

総論・「宗教・肖像・自然」からみたデューラー受容

佐藤直樹

はじめに

このシンポジウムは、国立西洋美術館の展覧会「デューラー 版画素描展 宗教／肖像／自然」の関連企画として、明治学院大学、ドイツ語圏美術研究連絡網、そして国立西洋美術館の共同で開催されたものである。展覧会は、デューラーの版画芸術の哲学をデューラーにとって最も重要な三つの概念「宗教／肖像／自然」から考察するものであった。まず、この展覧会のコンセプトを確認しておこう。

この三つの言葉がデューラー（一四七一一一五二八）によって言及されたのは、『絵画論』という未刊の芸術論においてであった。一五〇八年頃から執筆が始められた『絵画論』の草稿には、ドイツの芸術を進歩させたいというデューラーの熱い思

いが溢れている。まさに、デューラーの芸術観を知るための貴重な史料であり、次のような重要な文章が繰り返し記されている。

「絵画芸術とは、教会に奉仕するものであり、それゆえキリストの受難を描くものである。それはまた人間の姿を死後の世にも伝えるものである。大地、水面および星辰の測定は、絵画によって提示されることで理解されやすくなる」⁽¹⁾

ここでデューラーは、芸術において肝要なのは「宗教」「肖像」、そして「自然」を測定し研究することだと明らかにする。この「自然」の研究には、大地や星座の研究などの他に身体均衡論も含

まれていると考えてよいだろう。

この総論では、前半部の各論に入る前の準備段階として、デューラー受容の状況を同時代十六世紀から、十七世紀の終わりまで見通すことを目的とする。そして、展覧会のコンセプトと並行させて、デューラーが重視した「宗教・肖像・自然」の三つに分けて受容の実例を見て行く。つまり、展覧会で、デューラーの芸術哲学がこの三つの側面から見つめ直すことでその姿を現してきたように、この総論においても同様に、この三つを軸に後世の影響を見ていくことでデューラーの受容の実態が浮かび上がってくるように思われる。その前に、まずはデューラー受容の最も重要な動向であった「デューラー・ルネサンス」を確認しておこう。

「デューラー・ルネサンス」という用語は、一五七〇年から一六三〇年頃までの期間に制作されたデューラーによる版画、素描、あるいは絵画のコピー、およびイミテーションの作品群に用いるのが通例である。この言葉を初めて使ったのは一九二八年、ティーツェ夫妻であり、その後、一九五四年、ハンス・カウフマンの研究により、十七世紀の現象が包括的に明らかにされた⁽²⁾。一九七一年には、マティアス・メンデが『デューラー文献目録』(Dürer-Bibliographie)の中で「一六〇〇年頃のデューラー・ルネサンス」という項目の文献表が作成され、この概念が広く認められるようになる⁽³⁾。メンデは、この

現象を「デューラー作品への強い興味と版画技術への崇敬」によって生じたものと限定し、いわゆる造形上の影響関係とは区別したことにより、明確に概念化されることとなった。例えば、若い芸術家にとっては、デューラーのエングレーヴィングをコピーすることが版画芸術の訓練となり、デューラー様式を高度に洗練されたかたちで再生産したいという欲望と強く結びついたからである。そうして制作されたコピーは、デューラー自身が「教会に奉仕するため」に作り出した当初の作品の意図とは全く異なるものへと変質した。ヤン・ウィーリクスによる『猿の聖母』のコピーを例に見れば、デューラーの版画技法を習得することを主目的としたことが明らかだろう (Fig. 1, 2)。

デューラー・ルネサンスの中心地は、デューラーの生誕地ニュルンベルク、神聖ローマ皇帝ルドルフ二世のプラハ(プラハでのデューラー・ルネサンスについては平川氏の報告を参照)、バイエルン選帝侯の宮廷ミュンヘンとアウクスブルク、そしてデューラーが一五二〇〜二一年に旅行で訪問したことを記憶し続けていた都市アントワープであった。デューラー・ルネサンスという出来事は、デューラーの制作量の多さも重要な要因の一つとなった。そして、プラハのルドルフに次いで、バイエルン公マクシミリアン一世(一五七三〜一六五一)・在位一五九七〜一六五一)が重要な役割を果たす。豊富な資金力を元に、デューラーの主要絵画作品(《パウムガルトナー祭壇》、《四使徒》など)をミュンヘン宮廷のために収集したのである。



fig.2 ヤン・ウィーリクス
《猿のいる聖母子》1565-66年、
エングレーヴィング



fig.1 デューラー《猿のいる聖母》1512年、
エングレーヴィング

このバイエルン宮廷と、ネーデルラントでのデューラー・ルネサンスの事例については後に「宗教」「肖像」「自然」の項目で詳細に見ていくことにしたい。

何より、後世に多大な影響を与えたアルブレヒト・デューラーの芸術は、油彩画においてよりも版画芸術において、主題および技法ともに革新的な作品を次々と生み出したと言っておく。紙という携帯可能なメディアに刷られたドイツの画像が、国を超えて欧州全土に広がっていった。このシンボジウムのテーマである「デューラー受容」の問題は、「版画」というメディアによって、広範囲に作品イメージが広まったことも大きく関連しており、「デューラー版画素描展」でその全貌を知ることができる。

宗教

多くの作家がデューラーの版画を求め、それをイメージソースとして活用していたが、デューラーのモノグラムを堂々と付した贋作を販売する者まで現れた。美術史上最初の著作権論争として有名な、マルカントニオ・ライモンディの事件である。ライモンディは、デューラーの木版画連作《小受難伝》を銅版画で写し販売したことで、デューラーに告訴される (fig.3-4)。ヴァザーリの『芸術家列伝』によれば、この訴訟をヴェネツィアで起こすことが、デューラーが一五〇五年にヴェネツィアを

再訪した理由のひとつとされている。



fig.3 デューラー「小受難伝」より
《最後の晩餐》1508-09年、
木版画



fig.4 ライモンディ「小受難伝」より
《最後の晩餐》
エングレーヴィング

「彼」は、購入したすべてのアルブレヒトによる版画をよく研究し、模倣し始めた。デューラーの版画はその新しさと美しさ故に、皆から求められたからである。アルブレヒトの木版画と同じくらい深く彫った銅版画で、マルカントニオは全部で三六枚のキリスト伝、キリスト受難伝をアルブレヒトが使用しているADのサインを付けて作り続けた。それは誰もその違いを見分けられず、アルブレヒトの作品として販売し、購入してしまふほど似ていた。この噂を耳にし、模倣の受難伝の一つがフランドルに送られて来た時、アルブレヒトは腹を立て、フランドルを立ち、ヴェネツィアにやって来てシニョーリアにマルカントニオを訴えた。しかし、彼が得たのは、マルカントニオは今後アル

