

# ルーカス・クラナハ(父)と宗教改革

——「プロテスタント美術」の誕生とその展開——

青山 愛 香

はじめに

「プロテスタントの美術」とは何か。本稿はマルティン・ルター（一四八三—一五四六年）とルーカス・クラナハ（父）（一四七二？—一五五三年）の関係を中心に置きながら、ルターが「九十五ヶ条の提題」を打ち出した一五一七年からルターが死去する一五四六年の間に「プロテスタントの美術」と呼べるものが誕生していたのか否か、誕生していたとすればどのような特質を持つものであったのかについて考えたい。

宗教改革は、現在のザクセン州、ヴィッテンベルクの神学博士であったマルティン・ルターがカトリック教会を公然と批判したことから始まった。ルターはヴィッテンベルク城の一角を成していた教会の北口扉に一五一七年十月三十一日、免償の理

論と實際を批判する討論命題を打ち付けたとされる。周知の通り、この「九十五ヶ条の提題」は免償キャンペーンの責任者であったマインツ大司教アルブレヒトに対して、この問題が一般信徒に与えている甚大な影響を具体的に述べ、それへの対処を求める書簡に添付された討論命題であった。<sup>1</sup>ルター自身はこの時点では、自分はまだ解明されていなかった神学上の問題点を挙げて討議に付したただけだ、という言い方をしたとされるが、<sup>2</sup>この動きは瞬く間に、キリスト教の信仰組織を引裂き、神学論争から出発しながらも、社会全体を巻き込んだ政治的、社会的、精神的、さらには文化のおよび芸術的な次元をとむなう大変動を引き起こした。この運動が宗教美術にもたらしたものは、まずは「批判と破壊」であった。エアハルト・シェーンの一五三〇年頃の木版画ビラ（図1）には宗教改革が契機と



## ルーカス・クラナハ（父）

フリードリヒ賢明侯の宮廷画家となったクラナハは、一五〇五年にウィーンからヴィッテンベルクに移り、この地で五十年近く在職した。ザクセン選定侯フリードリヒ賢明侯にとってヴィッテンベルクは領地内の本拠地であり、一五〇二年に自身が新設した大学（ロイコレア）は権力集中の場であると同時に、人文主義者たちを大いに惹き付けた。カトリックのアウグステイヌス会修道士だったルターも、一五〇八年にエアフルト大学からヴィッテンベルク大学に移り、一五二二年に聖書解釈の講座を継承している。

神聖ローマ皇帝マクシミリアンとの間に確執を抱いていたフリードリヒ賢明侯は、選帝侯の権力強化策を取り、エルツ地方の山から摂れる銀という財源をバックに、神聖ローマ帝国内における最有力者になっていた。自身の宮廷を芸術、文化と教育の中心として拡充することはフリードリヒのこのような政策の一環であり、これに追加されたルター擁護は、おそらく初めは彼のアンチ・イタリア、アンチ・マクシミリアン主義に連なる行為だったと考えられる。クラナハは、ザクセン選定侯から外交官にも任命され、貴族に列せられて紋章を授かり、当時ヴィッテンベルクの最も富裕な市民の一人であった。

こうしてルターとクラナハがザクセン選定侯の援助を受けて改革派の動きを推進する中、言葉のルターと絵のクラナハが生

み出した宗教改革の象徴とも言えるのが、一五二二年九月に出版された『ドイツ語訳新約聖書』である。<sup>7</sup> ルーカス・クラナハが挿絵をつけて自身の印刷工房で印刷したルターによるドイツ語訳新約聖書の挿絵には二つの明確な意図があった。一つは、民衆に聖書の言葉を分かり易く視覚化すること、そして二つ目に、ローマ・カトリックへの批判、すなわち反教皇を視覚的に広めるという、二重の機能であった。以下、クラナハがルターと共に生み出した「プロテスタントの美術」を具体的な事例に沿って見てゆきたい。

## ルターの肖像画

クラナハがルターのPRマネージャーとも呼ばれる最大の理由は、ルターの肖像画を多数残し、後世に描かれたルターの肖像は全てクラナハが描いた原型に遡るといふ点である。<sup>8</sup> ルターは一五二二年一月にローマ教皇の教皇勅書によって正式に破門の宣告を受ける。そして同年四月にはヴォルムスの帝国議会に召還され、五月二十六日にヴォルムス勅令による帝国追放の刑を受けた。ルターが危機にあった一五二〇年から二二年にかけて、ルターの肖像画はヴァリエーションに富んだ形で生み出され、改革派たちによって公式のルターイメージとして拡散されていった。

