

ドイツ・ルネサンスにおける皇帝権の表象

木版画《皇帝マクシミリアン一世の凱旋行進》の機能と受容

岩谷秋美

はじめに

皇帝マクシミリアン一世は、ドイツ語圏におけるルネサンス芸術の保護者であり、また同時に、ハプスブルク帝国の文化的基盤を築いた人物である。その晩年には数多くの版画をうみだし、版画の発展史に重要な功績を残した。そうした一連の作品の中でも、その規模において際立つのは、《皇帝マクシミリアン一世の凱旋行進》(以下では《凱旋行進》と略記。図版1、2、6、7、11、13)であろう。本作は、一五一六年から一五一八年にかけて、ハンス・ブルクマイヤー(父)を筆頭とするドイツ・ルネサンスの代表的な画家たちの手によって制作されたもので、グリフォンに乗った人物の高らかな先ぶれに始まり、華やかな宮廷音楽隊や、威厳に満ちた兵士たち、空想的な車など、

多彩な要素が描かれた全百三十七点の木版画から構成され、総長五十四メートルに及ぶという大作であった。

この《凱旋行進》は、その名が示すとおり、古代のローマ皇帝が行った凱旋行進を手本と仰ぎ、皇帝の権威や栄光を表わした作品である。果たして、この尋常ならざるスケールの行列は、全体としてどのように披露されるべきものであり、換言すれば、いかなる形で受容されることが想定されていたのか。この問いに対して、しかしながら先行研究は、明確な回答を示していない。先行研究は概して、構成要素それぞれの考察に注力する傾向にあり、一方で行列図としての全体像については、ほとんど言及することがなかったのである¹⁾。結論からいうならば、この行列の全体像、あるいは、この行列の展開方法は、鑑賞方法に依存するものであり、そして本作の受容方法は、鑑賞者に委

ねられていると筆者は考える。以下では、『凱旋行進』という、皇帝の栄光を象徴するスペクタクルの受容方法について、行列の構成要素と、その組み立て方という側面から考察してゆきたい。

一、マクシミリアンの版画プロジェクト

皇帝マクシミリアン一世は、一四五九年、ウィーンの南およそ四十五キロメートルに位置する宮廷都市ヴィーナー・ノイシュタットに誕生した。一四七七年、マクシミリアンはブルゴーニュ公国の後継者であるマリー・ド・ブルゴーニュと結婚し、ブルゴーニュを獲得するが、これは、経済の上でも文化の上でも、ハプスブルク家の発展の基盤となる意義深いことであった。特筆すべき結婚政策はこれに限らない。マクシミリアンは一四九六年から一四九七年にかけて、子供をふたりともスペイン王家と結婚させ、その結果、スペインをハプスブルク家へと組み込むことに成功した。あわせて一五一五年、ふたりの孫をヤギエロ家と婚約させるといふ、いわゆる「ウィーンの二重結婚」によって、目論みどおり、ポヘミア、ならびに、ハンガリーを入手するのである。このように結婚政策で功を成す一方で、しかしマクシミリアンの生涯は、配下のブルゴーニュ公国や、ライヴァルであったフランス、そしてヴェネツィアとの抗争の連続でもあった。力をつけ始めたハプスブルク家を疎んだ

のは、ヴァチカンの教皇として例外ではない。長年にわたり周辺諸国と対立し続けた結果、マクシミリアンは、一四八六年にはドイツ王となっていたものの、ローマで正式に戴冠することは叶わず、およそ二十年後の一五〇八年、トリエンツで皇帝「宣言」するという異例の手段によって、ようやく神聖ローマ帝国皇帝となったのである。

マクシミリアン一世による一連の版画制作は、こうした諸々の苦難を乗り越え、トリエンツで皇帝宣言した一五〇八年頃から、没する一五一九年一月までの、およそ十年間に集中している。皇帝着任という長年の夢をようやく実現させたマクシミリアンが、自身の生涯を版画に刻むことで、輝やかしい栄光を人々の記憶に留めようとしたのであろう。その内容は、マクシミリアンの系譜図を表わす版画連作を筆頭に、『白王伝』や『トイアーダंक』といった、英雄伝の形をとる自伝的物語の出版など、多岐にわたるものであった。中でもとりわけ注目されるのは、『凱旋行進』と『皇帝マクシミリアン一世の凱旋門』(以下では『凱旋門』と略記。図9、12、14、17)といった、複数の版木を組み合わせて構成される大型版画である。

『凱旋行進』や『凱旋門』において、古代ローマ皇帝の凱旋に関するテーマが選定された背景に、ルネサンスの人文主義的な興味があったという点は、改めて指摘するまでもあるまい³。マクシミリアンの宮廷にて、凱旋を主題とした作品は複数制作されたが、一連の作品の発端は、一五〇七年頃、インスブルック