ブレヒトのサインを使用してはいけないということだけだった。」⁽⁴⁾
ヴェネツィアでの裁判後、マルカントニオはモノグラムの使用を禁止されたものの、版画制作自体をやめることはなく、デューラーのモチーフを使用した作品を作り続けた⁽⁵⁾。
そこには、よく売れたという事実の

他に、デューラーの版画が参照すべき高尚な芸術作品であること、またイタリアでは見られない精緻な線刻技術がマルカントニオを魅了するという芸術的な理由からに他ならない。実際に、デューラー版画との出会いが、ペンや銀筆の素描を並行ハッチングで写したそれまでの模写から、クロスハッチングを多用する彫塑的な表現へと、マルカントニオを開眼させたのである⁽⁶⁾。つまり、マルカントニオにおけるデューラーの受容は、コピー商品の制作販売と、その高い版画技術の習得にあった。ただし、デューラーによる木版画の密な線描を、マルカントニオは銅版画で写している。その超人的なビュラン彫線を一本残らずなどるのは決して容易なことではなく、高い集中力が要求されることは容易に想像できる。それは同時に、マルカントニオの技能の証明ともなり、後にラファエロが自作の複製版画制作をマルカントニオに依頼するきっかけとなった。デューラーの版画を



fig.5 ゲオルク・フィッシャー《キリストの捕縛》1633年、板、油彩、ミュンヘン、バイエルン国立絵画収集

正確に写した罪を問われた裁判が、災い転じて、マルカントニオの版画技術がデューラーに引けを取らないという評判を作り上げたのである。

次に、ミュンヘンのデューラー・ルネサンスの例を見ていこう⁽⁷⁾。ミュン

ヘンでは、プラハ宮廷のデューラー受容とは状況がかなり異なっている。両宮廷とも、デューラー作品が最高傑作として扱われ収集されていたことに変わりはないが、プラハでは手本としてのデューラーの素描作品がふんだんにあり、素描の絵画化が進められていた⁽⁸⁾。一方、ミュンヘンでは、デューラー作品の収集に遅れをとっていたこともあり、模倣よりもデューラー作品の様々なモチーフを組み合わ

せることで全く新しい構図によるデューラー風の作品が制作された。その中心人物となったのがゲオルク・フィッシャー (Georg Fischer) である。例えば、一六三三年に制作された《キリストの捕縛》(fig.5) は、まさにミュンヘンのデューラー・ルネサンスを代表する象徴的な作例と言えよう。人物像や建物のモチーフはデューラー作品からの借用となっており、前景左馬の右側に立つ男性像の他、多くのモチーフが、ミュンヘン宮廷が所蔵していた《神聖ローマ皇帝マクシミリアン一世の祈禱書》(fig.6) のデューラーによる周縁素描が手本とされた。背景右手の建築物は、デューラーの木版画「聖母伝」連作のうち《エジプトの聖家族》(fig.7) から反転して借用されている⁽⁹⁾。さらに、本作品で注目すべきは、画面右下に、芸術家自身によって本作品がデューラー作品に基づくことを二行にわたって明記していることだろう。

「ドイツのアペレスは、自らの創造的才能の証であるこの重要な作品を版画によってではなく、ペンによって一五一五年に作り上げた。一六三三年に筆によって、ここに正確に受け継がれた」⁽¹⁰⁾。

この銘文にフィッシャー自身の署名こそないものの、ゲオルク・フィッシャーはデューラーの芸術を尊敬しつつ、本作品が一六三三年の「模倣」(imitatio)であることを明記している。



fig.7 デューラー「聖母伝」より
《エジプトの聖家族》1502年頃、木版

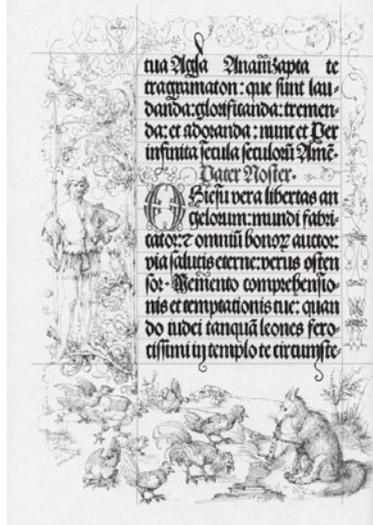


fig.6 デューラー
《神聖ローマ皇帝マクシミリアン1世の
祈禱書》1515年、ペン、
バイエルン国立図書館

肖像

「肖像」の受容に関して、ラファエロによるデューラーの自画像の受容を見てみよう。ヴァザーリの評伝中「ラファエロ」の項目に、デューラーとラファエロの友情の交換に関して次のように報告されている。

「ドイツのアルブレヒト・デューラーは、驚嘆すべき画家で、こよなく美しい銅版画の彫版工であったが、自分の作品を贈呈してラファエロに敬意を表した。そしてリンネルの画布にガッシュで描いた自画像をラファエロのもとへ送った
……【中略】……それでラファエロもデューラーに自らの

しかし、本作品はプラハで見られる「模倣」的ルネサンスとは異なる、デューラー作品の「利用」的ルネサンスであった。また、ここでの銘文が「Apelles Deuthonicus」「すなわち「AD」のモノグラムを暗示するだけでなく、デューラーを生前に「ドイツのアペレス」と賞賛せしめたコンラート・ツエルティスに遡る尊称から始められていることも見逃すこともできない⁽¹⁾。ここで我々は、フィッシャーによる銘文と絵画の巧みな構造によって、二重にデューラーの存在を意識することになるのである。