一五一九年にライプツイヒのヴォルフガング・シュテッケル



図2 ルーカス・クラナハ(父)、《アウグスティヌス修道士としてのルター》、銅版画、1520年

によって出版されたルターの著作『ライプツィヒの説教』(ニュルンベルク、ゲルマン民族博物館)<sup>9)</sup>においては、本の扉絵に著者像として描かれたルターにはまだ個人的な風貌は見出せない。それに対して一五二〇年にクラナハが銅版画で描いた最初の肖像画《アウグスティヌス修道会士としてのルター》(図2)<sup>10)</sup>は、ルターの当時の風貌をよく伝えていとされる。アウグスティヌス修道会士としてトンスラのヘアスタイルのルターは目が落ち窪み、精神的な緊張が漲る四分の三正面観で捉えられている。ザクセン選定侯は、ヴォルムスの帝国議会開催前にルターの顔を世に広く知らしめようとしたが、この瘦せこけたルターを気に



図3 ルーカス・クラナハ(父)、《ニッチの中のアウグスティヌス修道士としてのルター》、銅版画、1520年



図4 ハンス・バルドゥンク＝グリーン、《アウグスティヌス修道士としてのルター》、木版画、1521年

入らず、描き直させた。次に出来た肖像画は、先ほどの銅版画を元に、壁龕の中に入って権威付けられた、より肉付きがよくて親しみ易く、語りかけてくるような《ニッチの中のルター》

(ミュンヘン、州立版画コレクション)(図3)<sup>11)</sup>である。この版画は一五二一年には、ハンス・バルドゥンク・グリーンによって、木版画で後輪と頭上に大きな精霊の鳩が加えられて、左右が反転した《アウグスティヌス修道会士としてのルター》(アイゼナハ、ヴァルトブルク財団)(図4)<sup>12)</sup>になり、ヒエロニムス・ホプフアーの同年の銅版画では、

精霊の鳩が小さくなる代わりに、更に後輪レフスの光が強調されている。このようにクラナハの一五二〇年の銅版画によるルターのイメージは、極めて早い段階からヴァリエーションを生みながらも、短期間でルターを神格化していることが分かる。

この後もルターの肖像画は、アウグスティヌス会修道士の姿に留まらず、完全にプロフィールで描かれた《博士帽を被った修道僧の肖像》(ゴータ、研究所図書館)<sup>13</sup>、騎士に変装してヴァッテンベルクに乗り込んだ《騎士イェルクとしてのルター》(アイゼナハ、ヴァルトブルク財団)<sup>14</sup>、そして一五二九年には修道士でありながら妻帯した「よき夫」として、板絵による《夫婦のダブルポートレート》(アイゼナハ、ヴァルトブルク財団)という形で公にイメージが広められていった。<sup>15</sup>

ザクセン選定侯の宮廷画家だったクラナハは、当時唯一一人ルターの肖像を直接本人を前に描ける立場にあり、社会的要請に応じてルターの風貌を描き分けた。そもそも肖像画というジャンルは王侯貴族や支配者階級の特権的なものであり、両親が農民出身で本人も一修道士であった人物の肖像画がこれほど多くのヴァリエーションをつけて多数短期間で拡散されたというのは極めて稀なことである。これは改革派を支援したザクセン選定侯の巧みなメディア戦略抜きにはあり得ないことであった。

## 律法と福音

ルターとクラナハが生んだ「プロテスタント」の美術の中で最も重要な図像が「律法と福音」である。様々なメディアを媒体として多くのヴァリエーションを生んだこの図像は、ルターの宗教改革の中心的なテーマである「信仰義人論 *Rechtfertigungslehre*」を明瞭に視覚化したものであると言われている。<sup>16</sup> ここに絵画における新たな(こ)とばと絵 *Wort und Bild* の関係性が



図5 ルーカス・クラナハ(父)、《律法と福音》、板絵、1529年 ゴータ、フリーデンシュタイン城所蔵

誕生した。図像の源泉に関しては諸説あるものの、<sup>17</sup>クラナハが制作した一五二九年のプラハタイプ<sup>18</sup>とゴータタイプ(図5)<sup>19</sup>の板絵が後のヴァリエーションの土台になっている。いずれも画面は中央の一本の木で分けられ、左側に律法が支配



図6 《アルマ・クリステイ》、木版画、1470-1485年頃、ニュルンベルク、ゲルマン民俗博物館所蔵



図7 ハンス・メムリンク、《聖母の七つの喜び》、板絵、1480年頃、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク所蔵（部分）

では一代前のプリュッへの画家、ハンス・メムリンク（一四三〇年頃—一四九四年）の《イエスの受難伝の三連画》（リユーベック、聖アンナ博物館）<sup>24</sup>や《聖母の七つの喜びの祭壇画》（ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク）（図7）<sup>25</sup>のように、物語場面を遠方の山の連なりが見える美しい

