖エウスタキウス》を絵画化したこの作品は、他のデューラー版画の絵画化作品と比べ極めて質が高く、相当の腕をもった画家の制作であろうと思われる<sup>45</sup>。作者については、特徴的な群青やピンクの配色、白馬にみられるメタリックなハイライトのつけ方などから、ルドルフ二世の宮廷画家スプランゲルではないか、と筆者は考えている。明らかに古ドイツ絵画の技法を模倣した背景の樹木の描き方は、ドーリア・パニンフィーリ

作品を描いた画家が、古ドイツ絵画を実際に目にして学習する環境にあったことを物語っているが、スプランゲルは、ルドルフ二世が収集したレオンハルト・ベックの《聖ゲオルギウス》の対作品として、風景描写をそのまま借用した《ヴィーナスとアドニス》を制作しており、当時、質の高い古ドイツ絵画を学習する機会を持つことのできた数少ない画家であった<sup>46</sup>。ルドルフ二世の死後、一六二二年に編纂されたブラハ城財産目録一三二一番にはデューラーの「聖フーベルトゥス」に基づく模写作品が記載されているが、聖フーベルトゥスと聖エウスタキウスはしばしば混同されたことから、これが、ドーリア・パニンフィーリ作品を指している可能性は高いと思われる<sup>47</sup>。

後のことになるが、一六四七年一月に宗教改革派の知識人ヨハン・ヴァレンティン・アンドレーエが未来のブラウンシュバイク・リューネブルク公アントン・ウルリヒに宛てた書簡は、デューラーの銅版画《聖エウスタキウス》とルドルフ二世にまつわる興味深いエピソードを伝えている。それによると、デューラーの《聖エウスタキウス》の版画原板を入手したルドルフ二世が、印刷によってそれ以上原板が磨耗しないように、表面を金で塗らせたという<sup>48</sup>。先述のように、ルドルフ二世は確かに《聖エウスタキウス》の原板を所有していた。本原板は現存しないが、十七世紀のものとと思われる絹に刷った版の存在が報告されていることから<sup>49</sup>、ルドルフ二世が金で塗らせたのは、デューラー自身の手による原板ではなく、その模刻原板であつ





図18 《デューラーの銅版画「聖エウスタキウス」の模刻原板》1529年の年記、ニュルンベルク、デューラーの家博物館



図17 スプラングル《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）1590年代、ローマ、ドーリア・パンフィーリ美術館

たと考えられる。というのも、現在、ニュルンベルク市立博物館には、表面を金で薄く塗られた《聖エウスタキウス》の模刻原板が所蔵されているからである（図18）<sup>50</sup>。

つまり、ルドルフ二世の宮廷では、デューラーの黒線の「エウスタキウス」、デューラー自身による銅版画原板である「赤銅色のエウスタキウス」に加え、金で上塗りした模刻原板の「金のエウスタキウス」といった具合にデューラーの「聖エウスタキウス」が様々なヴァリエーションの中で鑑賞されており、こうした複合的な鑑賞形態の中にスプラングルの描いた「極彩色のエウスタキウス」も含まれていたと考えられる。デューラー真筆の油彩画を多数所有していたルドルフ二世にとって、デューラー版画の絵画化作品は、もはやデューラーの油彩画の単なる代用品ではなく、こうした複合的な鑑賞体系の一角をなすものであった。

デューラー版画の絵画化という実践が伝わったブラハの宮廷において、やがて素描の絵画化が行われるようになるのは自然の流れといえるだろう。世に一点しかない素描を絵画化させるのは、素描を所有する収集家のみに許される特権的な行為であり、最上の楽しみだったのではなからうか。そして、鋭い審美眼をもったルドルフ二世に古の巨匠デューラーの残した素描の絵画化を依頼された当代の画家たちにも、今までの絵画化作例にはない新しい動きがみられるようになる。つまり、単に素描



を絵画化するだけでなく、そこに様々な仕掛けを施すことで古の巨匠デューラーと競合しようという動きである。木炭素描《授乳の聖母》を絵画化したフレーシユル(図11、12)は、画面右下の角にデューラーの銀筆素描《十三歳の自画像》<sup>51</sup>を組み入れた。ここで思い起こされるのが、デューラーがいくつかの油彩作品において、いわば署名として自画像を描きこんでいることである。当時、ルドルフ二世の絵画ギャラリーには、このように自画像で署名が施された《ランタウアー祭壇画》がすでに展示されており、銀筆素描《十三歳の自画像》もルドルフ二世の素描コレクションに収められていた。フレーシユルはデューラーの木炭素描を柔らかな色彩の不透明水彩で再現するだけでなく、絵画面の片隅に小さくデューラーの自画像を描きこむことで、銀筆素描《十三歳の自画像》や《ランタウアー祭壇画》など他のコレクション作品にも言及するという収集家の嗜好を巧みに捉えた心憎い演出を行っているのである<sup>52</sup>。

フナーヘルは《ベリシテ人と戦うサムソン》(図10)でも、実は複数のコレクション品への言及が行われている。というのも、もともとデューラーの明暗素描《ベリシテ人と戦うサムソン》には二つのヴァージョンが存在していた。フッガー家の墓碑浮彫の下絵として制作された第一ヴァージョン(図8)<sup>53</sup>と、その後、デューラー自身の手によって墓碑の特性を示すモチーフを削除して独立した作品として仕立て直された第二ヴァージョンである(図9)<sup>54</sup>。当時、二枚ともが、ニュルンベルクのイ

ムホフ家からルドルフ二世のもとに渡っていたことが先述の一五八八年の美術品目録から推測される<sup>55</sup>。フナーヘルは二枚の素描に描かれたモチーフを、墓碑に関する要素を排除するとともに、剛毅の美德やキリストの予型といったサムソンの属性を強調するよう統廃合し、さらに「剛毅」の一般的寓意であるライオンを付け加える等自らの創意工夫も交えつつ、絵画作品を完成させているのである。