クの宮廷画家にして建築家であったイエルク・ケルデラーによる凱旋車のスケッチに求められる⁴⁾。そして一五二二年、後述のとおり、マクシミリアン自らが作品アイディアを構想し⁵⁾、まずはアルブレヒト・アルトドルファーとその工房によって、羊皮紙を用いた水彩画の連作として《凱旋行進》が制作された。このミニアチュールは、あわせて一〇九点、総長百メートルを越す大作であったが、現存するのは、後半の四十八点のみである⁷⁾。

ミニアチュールに続いて、これと同一のコンセプトにて制作されたのが、本発表が注目する《凱旋行進》である⁸⁾。この版画連作は、一五一六年、アウクスブルクのブルクマイアー(父)によって制作が開始され⁹⁾、その後、レーゲンスブルクのアルトドルファーや、ニュルンベルクのアルブレヒト・デューラー、その弟子ハンス・シュプリンギンクレーも制作に携わり、総計百八十点近い連作が目指されるといふ、一大プロジェクトであった。ところが一五一九年一月、マクシミリアンが歿するにともない、制作は中断を余儀なくされる。すでに着手されていた一三七点は、一五二六年、孫である皇帝フェルディナント一世によって、ようやく出版されることとなった¹⁰⁾。

ではさっそく、行列を見物しよう。実際に制作されただけでも百三十七点にもおよぶ多様な要素が詰め込まれたスペクタクルであるが、本稿では行列の内容を体系的に把握するため、次のような十四のグループに分けて捉えることとする。なお、一

部のグループは未着手に終わり、一部のグループは部分的にか着手されていない¹¹⁾。

1. 先発隊(図版1)
2. 宮廷の人々・鹿狩りや熊狩りの猟師たち、鷹匠、宮廷音楽隊や道化師など(図版7)
3. 剣士・騎士(図版2)
4. マクシミリアンの英雄伝(未着手)
5. 紋章旗・ブルゴーニュやチロルなど、マクシミリアンの支配下にあつた領士の紋章旗を掲げた騎馬隊
6. マクシミリアンとマリー・ド・ブルゴーニュとの結婚(図版11)
7. 戦闘図の車(一部未着手)・ヴェネツィアとの戦いをはじめとする、マクシミリアンの戦歴が側面に描かれた車や、トロフィーを載せた車
8. フィリップとスベインのファナとの結婚
9. 戦闘図の車(未着手)
10. 祖先と皇帝の像(図版13)
11. 戦勝記念の隊列・捕虜など
12. 皇帝一家(一部未着手)
13. 外交官と兵士
14. 戦勝記念の隊列・象とインド人、荷車など(図版6)



図版2 《凱旋行進》「騎士」(Bl. 45)



図版1 《皇帝マクシミリアン一世の凱旋行進》1516~1518年、木版(137枚)「先ぶれ」(Bl. 1)



図版3 デューラー《皇帝マクシミリアン一世の凱旋車》(部分) 1518年、木版、45×230 cm (8枚)

この行列は、なるほど古代の凱旋行進を手本としており、事実、先ぶれを筆頭に(グループ1)、剣士や騎士(同3)、そして捕虜などの描写は(同11)、古代的な要素といえるが、しかしほかの部分に目を向けると、たとえば狩猟の人々や音楽隊といった、宮廷における文化的な生活を象徴する要素(同2)、さらには、結婚の歴史や祖先の像(同6、8、10)、戦いでの勝利の歴史や(同7、9)、支配下の領土を示す紋章旗などといった(同5)マクシミリアンの自伝的な要素、そして英雄的要素(同4)が組み込まれた構成だということがわかる。換言すれば本作は、古代ローマ皇帝の凱旋行進を、同時代的な凱旋行進、すなわち、マクシミリアン自身の凱旋行進へと刷新することで¹²、プロバガンダ色をいっそう強めたものとなっているのである。なお、「皇帝一家」(同12)のためにデューラーが「マクシミリアンの凱旋車」を制作し、本作こそが凱旋行進のクライマックスとなる予定であった。ところが、これが完成する前にマクシミリアンが歿し、プロジェクトが中断したため、デューラーはこのマクシミリアンの凱旋車に改変を加え、《凱旋行進》からは独立した作品として発表するに至った(図版3)¹³。

二、組版画と行列

膨大な要素から構成される版画連作《凱旋行進》は、一体どのような受容が想定されていたのであろうか。たとえばアップーは、本作が、紙などで裏張りした上で、壁に貼られていたと推察し、あわせて本作の尋常ならざるスケールを考慮して、展示された場合は、市庁舎などの大ホールであったと考えた¹⁴。だが本作が、皇帝の栄光を広く知らしめることを目的とした点を考えたならば、このように限定的ではなく、より汎用的な受容方法も想定されていた可能性を検討するべきではないだろうか。