手で描いたデッサンを何枚も送ったが、デューラーはその贈り物をまことにかたじけないものとして受け取った。⁽¹²⁾

残念ながらデューラーが送った自画像は失われてしまったが、ラファエロがデューラーに送った素描のほうは、現在もアルベルティーナ版画素描館に残されている (fig. 8)。この素描には、デューラー自筆の書き込みがあり「1515」の年記が確認されることから、デューラー自身がラファエロに贈った自画像は一五一〇〜一五一五年の間に制作されたものと推測できる⁽¹³⁾。ラファエロの素描にあるデューラーの手になる書き込みは次の通りである。



fig.8 ラファエロ《頭部のある二人の男性習作》
1515年、赤チョーク、ウィーン、
アルベルティーナ版画素描館

「一五一五年。教皇から高く評価されていたウルビノのラファエルは、この裸体像を制作し、彼の手を示すためにニュルンベルクのアルブレヒト・デューラーに贈った」⁽¹⁴⁾

こうしたデューラーとラファエロの作品交換は実際の交渉の証であり、ドイツとイタリアの画家の友情の交換をも示してくれるものである。ただし、デューラーの失われた自画像が、ラファエロに影響を及ぼしたかどうかということについてははっきりしない。しかし、興味深い意見が一九三四年にフーゴ・ケラーによって出された。それは、ラファエロがバチカンの「ヘリオドロスの間」に描かれた、輿を担ぐスイス人親衛隊の顔の特徴 (fig. 9) にデューラーの自画像が参照されていたのではな



fig.9 ラファエロ
《寺院から追放されるヘリオドロス》
(部分)「スイス人の親衛隊」、
1511-12年、フレスコ、
ヴァチカン美術館



fig.10 デューラー《1498年の自画像》
1498年、板、油彩、
ブラド美術館

いか、というものだ⁽¹⁵⁾。そういわれてみると、髪型や衣服の特徴などからデューラーの自画像 (fig.10) の特徴に近く、我々の想像力を掻き立ててくれる。

一見、非学問的なフーゴ・ケーラーの指摘は、実は、十九世紀にナザレ派が有することとなる国民主義的動向の系譜に位置づけられるものかもしれない。それは多分に政治的な意味合いを含んでいるからである。つまり、ラファエロの作品の中にドイツの画家デューラーの影を見いだそうとする試み——つまり、ルネサンス時代において遅れていたドイツの芸術が、イタリアの芸術に並んだという証拠を見つけ出そうとする試みだから

らである。デューラーが生きた時代、イタリアは文化の先進国であり、ドイツの人文主義者や芸術家たちはイタリアに対して大きなコンプレックスを抱えていた。秋山聰氏が国立西洋美術館の展覧会カタログの二章で述べているように、人文主義者コンラート・ツェルティスによる「デューラー礼讃」は、イタリア留学から帰国したツェルティスが、イタリアへの対抗意識を強めドイツ文化の底上げを使命として、その歴史や文化的伝統の掘り起こしに尽力するためのイデオロギーであったという⁽¹⁶⁾。そして、ケーラーがこの論を発表した一九三四年はヒトラーが政権を獲得した一九三三年の一年後のことであり、ラファエロがデューラーの素描を使用したとする指摘には多分に政治的意図が含まれていたに違いない。美術史的に見ると強引な比較ではあっても、その研究がなされた時代を映し出す鏡なのである。十六世紀にツェルティスが始めたデューラー礼讃が、十九世紀のナザレ派に、そして二十世紀ナチスの時代へと受け継がれていることを見極めることも美術史の果たすべき役割と言えよう。

次に、イングランド女王エリザベス一世の肖像画家として知られるニコラス・ヒリアード (一五四七—一六一九) におけるデューラー受容を検討しよう。彼の残した小型のミニアチュールは、デューラー受容の文脈で論じられることは決して多くはない。しかし、彼が著した芸術理論書『細密肖像画論』(The Arte of Linning) には、ヘンリー八世の宮廷画家を務めたハ

ンス・ホルバイン(子)だけでなく、デューラーの名前も挙げられ、デューラーの版画芸術から学ぶことの重要さが論じられている⁽¹⁷⁾。

デューラーは当時、西欧世界で最も有名な芸術家であり、多くの版画作品がイングランドにももたらされていた。『細密肖像画論』には、デューラーの芸術を熟知していたヒリアードがデューラーについて言及する部分が多くあり⁽¹⁸⁾、なかでもヒリアードが「陰影法」に関してデューラーを引き合い出して以下のように述べている事実は重要である。

「アルブレヒト・デューラーのエングレーヴィングによる小品のいくつかの繊細かつ非常にすばらしく刻印された肖像画を模倣して、ペンでハッチングすることこそ、細密肖像



fig.11 ニコラス・ヒリアード
《自画像》1577年、
厚紙に羊皮紙、水彩、
ロンドン、ヴィクトリア&
アルバート美術館
アルベルティーナ版画素描館

像画を描き始める前にまず取り組むべきことである。次から次へと、細筆の先をそのように扱えるよう、版画を満足に模倣できるようになるまで絵を習ってはならない。これこそが、細密肖像画を描くことの真の手順であり極意である。これこそが胆に銘じるにふさわしく、私は筆を置くこととする。」⁽¹⁹⁾

ロイ・ストロングは、この画家の発言を受けて「ヒリアードのどの細密画も極度に拡大して見ると、このことが実証されるであろうし、彼の数少ない素描にもデューラーのエングレーヴィングの様式的特徴であふれている」⁽²⁰⁾と論じている。

さて、ヒリアードがデューラーから学んだのは、そうした線描のみだったのであろうか。細密画の完成作を見ても、肖像画の顔面にはほとんど陰が見られないこと⁽²¹⁾、またその下描きも認めにくいため、デューラー的なエングレーヴィングの線描表現は理解しにくい。しかしながら、一五七七年に制作されたヒリアードの《自画像》(Fig. 11)には、デューラー的な特徴が認められる。まず、デューラー的な線描処理と巻き毛や髭の類似する表現に、明らかにエングレーヴィング的な線刻の特徴を見ることができよう⁽²²⁾。しかし、何よりも本作品で最もデューラー的であると筆者が考えるのは、ヒリアード自身が鏡を見つめる鋭いまなざしを置いて他にはない。これによって、彼の鋭い眼光で見つめられることになる我々は、同じ感覚に陥る先例

としてデューラーの《一四九八年の自画像》(fig. 10)をすぐさま思い起こすことになる。デューラーのファッショナブルな装いが見せるのは、自立した芸術家としての自尊心であった。その自尊心は、デューラーのまなざしが秘める厳しさからも十分に伝わってくるはずだ。とはいえ、果たしてそれだけでヒリアードの自画像にデューラーの影響を見ることができるといえるかという慎重な意見もあろう。オットー・ペヒトは、ヒリアードがその芸術論で自らの芸術に対する決定的な影響をデューラーに帰していることに触れながら、ヒリアードの《自画像》においてその頭部のポーズを除いては、様式的にデューラーの肖像との関係を見いだすことができないと断じている⁽²³⁾。

一方でカール・ウインタールは、デューラーの自画像との類似が、ヒリアードがデューラーの自画像に精通していたことを推測させると、次のように指摘する。「ヒリアードの一五七七年の自画像の中に、デューラーの二つの自画像と奇妙な類似を認めることは可能だが、この類似は単なる偶然であって重要なことではないかもしれない。しかしこの奇妙な類似は、ヒリアードがデューラーの二点の自画像に精通していたらうと推測させるに十分である」⁽²⁴⁾。続けて、「ヒリアードはこれらの自画像を見るためにニュルンベルクに行つたであろう」とも推測し、「ヒリアードがニュルンベルクやヨーロッパの他の町【パリ以外】に旅行したという記述を見つけることは不可能なことであるが…【ニュルンベルクへの旅行によって】…一五六〇年か