こうした古の画家デューラーと現代作家との競合という一連の試みの頂点とも言えるのが、ヤン・ブリューゲル(父)の描いた《大カルヴァリオの丘》(図15)である。一五二〇年代レイデンにあつたデューラーの明暗素描《大カルヴァリオの丘》(図5)がどのような経緯でブラハに渡ったのかは残念ながら不明であるが、細かな人物に埋め尽くされた本素描の原寸大の絵画化が、多くの草花や動物の描かれた《動物の聖母》(図13)とならんで、一連のデューラー素描の絵画化の中でも最も困難であることは容易に想像できる。当時、ヤン・ブリューゲルは、超絶的な筆さばきと煙のような色彩によって油彩細密画の領域ですでに頭角を現していた。また、これより後のことになるが、ヤンはとりわけ花の静物画や動物の絵で、汎ヨーロッパ的な名声を得ることになる。《大カルヴァリオの丘》と《動物の聖母》の絵画化に、ヤン・ブリューゲルはまさにうつつつけの人材であつた。

一六〇四年のブラハ訪問前、すでにヤン・ブリューゲル(父)

はデューラーの明暗素描《大カルヴァリオの丘》の存在を知っていたと思われる。というのも、一五九八年の年記を持つ「カルヴァリオの丘」を主題とするヤンの油彩画では、気絶するマリヤや丘に立てられる三本の十字架とそれを囲む人々など、デューラー素描の一部のモチーフが効果的に用いられているのである。<sup>56</sup> こうした事情を反映してか、ヤンはとりわけ《大カルヴァリオの丘》の絵画化に際して、別途、遠景に川の流れる町を配した風景画を一枚描いて、自身が描いたこれら二枚の油彩画を用いて極めて興味深い仕掛けを行った。

ウフィツィ美術館に所蔵されており、今は個別の作品のようにみえるデューラーの明暗素描《大カルヴァリオの丘》および



図19 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

ヤン・ブリューゲルの二枚の板絵、すなわちデューラー素描を絵画化した《カルヴァリオの丘》とヤンが自身の構想に基づいて描いた《川の流れる町の風景》(図19)<sup>57</sup>であるが、歴代のコレクション目録を紐解くと、もとは「小さな筆筒のような形」をしていて、その扉にはヤンの《川の流れる町の風景》がはめ込まれており、扉を開けると《川の流れる町の風景》の裏面にはめ込まれたデューラーの素描《大カルヴァリオの丘》と、箱の奥にはめ込まれたヤンの絵画化作品が向かい合って現れる、という仕組みになっていたことがわかる(図20)<sup>58</sup>。この箱は十九世紀後半には解体されたと推測されるが、実は、今でも、デューラーの明暗素描《大カルヴァリオの丘》はヤン・ブリューゲルの《川の流れる町の風景》の裏面に貼り付けられたままなのである。<sup>59</sup>

デューラーの明暗素描《大カルヴァリオの丘》は高さ六〇cm近くある大型素描だが、このように板に貼り付けて開閉式の箱の中に入れておけば、保存面でも安心であるし、容易に鑑賞も可能だ。また、保存の点だけでなく、複合的芸術作品として鑑賞者を楽しませる工夫も、ヤン・ブリューゲルの作成したデューラー素描保存箱には施されている。箱の扉の役割を果たす《川の流れる町の風景》は一見したところ、単なる美しい風景画であるが、実は遠景に描かれた町は、特徴的な円形ドームを有する聖墳墓教会の存在から、エルサレムの町であることがわかる。画面中景にはエルサレム入城を目前にしたキリストと弟子の姿

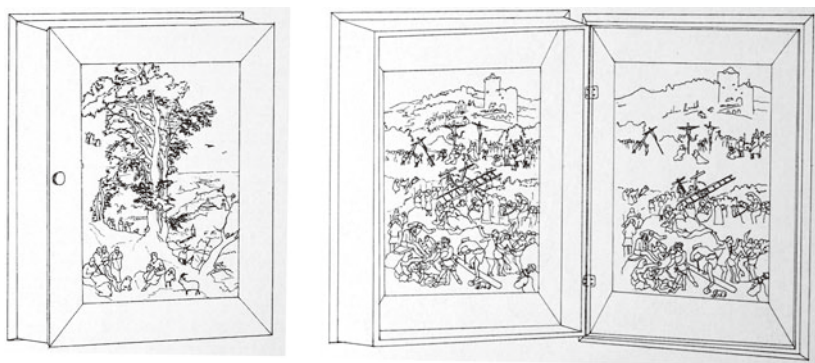


図20 ヤン・ブリューゲル(父)「デューラー素描《大カルヴァリオの丘》保存箱」の復元図  
(梅田智彦作図)

が認められる。また、画面前景では、羊飼いの若者が、胸元をはだけた若い女性となにやら話をしているが、彼が性的な誘惑を受け、やがてはそれに屈するであろうことは、場面がトロイア滅亡を引き起こしたパリスの審判のそれを想起させること、見守る人々なかには、悪魔が扮したやり手婆を思わせる老婆がいること、あるいは、女性のまわりに肉欲の象徴である山羊がたむろしていることなどから想像できる<sup>60</sup>。

デューラーの明暗素描《大カルヴァリオの丘》の保存箱を前にして、鑑賞者は次のように問いかけられるのである。キリストに倣って受難と栄光の待ち受けるエルサレムに向かうか、それとも若者とともに肉欲の誘惑に屈するか。そして、意を決して箱を開くと、デューラーの謎めいた明暗素描法とヤン・ブリューゲルの鮮やかな油彩の技によって描かれた、キリストの受難の場面を目にすることになる。ヤン・ブリューゲルという類稀な才能を得たことで、十六世紀より続いたデューラー素描の絵画化という実践は、デューラーの幻の名画を蘇らせるという目的を十全に果たすこととなったのである。

