

# 名工たちへの挑戦

——一五、一六世紀のドイツの版画と金銀細工

平川佳世

はじめに

「ホルバインについての称賛を総括すると、彼は生前より非常に高く評価されており、卓越したイタリア人が、恥じることなく彼の創意から、多くを自らの作品に借用した。特に、ミカエル・アンジェロ・カラヴァッジョは、マタイがキリストによって税関から召命される作品において、お金を机から持ち上げる賭博人その他を、そうしたのである。」<sup>1</sup>

一七世紀のドイツ人画家ヨアヒム・フォン・ザントラルトはその著作『高貴なる建築、彫刻、および絵画諸芸術のドイツの

アカデミー』所収の「ハンス・ホルバイン伝」において、ハンス・ホルバイン（子）の栄光に満ちた生涯の記述を終えるにあたって、ここに引用したような、現在の美術史家顔負けの分析を行っている。ザントラルトの念頭にあるのは、ホルバインの木版画集《死の舞踏》の一枚「賭博師たち」であろう（図1）<sup>2</sup>。つまり、劇的な明暗法と宗教主題の当世風解釈によって、一七世紀初頭のヨーロッパ絵画に大きな転機をもたらしたカラヴァッジョの代表作《聖マタイの召命》（図2）が、ホルバインが七〇年以上も前に制作した一〇cmにも満たない木版画からの創意の借用のもとに成立した、とザントラルトは主張しているのである。ザントラルトは、また、続く件で、ルーベンスがホルバインをはじめとする「古のドイツ人」の版画を絶賛し、若手画家の模写の教材として推奨したというエピソードも紹介して



図2 カラヴァッジョ《聖マタイの召命》  
1600年、油彩、カンヴァス、323.9×  
340.4cm、ローマ、サン・ルイージ・デ  
イ・フランチェージ教会



図1 ホルバイン(子)《死の舞踏》より  
「賭博師たち」1525年頃、木版画、6.5  
×4.8cm、バーゼル市立美術館、銅版  
画室

いる。<sup>3)</sup>

ザントラルトが誇らしげに語るように、事実、デューラーやホルバインといった「古のドイツ人たち」の版画作品は、その独創的な主題解釈や豊かなモチーフ、優れた構図や明確な形態描写、そして、それらを紙面上に的確に表現する確かな技量によって、後世の芸術家たちを魅了し続け、その創作活動に大きな影響を与えた。輸送や携帯に便利な紙に量産される版画というメディアを積極的に活用したことによって、ドイツの古の画家たちは自らが生み出したイメージを凡ヨーロッパ的に知らしめ、その死を超えてもお、時には模刻版画や死後刷り版画の助けも借りながら、美術史の流れに関与し続けたのである。

作り手自身が好むと好まざるにかかわらず、言い換えれば、意図する意図せざるにかかわらず、版画は、独自の芸術表現の場としての地位を獲得した一五世紀の頃より、それを美的鑑賞の対象として購入する一般の愛好家たちに加えて、造形作品を自らの手で作る実作者たちをも、その受容層に取り込んでいた。紙とインクによって成り立つ版画は、他の美術品、例えば、高価な顔料を用いる絵画に比べて安い値段で購入可能であり、実作者たちも手にすることができたのである。例えば、画家を志す若者が、巨匠の版画作品を手元において手本とし、それを模倣し翻案することによって、構想力や素描の腕前を磨く——ルーベンスも推奨したこうした学習方法が、一五世紀末のドイツではすでに行われていたことを、若きデューラーの素描



図4 デューラー《玉座の聖母》  
1485年、ペン、インク他、紙、  
21x14.7cm、ベルリン銅版画室



図3 ESの版画家《玉座の聖母》  
15世紀中頃、エングレーヴィン  
グ、21×13.8cm

は示している。まだ少年であったデューラーは、ESの版画家の版画作品に基づいて、その構図や人物のしぐさを応用することと、愛らしい聖母子の素描を完成させているのである(図3、4)。一方、版画は、修業を終えて独り立ちした後にも、実際



図6 ライン川上流域  
地方《聖バルバラ》  
1490年頃、菩提樹  
材、高さ80cm、ボ  
ストン美術館



図5 ショーンガウアー《愚かな乙女》  
1470年代後半、エングレーヴィン  
グ、12×8.4cm、パリ、国立図書館

の作品制作において、作り手に様々な示唆を与える存在であり続けた。例えば、シヨンガウアーが版画で示した、女性の優美な立ち姿とそれを覆う硬質で重厚な衣の襞の処理法は、丸彫りの木彫を制作するにあたって十分に参考になりえたことが、現存作例から窺われる(図5、6)<sup>4</sup>。また、著作権の意識が乏

しい当時にあっては、現在の私たちからみれば剽窃ともとれる構図全体の絵画作品への敷き写しも、一般的に行われていた<sup>5</sup>。

このように、版画は、誕生の当初より、版画家が意図する意図せざるにかかわらず、安価な複製芸術という性質のもと、絵画、彫刻その他様々な造形分野に優れたイメージを提供し、作り手の創作活動を支えてきた。そうしたなか、版画と他の芸術分野との関係という点において、本稿が特に注目するのが、金銀細工と版画との相互関係である。

### 一、名工たちへの挑戦——シヨンガウアーの《香炉》

原材料の貴重さや高価さという点で、諸々の造形芸術の頂点に立つのが、金銀細工である。純度の高い貴金属から成ることが災いして溶かされて失われることも多いため、現存作例こそ少ないものの、中世末期から近世にかけてのドイツにあって、金銀細工は最も盛んな工芸の一つであった。銀の板を当て金にあて、熱しながらハンマーでたたいて本体を成形し、打ち出しの技法で細部を整え、ビュランと現在私たちが呼ぶところの金属用の彫刻刀を用いて線刻装飾を加えたり、鑄造によって別途制作した装飾部分を匨付けした上で、水銀で解いた金を筆で塗りつけて完成させる。こうした熟練を要する複雑な工程を経て制作された金銀細工は、聖杯や聖体顕示台、聖遺物箱や司教杖といった典礼具として、キリスト教の宗教儀礼を荘厳する一