《凱旋行進》の受容方法を考察するに際して、同時代の大型組版画が、有効な手掛かりを提供することとなろう。モニュメンタルな組版画は、十五世紀末頃には登場していたことがわかっている。その好例であるヤーコポ・デ・バルバリの《ヴェネツィア一五〇〇年》は、六点の版本を組み合わせた大作である¹⁵。ヴェネツィアの上空から町を見下ろしたかのような本作は、最初の透視図法的地図に位置付けられているが、しかしこれは、実用的な道案内のために制作されたものではなく、壁に飾るための絵画、すなわち、壁画やタペストリーの代用品に相当するものであった。さらにいえば、このモニュメンタルな都市画の役割とは、地中海貿易で繁栄を極めた海洋国家ヴェネツィアの自我や誇りを示すための記念碑的なものであったと考え

られている¹⁶。マクシミリアンの《凱旋行進》も、まさしくこのモニュメンタリテイをもつて、自身の栄光を示し、伝達しようとした訳である。

組版画のテーマとしては、行列やパレードも重要であった(図版4)。行列を描く場合、画面内への行列の収め方が最大の課題となるが、これに対して組版画は、水平に続く舞台を提供することによって、この課題をいとも容易く解決した。フリーズ状画面により、行列は分断されることなく、水平方向への展開が可能となったのである。まさに壁画に準ずる解決方法だといえよう。行列図の中でも、古代ローマ皇帝の凱旋行進をテーマにした最初期の作例は、マンテーニャによる《凱旋行進》である。そのオリジナルは、カンヴァスを支持体とする九点の連作であるが(図



図版4 ティツィアーノ《キリストの勝利》(部分) 1517年、木版、38×273 cm (5枚)



図版5 マンテーニャ《カエサル凱旋の凱旋》(部分) 1490~1500年頃、カンヴァス・テンペラ、266×278 cm (9枚)、ロンドン、ハンプトン・コート宮殿

版5)¹⁷、版画としても普及していたことから、マクシミリアンの《凱旋行進》にも直接的な影響を与えた可能性が高いと指摘されている¹⁸。

しかしながら、壁画やタペストリーの代用品たる組版画の行列図と、マクシミリアンの凱旋行進を比較すると、むしろ両者の相違点の方が際立つ。相違点の第一は、改めていうまでもなく、マクシミリアンの《凱旋行進》の、桁外れな規模である。本作は未完成ながらも、総長五十四メートルという大作であり、アップーンも述べているように、これほどのサイズの版画を壁画として受容するとしたならば、展示できる場所が自ずと限ら

れよう¹⁹。

第二の相違点は、行列の表現方法である。マンテーニャやテイツィアーノの行列図では、大勢の人々がひしめき合って画面上にあふれかえり、熱気に満ちた、賑やかな行列を成していたのに対して、マクシミリアンの行列図では、モテューフが各々独立し、互いに関与し合うことはない。こうした表現上の相違は、版画という媒体の使い方によって決定されたといつてよいであろう。端的にいえば、マンテーニャやテイツィアーノによるフリーズ状の行列図は、まず行列全体が構想され、これが各版木へと分割されたものである。これに対してマクシミリアンの《凱旋行進》は、一枚の版木にひとつのモテューフを割り当て、これらを並べることで行列を表わすという、マンテーニャの群像表現とは全く逆の発想に基づくものである。そのため行列の構成要素は均等に連なり、また同時に、空間的奥行きが生じることもなく、ゆえに、人々が絡み合う喧騒が生じないのである。

なるほど行列という主題の性質上、本作品においても、前後の連続性は意識されている。たとえば「リュートとレベック」(図版7)や「ブルゴーニュの結婚」(図版11)では、引き綱等が二枚の版木の間に渡されることによって、組版画としてのつながりが確保されている。あるいは「ゾウとインド人」(図版6)では、後列先頭の人物と、前列後方の人物とが、対話するかのごとき身振りを採ることによって、両画面の連続性が示されて



図版6 《凱旋行進》「ゾウとインド人」(Bl. 129-130)

いる。しかしながらいずれの場合も、群像を二枚に分割したものではなく、ここでもやはり、二枚を並べることで、ひとつのモチーフを表現しているに過ぎない。事実、各モチーフは版木の中央に描写され、版木単位の独立性は依然として保たれているのである。

マクシミリアンの《凱旋行進》は、一枚、ないし、二枚一組をユニットとして、ひとつのモチーフを表現し、これを連続させることで、行列が表現されている。ユニットを基本単位