註

- 1 本稿は「デューラー素描の絵画化」に関する以下の一連の拙稿を、シンポジウムのテーマである「デューラー芸術の受容」の観点から改変したものである。平川一九九八年、平川二〇〇三年 a、平川二〇〇三年 b、平川二〇〇四年、Hirakawa 2002, Hirakawa 2009。シンポジウムでの発表の機会を下さった大原まゆみ先生、佐藤直樹先生をはじめとする関係各位にこの場をかりて心より御礼申し上げます。
- 2 署名と一五一六年の年記入り、油彩、板、一八八×一二四 cm、ベルリン絵画館 (inv.no.648)。
- 3 署名と一五九二年の年記入り、油彩、カンヴァス、二七三×二二〇 cm、アムステルダム国立美術館 (inv.no.SKA129)。
- 4 左右内外翼部に相当する四枚の素描は、灰色に地塗りした紙に、白と黒のインクを用いてペンと筆によつて描かれており、現在、シュテッデル美術館に所蔵されている。デューラー《十字架を担うキリスト》四七・七×一五・四 cm、フランクフルト、シュテッデル美術館 (inv.no.689)。同《聖セバスティアヌス》四八・二×一四・九 cm、同美術館 (inv.o.692)。同《聖ロクス》四七・五×一四・五 cm、同美術館 (inv.no.691)。デューラー《復活のキリスト》四六・九×一四・五 cm、同美術館 (inv.no.690)。これらの素描についての基本的な情報は以下を参照のこと。Winkler 1936-1939, vol.2, pp.50-51, nos.320-323; Cat. Frankfurt a. M. 1973, nos.88-91; Strauss 1974, vol.2, pp.876-879, nos.1505/18-20。一方、中央画面に相当する素描も同じく灰色に地塗りした紙に同様の技法で描かれており、現在、バーゼル美術館に所蔵されている。デューラー工房《カルヴァリオの丘》四七×三二・九 cm、バーゼル美術館銅版画室 (inv.no.1849, 37)。この素描についての基本情報は以下を参照。Winkler 1936-1939, vol.2, pp.47-50, no.319; Strauss 1974, vol.2, pp.880-881, no.1505/22。本素描に関しては、描写の質や既存のデューラー作品からのモチーフの借用等の観点から、デューラーの真筆性にたゞび疑問が呈されているが、筆者も部分的には工房作との立場をとる。以下を参照。Hirakawa 2009, pp.25-32。
- 5 油彩、板(樺?)、翼部各二五五×一〇〇 cm、中央画面二五五×一九〇 cm、ウィーン、大聖堂・司教区美術館 (inv.no.1-58)。この祭壇画に関する基本情報は以下を参照。Thausing 1871, pp.81-85; Cat. Vienna 1987, pp.131-136; Weh-Krüger 1981, pp.298-299; Metzger 2002 pp.235-244, cat.no.9。
- 6 モノグラムと一五〇九年の年記入り、茶のインク、ペン、水彩、紙四二・二×二八・三 cm、バーゼル美術館銅版画室 (inv.no.1851, 3)。この素描の基本情報については以下を参照。Winkler 1936-1939, vol.2, pp.133-134, no.466; Strauss 1974, vol.2, pp.1080-1081, no.1509/4; Exh. cat. Basel and Berlin 1997-1998, pp.146-147, no.10-23。
- 7 油彩、板、一七七×一二二 cm。現在はレーゲンスブルク南東二〇 km の小村アウフハウゼンにある「雪の聖母」巡礼教会に安置されている。
- 8 モノグラムと一五一一年の年記入り、茶のインク、ペン、水彩、紙、一〇・九×三〇 cm、ベルリン銅版画室 (inv.no.Kd54)。この素描については以下を参照。Winkler 1936-1939, vol.2, pp.154-155, no.508; Strauss 1974, vol.3, pp.1256-1257, no.1511/2; Cat. Berlin 1984, pp.66-67。



- 9 モノグラムと一五一三年の年記入、油彩、板一六七×六五三cm、ニュルンベルク、聖ゼーバルト教会。この墓碑画の基本情報については以下を参照のこと。Strieder 1993, pp. 134-135, 259, no. 131.
- 10 祭壇画制作当時、デューラーはヴェネツィアに赴いていた。本祭壇画の制作の経緯については以下を参照。Hirakawa 2009, pp. 23-33, 50-52.
- 11 クルムバッハの初期の画歴およびデューラーとの関係については以下を参照。Löhr, pp. 9-13.
- 12 ヤーコブ・ヘラーに宛てた一五〇九年八月二六日付の手紙でデューラーは本件について次のように言及している。「エルク・タウズィ氏は、この板絵〔クラー祭壇画の意〕と同じ規模と入念さと大きさと、風景の中にいる聖母の絵を描いて欲しいと自ら申し出られました。それに対して彼は私に四百グルデン支払おうとなさりました。これを私は彼にきっぱりとお断りしました。というのも、それでは私は乞食になってしまうからです。」「Herr Jörg Tausy hat sich von ihm selbst erboten, in der maß, Fleiß vnd groß dieser taffel ein Maria bildt zu machen, in einer landschaft. Daun wolle er mir geben 400fl. Das hab ich ihm glatt abgeschlagen, den ich mieste zu ainem betler darob werden.」Rupprich 1956, pp. 72-73, no. 19, ll. 44-45. 前川誠郎 一九九九年、九二一九五、特に九三—九四頁。本書簡でデューラーの《東屋の聖家族》およびプロイ作品との関連を最初に指摘したのはブスハルトである。Bushart 1994, pp. 102-103, 381, n. 256.
- 13 油彩、板一七二×一一二〇cm、アンスバッハ、聖ゲンベルトウス教会。デューラーの構想素描はベルリン銅板画室に所蔵されている (inv. no. KDZ1538, W.184)。以下を参照のこと。Winkler 1936-1939, vol. 1, pp. 126-127, no. 184; Rupprich 1956, p. 216, no. 2; Exh. cat. Nuremberg 1961, p. 142, no. 241; Strauss 1974, vol. 2, pp. 1070-1071, no. 1508/28; Strieder 1993, p. 247, no. 118.
- 14 十五、十六世紀ドイツにおける素描愛好については以下の拙稿を参照。Hirakawa 2009, pp. 39-47.
- 15 モノグラムと一五〇五年の年記入、ペンと筆、白と黒のインク、深緑に地塗りした紙、五八×四〇cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館 (inv. no. 8406)。以下を参照。Winkler 1936-1939, vol. 2, pp. 30, 40-43, no. 317; Strauss 1974, vol. 2, pp. 846-865, no. 1505/3.
- 16 油彩、板一七二・五×一一九cm、アムステルダム国立美術館 (inv. no. SK-A-4921)。油彩、カンヴァス(板からの移しかえ)、一七六・五×一一三cm、ジュネーヴ、美術歴史博物館 (inv. no. 1845-7)。油彩、カンヴァス(板からの移しかえ)、一六九×一一八cm、ナンシー美術館 (inv. no. 1076)。油彩、板、一七四×一一九cm、ドール美術館。油彩、カンヴァス(板からの移しかえ)、一六八×一一六cm、所在不明(一九九四年一月二二日、ニューヨークのクリスティーズで競売 (no. 68))。以下を参照。Friedländer 1933/1974, vol. 11, p. 78, nos. 107-107a, pl. 91; Lossky 1959, p. 161; Filedt Kok 1996, pp. 355, n. 1, p. 357, n. 14; Cat. Nancy 1909, pp. 82-83, cat. no. 250.
- 17 Filedt Kok 1996, pp. 339-354.
- 18 署名と一六一五年の年記入、エングレーヴィング、五四・七×三八・九cm。Strauss 1980, p. 87, B. 97.