方、ペンダントやブローチなどの形で富裕層の日常生活を彩った。また、時にクリスタルや碧玉といった希少な石と組み合わされたゴブレットや卓上装飾は、世俗の富と権力の象徴として、祝宴を華々しく飾る一方、それらを納めた宝物庫の存在もまた、世に喧伝されて、持ち主の権威を高めたのである<sup>6</sup>。

高価な貴金属を取り扱う金細工師には、注文主の要望に合わせた確に過不足なく細工物を作る高い技術力が求められた。例えば、ニュルンベルクの高細工師組合は、親方資格取得審査の際に、指輪と印章に加え、難易度の高い「オダマキ型ゴブレット」を制作して提出することを義務づけていた<sup>7</sup>。また、貴金属の純度を顧客に保証するため、金細工師組合が純度検査に合格した商品に極印を押すこともあった<sup>8</sup>。

安価な紙と黒インクからなる版画と、金や銀という貴金属からなる金銀細工——技を実現する原材料の物質的な価値という点で対極に位置する両者は、一五世紀のドイツにおいては、実は、大変近い問柄にあった。というのも、当時のドイツでは、ビュランによって銅板を直接彫り込むエングレーヴィング技法が、美的鑑賞を目的とした一枚刷り版画の主流であったが、このエングレーヴィング技法は、金銀細工の装飾技法のひとつである線刻技法、すなわち彫金の技術から派生したと考えられるからである<sup>9</sup>。初期エングレーヴィングの名手であるシヨンガウアーやデューラーは金細工師の家の出身であり、家業を継ぐべく幼い頃より鍛えた彫金の腕前が、黒線のみで事物の量感

や質感、空間を満たす光までをも表現する超絶的な版画を可能にしたといえる<sup>10</sup>。金細工師の側からみれば、シヨーンガウアーやデューラーといった銅版画家たちは、彫金に特化してその技術を飛躍的に向上させた制作者集団であり、当然のことながら、彼らのエングレーヴィング版画は金銀細工の線刻装飾の手本として活用された。このことをよく示しているのが、現在、ユーバーリンゲン大聖堂にある《聖櫃》で、側面に施された八つの線刻装飾のうち五つが、シヨーンガウアーの銅版画からの直接的な借用であることが指摘されている<sup>11</sup>。例えば、そのうちの一面（聖ニコラウス）では、シヨーンガウアー作品の輪郭線および巧みなクロスハッチングの線を丹念に敷き写そうとする、金細工師の努力の跡が確認される（図7、8）。

ユーバーリンゲンの事例では、シヨーンガウアーが一般の版画愛好家の美的鑑賞を想定して制作した銅版画に、金細工師が実制作における有用性を見出し、線刻装飾の手本に活用した。こうした活用方法を、シヨーンガウアーはある程度予想していたかもしれないが、それは、あくまで版画制作の主眼ではない。これに対して、シヨーンガウアーをはじめとする一五世紀の初期銅版画家たちの作品のなかには、明らかに金細工師の手本となることを主たる目的として制作された作品群がある。例えば、シヨーンガウアーは、四福音書記者のアトリビュートを円形の小画面に描いたが（図9）、主題や形状からみて、これは、恐らく、ミサ典書の表装に用いられる留め具など、小型



図7 シヨーンガウアー《聖アウグステイヌス？》1470年代後半、エングレーヴィング、8.9×6.1cm、パリ、国立図書館



図8 コンスタンツまたはユーバーリンゲン《聖櫃》（部分）15世紀末、銅、鍍金、ユーバーリンゲン大聖堂

の細工物の図案として制作されたと考えられる。このほかにも、愛らしい玉座の聖母と奏楽天使の小像をはじめ込んだ司教杖の柄を正面から表した版画作品も伝わる（図10）。この種の、何等かの形で金銀細工に言及した版画作品は、シヨーンガウアーに

限るものではない。E Sの版画家やWと鍵印の版画家といった逸名の版画家たちや、ヴェンツェル・フォン・オルミューツやイスラエル・ファン・メツケネムら多作で知られる版画家たち



図10 ショーンガウアー《司教杖》1480年代前半、エングレーヴィング、27.4×12.7cm、ウィーン、アルベルティーナ版画素描館



図9 ショーンガウアー《四福音書記者のアトリビュート》1470年代前半、エングレーヴィング、直径各8.7cm、コルマール、ウンターリンデン美術館



図11 デューラー(父)《自画像》15世紀後半、銀筆、紙、28.4×21.2cm、ウィーン、アルベルティーナ版画素描館

もまた、金銀細工を描いた一群の版画作品を残しているのである(図16、19、21)。

金細工師たちにとっても、紙の上にペンや銀筆でイメージを描きとめる素描術は必須の素養であった。というのも、素描術は、金銀細工の技を行使する諸々の局面に深く関与していたからである。金細工師であったデューラーの父は、画家とも見まごう確かな素描の腕をもって、自身のもとで修業中の息子に素描術の手ほどきをしたし(図11)<sup>12</sup>、ドイツ語圏においては画家に先駆けて金細工師が、浮彫図案を記録するために明暗素描法を活用している(図12)<sup>13</sup>。金細工師たちは、また、末期ゴシックに好まれた複雑な幾何学的装飾の三次元の構造体としての成

り立ちを正しく理解するために、コンパスと定規を用いて、常に、立面図と平面図の対応関係を念頭に置きながら、図面を引く訓練を繰り返し行っていた(図13)<sup>14</sup>。一方、高価な貴金属を使用する金銀細工の制作に際しては、事前に金細工師から注文主に見本素描が提示されて、合意がなされるのが一般的であったし(図14)、さらには、将来の作品制作の手本として、既存の優れた細工物を素描で写し取って記録することも行われていたのである(図15)<sup>15</sup>。

金細工師と素描との関わりを確認した上で、今一度、上述の版画作品を振り返ると、有用な図案の記録にせよ(図9)、平面図と立面図を並置した構造設計図にせよ(図16)、あるいは、将来の作品制作の手本にせよ(図10、19、21)、一連の版