とする構成方法が採られた理由のひとつは、この壮大な規模の連作を、複数の工房で分担するという、制作上の都合も、あったであろう。しかしより根本的な要因は、作品のコンセプト自体に求められる。この凱旋行進の構想は、既述のとおり、マクシミリアン本人が考えたといわれており、そのアイデアが口述筆記の形で写本に記され、現在へ伝えられている²⁰。写本の冒頭は、次のように始まる(1r)。

本書の内容とは、皇帝マクシミリアンが、一五二二年、私、こと、帝国の皇帝秘書官であるマルクス・トライツザウアーヴァインに対して宣われたことである。

これに次いで挿絵が登場し、ここでは、玉座のマクシミリアンが、壇下でうやうやしくひざまずく秘書官トライツザウアーヴァインに、口述筆記をさせている様子が描写されている(2v)。続くフォリオには、次のように記される(3r)。

以下には、皇帝マクシミリアンの凱旋が、どのように作られ、構成され、描かれなければならないか、ということが記されている。

その具体例として、十七番目・十八番目に登場するモチーフフ、リュートとレベックという古楽器の楽団に関する指示内容

を(7r-7v)、木版画《凱旋行進》の該当箇所と照らし合わせながら見てみたい(図版7)²¹⁾。



図版7 《凱旋行進》「リュートとレベック」(Bl. 17-18)



図版8 アルトドルファーに基づくコピー《皇帝マクシミリアン一世の凱旋行進》「楽団」(部分) 1606年頃、羊皮紙・水彩、マドリッド、スペイン国立図書館



音楽 リュートとレベック

いわく、彼らに続いて、小さな車輪を付けた低い車が描かれること。この小さな車を二頭のシカが引くこと。御者は少年であること。よって少年が韻文を掲げること。

そして、車には、五名のリュート、および、レベックの奏者が乗ること。

そして、マイスターは、アルトウスが務めること。そして彼の韻文、つまり少年が掲げている韻文には、どのようなマイスターが、皇帝の命に従い、リュートとレベックの芸術性を磨き、この余興に供したかについて謳われること。

リュート奏者、レベック奏者、そして少年は、すべて、月桂樹の冠をかぶること。

なお版画版での韻文部分は未完成となっているが²²⁾、アルトドルファーによるミニアチュール版を十七世紀にコピーした作品²³⁾を確認すると、そこには指示どおり、皇帝の栄光を讃える音楽についての韻文が刻まれていることがわかる(図版8)²⁴⁾。

以上のようにマクシミリアンの《凱旋行進》には、その構成要素を指示するテキストが存在しており、その内容とは、マクシミリアンの栄光を表わす要素を、ひとつずつ列挙していくという性格のものであった。画家はこのテキストを忠実に再現する必要があり、その結果として各要素は、博物誌の挿絵のごと

く、独立した項目の列挙として描写されたのである。さらにいえば、画家に与えられた課題とは、行列を表現するよりも、皇帝の栄光を表わす要素を適切に描写することに、よりいっその重きが置かれたものであったにちがいない。

三、版画の構成要素と組み立て

マクシミリアンの権威や栄光の表象を重視した結果、個々の構成要素をクローズアップするという表現方法が採られた《凱旋行進》において、本作を行列図たらしめているのは、その構成要素を並べるといふ行為だということになる。この意において、本作の行列図としての表現性は、受容方法に依存しているといえよう。こうした《凱旋行進》の特質は、本作とほぼ同時に制作された《凱旋門》と比較すると、いっそう明らかとなるだろう(図版9)。実はこの《凱旋門》は、《凱旋行進》と類似の要素、つまり、マクシミリアンとハプスブルク家の栄光を表わす要素を、しかしながら異なった方法で組み立てているのである。

《凱旋門》も、デューラーを筆頭に、ブルクマイアー(父)ら複数の画家が関わった大規模なプロジェクトで、古代をモチーフに、総計百九十五点の版木を組み合わせた、縦三四一センチメートル、横二九二センチメートルという大型版画である。²⁵ 一見したところ、多彩な要素を複雑に組み合わせた建造物であ



図版9 《皇帝マクシミリアン一世の凱旋門》
1515年、木版、340×292cm(195点/36枚)



図版10 同



図版 11 《凱旋行進》「ブルゴーニュの結婚」(Bl. 89-90)



図版 12 《凱旋門》「ブル
ゴーニュの結婚」

るかにも思われるが、しかしこの凱旋門は、実に整然とした構成が採られている。一番下は銘文帯である。その上に立つ凱旋門は、四本の柱に三つの門が開き、上部には各々クーボラが載り、両端には小さな塔が設けられている。こうした建築構造を枠組みとして、門には様々なものが描かれている訳だが、その内容は、門の下の銘文²⁶に明示されている。この銘文は、次のように始まる。