する旧約の世界を、右側に新約の福音の世界が描出されている。<sup>20</sup>

《律法と福音》は本来非常に複雑な神学的プログラムを伝えるものであり、それは聖書の言葉に言及し、かつ説教などで説明を補うことなしではほとんど理解不能なものと言われる。<sup>21</sup> そのため画面には聖書からの引用が添えられた。聖書の言葉と個々の物語場面とを対応させることで、絵の具体的な読み取りを指示するこの絵画は、ルターが意図した文脈に沿って絵画を「正しく」扱い、勝手な解釈をする危険を犯さないように、鑑賞者に向けられたある種の「矯正装置」である。これはまさにルターが「教えを心に刻むための絵（Merkbild（メルクビルト））」と言った機能を持つタイプの絵画であった。<sup>22</sup>

しかし、その外観的なレイアウトにおいては中世に広く流布し、ルターが根本的に否定することになる、「アルマ・クリステイ（キリストの武器）」（図6）のような祈念像タイプ<sup>23</sup>の造形原理の応用である。アルマ・クリステイにおいて、キリストを取り囲む様々な受難具に見られる説明的な描き込みがキリストの受難の全てを眼前に呼び起こすことを意図していたように、「律法と福音」の画面に散りばめられた個々の物語場面は、ルターの「信仰義人論」について説教を通じて耳で聞き、それを目で再確認させる機能を持っていた。

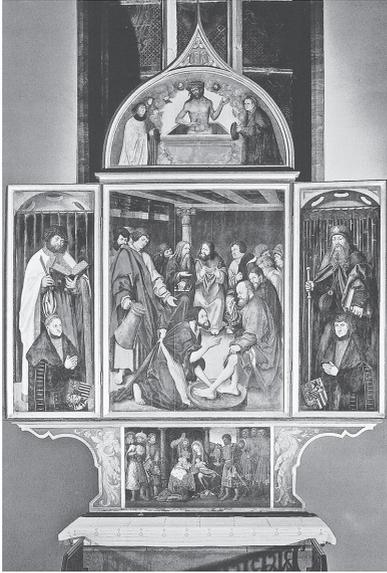


図9 ルーカス・クラナハ(父)、《クニグンデ祭壇画》、1517年、ツヴィッカウ、聖カタリーナ教会



図8 ルーカス・クラナハ(父)、《シュネーベルク祭壇画》、1539年、シュネーベルク、聖ヴォルフガング教会

風景の中に散りばめた。ゴータの板絵には、クラナハ(父)がウィーン時代から得意としていた、雲の表現や遠方の白い山脈が繊細に描き出されている。<sup>26</sup>

新しいメディアは先行する古いメディアを模倣すると言われるが、まさにこの《律法と福音》は、クラナハが既存の絵画様式と形式を使って、ルターの教えに沿った、新たな絵画の読み取りの方法を提案した板絵であった。<sup>27</sup>

この「律法と福音」の図像は、一五三九年に新たに復活してくるプロテスタントの教会のための《シュネーベルク祭壇画》(図8)においても、重要な位置を占めることになった。ドイツの後期ゴシックにおいてとりわけ豊かなヴァリエーションを生んだ「展開式祭壇画」は、改革派によって偶像破壊運動の最中に最も攻撃の対象となっていた。ルターの絵画批判に因應する形で、ザクセン選定侯たちによる祭壇画の発注は一五一七年のツヴィッカウの《クニグンデ祭壇画》(図9)を最後に途絶えていたのである。<sup>28</sup> そのような中で、当時銀の産出を背景にザクセン選定侯家の領地の中でも重要性が増していたシュネーベルクのヴォルフガング大聖堂に二十年ぶりに大掛かりな展開式祭壇が復活した際に、普段は両翼が閉じられている週日面の四枚の縦長のパネルには、四枚にまたがって「律法と福音」の図像が描かれた。(図10)一方左右二枚のパネルを開くと、画面の中央パネルには「十字架磔刑図」、左右両翼裏面には「オリブ山の祈り」、「キリストの復活」が描かれ、それぞれの図像の下



図10 ルーカス・クラナハ(父)、《律法と福音》、《シュネーベルク祭壇画》、1539年



図11 ルーカス・クラナハ(父)、《シュネーベルク祭壇画》、《十字架磔刑図》、1539年



図12 ルーカス・クラナハ(父)、《キリストと姦通の女》、1532年、ブダペスト、絵画館所蔵

には左下にエルネステイ家のヨハン・フリードリヒ寛大公(一五〇三―一五五四年)と、右下にザクセン・コープルク侯、ヨハン・エルンスト(一五二二―一五五三年)の肖像が配された。(図11)つまり、特別な日に開陳される祭日面にはカトリックの祭壇画とまったく同じ旧来の図像が古い形式のまま配されたが、普段閉じられた状態で見える週日面には「律法と福音」の図像を置くことによって、この祭壇画の全体の図像プログラムはルター派の文脈において読み取るべきものであるというメッセージが、信徒たちに向けて明確に打ち出されたのである。<sup>29</sup>