ら一五七二年の間に制作された作品群とそれ以降との様式的ギャップが説明されうるのである」と結論つけた⁽²⁵⁾。また、先に挙げたようにカウフマンも、ヒリアードに見られる線描処理と巻き毛や髭の表現に注目し、デューラーのエングレーヴィングの線刻から学んだはずだと指摘する⁽²⁶⁾。さらにホルスト・フェイは、ウインタールの説を好ましくはないが受け入れざるを得ないようだと留保しつつ、「ヒリアードのデューラーに対する偏愛がそこかしこで認められる」点については未解決とした上で、「宮廷芸術家として接触があつた他の画家たちや、洪水のようにイングリランドに押し寄せたネーデルラントの版画についてもまだきちんと検討されていないようだ」と、ヒリアードの手本に関する問題が複雑であることに注意を促している⁽²⁷⁾。しかし、我々が実証的な証拠として挙げられるのは、ヒリアードがデューラーの版画作品を確実に知つていたこと、そしてそれを自身の芸術論で評価していたことのみである。こうした乏しい証拠しかない状況で、我々は造形の比較による美術史的判断が求められることから、再度、作品自体に立ち返らなくてはならない。

そのために「まなざし」の表現を手掛かりとしよう。デューラーの二点の《自画像》には、ヒリアードでも同じく認められるように、どの作品も「軽く斜視気味」で描かれていることに気づかされる。この表現で重要なものは、鏡を見ている画家自身の眼が、実際に斜視気味に鏡に映るかどうかだけではなく、完

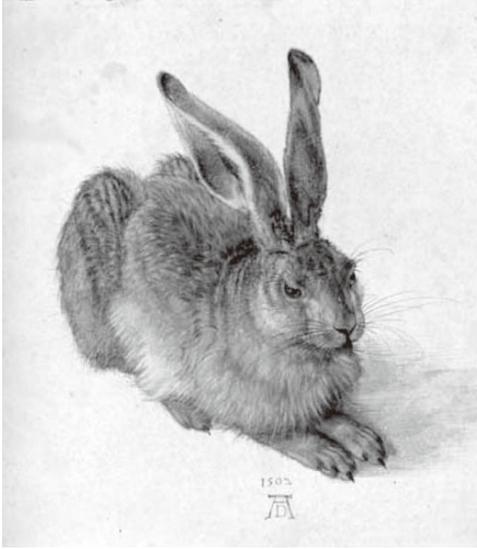


fig.12 デューラー《兎》1502年、ペン、水彩、
アルベルティナー版画素描館

成作にそうしたまなざしを残しておくという画家の判断にこそあるだろう。つまり、外見上の美的処理を考えるならば、眼球の位置は十分に調整可能な箇所であるのに、それを行わず、デューラーの自画像と同様に斜視気味の眼を表現しているという事実には、筆者は、この表現が単なる模倣ではなくヒリアードのデューラー研究に依るものと見たい。ヒリアードのデューラー受容は、このまなざしの表現が示すように、デューラーの《自画像》を研究したことにあるのではないか。そればかりか、

このまなざしの表現自体がデューラーへのオマージュとなっているのではないだろうか。

デューラーの自画像の、我々をまっすぐ見つめる（我々から見て）右側の目は、デューラーの制作活動中の目を表わしている⁽²⁸⁾。この表現から得られる絵画的効果は、右目で鑑賞者（すなわち鏡の自分）を見つめながら、左目は別のものを見つめるという、モデルである画家自身の制作の瞬間を再現することにある⁽²⁹⁾。こうしたまなざしをヒリアードが表現することは、単純な模倣を越えた、まさにデューラーの造形的原理を、言葉や理論ではなくイメージの総体として感得することによってのみしか表現しえないのではないだろうか⁽³⁰⁾。

自然

展覧会の最後の主題であるデューラーの「自然」について考えるとき、《兎》(fig. 12)のような写実的な素描から、我々はデューラーが動植物を描くときには徹底的な自然研究に基づいていると思ひ込まれてはいないだろうか。こうした思ひ込みは、正しい作品理解を妨げる一因となるだろう⁽³¹⁾。

異国の動物を表わした《犀》(fig. 13)には、活版印刷によるテキストが図の上部に添えられ、この珍獣がヨーロッパにもたらされた由来が述べられている。

1 Nach Chiffrae hiehet 1717. In der 1717. Sat man den großmüthigen König von Portugal Emanuel den 4. ynforn pacht auf Arabia ein föllich lebendig Thier. Das nomen fe Rhinoceros. Das ift beyt alle feine geteile überdeckte. Es hat ein fars wie ein gepackter Schilde. Das ift es dafon Schalen völegte falf fei. Und ift in der grö als der ödfande Thier in berberbige von panyon und falf nachhifig. Es hat ein fcharff hant. Von dem auff der nator Das feyete es altes von wegen es der faven fe. Das delft Rhin ift der ödfang todt feinde. Die ödfande fucht es falf vöd/ dann wo es In anhmbe/fo laufft Inm das Thier mit dem kopff zwifchen bey faden pany und reyt den ödfinder viden am pauch auff wi erwüget In. Das mag er fich nit erwin. Dann das Thier ift also gewapent das In der ödfande nichts kan thun. Sie fagen auch das der Rhinoceros 300ndt/ 170ndig und 400ndig fe.