至尊にして最も強大な皇帝であり王であるマクシミリアンの名譽の門は、いくつかは破壊され、いくつかは現在もローマに見られる、古代にローマ皇帝のために建てられた凱旋門の姿で、皇帝陛下の史料編纂者であり詩人の私ことヨハネス・シユタビウスによつて制作された²⁷。

このように冒頭では、この凱旋門が古代を範にしたものだということがまず強調され、さらに銘文には続けて、この凱旋門が七つの部分から構成されていると記される。その第一の部分は、下方の三つの門である。第二が、中央の門の上にある塔で、ここには、マクシミリアンの系譜図が示されている。



図版13 《凱旋行進》「祖先と皇帝の像」(Bl. 106-107)



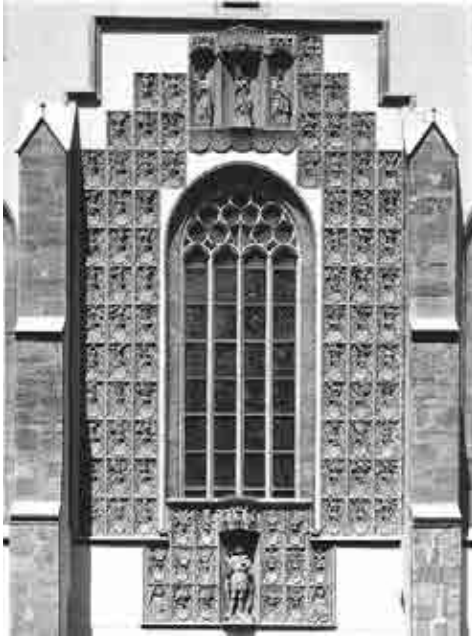
図版14 《凱旋門》「系譜図」(部分)

勝利の記録など、両作品がその構成要素を共有していることは明らかである。これはすなわち、両者がともに、皇帝の栄光を表わすことを第一義としつつ、その構成要素を、それぞれの主題、つまり、凱旋門という建造物や、凱旋行進という行列図へと改編したということにはかならない。いうなれば、この改編こそが、構成要素を共有しあう両者を、各々別の作品として成立させているのである。

《凱旋門》の改編方法には、中世的な画面構築の手法を見て取ることができる。そもそも君主としての権威の表象は、中世の時代より、ハプスブルク家にとって最も関心のあるテーマのひとつであった。ただし、中世のハプスブルク家が選んだ表現

第三が左右の門の上部で、ここに描写されているのは、戦いや結婚など、マクシミリアンの自伝的物語である。第四が、歴史的な皇帝と王たちの胸像、第五が、マクシミリアンの親族たちの胸像、第六が、両脇の塔で、そこには自伝的物語と、これに接してマクシミリアンの親族の胸像が描かれる。そして最後、第七点目が、そのほかの装飾的な要素だと、銘文には述べられている(図版10)。

《凱旋門》と《凱旋行進》とを比較したならば、マリーとの結婚をはじめ(図版11、12)、祖先や親族の肖像(図版13、14)、様々な戦いで



図版16 《紋章壁》1453年、ウィーナー・ノイシュタット、ゲオルク礼拝堂、東面



図版15 《王侯の窓》1390年頃、ステンドグラス、ウィーン・ミュージアム

手段は、大聖堂というモニユメンタルな芸術である。なぜならこの時代、大聖堂を建設すること自体が、宗教の保護者として、君主の権威をアピールする手段だったためである。その最たる例は、ウィーンのシュテファン大聖堂であろう²⁸。ハプスブルク家は、このゴシックの大聖堂を、ステンドグラスや彫像による一族の肖像で飾ることを通じ、本大聖堂を建設した偉業と、一族の栄光を強調した(図版15)。時代が下ってゴシック末期になると、マクシミリアンの父である皇帝フリードリヒ三世は、ウィーナー・ノイシュタットにある宮廷礼拝堂の壁面を、自身の立像と、支配下諸国の紋章等で飾った(図版16)。《紋章壁》と呼ばれる本作は、およそ宗教建築には似つかわしくない、プロバガンダとしての性格を前面に押し出している²⁹。

この《紋章壁》と比較されるのが、《凱旋門》の中央に描かれた、マクシミリアンの系譜図である(図版17)。壁面に紋章を整然と並べる形式は、先行研究が指摘するように、《紋章壁》という建築装飾をただちに想起させ³⁰、両者の結び付きを強調するものである。無論のこと両メディアは、各々全く異なった作用をもたらす。版画というメディアがもつ特質、すなわち、大量の複製によって、君主の栄光を広く伝えるという、伝達の機能は、建築芸術がもたえない機能であった。しかしながら、巨大建築を支持体とする点において、両者は表現方法を共有しているといえる。中世