- 19 例えば以下の論考など。Lossky 1959, pp. 160-161; Fillet Kok 1996, p. 348.
- 20 ルカス・ファン・レイデンへのデューラー版画の影響については以下を参照。Vos 1978, pp. 39-50; Cat. Zurich 2000, pp. 138-140.
- 21 Rupprich 1956, pp. 174-175, ll. 16-18, 21-22. 前川一九九六年、一二二—一二三、一二七頁。
- 22 デューラー作品の値段について、拙著を参照。Hirakawa 2009, pp. 71-79.
- 23 また、全五作品において、キリストを嘲笑する兵士の胴着に「L」の飾り文字が書き込まれている。ナンシー美術館およびジュネーヴ美術館作品の文字については以下を参照。Cat. Nancy 1909, pp. 82-83, cat. no. 250; Lossky 1959, pp. 160-161.
- 24 註一二参照。《オーバー・ザンクト・ファイト祭壇画》右翼部内側でも「キリストの復活」から「われに触れるな」に図像が変更されている。
- 25 テンペラ、板に貼りつけた紙、三二・四×一五・四cm、ヴァレンシア美術館蔵 (inv. no. 2318)。画中の銘板には、次のような銘が記されている。「ニユルンベルクのアルブレヒト・デューラーが聖母の出産の後一五二〇年に制作してゐた／アントウェルペンのヤコブ・フフナーヘルが一六〇〇年にこのように色彩を施した (ALBERTVS DYER NO-RENBURGENSIS FACIEBAT POST VIRGINIS PARTVM 1510 / COLOREBVS SIC ILLUSTRABAT JACOBVS HOUFNAGEVS, ANTWERP 1600)」Cat. Alicane and Valencia 2002, pp. 132-133, 270-271; Kaufmann 1988, p. 212, no. 10. 3.
- 26 水彩および不透明水彩、板に貼りつけた羊皮紙、四三×三二cm、ウィーン、美術史美術館 (inv. no. 1932)。板の裏面に「ダニエル・フレイシユルによる (Von daniel fresch)」の文字が確認される。Exh. cat. Vienna 1994, p. 144-145, no. 49; Kaufmann 1988, pp. 173-174, no. 3. 2. 著者としてのデューラーの素描《授乳の聖母》(一五二二年の年記とデューラーのモノグラム入り、紙、木炭、四一・八×二八・八cm、ウィーン、アルベルトティーナ版画素描館 (inv. no. 4848-D103)) については以下を参照。Winkler 1936-1939, vol. 3, pp. 7-8, no. 512; Strauss 1976, vol. 3, pp. 1308-1309, no. 1512/6; Exh. cat. Vienna 1971, pp. 290-291, no. 82.
- 27 油彩、板、三四×二六cm、ロープ・ユーリア・バンフィーリ美術館 (inv. no. 28)。Ertz 1979, p. 433-440, 575, no. 109, fig. 529; Exh. Cat. Antwerp, Essen and Vienna 1997-1998, pp. 169-171, cat. no. 38. 著者としてのデューラーの素描《動物の聖母》(ペン、水彩、紙、三二・一×二四・五cm、ウィーン、アルベルトティーナ版画素描館 (inv. no. 3066-D, 50)) については以下を参照。Winkler 1936-1939, vol. 2, pp. 22-24, no. 296; Exh. cat. Vienna 1971, pp. 170-171, no. 26; Strauss 1974, vol. 2, pp. 696-698, no. 1503/22.
- 28 デューラーのモノグラムおよび「構想者一五〇五年」フリューゲルが一六〇四年に制作した (INVENTOR 1505 BRYGHEL FEC. 1604) の銘、油彩、板、六二×四二cm、フュンニヒ、ウィーン美術館 (inv. no. 1083)。Ertz 1979, p. 433-440, 575, no. 108, fig. 527.
- 29 Kaufmann 1988, pp. 173, 211.
- 30 ヤン・フリューゲル(父)のブラハ滞在については以下を

参照: Winner 1961, pp. 211-215; Zwollo 1968, pp. 119-180, esp. 171-175; Neumann 1970, pp. 142-167, esp. 151-154.