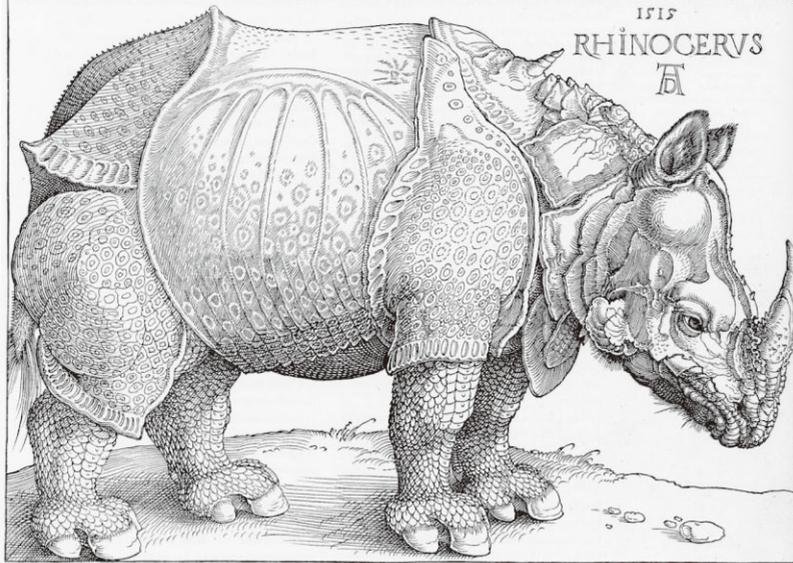


fig.13 デューラー《犀》木版画、1515年

「キリスト降誕後一五二三年目の五月一日、ポルトガルの偉大なるエマヌエル国王陛下下宛に、このような動物が生きたままインドからリスボンに運ばれた。人々はこの動物をリノケルスと呼ぶ。その動物の姿はここに見られる通りである。それは亀のような色合いで、厚い甲羅に覆われている。身体の寸法は象くらの大きさであるが、脚は象よりも短く、防御に優れている。鋭い角が一本、鼻から突き出ている、傍らに石がある時は常にそれを研ぎ始める。こののろまな動物は象の天敵である。象はこの動物をひどく恐れている。なぜなら、それが象に近づくと、象の前脚の間を頭で突進し、象の腹部を引き裂き、そして殺してしまうからだ。しかし、象はそれを防御できない。この動物は象が何も出来ないほどしっかりと武装しているからである。人々はリノケルスを素早く、勇敢で狡猾であると言う。」⁽³²⁾

この記述と迫真的な描写から、我々はデューラーがこの犀を実際に見たと思ひ込んでしまふだろう。しかし、デューラーがこの犀を見ていないことは歴史的に間違いない。すると、デューラーはこの犀のイメージをどこで得たかが問題となる。ペンによるデューラーの準備素描（*sketch*）が大英博物館に残されており、当時リスボン在住のヴァレンティーン・フェルディナントによるスケッチをデューラーが写したものと伝えられている。フェルディナントの素描はすでに失われてしまったが、ニユル

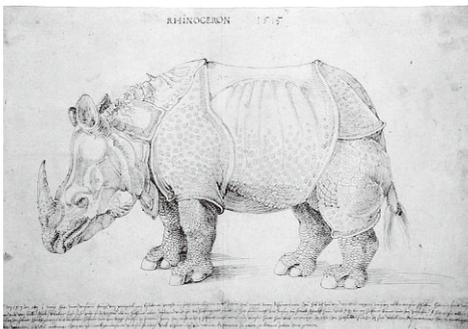


fig.14 デューラー《犀》(W. 625) 1515年、ペン、大英博物館

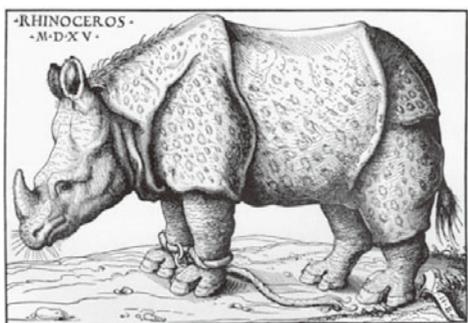


fig.15 ハンス・ブルクマイア《犀》1515年、木版画(ウニクム)、ウィーン、アルベルティーナ版画素描館

ンベルクの友人に宛てた手紙に添えられ、手紙には犀に関する情報が記されていた⁽³³⁾。

この犀の素描が、ポルトガルに贈られてきた犀を正しく表わしたものでどうかという疑問が、デューラーの犀の肩の間に見える小さな二本目の角から生じてくる。インド犀は鼻に一本の角を持ち、鼻の上に二本の角があればアフリカ犀となるのだが、ギウンター・パスが指摘するように、デューラーはパウサニアスやマルティリウスのような古代の作家がアフリカ犀を指して「犀は二本の角を持つ」とした記述をニユルベルクの人文

主義者から知ること、インド犀の描写にもう一本角を加えた可能性が高い⁽³⁴⁾。この二本目の角に関して、デューラーと同時代のハンス・ブルクマイア(父)による犀の版画が重要な役割を担うこととなる (fig. 15)。おそらく、ブルクマイアもフェルディナントのスケッチをデューラーと同時期に見たはずだが、これほど犀の姿が異なるのは不思議に思われる。ブルクマイアの犀には二本目の角がなく、前足には鎖の付いた綱が縛られている。皮膚の様子も実際の犀と変わらないばかりか、鼻先の髭や頸部の毛の表現などから、実際に目にしなければ描き出せない

ような特徴も認められ、実はブルクマイアの版画こそがフェルディナントの素描の正確な再現ではないかと思われるのだ。すると、デューラーにとっては、目の前にあった、フェルディナントの素描よりも、人文主義者たちから得た古代の知識のほうがより正確な情報に思われたのだろうか。ならば、パスが正しく指摘したように、デューラーの犀は、古代の記述に従ったルネサンスに特有な人文主義的産物だったことになる⁽³⁵⁾。

さて、実は非写実的であったデューラーの犀は、ブルクマイアによる写実的な犀を抑えて、その後も時代を越えて多くの作家



fig.17 ヤン・ファン・ケッセル(父)
《アフリカのアレゴリー》1664-66年、油彩、
銅板、ミュンヘン、バイエルン国立絵画館

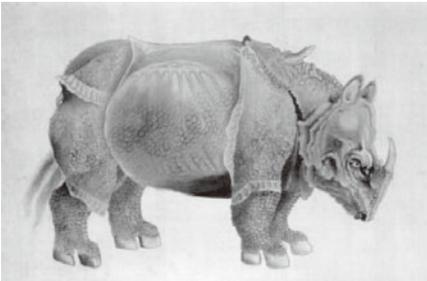


fig.18 谷文晁《犀図》1790年、絹本着彩、
ファナック株式会社、曙館



16 ヨハン・E・ガンスラー(?)
《オウム貝の杯》1691年、ウィーン、
美術史美術館

たちに参照され続けた。例えば十七世紀、ウィーンで活躍したヨハン・エルトマン・ガンスラーに帰属される異国情緒あふれる杯 (fig. 16) には、巨大なオウム貝の上にデューラーの木版画を正確に立体化した小型の木彫がのせられている。すでにフィリップ・ガレによる、いわゆる「マドリードの犀」(二五八六年) を写真的に描いた版画や、「ロンドン犀」(二六八四年) の版画が広く知られているにもかかわらず、ここでは未だにデューラーの犀が手本として参照されているのである⁽³⁶⁾。同様のことがヤン・ファン・ケッセル(父) による銅板絵にも生