におけるモニュメンタル芸術の表現は、それが彫像であれ、ステンドグラスであれ、教会建築に付随し、教会建築が提供する枠組みの中で表されるものであった。同様に《凱旋門》は、石造建築を、構築方法としても、意味の上でも、表現の支持体としているため、まずは建築体が決定され、その枠組みの中に、祖先の像や英雄伝が嵌め込まれていくのである。中世のモニュメンタル芸術も、版画《凱旋門》も、建造物に規定された不動のモニュメンタリテイが、厳格で、威厳に満ちた君主としての表象に寄与している。

《凱旋門》における構成要素の組み立てが、凱旋門という構造体に強く拘束されるのに対して、《凱旋行進》の要素は、構造体の枠組みに囚われることもなく、また、ユニット間のつながりも、さほど強いものではない。おそらくこの作品は、すでに本節の冒頭にて指摘したとおり、作品の性質上、その組み立て方、つまり、展示方法を、受容者に委ねられることが、あら



図版17 《凱旋門》「系譜図」



図版18 ニュルンベルク旧市庁舎、大ホール、東面(1907年)

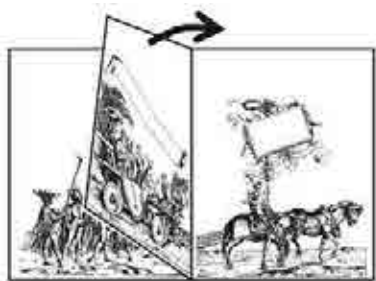
かじめ想定されていたのではないだろうか。これは同時に、この行列の展開が、鑑賞方法に依存することを意味する。《凱旋行進》は、マンテーニャの作品等と比べると(図版4、5)、各人が孤立しており、それがために、行列としての活気を欠くかに思われかねない。しかしこの行列の展開は、その受容時にこそ真の魅力を多彩な形で発揮するのである。本稿の最後に、試みとして、三つの受容方法における凱旋行進の表現性を考えてみたい。

第一に、壁画である³¹。《凱旋行進》が、《凱旋門》と対の作品であるならば、壁画やタペストリーの代用品として、壁に掛けられた可能性は高いであろう。たとえば、現存しないものの、ニュルンベルク旧市庁舎のホールでは、その壁面に、デューラーによる《凱旋車》が描かれていたという(図版18³²)。ホールの四方を取り囲む《凱旋行進》は、その壮大なスケールをひ

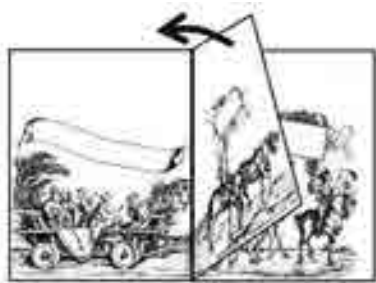
と目で把握させることを可能とし、鑑賞者を圧倒させたに違いない。

第二は、巻物としての受容である。手掛かりとなるのは、アルトドルファーによるミニアチュール版の《凱旋行進》である。本作の受容方法は不明ながらも、ミヘルらは、現状における皺の状態などから、本作が、巻物として鑑賞され、巻かれた状態で保存されていたと推察した。あわせて、ミニアチュールの《凱旋行進》は高価なものであったため、これを鑑賞できるのは皇帝本人か、特別に選ばれた者であったと指摘している。こうしたミニアチュールの廉価版・普及版が版画の《凱旋行進》だと考えたならば、本作についても、ミニアチュールと同じ巻物形式で鑑賞された可能性が否めない。日本の巻物のごとく、片手で巻きを広げ、片手で巻き取ることで、次々と行列の構成要素が登場し、そして消えてゆくという形式は、皇帝のスペクタクルの鑑賞方法に、適したものとさえいえる。

第三は、冊子本である。マクシミリアンが出版事業に着手している点や、本作の少なからぬ要素が二点一組のユニットを基本単位としている点を踏まえ、冊子形式としての鑑賞も想定されていた可能性を考えてみたい。その場合、本作には二通りの綴じ方がありうる。第一の綴じ方は、行列をそのまま綴じた場合、すなわち右綴じである(図版19)。ただし右綴じでは、通常とは逆の順序でページをめくることになる。そこで第二のケースとして、順番を入れ替え、通常どおりページをめくる、左



図版19 右綴じ



図版20 左綴じ

綴じの場合を想定してみたい(図版20)。比較しよう。行列をそのまま綴じた右綴じの場合、ページをめくると、先頭から後ろへと戻ることになる。これに対して、左綴じという、通常の冊子本の順番に組み直した場合は、ページをめくると、行列が前へ前へと進んでいく、活動的な展開を繰り広げることがわかる。この行列の展開は、フリーズや巻物に描かれた行列とは、全く異なる性質のものである。こうした、人々が読者の眼前へと次々に踊りでてくるような展開は、偶然の産物などではなく、冊子という媒体の特質を理解した上で採られた表現方