- 31 「より新しいものを欲する者は」（機会があるなら）ブラハへ、現代における世界最大の絵画芸術愛好家、すなわちローマ皇帝ルドルフ二世のもとへ足を運ぶべきである。そして、皇帝の居城およびその他権勢を誇る愛好家たちのあらゆる芸術室において、あらゆる傑出した高価な品を、調べたり、見積ったり、それぞれの価値や価格を計算しながら、見てみるべきである。そうすれば、莫大な額になることがわかるだろう。」「Maer die daer nieuwer begherde/die en hoefde (soo't hem gheleghen waer) maer te gaen tot Praga/by den teghenwoordigen meesten Schilder-const-beminder der Weert/te were/ den Roomschen Caesar Rhodolphus de tweede/ sien in zijn Keyserlijke wooninge/en oock elder in alle Const-camers der machtighe Lief-hebbers/ alle di'uytremende costlijcke stucken/ ondersockende/ oberstaende /en rekende yeders weerde en prijs/ om te sien wat mercklijcke somme hy vinden sal。」(カール・フアン・テンデル『画家の書』第一部「高貴で自由なる絵画芸術の基礎」序文より) Van Mander 1973(1604), pp. 40-41, fol. 4v.
- 32 「今日、皇帝の宮殿には、九つの驚くべきものがある。古の、そして現代の有名画家の手による三千を数える絵画がそこにはあって、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。本当にたくさんのもものが、宮殿を飾るかわりに、である。」「Oggi di si trovano nel palazzo di cesare nove curiosità, essendo le pitture in numero di tre mille a più quadri di mano

di pittořifamosi 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 abbondano tanto, che in vece d'ornar il palazzo.」(ヴェネツィア使節ソランソの「一六二二年三月五日の手紙」Gars 1970, p. 134.

- 33 ルドルフ二世がこれらを手にした経緯については以下を参照: Hirakawa 2009, pp. 90-93.

34 この財産目録はパウアーとハウプトによって出版された。Bauer and Haupt 1976.

- 35 「二七〇七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・ボローニャの全作品／二七〇九番羊皮紙の中型本にともに収められたA.D.の木版画および銅版画／二七二六番A.D.とL・ノイマンの銅版画」“2707 Ein groß buch inn regalforma in pergamen gebunden, von underschiedlichen in kupfer gestochen stucken, alles von A.D., Mich: Angelo Bona. Raffael d'Urbini, Andrea del Sarto, di Francesco Bolognia; 2709 A.D.holz und kupferschnit beysamen in einem buch, mediangroß, in pergamen; 2726 Von A.D. und L. Leiden kupfersich” Bauer and Haupt 1976, pp. 135-136, nos. 2707, 2709, 2726.

36 「一九八五番アルブレヒト・デューラーにより彫られたA.D.の銅板。聖エウスタキウス／一九九一番ロットテルダムのエラスムスの肖像の銅板。A.D.が自ら彫った。一五二六年／一九九三番A.D.によって彫られた銅版。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。一五一三年／一九九四番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／一九九五番 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。一五二三年／二〇〇〇番 A.D. によって彫られた銅版。聖夜／二〇〇一番 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／二〇〇二番 A.D. の銅板。幼子を抱き、左手にりんごをもつ聖母／二〇〇三番 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／二〇〇七番 A.D. が自ら彫った銅板。一五〇四年のアダムとエヴァ。大型／二〇〇八番 A.D. の手で彫られた小銅板。馬とひげをはやした兵士。一五〇五年／二〇〇九番 A.D. の手で彫られた小銅板。りんごを手にと幼子イエス・キリストを抱いた聖母。彼女に冠を授ける二人の天使／二〇一〇番 A.D. 自らの手による小銅板。縛られた桂冠のキリスト。一五二二年／二〇一一番 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／二〇一二番 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 contert, hart A.D. selben gestochen Ao 1526; 1993 Ein kupfer von A.D. geschnitten. ist ein ritter zu pferd, neben ihm reit der todt mit einer sanduhr, hinter ihm der böß feind Ao1513; 1994 Ein stuck kupfer in octava von A.D. geschnitten, ist ein verliebter mit seiner amorosa in gärten spazierend, hinter einem baum steht der todt mit einer sanduhr; 1995 Ein stuck kupfer von A.D. geschnitten in 8va, ist das contert des cardinal und curf. 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 schwebend; 2002 Ein kupfer von A.D. ist unser fraw mit dem kindl und hatt ein apfer in der lincken hand; 2003 Ein kupfer von A.D. hand geschnitten, ist unser fraw mit dem kindl, steht auf dem monschlein; 2007 Des A.D. aigen geschnitten kupfer Adam und Heva von Ao 1504 ist das grosse; 2008 Ein stückl kupfer von A.D. hand geschnitten, ist ein pferd und ein kriegsman mit einer halbart dabey. Ao1505; 2009 Ein stückl kupfer von A.D. hand geschnitten, ist unser fraw mit dem apfer und kind IHS, sambt 2 engel, die ihr ein kron bringen; 2010 Ein klein kupferlin von A.D. aigen hand, ist ein gegundener gekronter CHO. Ao1512; 2011 Ein anders von A.D. aigen hand gekronter CHO, beim creutz stehend; 2012 Ein ander kleins kupferlin von A.D. aigen hand, ist wie unser fraw das kind IHS seugt. Bauer and Haupt 1976, pp. 104–105, nos. 1985, 1991, 1993–1995, 2000–2003, 2007–2012.これらの銅版画原板はすべて消失した。作品の同定については以下を参照。Hirakawa 2009, pp. 94–95, n. 193.

37 「二七九五番 A.D. 王判の、白く革で綴じられた二冊の本。彼の最高の図案、下絵、肖像として素描／二七六三番 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。古い緑の羊皮紙に綴じられた本の中にあり。」2695 A.D. 1.1 zwey bücher in regalgröß, in weiß leder gebunden, seine beste handtrif, visterung, contert und zeichnus; 2763 A.D. etlich von seinen schlechtesten handtrif oder zeichnus, wie auch von ander alten teitschen meistern, in einem

alten in grien pergamen gebunden buch." Bauer and Haupt 1976, pp. 135, 138.