じている (fig. 17)。しかし、犀の姿がデューラーの木版画によるだけでなく、テキストに表わされていた象の腹を角で一突きする様子までも再現されている⁽³⁷⁾。さらに驚くことに、この犀は海を越え、遙か日本にまでやってくることとなる。デューラーの犀が、一七九〇年に谷文晁(一七三六〜一八四〇) (fig. 18) によって描かれた。谷は、デューラーの犀をヨアヒム・ヨンストンの『自然誌』(Historiae naturalis) から写したと思われる。当時この書物は、学者や芸術家らの間で広く知られていたが、そこに表わされていた多くの動物図の中から、谷が犀を選んだ理由は何であったのだろうか。それは、デューラーの犀が、ヨーロッパでも参照され続けていたように、谷の目にも魅力



fig.19 ヘンリック・ホルツイウス《割礼》1594年、
エンゲレーヴィング

的に映ったということに尽きるだろう。二百年以上の時を経て、海を超えてもなお、デューラーの扉はコピーされていたのである⁽³⁸⁾。

二十世紀になっても、美術史家フリードリヒ・ヴィンクラーの思い出によると、デューラーの扉は彼の子供時代（一九三〇年代）の教科書で挿絵として用いられていたという⁽³⁹⁾。こうした現象は、美術においてこそ特徴的なものだろう。つまり、デューラー作品の受容に関して、我々は次のことを知ることとなる。真実を表した作品を抑えて、真実を装った装飾的な作品が影響力を持つこと——すなわち、デューラーの創造力が極め

て優れていたためブルクマイアの作品は打ち捨てられ、デューラーの扉が手本として選ばれた。美術においては、芸術的に優れた像のほうが、真の像よりも正統となることをこの木版画は証明しているのである。

デューラーによる「自然」の受容に関して、続けて、ハイルレムのホルツイウスとコルネリスゾーンの例を取り上げよう。北方マニエリスムを代表する作家ヘンリック・ホルツイウス（一五五八―一六一七）のデューラー受容は、その完成度の高さから、最も重要なデューラー受容の一つであることは間違いない（fig.19）。大英博物館所蔵の鉛筆による自画像には、ヒリアードの自画像と同様、ホルツイウスによるデューラーの自画像の深い理解が認められる。ヒリアードは、『細密肖像画論』の中で「ホルツイウスがデューラーの芸術に非常に近くまで迫っていた」ことを賞賛していたことが思い出される⁽⁴⁰⁾。

このホルツイウスのデューラー受容が、カレル・ファン・マッデルがホルツイウスとコルネリス・コルネリスゾーン（約一五五〇〜約一六〇〇）の三人で創設した「実物写生を勉強するためのアカデミー」運動のなかで⁽⁴¹⁾、何らかの役割を果たしていたのか——イタリアとは一線を画す北方的リベラル・アーティストの確立を巡って、デューラーの「自然研究」がハイルレム・アカデミーの理念形成に戦略的にどのように利用されてきたのか、これまでデューラー研究ではあまり議論されてこなかつ



fig.20 コルネリス・コルネリスゾーン
《楽園追放》1592年、油彩、カンバス、
アムステルダム国立美術館



fig.21 デューラー《アダムとエヴァ》
1504年、エングレーヴィング

た重要な問題である。コルネリスゾーンの油彩画《楽園追放》(fig.20)で見られるように、デューラーの銅版画《アダムとエヴァ》(fig.21)から学んだことは明白で、ハールレム・アカデミーの理念にデューラーの理想的身体の研究が明確に関連していたことは疑う余地がないだろう⁽⁴²⁾。そして、ファン・マンデルを通して、ハールレム・アカデミーは皇帝ルドルフ二世の「プラハを継承する」⁽⁴³⁾という観念的戦略を織り込まれていた、と尾崎氏が指摘するように、それは同時に、デューラー・ルネサンスがプラハを経由してネーデルラントにもたらされた一つの例を示している。デューラー・ルネサンスが十七世紀ヨーロッパ

パ美術の大きな国際潮流であったことを再確認させてくれるものなのである。
アントウエルベンの次の世代、ルーベンス(一五七七—一六四〇)によるデューラー受容も重要な論点となるだろう⁽⁴⁴⁾。ルーベンスほどの巨匠となると、彼自身の影響力の大きさからして、もはや単純にデューラー・ルネサンスとしてくくるべきではないかもしれない。しかし本稿では、ルーベンスがラファエロとデューラーを同等に尊敬し学んでいたという事実に注目し、ルーベンスにおけるデューラー受容の一例を挙げておきたい。ベルリン国立版画素描館所蔵の素描(fig.22)は、ラ

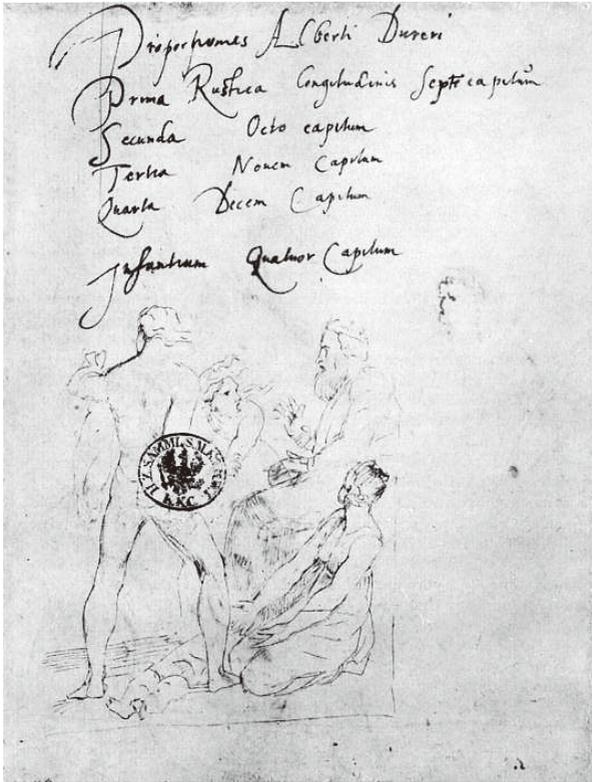


fig.22 ルーベンス《ラファエロのソロモンの審判》
(ヴァチカン署名の間に基づく) ベルリン国立版画素描館

ファエロによる「署名の間」の《ソロモンの審判》(一五〇九〜一五一一年)をルーベンスがヴァチカンでスケッチしたもので、その上方にルーベンス自身の手でデューラーの『人体均衡論四書』の構成に関するメモが記されている。この記述は、ルーベンスがイタリアに滞在(一六〇〇〜一六〇七年)した際、『人