図12 ライン川上流域地方《装飾見本》15世紀中頃、ペン、白インク、地塗りの紙、21×14.4cm、フランクフルト、シュテーデル美術館

画作品は、様々な制作段階で金細工師が必要とする素描を代替するものであることがわかる。美術品を手掛ける職人たちに



図14 《柘榴模様のある蓋付きゴブレット》16世紀前半、ペン、水彩、紙、42.5×28.8cm、バーゼル美術館銅版画室

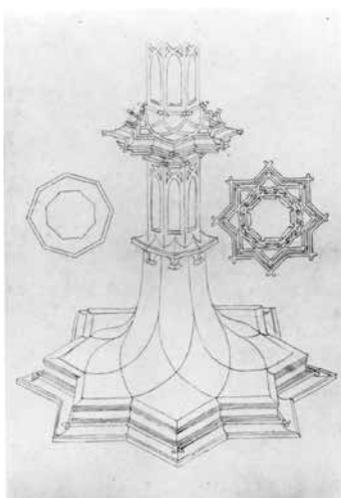


図13 《聖体顕示台の脚部と柄の立面図と平面図》16世紀初頭、ペン、紙、30.5×20.6cm、バーゼル美術館銅版画室

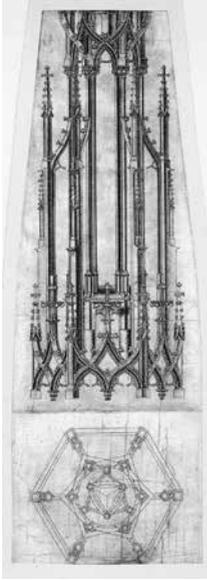


図16 ヴェンツェル・フォン・オルミューツ《尖塔裝飾》15世紀後半、エンゲレーヴィング、68.6×13.2cm、ロンドン、大英博物館



図15 《シュリュエツセルフェルダ一家の船形飾り》16世紀末、ベルリン、美術図書館

は、「作品集 (Kunstabuch)」とよばれる、素描や版画を綴じたアルバムを作品制作の資料として工房に保管する習慣があった。「作品集」は当初は素描だけで構成されていたが、版画が登場するや、自らの手で写し取らずとも手軽に画像をストックできる手段として実制作者たちによって購入されて、「作品集」に収められたようである。こうした習慣は金細工師にも無縁ではない。例えば、一四七三年には、フランクフルトのバルトロメウス・ハイデルベルガーなる金細工師が、作品集を工房の職人に盗まれるという事件も起きており、優れた素描や版画を数多く集めて制作のための資料として工房内に蓄えることが、金細工師にとってもまた、重要であったことがわかる<sup>16</sup>。とりわけ金細工師には、堅牢でかつ形態として優れた作品本体を制作することに加えて、そこに線刻技法によって平面装飾を加えたり、小さな人物像を鑄造して接合するなど、多岐にわたる造形に精通していることが求められた。そのため、多種多様な視覚的資料を工房内に保管する必要があったに違いない。一方、貴金属を扱うという職能上、金細工師は美術品に携わる職人の中でも社会的身分が高い者が多く、中には、造幣監督等を務める者もいた<sup>17</sup>。シヨンガウアーら銅版画家は、比較的裕福な金細工師たちの需要に商機を見出し、金細工師たちの素描の習慣についても熟知した上で、彼らが作品制作の手本として作品集に収めたいと思うような版画を、意図的かつ意欲的に制作したのである。

さて、初期銅版画家たちが描いた金銀細工と実際に制作されていたそれらとを比較すると、一つの興味深い事実に気づかれる。そもそも、版画は、例えば、絵画とは異なり、材料費があまりかからないことから、注文を受けずとも、作り手が自主的に制作することが可能であった。実際、近世ドイツの版画では、この自主制作という環境のもと、作り手の創意工夫が存分に発揮されて、時代を先取りするような斬新な表現が、数多く生み出された。例えば、シヨーンガウアーが版画に描いた、絞めた鶏や卵を売りに《市場へでかける農民の家族》(B88)やつかみ合いの《喧嘩をする金細工師の徒弟たち》(図17)は、人々の日常生活に専ら取材しているという点で、風俗画とみなすことができる。絵画における風俗画のジャンルとしての成立は一七世紀であり、版画は一五〇年近く、絵画の動向を先取りしているのである。

一方、金銀細工の見本になることを自覚した版画は、むしろ、控えめな描写に終始している。現在の私たちの目には、折り重なった尖塔装飾が幻想的に映る「Wと鍵印の版画家」の《聖体顕示台》も、脚部に塔状装飾を加えるなど若干の過剰さはみられるものの、当時、実際に金細工師たちが制作していた様式を大きく逸脱するものではない(図18、図19)。それは、同じ版画家による《ゴブレット》(図20、図21)や、先述のシヨーンガウアーの《司教杖》(図10)にもいえることだろう。金細工師たちによって制作資料として購入され、作品集に収められて工



図17 シヨーンガウアー《喧嘩をする金細工師の徒弟たち》1470年代後半、エングレーヴィング、5.7×7.4cm、ドレスデン、銅版画室

房に蓄えられることを目指したこの種の版画においては、版画家たちが自由に創造力を羽ばたかせて、金銀細工における既存の様式の枠組みを著しく超えて新しい造形を生み出した作品は、見られない。

そうしたなかで異彩をはなつのが、シヨーンガウアーの《香炉》である(図22)。この版画では、重厚な鎖と複雑に絡み合う装飾が特徴的な香炉が、まるで一七世紀の静物画を彷彿とさせるような存在感と構図の工夫、精緻な描写によって表わされている<sup>18</sup>。香炉本体に接合された鎖は、縁取り装飾部に腰掛ける天使達の細い腕によって重々しく抱きかかえているのが印象的

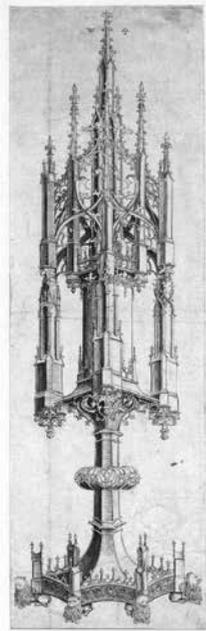


図19 Wと鍵印の版画家《聖体顯示台》15世紀後半、エングレーヴィング、27.4x8.6cm、ロンドン、大英博物館



図18 ニュルンベルク《聖体顯示台》1506年、銀、鍍金、高さ90cm、フェルトキルヒ、聖ニコラウス大聖堂



図21 Wと鍵印の版画家《蓋付きゴブレット》15世紀後半、エングレーヴィング、28.9×11.6cm、ロンドン、大英博物館



図20 ハンス・グライフ《蓋付きゴブレット》1470年頃、銀、鍍金、エマイユ、高さ39.4cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図23 《香炉》15世紀第4四半期、銀、高さ22cm、ホルプ・アム・ネッカー、聖十字架教会