38 Exh. cat. Vienna 1971, p. 47.

39 Bauer and Haupt 1976, pp. 134-135, 138.

40 Hirakawa 2009, pp. 114-115.

41 「デューラー・ルネサンス」については以下を参照。

Kauffmann 1954, passim; Kauffmann 1985/2004, pp. 7-13;

Kauffmann 1993, pp. 79-99; Schütz 1994, passim.

42 デューラー版画の絵画化については以下の研究がある。

Gmelin 1983; Exh. cat. Baltimore and Saint Louis 2002-2003.

43 ヴィリバルト・イムホフのコレクションについては一五七三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』(一五四六年から一五六九年にかけての出来事を記録した『備忘録』(一五六四年から一五七七年にかけての記載がある『家計帳』)および、彼の死後、一五八〇年に起草された『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、ホ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。Pohl 1992. また、ヴィリバルト・イムホフのデューラー・コレクションに関する優れた研究に以下のものがある。Budde 1996.

44 この目録は、ヴィリバルト・イムホフの未亡人アンナからルドルフ二世に宛てた一五八八年十二月三十日付けの手紙の末尾に付されて、一八〇三年にキーフハーバーによって刊行された。Budde 1996, p. 103. 以下にリスト全文が記載されている。Exh. cat. Vienna 1985, pp. 261-262. 該当箇所は以下の通り。「一〇番聖ヒエロニムス、小品、水彩／一七番デューラー

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」"10 St. Hieronymus, klein, Wasserfarbe; 17 Eustachius, von Dürer's Hand illuminirt. Melancholia Albrecht Dürer's illuminirt." Exh. cat. Wien 1986, p. 261, nos. 10, 17.

45 油彩、板、四七・五×三四・五 cm、ローマ、ネーリア・パンフィーリ美術館 (inv. no. 303, location number Q 36). 署名や年記はみられない。本作品の来歴については以下を参照。

Hirakawa 2009, p. 110, no. 239.

46 レオンハルト・ハック《聖ゲオルギウス》、油彩、板、一三四・五×一六 cm、ウィーン、美術史美術館 (inv. no. 5669)。

スプラランゲル《ヴィーナスとアドニス》、油彩、板、一三五×一〇九 cm、アムステルダム国立美術館 (inv. no. N2224)。以下を参照。Oberhuber 1964, p. 184; Cat. Amsterdam 2000, pp. 212-214, no. 91; Kauffmann 1988, pp. 262-263, no. 20-43.

47 「一三二二番聖フーベルトウス、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」"1321 Sanct Hubertus, wie ihm ein hirsch erscheint, nach Albrecht Dürren copirt." Zimmermann 1905, p. XLVIII.

48 「彼の全作品中、版画ではエウスタキウスが第一の地位にあることを、私は芸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、それ以上使い古されてしまわないように、金で塗ろうとしたといひます。」"Ex omnibus vero ejus speciminibus Eustachium in Caclatura primas tenere, à peitris rerum accipi, cuius cupream laminam cum Imperator RVDOLPHVS II. fel. mem. mango redemisset, inaurari voluit, ne amplius attereretur." Andraee 1649, p. 308.



以下にドイツ語訳がある。Lüdecke and Heiland 1955, pp.100-101.

49 Schoch et al. 2001, p.95.

50 銅板、三六・五×二六・五<sup>34</sup>、ニュルンベルク、アルブレヒト・デューラーの家 (inv.no. Gr. A.7771a.)。Exh. cat. Nuremberg 1990, no.29.

51 デューラーの手による銘文、銀筆、地塗りした紙、二七・三×一九・五<sup>35</sup>、ウィーン、アルベルティーナ蔵 (inv.no.4839)。  
52 《「三歳の自画像」》は、先述のイムホフ家からルドルフ二世のもとにわたった「イムホフ家の作品集」のなかに含まれていた。「イムホフ家の作品集」所収のデューラー素描にについては以下を参照。Buddle 1996, p.209-323; Exh. cat. Vienna 1985, pp.261-262. フレーシユル作品の創意についてはすでにカウフマンらが指摘している。Kaufmann 1985/2004, pp.7-10; Schütz 1994, p.144, no.49.

53 デューラー《ペリシテ人と戦うサムソン》(ゲオルグ・フッガーの墓碑のための下絵)、『モノグラム入り、ペンと筆、白と黒インク、深緑に地塗りした紙、三一・五×一五・九<sup>36</sup>、ベルリン、銅版画室 (inv.no. KDZ4080)』。以下を参照。Winkler 1936-1939, vol.2, pp.142-147, esp.144-145, no.483; Strauss 1974, vol.3, pp.1236-1237, no.1510/20; Cat. Berlin 1984, pp.60-63, no.61.

54 デューラー《ペリシテ人と戦うサムソン》『署名と一五一〇年の年記入り、ペンと筆、白と黒インク、灰色に地塗りした紙、三一・一×一五・六<sup>37</sup>、ベルリン、銅版画室 (inv.no. KDZ18)』。Winkler 1936-1939, vol.2, p.146, no.486; Strauss 1974, vol.3, pp.1238-1239, no.1510/21; Cat. Berlin 1984, p.63, no.62.

55 「五番灰色に灰色のフッガー氏の墓／二二番開閉式の黒い小板絵。アルブレヒト・デューラーが小さな人物像を用いてサムソンの物語と主キリスト復活の物語を描いた」<sup>38</sup> Der Herren Fuggo Begräbnis grau in grau: 22 Ein schwarz zu thunes Täfelchen hat Albrecht Dürer mit kleinen Figuren, Sansons Histori und des Herrn Christi Auferstehung gemalt<sup>39</sup> Exh. cat. Wien 1985, p.261, nos.5, 22. 二二番の「サムソン」すなわち《ペリシテ人と戦うサムソン》の第二ヴァージョンは、当時《復活のキリスト》(アルベルティーナ (inv.no.3126))とともに板に貼られて二連板を成していたことがわかる。

56 署名と一五九八年の年記入り、油彩、銅板、三六・二×五五・四<sup>40</sup>、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク (inv.no.823)。Ertz 1979, pp.80, 433-440, 566, no.54, fig.521.