体均衡論四書』のラテン語版(一五三三/三四年)を手にしたことによる覚え書きかもしれない⁽⁴⁵⁾。これは、ルーベンスのデューラー受容に関して極めて象徴的なことではないだろうか。デューラーに関するメモの下にラファエロの壁画のスケッチをしたのか、あるいはラファエロのスケッチの上にデューラーの身体均衡論に関するメモをしたのかは不明だが、偶然であるにせよ、両者を一枚の紙に組み合わせていることは注目に値しよう⁽⁴⁶⁾。この素描を、十九世紀ドイツ・ロマン派による「ラファエロ・デューラー崇拜」の先駆けとみなすこともできそうだが、一方で、ナザレ派がデューラーとラファエロ同様に、ルーベンスを手本としていたとは言われていない。ルーベンスのバロック的表現は、ドイツ・ロマン派の画家たちが克服すべき表現であったため、作品制作の指針として選択されなかったためであろう。いずれにせよ、ルーベンスによるデューラー受容は、どの時代においてもデューラーが手本とならなかった時代がないことの一例となっていることは間違いない。

おわりに

以上、デューラーの受容に関する作例を「宗教・肖像・自然」の視点から検討した。もちろん、これはデューラー受容史のほんの一部でしかない。デューラー受容の全作例を検討することは不可能なほど、その影響は多岐多様にわたっており、ここでは本シンポジウムの議論の手がかりとなりそうなものに限定している。「宗教」においては、ライモンディによるデューラー作品の模倣、あるいは贋作制作。そして、デューラー・ルネサンスにおけるプラハとミュンヘン宮廷での相違点。「肖像」では、デューラーとラファエロの友情に政治的な判断がなかったか。ヒリアードにおけるデューラー自画像の造形原理に対する深い理解。「自然」においては、『犀』の写実性を例にとり、デューラー作品には写実の信頼性が初めから付与されてしまう危険性、作家の神話性と造形の優劣が写実の真偽をも揺るがしてしまう問題についても検討した。さらにデューラーの自然研究が、ネーデルラント、ハールレムのアカデミーの理論的支柱の一つとなっていたことに触れ、デューラーの作品自体が手本となるだけではなく、その芸術哲学が次世代の芸術の方向性までも決定づけた可能性にも言及した。

私のこの総論が、シンポジウムの発表の理解の一助となり、またデイスカッションの刺激となることを期待しつつ、私もこれを今後のデューラー受容を研究するための一つのアトラスと

したい。

註

- (1) デューラー『絵画論』注解、下村耕史編、中央公論美術出版、二〇〇一年、一一三頁。
- (2) H. Tietze und E. Tietze-Conrat, *Der junge Dürer, Augsburg 1928*, S. 260; H. Kaufmann, *Dürer in der Kunst und im Kunststreit um 1600*, in: *Vom Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530 bis 1650*, Anzeiger des Germanischen National-Museums 1940 bis 1953, Nürnberg, 1954, S. 18-60.
- (3) M. Mende, *Dürer-Bibliographie zur fünfthundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Albrecht Dürer, Wiesbaden, 1971*, S. 544-547. (一六〇〇年代のデューラー・ルネサンスに関する文献表)
- (4) ルビは筆者による。ヴァザーリの記述の和訳は以下を参照。元木幸一「コビーからコビーへ、中世末期ヨーロッパ北方の複製文化」『西洋美術研究』No. 11(二〇〇四年、三〇頁(二九—四九)): G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di Gaetano Milanesi, tomo V, Firenze, 1906, pp. 405-406.
- (5) マルカントニオの模倣に関しては以下の論文を参照。蛭川順子「芸術と技術のはざままで——デューラーによる史上初の著作権告訴事件をめぐる——」『芸術の理論と歴史』、思文閣、

- 一九九〇年、一四八一―一五七頁。
- (9) I. H. Shoemaker, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Kansas, 1981, p. 3.
- (7) シュオンヘン宮廷のデューラー・ルネサンスについて はギゼラ・コルトベルトの論文に詳しく：G. Goldberg, *Dürer-Renaissance am Münchner Hof*, in: *Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I.*, hrsg. von H. Glaser, München 1980, S. 318-332.
- (8) バイエルン公マクシミリアン一世と皇帝ルドルフ二世は同じ作品を購入するために競ったことも多かった。時にはマクシミリアンがルドルフに勝利するような場合もある。例えば《キリストの哀悼》(シュオンヘン、アルテ・ピナコテーク) は、一五八八年にイムホフ家のコレクションからルドルフに購入の打診があったものだが、結局マクシミリアン一世が一六〇〇年頃に購入した。：G. Goldberg, *Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd. XXXI, München 1980, S. 133, Anm. 24, (129-175). なお、平川氏の報告も参照のしよう。
- (6) *Dürer-Renaissance* (Ausstell.-Kat.), hrsg. von G. Goldberg, München 1971, S. 19, Kat. Nr. 17.
- (10) 原文は以下の通り：‘Appelles Deuthonicus hunc ingenij curiosum partum edidit/penna non prelo: A° 1515 penicillo accurate imitatum A° 1633.’；G. Goldberg, *op. cit.*, 1980, S. 142.
- (11) G. Goldberg, *op. cit.*, 1980, S. 142. 第二のアンペレスとシュンデューラー礼讃を初めて取り上げたのはメンデである：M. Mende, *op. cit.*, 1971.
- (12) ヴァザエーリ『ヴァザエーリ ルネサンス画人伝』白水社、一九八二年、一九一―一九二頁。
- (13) F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Neuausgabe, Textband, Berlin, 1991, S. 229, Kat.-Nr. 117V.
- (14) V. Birke und J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generakverzeichnis*, Bd. IV, Inv. 14326-42255, Wien, 1997, S. 2158, Inv. 17575.
- (15) H. Kehler, *Dürers Selbstbildnisse und die Dürers-Bildnisse*, Berlin, 1934, Nr. IV, 2.
- (16) 秋山聰「肖像：名声の流布と永続のためのメディア」『アルブレヒト・デューラー版画・素描展 宗教／肖像／自然』(展覧会カタログ) 佐藤直樹編、国立西洋美術館、二〇一〇年、一一九頁。
- (17) ヒリアードの芸術論の全訳と解題は以下を参照：潮江宏三『ニコラス・ヒリアード《リムニグ芸術論》科学研究費補助金(一般研究C)研究成果報告書、一九九二年(潮江氏の翻訳は次の版が元となつてゐる：A. F. Kinney, Nicholas Hilliard's 'Art of Limning', Northeastern University Press, 1983)。
- (18) ヒリアードの著作におけるデューラーに関する言説は以下に詳しく：H. Vey, *Nicholas Hilliard and Albrecht Dürer*, in: *Mouseton, Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Köln 1960, S. 155-168.
- (19) N. Hilliard, *A Treatise Concerning the Arte of Limning by Nicholas Hilliard*., ed. by R.K.R. Thorngon and T.G.S. Cain, Carcanet Press, 1992 (1981), p. 81.; 潮江宏三「前掲書」一九九二年、二九頁。