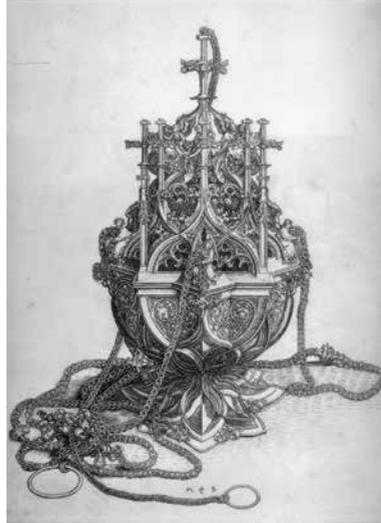


図22 ショーンガウアー《香炉》1480年代初頭、エングレーヴィング、29.1×21.2cm、シュヴァインフルト、シェーフアー・コレクション



図24 《香炉》1500年頃、銀、高さ12cm、ハールレム、司教館付属礼拝堂

であるが、現存する同時代作例と比べると、本版画は他の版画と同様、当時、金細工師たちが制作していた香炉の形態や様式を大きく逸脱するものではないことがわかる(図23)<sup>19</sup>。しかしながら、ハールレムに現存する、本版画に基づいて実際に制作された香炉と比較すると(図24)、ショーンガウアーのこの版画は、一見したところ、実作が可能な香炉を描いているように

みえて、実は、当時の金銀細工の高い技術力をもってしても、構造上、実現不可能な点が一点存在していることに気づかされるのである。それは、可憐な天使たちが重々しい鎖を担ぐというシヨーンガウアーの些細な着想である。キリスト教の典礼の際、空間に香をたきこめるために使用する香炉は、鎖の先端を手に激しく左右に振られる。こうした使用方法により、香炉本体と鎖の接合部分には大きな重量がかかるが、シヨーンガウアーの着想では、その重量を天使たちの細い腕で支えねばならず、それを実現するのは、当時の鑄造技術では不可能であったことを、ハールレムの作品は示している。というのも、実際に制作された香炉では、天使たちに厳つい浮輪のようなものを持たせて、その中に鎖を通すことで、構造用の難問の解決が図られているのである(図25、26)<sup>20</sup>。

金細工師の家の出であるシヨーンガウアーがこうした構造上の難点に気づかないはずはなく、この実現不可能な見本版画は、意図的に制作されたと考えざるを得ないだろう。一見したところ、作ることは可能のように思われるが、実際は、実現不可能な香炉を見本版画として制作し、金細工師たちの元に届けることによって、シヨーンガウアーは、自らの着想をもって金細工師に謎をかけてその技に挑戦し、安価な紙と黒インクのみを用いる版画芸術が、金や銀といった遥かに高価な貴金属を用いる金銀細工に対して、その表現力において優位にたつことを証明してみせたのである。



図25 図22の部分



図26 図24の部分

## 二、新様式の導入における版画の役割

シヨーンガウアー亡き後、ドイツ版画を牽引したデューラーもまた、シヨーンガウアー同様、金細工師の家の出であり、親族を通じて金銀細工の世界に精通していた<sup>21</sup>。しかし、シヨーンガウアーとは異なり、デューラーの版画には、金細工師のための見本として制作された作品はみられない。一六世紀に入っ

て、金銀細工の分野でも、「古代風」あるいは「西方風(westlich)」のデザインが求められるようになっていた。デューラーは、絵画表現の領域では、こうした潮流の先陣を切って人体比例や透視図法の問題に取り組み、その成果を世に広く知らしめるべく、版画を積極的に活用していたのは周知のとおりである。その一方、デューラーが、ドイツの金銀細工の様式の刷新を図るために、新しい意匠を版画で発表することはなかった。

とはいうものの、デューラーが金銀細工のデザインに全く興味を示さなかったわけではない。彼の残した素描の中には、聖人を象ったペンダントや古代風装飾として人気を博していたグロテスク模様をあしらった刀の鞘など、デューラー自身が金銀細工の新たな図案づくりに関わっていたこと示す作例が散見される(図27)。つまり、デューラーは自らが構想した図案を版画化して公表することはせず、恐らく、金細工師であった弟エンドレスに提供したり、交流のある金細工師に贈り物として贈呈していたのである。例えば、一五二〇年から



図27 デューラー  
《鞘の図案》1510年  
代、ペン、紙、42.1  
×8.3cm、ロンドン、  
大英博物館蔵

二一年にかけてネーデルラントを訪れた際の日記には、金細工師たちへの図案の贈呈が記録されている<sup>22</sup>。また、現在、アルベルティナ版画素描館には、縦四〇cmを超える大型の紙に、淡彩で丁寧な色付けされた《二重ゴブレットの図案》(図28)が所蔵されているが、この種の手間のかかった繊細な素描は、実作者である金細工師というよりも、金銀細工を注文する側である富裕層の顧客に依頼されたと推測される。一方、ドレスデンの州立図書館に所蔵されているデューラーの手に帰される一枚の素描(図29)には、六つのゴブレットの図案が描かれているが、これと類似した形態と意匠を示すゴブレットが、実際にニュルンベルクの金細工師によって制作されている(図30)<sup>23</sup>。デューラーの図案に総じて言えるのは、絵画表現にお

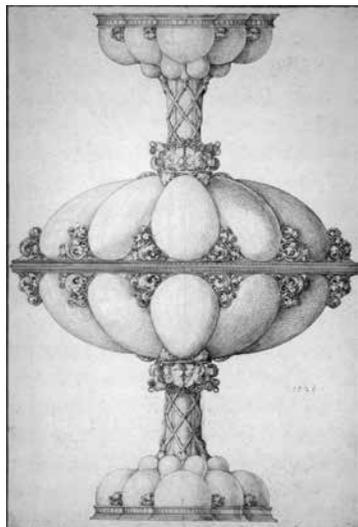


図28 デューラー《二重ゴブレット》  
1526年、ペン、淡彩、紙、42.2×  
28.8cm、ウィーン、アルベルティ  
ナ版画素描館



図29 デューラー《ゴブレット》1510年頃、ドレスデン、ザクセン州立図書館

ける新様式の徹底した追及とは異なり、こぶ状装飾や葉状装飾といったゴシックの伝統的な語法を受け継ぎ、それらを穩健に洗練させる、一種の保守性である。

北方ヨーロッパの工芸において古代風の新様式が求められる中、イタリア滞在の経験もあり当地の造形に精通したデューラーの図案は、実制作に携わる金細工師たちの側からも、また、金銀細工を注文する富裕層からも求められる存在であった。しかし、デューラーは、それを版画というメディアに載せて公表