57 油彩、板、五八×四〇<sup>41</sup>、フイレントツェ、ウフィツィ美術館 (inv.no.8406)。

58 ウフィツィ美術館の歴代コレクション目録中、例えば、以下のような記載が確認される。「小さな筆筒の形をしたこの絵は、アルブレヒト・デューラーの絵画の創意をも示す。前の小さな開口部には、幾人かの人物を伴ったある町の近くの風景がみられる」<sup>42</sup> “Ce tableau en forme de petit armoire offre aussi l'invention du tableau, laquelle est d'Albert Dureto. Dans le petit guichet du devant, on voit un paysage avec des figures près d'une ville.” (H. シェアッキローリ『フイレントツェの大公家ギャラリーの記述』一七八三年。Cat. Florence 1783, pp.109-110, n.67; 1790p.209.) [アルブレヒト・デューラーが緑の地に鉛白で素描したカルヴァリオの丘を模写したのは、疑いの余地なく彼「ヤン・ブリューゲル(父)の意」であった。

【図版出典一覧】

- 図1-12, 15, 19 : Hirakawa 2009, figs. 8-11, 17-18, 20, 21-26, 32-33.  
 図13-14 : Exh. cat. Antwerp, Essen and Vienna 1997-1998, pp. 169-170.  
 図16 : Exh. cat. Nuremberg 1990, p. 31.  
 図17, 18, 20 : 著者蔵

【文献一覧】

1. 所蔵品カタログ  
 Cat. Amsterdam 2000: Van Os, H. et al. *Netherlandish Art in the Rijksmuseum 1400-1600*, Amsterdam, 2000.  
 Cat. Berlin 1984: Anzelewsky, F. and H. Mielke, *Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen*, Berlin, 1984.  
 Cat. Florence 1782/1982: Lanzi, L., *La Reale Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S. A. R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, 1782, Frangini, G., et al. ed., Florence, 1982.  
 Cat. Florence 1783/1790: Zaccarioli, F., *Description de la Galerie Royale de Florence*, Florence, 1783, 1790.  
 Cat. Florence 1819: *Galerie impériale et royale de Florence*, Florence, 1819.  
 Cat. Frankfurt am Main 1973: Schilling, E. and K. Schwarzweller, *Städtisches Kunstinstitut. Katalog der Deutschen Zeichnungen. Alle Meister*, 2 vols. Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 1973.

オリジナルは模写の向かいにある。より賞賛すべきは前者の創意があるいは後者の仕上げか定かではない。」『Da lui senza controversia è copiato il Calvario che Alberro Dureo disegnò in biacca, e verde terra. L'originale è a riscontro della copia; si stà incerti se più lodare l'invenzione del primo, o la esecuzione del secondo.』（「ランツィ」『トスカーナ大公殿下の御命により拡大・再編成されたフィレンツェの大公家ギャラリー』一七八二年。Cat. Florence 1782/1982, p. 137.）「プリューゲル。遠景に川の下ごきる素晴らしい町の眺めのある風景画。このタブローの中には、デューラーによるグリサイユで描かれたカルヴァリオの丘とその向かいに同プリューゲルによる賦彩模写。」『Brughel. Un paysage avec la vue, dans le lointain, d'une ville magnifique traversée par une rivière; Au dedans de ce tableau: Le Calvarie peint en grisaille, par Albert Dür, et vis à vis la copie en couleur par la même Brughel.』（「フイムンシエ」『皇室・大公家ギャラリー』一八一九年。Cat. Florence 1819, p. 145.）

59 デューラー素描《大カルヴァリオの丘》のヤン・プリューゲルによる保存箱に関する先行研究の議論および筆者の再構成の詳細については、以下の拙著を参照。Hirakawa 2009, pp. 119-128.

90 ヤン・プリューゲルの保存箱全体の図像解釈に関する先行研究の議論および筆者の見解については、以下の拙稿を参照。Hirakawa 2009, pp. 128-135.

Cat. Nancy 1909: *Catalogue des tableaux, dessins, statues et objets d'art du Musée de Nancy*, Nancy, 1909.

Cat. Vienna 1987: Kuba-Hauk, W. and A. Saliger, *Dom- und Diözesanmuseum Wien*, Vienna, 1987.

Cat. Zurich 2000: Matile, M. (ed.), *Die Druckgraphik Lucas van Leydens und Seiner Zeitgenossen. Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der ETH Zürich*, Zurich, 2000.

## 2' 展覧会カタログ

Exh. cat. Alicante and Valencia 2002: Doménech, F. B. et al., *Pintura Europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Alicante, Museo de Bellas Artes and Valencia, Museo de Bellas Artes, 2002.

Exh. cat. Antwerp, Essen and Vienna 1997–1998: Ertz, K. and C. Nitz-Ertz, *Brueghel-Brueghel. Pieter Brueghel der Jüngere–Jan Brueghel der Ältere*, Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Essen, Villa Hügel and Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1997–1998.

Exh. cat. Baltimore and Saint Louis 2002–2003: Dackerman, S., *Painted Prints. The Revelation of Color in Northern Renaissance and Baroque Engravings, Etchings and Woodcuts*, Baltimore, The Baltimore Museum of Art and Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 2002–2003.

Exh. cat. Basel and Berlin 1997–1998: *Dürer Hoben Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel*, Basel, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett und Berlin, Kupferstichkabinett der

Staatlichen Museen zu Berlin, 1997–1998.

Exh. cat. Nuremberg 1961: Strieder, P. et al., *Meister um Albrecht Dürer*, Nuremberg, Germanisches National Museum, 1961.

Exh. cat. Nuremberg 1990: Mende, M. (ed.), *Düreriana. Neuerwerbungen der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e. V.*, Nuremberg, Albrecht-Dürer-Haus, 1990.