法という可能性も否めまい。

むすび

本稿では、ドイツ・ルネサンスの皇帝マクシミリアン一世が手掛けた、大掛かりな版画プロジェクト《凱旋行進》に注目し、行列としての表現方法を検討した。《凱旋門》が、版画というメディアを活かしながら、モニユメンタル芸術の新しいあり方を示したのに対して、《凱旋行進》は、自由度の高い受容形態と、それに応じた行列表現の多様性の特徴があるということができよう。動的で創造性に富んだ表現方法は、版画というメディアを巧妙に活用した成果であり、その受容方法に多彩な可能性を秘めた本作は、皇帝の栄光を示すのにふさわしい、祝祭的な作品だといえるのではないだろうか。

註

- 1 本作に関する主要な先行研究は、以下のとおり。F. Sches-tag: *Kaiser Maximilian I. Triumph*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, I, 1883, S. 154–181; S. Appelbaum: *The Triumph of Maximilian I*, New York 1964; H. Appuhn: *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I., 1516–1518*, Wien 1979; M. Müller:

Rinascimento alla moderna. Kaiser Maximilian I. als Initiator antiquorum, Diss., Wien 1996; L. Silver: *Marketing Maximilian*, Washington 2008.

2 マクシミリアンが関わった作品については、たとえば以下を参照のこと。E. Michel / M. Holleger (Hrsg.): *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (Ausst.-Kat. Wien 2012), München 2012.

3 凱旋というテーマの初出は、一五〇五年から一五〇八年にかける『記念録 (Gedenkbuch)』に認められる。Wien, Hofkammerarchiv, *Gedenkbuch (1505–1508)*, fol. 92r; zit. n. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, V, 1887, S. XVI–XVIII, Reg. 4021, hier S. XVII.

4 一五〇七年三月三〇日には、ケルデラーに対して、凱旋車のスケッチへの支払いが記録されている。Ehem. k. k. Statthalterei-Archiv (heute Tiroler Landesarchiv), Geschäft von Hof 1507, fol. 185ff.; zit. n. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, II, 1884, S. XXVIII–XXIX, Reg. 831, hier S. XXVIII.

5 註18を参照のこと。

6 以下に全四十八点の図版が掲載されている。Ausst.-Kat. Wien 2011, *op. cit.* 《凱旋行進》が構想された経緯については、以下が詳しい。Müller 1996, *op. cit.*, bes. S. 60–62; E. Michel: *Zu Lob und ewiger gedechtnus*“, *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, in: *Ausst.-Kat. Wien 2012, op. cit.*, S. 48–65, hier S. 49.

- 7 水彩画連作《凱旋行進》は、現在はウィーンのアルベルティーナ版画素描館に所蔵されている。なお、十七世紀初頭に本作をコピーしたものが、ウィーンのオーストリア国立図書館と、マドリッドのスペイン国立図書館に所蔵されており、そこから失われた前半部分について推察が可能となっている。
- 8 作品の全貌については、以下の覆刻版でも確認することができる。Appelbaum 1964, *op. cit.*; Appuhn 1979, *op. cit.*
- 9 同年中に最初の試し刷りがなされたと考えられている。Müller 1996, *op. cit.*, S. 62.
- 10 一七七九年に第二版が出版された後、分散していた版木百三十五点がウィーンに集められ、版木調査などを経た一七九六年、アダム・フォン・バルチュによって第三版が出された。そして一八八三年から一八八四年にかけて、欠けていた二点が補われた第四版が出版されるとともに、シュスタークによって、本作品の制作経緯と一次資料、十八世紀末のバルチュによる調査成果が発表された。Schestag 1883, *op. cit.*, S. 180-181.
- 11 絵画化されていない箇所であっても、作品の構想が残されているため、本来目指されていたであろう、作品の全体像を把握することができるのである。註18も参照のこと。
- 12 Silver 2008, *op. cit.*, p. 93.
- 13 E. Panofsky: *The Life and Art of Albrecht Dürer*, New Jersey 1955 『ローウェン・パノフスキー『アルブレヒト・デューラー』中森義宗、清水忠訳、日貿出版社、一九八四年、一八二―一八三頁』。
- 14 Appuhn 1979, *op. cit.*, pp. 165-166.
- 15 全体として、縦一三九センチメートル、横二八二センチメートルに及ぶ。
- 16 H. Appuhn / C. v. Heusinger: *Risenholzschnitte und Papiertypen der Renaissance*, Unterschneidheim 1976, S. 44; E. Wyckoff / L. Silver: *Size Does Matter*, in: *Grand Scale. Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian*, New Haven 2008, pp. 8-13, esp. p. 9.
- 17 詳細は以下に詳し。A. Marindale: *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979.
- 18 Appuhn 1976, *op. cit.*, S. 60. マンテーニャの作品と比較すると、バックシミアマンの《凱旋行進》が、いかに同時代的な変更が加えられているか、いっそう明確になるだろう。Silver 2008, *op. cit.*, pp. 93-98.
- 19 Appuhn 1979, *op. cit.*, S. 165-166.
- 20 Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2835. テキストの全文は、一八八三年、シュスタークの論文を通じて公開され、また一九六四年にはアッペルバウムによって現代語訳された。本稿での引用は、両者を参照しつつ、筆者が邦訳したものである。Schestag 1883, *op. cit.*; Appelbaum 1964, *op. cit.*
- 21 なお宮廷音楽隊の描写については、以下も参照された。H. Myers: *The Musical Miniatures of the "Triumphzug" of Maximilian I*, in: *The Galtin Society Journal*, LX, 2007, pp. 3-28, 98-108.
- 22 第二版までは、銘文帯と韻文は空白のままであった。Schestag 1883, *op. cit.*, S. 180-181.