図30 ニュルンベルク（極印付き）《林檎型ゴブレット》1500年代初頭、銀、鍍金、高さ37.7cm、ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館

することは敢えてせずに、私的な枠組みの中で、素描を通じて、時には贈呈品として、やり取りする道を選択したのである。一方、金銀細工との関わりにおいて、デューラーと好対照をなすのが、アルトドルフアーである。アルトドルフアーは、ションガウアーやデューラーとは異なり、金細工師の修業をした経験は、恐らくはない。銅版画制作に際しても、アルトドルフアーは、原板をビュランで直彫りするエングレーヴィング技法ではなく、保護膜を張った原板に素描を描く要領で絵柄を描き、薬剤を用いて腐食させるエッチング技法を用いているが、このことから、彼が、彼以前の銅版画家たちとは異なり、金細工師の世界とのつながりが薄かったことが窺われる。アルトドルフアーは実制作者としてではなく、むしろ、鑑賞者、あるいは



図31 アルトドルファー《グロテスク模様のあるゴブレット》1520年代前半、エッチング、16.3×11cm、ロンドン、大英博物館

収集家として、金銀細工の世界に魅了されていたようである。というのも、彼の死後の財産目録には、一三もの銀製のゴブレットが記載されていることが知られるのである<sup>24</sup>。

一五二〇年代、アルトドルファーは、金銀細工を描いた二三枚のエッチング版画を世に送り出した。それらは、いずれも、それまでのドイツには珍しい、調和のとれた正方形や、胴部が内側にそった形態をした器を正面から捉えたものであり、ローマの古代遺跡ドムス・アウレアの壁画に由来するグロテスク模様や、古代建築の円柱を飾ったアカンサス装飾、古代神話に登場する怪鳥ハービーなどが器の豪華さを引き立てている（図31、32、38）<sup>25</sup>。

アルトドルファーの図案版画は、古代風のデザインを待ち望



図33 ニュルンベルク（極印あり）《二重ゴブレット》1530年代、銀、鍍金、33.4cm、ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館



図32 アルトドルファー《蓋付きゴブレット》1520年代前半、エッチング、17.8×9.4cm、ロンドン、大英博物館

んでいた人々に歓迎され、時を置かずして、版画に基づく器が実際に制作される一方（図33）、金細工師の制作見本として使い勝手が良いように、いくつかの版画を一つにまとめた模刻も売り出された（図34）<sup>26</sup>。こうした古代風のデザインをアルトドルファーが考案するにあたっては、イタリア人の版画家によって制作された版画が大きな役割を果たしたと推測される。イタリアの、特に北イタリアの版画家たちは、一五世紀末以降、古

代風の意匠を盛り込んだ金銀細工の図案を版画として出版したが、こうした作品をアルトドルファーは熟知していたようである。例えば、彼の絵画作品《エジプトへの逃避途上の休息》では、ジョヴァンニ・アントニオ・ダ・プレーシャの版画に基づく古代風の噴水が、作品の前景に大きく描かれている（図35、36）。一方、イタリア人版画家たちによるグロテスク模様の図案版画や、それを応用して考案された装飾燭台に組み込まれた容器もまた、アルトドルファーが古代風のデザインを学ぶ手本として機能したと考えられている（図37）<sup>27</sup>。



図34 ヒエロニムス・ホプファー《ゴブレット》  
（アルトドルファーに基づく）1520年代後半以降、  
エッチング、21.5×28.9cm、ロンドン、大英博  
物館



図36 アルトドルファー《エジプト  
への逃避途上の休息》1510年、油彩、  
板、57×38cm、ベルリン絵画館



図35 ジョヴァンニ・アントニオ・ダ・  
プレーシャ《噴水》15世紀末、エンゲル  
ーヴィング、33.2×23.5cm、ロンドン、  
大英博物館

以上のように、ドイツの金銀細工のデザイン近代化に大きく貢献したアルトドルファーの版画もまた、イタリアの版画家たちの図案版画に依るところが大きかった。アルトドルファー以降、バーナム、アルデグレーファーをはじめとする多くの版画家たちが古代風図案を描いた版画を刊行することとなる<sup>28</sup>。彼らの作品には、イタリアや、後にはフォンテーヌブローからもたらされた版画の敷き写しが多いことも事実ではあるが、いずれにせよ、一六世紀中頃以降のドイツで大量に制作された図案版画が金銀細工の様式転換に大いに貢献したことは、非常に興味深い。

もっとも、こうした図案版画においても、シヨーンガウアーの《香炉》にみられるような、本来の意図された機能からの逸脱が時として確認される。例えば、アルトドルファーの一連の図案版画の中には、背景に丁寧な線を加えて暗色に沈ませることで、器の白銀の輝きを際立たせる効果を狙ったものや、複数の豪華な器を一画面に描くことで、図案としての見やすさを損なうまでも、一枚の版画作品としての見ごたえを重視したも



図37 ゾアン・アンドレア? 《裝飾燭台》1500年代初頭、エングレーヴィン、54×8.4cm、大英博物館

のがある(図32、38)<sup>29</sup>。こうした例は、画家・版画家としての構想力や美的に優れた表現へのこだわりが、単なる図案版画であることを上回ってしまった結果と捉えることができるだろう。金銀細工の手本や見本として構想されるも、作り手の構想力や造形的関心の発露により意図せずして芸術作品として成立してしまうこうした版画は、原材料の物質的価値に依って立つことのない版画芸術の面白味を、改めて私たちに伝えてくれるのである。