- (20) R. Strong, *The English Renaissance Miniature*, London 1984, p. 68.
- (21) ヒリアードは『細密肖像画論』のなかで、当時主流となりつつあった明暗法の必要以上の使用に対して反対の立場を表明している。「モデルをより美しくするために必要なものは、陰影ではなく開放的な光だ。そのため女王陛下は近くの木の陰も他のあらゆる陰もない、美しい庭園の開けた小径を自身の肖像画を描く場所として選ばれたのである」: N. Hilliard, op. cit. 1992, p. 66; R. Strong, Nicholas Hilliard, London, 1975, p. 24. この記述が示すように、確かにヒリアードの肖像ミニチュアに表された人物の顔に陰は見えず、エリザベス女王の美意識が強く反映していると思われる。
- (22) H. Kaufmann, op. cit. 1954, s. 21-23.
- (23) オットー・ペヒト『美術への洞察』前川誠郎、越宏一訳、岩波書店、一九八二年、一〇六頁。ペヒトは、デューラーよりもホルバイン(子)とフランソワ・クルーエの影響を指摘し、画家の文章によって先入観を得ないよう警告している。しかし、筆者は、作品観察によってデューラーの影響を認める立場を取っている。
- (24) G. Winter, *Elizabethan Miniatures*, London 1943, p. 16.
- (25) Ibid. 【】は筆者による。
- (26) H. Kaufmann, op. cit., 1954, s. 21-23.
- (27) H. Vey, op. cit., 1960, s. 160 (155-168).
- (28) 自画像おける目が、表現上重要な役割を果たしていることに異論はないだろう。フーゴ・ケーラーは、自画像の目の一般的な表現について「鏡で自分を見つめる一方の目は、自分を造形的に捉えるための仕事をしているため、小さいが鋭いまなざしをしており、もう一方の目は緊張感こそないが自然の大きさで、鋭さはなくほんやり」と表現されるという。H. Kerner, *Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse*, Berlin 1934, s. 17. また、ヒリアードの細密肖像画には、『レスタールバート・タドリ』(一五七二〜七四年、個人蔵)などのように斜視気味のまなざしで描かれているものがあるが、自画像ではない他人の肖像画における視線の描出法に関しては、所有者とモデルの関係に基づく視線の交流などをふまえた別の文脈で捉えられるべきだろう。
- (29) デューラーの最も初期の自画像《二十歳の自画像》(エアランゲン大学図書館)を例に、ジョゼフ・レオ・カーナーが鑑賞者と作者の視線の交差について詳細に解析している。J. L. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, 1993, pp. 3-6.
- (30) 潮江氏は、ヒリアードの自画像のまなざしに「魅惑の対象をいとおしむかのような温かみ」を読み取り、妻アリスの細密肖像画と視線および心の交換があったと上で、このヒリアードの自画像の視線の方式はフランソワ・クルーエの影響であるとし、デューラーの影響に関しては言及していない。潮江宏三「私的で公的な絵画—ニコラス・ヒリヤードの細密肖像画の側面」『美術史』130, Vol. XL, No. 2, 一九九一年、一五五〜一六一頁、註五〇。
- (31) 詳しくは拙論を参照。佐藤直樹「デューラーの《犀》写実とエンブレムの間」『国立西洋美術館紀要』No. 3, 一九九九年、二二—三三頁。
- (32) 原文の書き起こしは以下参照。前掲書、三二頁、註五。
- (33) 手紙の写本がフィレンツェ国立図書館に残されている。

Cod. Stroziano 20 (Ora Cl-XIII 80). 手紙の英訳は以下を参照: A. F. Da Costa, *Deambulations of the Rhinoceros (Ganda) of Muzafar King of Cambaja, from 1514 to 1516*, Lissabon 1937, pp. 33-40.

- (34) G. Pass, *Dürer und die wissenschaftliche Tierdarstellung der Renaissance*, in: *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance, Symposium, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. 82/83, Wien, 1986/87, s. 62-63 (57-67). 動物学者 H・ヘディガーは、サンフランシスコ動物園の犀の皮膚疾患に見られると同様、この犀は長旅で角化腫を被ったために円錐形の尖った角ができたと指摘した。しかし、ヘディガーの論ではブルクマイアの版画との相違を説明できなかった。H. Hediger, *Ein Nashorn mit Dürer-Hörnlein*, in: *Der Zoologische Garten* Bd. 39, 1970, S. 101 ff., Abb. 2 und 4.
- (35) 佐藤直樹、前掲書、二七一―二八頁。
- (36) *Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum*, hrsg. von K. Schütz, Wien, 1994, Kat. Nr. 60, S. 170.
- (37) 犀の画像の変遷については以下を参照。T. H. Clarke, *The Rhinoceros from Dürer to Stubbs, 1515-1799*, London, 1986.
- (38) 佐藤直樹、前掲書、三〇頁。なお、谷文晁が手本としたヨ

ンストンの『自然誌』については、以下を参照。芳賀徹「まよゆう犀―東と西の歴史のなかで―」『教養学科紀要』東京大学教養学科、第一〇号、一九七七年、十四頁。

- (39) F. Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Bd. III, Berlin, 1938, S. 65.
- (40) Jan Bratostocki, *Dürer and his Critics 1500-1971: Chapters in the History of Ideas Including a Collection of Text*, Baden-Baden, 1986, p. 145.
- (41) 尾崎彰宏「カレル・ファン・マンテルのポリテティーク〈アカテミー〉と絵画の栄光への戦略」『西洋美術研究』No. 2、一九九九年、二七―二九(二六―四三)頁。
- (42) H. Kaufmann, *op. cit.*, S. 42. なお、テューラーの身体研究の受容に関しては下村氏の報告を参照。
- (43) 尾崎彰宏、前掲書、三六頁。
- (44) ルーベンスの受容に関しては以下が詳しい。K. Herrmann, *Florie, Rubens und Dürer*, in: *Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge*, hrsg. von E. Hubala, Konstanz 1979, S. 101-128.
- (45) そのメネは“Proportiones Alberti Dureri Prima Rustica longitudo inis septem capitum... oct... novem... decem... infantum quatuor capitum”: H. Kaufmann, *op. cit.*, S. 21.
- (46) Kaufmann, *op. cit.*, S. 21.