- 23 註7を参照のこと。
- 24 韻文のテキストについては、以下を参照のこと。
Shestak 1883, *op. cit.*
- 25 作品の全体像については、たとえば以下を参照され
た。T. U. Schauerer: *Die Ehrenporte für Kaiser
Maximilian I., Dürer und Altdorfer im Dienst des
Herrschers*, München 2001.
- 26 銘文の全文は、以下に掲載されている。 *Ibid.*, s. 399-
406.
- 27 本邦訳は以下から引用した。佐藤直樹監修『アルブ
レヒト・テューラー版画・素描展』、国立西洋美術館
二〇一〇年、一五四〜一五六頁。
- 28 拙稿『ウイーンのシュテファン大聖堂 後期ゴッ
クにおけるハプスブルク家の聖堂造管理念』、学位論文、
東京藝術大学、二〇一三年。
- 29 拙稿『紋章壁』とフリードリヒ三世の肖像 中世
ハプスブルク家における君主権の表象』『*Aspects of
Problems in Western Art History*』十一号、二〇一四年、
七〜十五頁。
- 30 S. Lützen: *Kaiser Maximilian I. und seine Ehrenporte*,
in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, LXI, 1998, S. 449-
490; Schauerer 2001, *op. cit.*, S. 46-48; ヴァーナー・
イシユタツト宮廷は、マクシミリアンが誕生した場所であ
り、また同時に皇帝自身の遺言に基づき、その遺骸が
埋葬された場所でもあり、マクシミリアンとの関係が深い。
壁面を紋章で埋め尽くすこの形式は、現存しないものの、
マクシミリアンのインスブルック宮廷でも用いられた。
- 31 既述のとおり、アップーンはこの説を主張している。
Appuhn 1979, *op. cit.*, pp. 165-166.
- 32 M. Mende (Bearb.): *Das alte Nürnberger Rathaus*,
Nürnberg 1979, S. 70; Ausst.-Kat. Wien 2012, *op. cit.*,
S. 259.
- 33 古代に使用されていた巻物形式は、中世になっても、
一部を除いて消滅し、冊子形式が主流となった。それ
だけにとどまらず、巻物形式を探るということは、古代志
向だと見えるのである。ミニマチュール版『凱旋行進』
の鑑賞方法については、以下を参照。F. Winzinger: *Die
Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I.*,
Graz 1972/73, S. 39; Michel 2012, *op. cit.*, S. 61-62. 巻
物から冊子への変遷については、以下でも触れられている。
越宏一『線描の芸術 西欧初期中世の写本を見る』東北
大学出版会、二〇〇一年。

図版出典

- Appelbaum 1964, *op. cit.* [図版1、2、9、7、11、13、19、
20] (図版19、20は筆者による加工) ; Ausst.-Kat. Wien 2012,
op. cit. [図版8、6、10] (図版10は筆者による加工) ; E.
Frodl-Kraft: *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien*,
Wien 1962 [図版15] ; S. Jochen (Hrsg.): *Dürer. Kunst
Künstler Kontext*, München 2013 [図版2] ; Martindale
1979, *op. cit.* [図版5] ; Mende 1979, *op. cit.* [図版2] ; A.

Rosener (Hrsg.): *Spätmittelalter und Renaissance*, München 2003 [図版16]; Schauerte 2001, *op. cit.* [図版12, 14]; Wyckoff / Silver 2008, *op. cit.* [図版4]; 佐藤 二〇一〇年
前掲書 [図版17]