### むすびに

以上、金銀細工の彫金技法から派生して生まれた銅版画は、



図38 アルトドルファー《三つの器》1520年代前半、エッチング、21.1×14.1cm、ロンドン、大英博物館



図39 ホルツィウス《ケレスとパッコスがいないとウェヌスが凍える》1595年、銀板、直径16.5cm、ウィーン、美術史美術館

様々な形で金銀細工と密接に結びつき、相互に影響を与えながら発展してきた。時代は下って、一六世紀末から一七世紀にかけて、ネーデルラントで活躍したエングレーヴィングの名手ヘンドリック・ホルツィウスの一枚の版画は、版画と金銀細工の親密な関係を、今一度、私たちに思い起こさせてくれる。「ケレスとパッコスがいなければウェヌスが凍える」という古代ギリシアの喜劇作家テレンティウスの戯曲に由来することわざを描いた本版画は、一見したところ、卓越した明暗表現を除けば、通常の銅版画となら変わらない。しかし実は、本作は、銅板



図40 《デューラーの銅版画「聖エウスタキウス」の模刻原版》1529年の年記、銅板、鍍金、35.6×26cm、ニュルンベルク、デューラーの家博物館

ではなく、銀板をその原版としている(図39)。ホルツィウスは、この銀の原版を、自作版画の専売特許である「プリウィレギウム (privilegium)」を賜った返礼として、神聖ローマ皇帝ルドルフ二世に贈ったと推測されている<sup>30</sup>。銀という貴金属に超絶的なビュランの技で彫られたホルツィウスの原版は、版画の原版であると同時に、類まれな線刻装飾の施された銀細工の名品となりえたのである。ルドルフ二世の宮廷では、デューラーの《聖エウスタキウス》の模刻原版もまた、鍍金されて瀟洒な金細工に仕立てられ、芸術作品として鑑賞されていた(図40)<sup>31</sup>。こうした作例に、銅版画と金銀細工という、近い関係ながらも両極にある両芸術の、稀有な融合の様をみる事ができるのである。

註

1 “Schließlich sein Lob zusammen zu fassen/ so ist er noch in seinen Leb-Zeiten in so hohem Wehrt gewesen/ daß die fürnehmste Italiener keinen Schen getragen/ aus seinen Inventionen viel in ihre Werke zu bringen/ sonderlich Michael Angelo Caravaggio, als da Matthæus von dem Zoll durch Christum beruffen wird/ auch den Spieler/ der das Geld vom Tisch abstreicht/ und anders mehr; [...]” Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca Academia der edeln Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nuremberg, 1675 (1<sup>st</sup> edition), part 2-3, chapter 7, p. 252; *Sandrart net*, <http://ta.sandrart.net/de/text/472#tapage-head>, access on 20/01/2015.

2 以下を参照S. 216° Note by Christian Posselt in *Sandrart net*, <http://ta.sandrart.net/de/artwork/view/2427>, access on 20/01/2015.

3 「また、一六二七年、いとも名高いバウル・ルーベンスが巨匠たち、とりわけホントホルストを訪れにユトレヒトへやって来た際のことか思い出される。私は当地およびそこからアムステルダムまで彼に随行した。その道すがら船の中で、ホルバインの死の舞踏の線画集に話が及んだところ、ルーベンスがそれを大層称賛し、まだ若者であった私に、それを自らに課さしむべきであるとおっしゃった。というのも、彼は若いころ、これを、トビアス・シュティーマーの作品集とともに模写したのだという。このことを機に、彼は道中ほぼずっと、ホルバイン、デューラー、シュティーマーおよびそ

の他の古のドイツ人たちにについて称賛しながら、すばらしい話をしてくれた。」[“...] so erinnere ich mich/ daß/ als Anno 1627. der hochberühmte Paul Rubens auch Utrech/ allda die Virtuose sonderlich den Hundhorst zu besuchen kommen/ und ihn allda und von dannen auf Amsterdam begleitet/ auch unterwegs im Schiff in dem Büchlein Holbeins über dem gezeichneten Toden-Tanz specular/ Rubens selbigen sehr hoch gelobt/ mit Vermelden/ ich/ als ein Jüngling sehe es mir wol befohlen seyn laßen/ danner selbst habe dieses/ wie auch des Tobias Stimmers Büchlein in der Jugend nachgezeichnet/ hiervon Ursach nehmend/ daß er fast den ganzen Weg von Holbein/ Albert Dürer/ Stimmer und andern alten Teutschen/ gar löblich und schöne Discus geführt.” *Ibid.* サントラルトをはじめとする近世ドイツ語圏の文献にみられるドイツ古版画への言及については、次の研究がある。保井重弓『ドイツ語圏一六一七世紀文献にみる西洋初期版画』科学研究所助成研究報告書（基盤研究(C)二四二〇一一四）、二〇一五年。また、サントラルトによるデューラーをはじめとするドイツ一五一六世紀の画家の評価については、以下の拙稿を参照のこと。平川佳世「ヨアヒム・フォン・サントラルト著『ドイツのアカデミー』にみるドイツ美術の転換期」『美術史における転換期の諸相』平成二三―二六年度科学研究費補助金研究成果報告書（基盤研究(B)二三三二〇〇三三）、研究代表者根立研介、二〇一五年、三七―六〇頁。