Exh. cat. Vienna 1971: Koschatzky, W. and A. Strobl, *Die Dürerzeichnungen der Albertina*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 1971.

Exh. cat. Vienna 1985: Koreny, F., *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 1985.

Exh. cat. Vienna 1994: Schütz, K. (ed.), *Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1994.

## 3' 参考文献

Andrae, J. V.: *Selenitina Augustina Iohannis Valentini Andrae*, Ulm, 1649.

Anzelewsky, F.: *Albrecht Dürer. Das Malerische Werk*, Berlin, 1971, 2<sup>nd</sup> ed. 1991. ※本本文 (A) の番号は本論文の引用番号に一致。

Bauer, R. and H. Haupt (ed.), “Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607–1611”, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien*, 72, 1976, pp. vii–191.

Budde, H.: *Die Kunstsammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Albrecht*

- Dürers, Münster 1996.
- Buschart, B., *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, Munich, 1994.
- Ertz, K., *Jan Brueghel der Ältere (1568–1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Cologne, 1979.
- Fleisch Kok, J. P., "Over de Calvarieberg: Albrecht Dürer in Leiden, Omstreeks 1520", *Bulletin van het Rijksmuseum*, 44-4, 1996, pp.335–359.
- Fritenländer, M. J., *Early Netherlandish Painting*, vol. XI The Antwerp Mannerists Adriaen Ysenbrant, Leyden, 1933, 1974.
- Garas, K., "Zur Geschichte der Kunstsammlungen Rudolfs II." *Umeni*, 18, 1970, pp.134–140.
- Gmelin, H. G., "Illuminierte Druckgraphik um 1600. Ein Phänomen der >Dürerrenaissance<?", *Städte-Jahrbuch*, N.F.9, 1983, pp.183–204.
- Hirakawa, K., "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.
- Hirakawa, K., *The pictorialization of Dürer's drawings in Northern Europe in the sixteenth and seventeenth centuries*, Bern, 2009.
- Kauffmann, H., "Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600", *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, vol.1940–1953, 1954, pp.18–60.
- Kaufmann, T. D., "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; T.D.Kaufmann, *The Eloquent Artist. Essays on Art, Art Theory and Architecture Sixteenth to Nineteenth Century*, London, 2004, pp.1–32.
- Kaufmann, T. D., *The School of Prague*, Chicago, 1988.
- Kaufmann, T. D., *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton, 1993.
- Lüdecke, H. and S. Heland (ed.), *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, Berlin, 1955.
- Löhr, A., *Studien zu Hans von Kulmbach als Maler*, Würzburg, 1995.
- Lossky, B., "Peintures inspirées du Grand Calvaire d'Albert Dürer", *Revue des arts et des musées*, 9, 1959, pp.159–162.
- Metzger, C., *Hans Schöffelein als Maler*, Berlin, 2002.
- Neumann, J., "Kleine Beiträge zur rudolfinischen Kunst und ihre Auswirkungen", *Umeni*, 18, 1970, pp.142–167.
- Pohl, H., *Willibald Imhoff. Enkel und Erbe Willibald Prekhaimers*, Nuremberg, 1992.
- Obenhuber, K., "Die Landschaft im Frühwerk Bartholomäus Sprangers", *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 1, 1964, pp.173–187.
- Rupprich, H. (ed.), *Dürer-Schriftlicher Nachlaß* vol.1, Berlin, 1956.
- Schoch, R. et al., *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, vol.1, Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, Munich, 2001.
- Schütz, K., "Die Dürerrenaissance des späten 16. und 17.

- Jahrhunderts", *Exh. cat. Vienna 1994*, pp.55-57.
- Strauss, W. L., *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 vols., New York, 1974.
- Strieder, P., *Tafelnderei in Nürnberg 1350-1550*, Königstein im Taunus, 1993.
- Thausing, M., „Das Dürer'sche Altarwerk zu Ober-St.-Veit bei Wien“, in *Mitteilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 16, 1871, pp.81-85.
- Van Mander, K., *Den Groot der Edel Vry Schilder-Const*, Haarlem, 1604, H. Miedema (ed.), 2 vols., Utrecht, 1973.
- Vos, R., *Lucas van Leyden*, Bentveld, 1978.
- Weih-Krüger, S., „Der Ober St. Veiter Altar des Hans Schäufelein im Wiener Dom- und Diözesanmuseum“, *Kunstspiegel. Zeitschrift für Kunst und Kunstgeschichte*, 3/4, 1981, pp.298-323.
- Winkler, F., *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 vols., Berlin, 1936-1939.
- Wimmer, M., „Zeichnungen des Älteren Jan Brueghel“, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 3, Berlin, 1961, pp.190-241
- Zimmermann, H., „Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621“, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 25, 1905, pp.XIII-LXXXVIII.

Zwollo, A., „Pieter Stevens. Ein vergessener Maler des Rudolfinischen Kreises“, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 64, 1968, pp.119-180.

- 平川佳世「『オーバー・ザンクト・ファイト祭壇画』の「下絵素描」をめぐって——デューラーにおける明暗素描の諸相——」京都大学文学部美学美術史学研究室『研究紀要』一九一九八年、一八五・二二二頁
- 平川佳世「十六世紀および十七世紀の北方ヨーロッパにおけるデューラー素描の絵画化に関する論考」(博士論文)、京都大学文学研究科、二〇〇三年(平川二〇〇三年a)
- 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』年報第二十号別冊、二〇〇三年、五〇四-五二三頁(平川二〇〇三年b)
- 平川佳世「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美術の受容と翻案——」『人文知の新たな総合に向けて:二十一世紀COEプログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成第二回報告書II 哲学篇I」』、二〇〇四年、一五七-二九二頁
- 前川誠郎(訳・注)『アルブレヒト・デューラー』『ネーデルラント旅日記一五二〇-一五二二』朝日新聞社、一九九六年
- 前川誠郎(訳・注)『デューラーの手紙 付家譜・覚書』中央公論美術出版、一九九九年