4 本木彫作品とシヨーンガウアー版画の關係については、以下を参照。Pantxika Béguerie *et al* (ed.), *Exh. cat.*

- Der Hübsche Martin: Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450-1491)*, Unterlinden Museum, Colmar, 1991, pp.460-461, cat. no. P2.
- 5 例えは、ライン川上流域地方の逸名画家による《聖母子》(コルマール、ウンターリンデン美術館<sup>8</sup> inv. no.89.10.1) など。Diemar Lüdke *et al* (ed.), *Exh. cat. Spätmittelalter am Oberrhein*, vol. 1, Maler und Werkstätten 1450-1525, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, 2001-2002, pp.169-170, cat. no. 80.
- 9 中近世ドイツにおける金銀細工の工法については、以下を参照。ヨハン・マドヤヘル・フリッツ「中世の金細工と展覧会出品作品について」、田辺幹之助「シッターナーナ・ザイデルヘルム編『展覧会図録』ドイツ東部のプロテスタント教会所蔵作品による聖杯——中世の金工美術』国立西洋美術館、二〇〇四年、五二—六一頁、エアホルト・ブレボール「八五〇年前、聖杯はこのように作られた」同書、六一—七五頁、田辺幹之助「金細工師と金工技術」同書、一一七—一二三頁。
- 7 ニュルンベルクの「オタマキ型コブレット」については以下の詳細な論考がある。Ralf Schürer, “Der Akeleypokal: Überlegungen zu einem Meisterstück”, Klaus Pechstein *et al* (ed.), *Exh. cat. Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700*, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, 1985, pp.107-122.
- 8 例えは、アウクスブルクにおける金銀細工の品質検査に ついては、以下を参照。Helmut Selig, “Die Beschauordnung des Augsburger Goldschmiedehandwerks”, Reinhold Baumstark and Helmut Selig (ed.), *Exh. cat. Silber*
- und Gold: Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas*, Bayerisches Nationalmuseum, Munich, 1994, pp. 66-67.
- 6 金銀細工の線刻装飾とエングレーヴィング技法の相互関係については、次の示唆に似た論考がある。田辺幹之助「中世末期と近世初期の金工美術と銅版画」田辺・ザイデルヘルム前掲書(注六)、八九—一〇六、特に、九〇—九二頁。
- 10 ショーンガウアーと金銀細工の関係については、以下を参照。Johann Michael Fitz, “Martin Schongauer und die Goldschmiede”, Albert Châtelet (ed.), *Le beau Martin: Études: Actes du colloque organisé par le Musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1991*, Colmar, 1992, pp.175-182.
- 11 Lüdke *et al*, *op. cit.* (note 5), pp.234-235, cat. nos 132-133.
- 12 父親が描いたこの自画像素描を手本に、一三歳の少年デューラーが自らを描いた素描を伝わる(ウィーン、アルベルティナ版画素描館<sup>9</sup> inv. no.4839)。
- 13 素描に描かれたモチーフと類似したエマーユ装飾をもつコブレットが伝わることから(ウィーン美術史美術館<sup>10</sup> inv. nos.85, 88) 本素描は金細工師によるものと推測されている。Edmund Schilling, *Katalog der deutschen Zeichnungen: Alte Meister*, 3 vols., Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 1973, vol.1, Text, p.46, cat. no.193; vol.2, Tafeln 1-213, p. 53, fig. 193.
- 14 バーゼル美術館銅版画室に伝わる金細工師による素描群については、以下に詳しく。Tilman Falk, *Katalog*

- der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts in Kupferstichkabinett Basel*, vol. 1, Das 15. Jahrhundert, Hans Holbein der Ältere und Jörg Schwegler, die Basler Goldschmiedeiße, Basel, 1979, pp. 116-163, pls. 89-147.
- 15 金銀細工制作と素描の関係については、以下の論考も参照のこと。田辺、前掲書(注九)、『九二一九五頁』。
- 16 Walther Karl Zülch, *Frankfurter Künstler 1223-1700*, Frankfurt am Main, 1935, pp. 155-157.
- 17 田辺、前掲書(注六)、『二七頁』。
- 18 本版画に関する先行研究では、主として、次の二点が問題となっている。即ち、(一)に描かれた香炉が、当時の金細工師の技術で実作可能かという点と、第一の問を踏まえた上で改めて問われる版画の制作意図である。つまり、複雑な形態を有する香炉という静物を高度な描写力で描いたこの銅版画を、シヨーンガウアーが金細工師への手本として制作したのか、それとも、手本としての機能を度外視した一つの独立した作品として制作したのか、という問題である。第一の問に対して、アルペール・シャトレは、ハールレム作品(図24)をシヨーンガウアーの構想の不十分な再現とみなし、シヨーンガウアーの構想力は当時の金銀細工の技術を超えていたとの見解を示した。Béguerie *et al.*, *op. cit.* (note 4), pp. 424-423, cat. no. K.116. 一方、ヨハン・ミハエル・フリッツは、ホルプ作品(図23)を引き合いに、シヨーンガウアーの構想は当時の金細工師の実際の要求に合致していたと述べている。Johann Michael Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, Munich, 1982, p. 272, cat. no. 611. 第二の問については、ハルトムート・クロームや田辺氏など
- 本版画を手本としての実用的性格を凌駕する位相を備えた自律的な美術作品とする見方が優勢である。田辺、前掲書(注九)、『九七一九八頁』。Hartmut Krohm, “Der Modellcharakter der Kupferstiche mit dem Bischofsstab und Wehrauchfass”, Albert Châtelet, *op. cit.* (note 10), pp. 185-207.
- 19 ホルプ作品をはじめとする同時代の香炉については、以下を参照のこと。Fritz, *op. cit.* (note 18), p. 272, cat. nos. 606-610; Harald Siebenmorgen *et al.* (ed.), *Exh. cat. Spätmittelalter am Oberrhein*, vol. 2-1, Alltag, Handwerk und Handel, 1350-1525, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, 2001-2002, p. 101, cat. no. 183.
- 20 ハールレム作品におけるシヨーンガウアー版画からの引用した逸脱は、すでにフリッツが的確に指摘している。Fritz, *op. cit.* (note 18), p. 272, cat. no. 610.
- 21 デューラーと同時代の金銀細工の関係については、以下の論考がある。Günther Schiedausky, “Das Werk: Dürer als Entwerfer für Goldschmiedekunst”, *Exh. cat. Albrecht Dürer: 1471-1971*, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, 1971, pp. 364-366. 田辺、前掲書(注九)、『九八一〇〇頁』。
- 22 一五二〇年八月、アントウエルパンにて次のような記載がなされている。「私は金細工師たちのために婦人用髪留めの下絵をひいてやった」「Ich hab den goldschmieden eine vlesierung gerissen von frauen kopff püntlein”マルブレント・デューラー『ネーデルラント旅日記(一五二〇—一五二二)』前川誠郎訳注、一九九六年、三八頁。H. Rupprieh (ed.), *Dürer: Schriftlicher Nachlaß*, vol. 1, Berlin, 1956, p. 154; ㊦

た、翌年五月には以下のような記述がある。「ブリュッセルの金細工師ヤン親方は、私が彼に作ってやった印章の図案と二枚の肖像に対して、「三フィリップス・グルデンくれた。」「デューラー、前掲書、一一七頁。「Jhem maister Jan, goldschmidt von Prüssel, hat mir, für das ich im gemacht hab die vierterung zum sigell und die 2 conterfeten angesichter, 3 Philips gulden geben.」Rupprich, *op. cit.*, p. 172. ニエムンヘルクで制作された金銀細工に関する素描一般については、以下の論考がある。Martin Angerer, “Über Nürnberger Goldschmiedzeichnungen”, *Pechstein et al., op. cit.* (note 7), pp. 123-139.

23 ニュルンベルクの極印が押された《林檎型ゴブレット》(図30)については、以下を参照。Klaus Pechstein *et al.*, *Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg *et al.*, 1987, pp. 95-97, cat. no. 2. 本作品の他、ウィーン美術史美術館所蔵の《脚付きゴブレット》(inv. no. 109) のデューラーのドレステン素描との関連性が指摘されている。

24 Martin Angerer, “Entwürfe für Goldschmiedarbeiten”, Hans Mielke (ed.), exh. cat. *Albrecht Altdorfer: Zeichnungen, Deckfarbmalerei, Druckgraphik, Kupferstichkabinett, Berlin and Museen der Stadt Regensburg*, Regensburg, 1988, pp. 256-260, esp. 256.

25 アルトドルファーの一連の図案版画については、以下を参照。Angerer, *op. cit.* (note 24); Martin Angerer, “Das Ornament in der deutschen Goldschmiedekunst von der

Spätgotik bis zum Klassizismus”, *Pechstein et al., op. cit.* (note 23), pp. 57-77.

26 《二重ゴブレット》(図33)については、以下を参照。Pechstein *et al., op. cit.* (note 23), p. 101, cat. no. 5.

27 Angerer, *op. cit.* (note 24), p. 256. 一五世紀末から一六世紀初頭にかけてのイタリアの図案版画については、以下を参照。J. F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540-1620*, London, 1976, p. 338, pls. 7-9. 渡辺晋輔他「展覧会図録「チューリッヒ工科大学版画素描館の所蔵作品によるイタリア・ルネサンスの版画」国立西洋美術館、二〇〇七年、七六―八三頁、吉澤京子「イタリア・ルネサンスの装飾文様と版画」同書、四一―四五頁。

28 アルトドルファー以降の図案版画については、以下を参照。田辺、前掲書(注九)、一〇〇―一〇三頁。

29 アルトドルファーの一部の図案版画に確認されるような美的特質は、すでに先行研究に多少の指摘されている。田辺、前掲書(注九)、一〇二頁。Angerer, *op. cit.* (note 24).

30 Hügin Leeflang *et al.*, exh. cat. *Hendrick Goltzius: Tekeningen. Prenten en Schilderijen*, Rijksmuseum, Amsterdam, *et al.*, pp. 219-220, cat. no. 78.

31 本作品「およびルドルフ二世の宮廷での受容」という美的描稿を参照。平川佳世「ルドルフ二世の宮廷におけるデューラー・コレクショナル・デューラー・ルネサンス——「聖エウスタキウス」をめぐる」『鹿島美術研究』(年報第二〇号別冊)「二〇〇三年」五〇四―五一一頁。Kayo Hirakawa, *The Pictorialization of Dürer's Drawings in Northern Europe in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Bern,

2009, pp.108–114.

【図説掲載 | 脚】

- 図1 Christian Müller (ed.), *Hans Holbein d.J.: Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel*, Basel, 1997, p.149, fig.43.
- 図2 Wikimedia Commons
- 図3 Jane C.Hutchison (ed.), *The Illustrated Bartsch*, vol.8, Early German Artists, New York, 1980, p.39.
- 図4 Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4vols, Berlin, 1936–1939, vol.1, fig.4.
- 図5 Béguerie *et al*, *op.cit.* (note 4), p.323.
- 図6 Béguerie *et al*, *op.cit.* (note 4), p.461.
- 図7 Béguerie *et al*, *op.cit.* (note 4), p.345.
- 図8 Lüdke *et al*, *op.cit.* (note 5), p.235.
- 図9 Béguerie *et al*, *op.cit.* (note 4), p.293.
- 図10 Béguerie *et al*, *op.cit.* (note 4), p.423.
- 図11 Winkler, *op.cit.*, vol.1, fig.3.
- 図12 Schilling, *op.cit.* (note 13), vol.2, Tafeln 1–213, p.53, fig.193.
- 図13 Falk, *op.cit.* (note 14), pl.118, no.540.
- 図14 Falk, *op.cit.* (note 14), pl.1.
- 図15 Angerer, *op.cit.* (note 22), p.124, fig.94.
- 図16 ©The Trustee of the British Museum
- 図17 Béguerie *et al*, *op.cit.* (note 4), p.355.
- 図18 Hermann Maué *et al*, exh. cat. *Quasi Centrum Europae: Europa Kauft in Nürnberg*, 1400–1800, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, 2002, p.200.
- 図19 ©The Trustee of the British Museum
- 図20 Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1950
- 図21 ©The Trustee of the British Museum
- 図22 Béguerie *et al*, *op.cit.* (note 4), p.425.
- 図23 Siebenmorgen *et al*, *op.cit.* (note 19), p.101, fig.183.
- 図24 Fritz, *op.cit.* (note 18), fig.610.
- 図25 Béguerie *et al*, *op.cit.* (note 4), p.425.
- 図26 Fritz, *op.cit.* (note 18), fig.610.
- 図27 Winkler, *op.cit.*, vol.3, fig.712.
- 図28 Winkler, *op.cit.*, vol.4, fig.933.
- 図29 Angerer, *op.cit.* (note 22), p.127, fig.97.
- 図30 Pechstein *et al*, *op.cit.* (note 23), p.95.
- 図31 ©The Trustee of the British Museum
- 図32 ©The Trustee of the British Museum
- 図33 ©The Trustee of the British Museum
- 図34 Pechstein *et al*, *op.cit.* (note 23), p.101.
- 図35 ©The Trustee of the British Museum
- 図36 ©The Trustee of the British Museum
- 図37 ©The Trustee of the British Museum
- 図38 Wikimedia Commons
- 図39 ©The Trustee of the British Museum
- 図40 ©The Trustee of the British Museum

- ☒ 39 Leeftang, *op. cit.* (note 30), p. 220, fig. 78.1.  
☒ 40 © Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e V, Nürnberg