房ではルターへの信仰義人論を基に解釈された特定の図像が板絵で量産された。その一つが一五三三年の《キリストと姦通の女》(ブダペスト、絵画館)(図12)<sup>30</sup>である。信仰による罪の弁護というルターの中心的なテーゼの文脈から、この主題はプロテスタント側に愛好された。横長の画面の中央でイエスが姦通した女の右手首をつかみ、その周りを律法学者たちが取り囲んでいる。



図13 ルーカス・クラナハ(父)、《こどもたちの祝福》、1530-45年、  
フランクフルト、シュテューデル美術館



図14 ルーカス・クラナハ(父)、《使徒たちの別れ》、1540年、  
ストックホルム、国立博物館所蔵

イエスの頭上には「あなたたちの中で罪を犯したことがない者が、最初の石を投げなさい。」(ヨハネ、8:「一二」)と記されており、ルターによって示された「律法と福音」に対比される罪の許しの場面が描かれている。様式的には、人物を横長の画面の中に半身像で描くヴェネツィア派の絵画からの影響が見られ、

一五二〇年代から三〇年代にかけて、クラナハ工房で多数制作された。

また宗教改革の信条表明となる別の主題は、一五三〇—一五四年制作の《こどもたちの祝福》(フランクフルト、シュテューデル美術館)(図13)<sup>31</sup>を描いた板絵である。イエスを取り囲むよ

うに、大勢の乳飲み子を抱いた母親たちが描かれた賑やかな構図であり、神の恩寵を通して救済を見出す前提条件として、子供らしい純真な信仰を挙げていたルターの確信がこのような主題を促したとされ、現存するだけで三十四点の作品が知られている。

更に一五四〇年の《使徒たちの別れ》(ストックホルム、国立博物館)(図14)<sup>32</sup>は、新たにプロテスタントの図像として近年注目された作品である。画面右端の使徒の一人には、ルターの親友であり改革派の中心人物の一人であったメラニヒトンの肖像が描かれることで、福音を伝道する改革派の正当性が示されている。<sup>33</sup> これら

三枚の板絵はいずれも横長で、サイズが八十二cm×一二二cmと決められたフォーマットに描かれており、ルター工房において、改革派の顧客の間で人気商品であったことは間違いない。

### 新教の美術？ 旧教の美術？

だがここで改めて押さえないければならないことは、クラナハ工房において「律法と福音」の図像が板絵に登場し始める一五二〇年代後半には、依然として旧教、新教という定義が神学的にも教会組織的にも確立してはおらず、ましてや「プロテスタントの美術」と明確に定義づけられるようなものが誕生していた訳ではないということである。クラナハは一五二五年までに、ルターの天敵であり、神聖ローマ帝国内において当時絶大な権力を保持していたマイニンツの大司教アルブレヒト・フォン・ブランデンブルク(一四九〇—一五四一年)<sup>34</sup>の発注にに応じて一四〇枚以上の板絵をハッレの教会の装飾のために制作しており、クラナハ工房では祭壇画の注文が途切れることはなかったからである。画家は商いとして顧客の注文には宗派を問わずに応じたのであり、クラナハの場合は雇用主であるザクセン選定侯たちも、それを寛大に認めていた。<sup>35</sup>

祭壇画の形式を見ても、ザクセン選定侯たちが宗教改革前にクラナハ工房に発注した最後の祭壇画、一五一七年のツヴィツカオの《クニグンデ祭壇画》(図9)と一五三九年に制作された

《シュネーベルクの祭壇画》(図12)では、祭壇画の形式は以前が多翼式祭壇画と同じであり、祭日面においては、両翼に描かれたザクセン選定侯たちの背後に描かれた「聖人」たちが、プロテスタントの文脈において、消されただけであった。<sup>36</sup>

### ルターの死後

ルターが一五四六年に死去した翌年、ヴィッテンベルクには、ルーカス・クラナハの息子によって新たな祭壇画が設置された。一五二二年にカールシュタットによって偶像破壊が主導され、ルター自身も三十三年間説教をしたヴィッテンベルクの聖堂に、二十五年ぶりに主祭壇画が復活したのである。<sup>37</sup> ルターが実際に説教をしたこの教会堂の祭壇画のブレデッラには、会衆に説教をするルターの姿が描かれている。画中には同教会の司祭で一五五八年まで説教をしていたブーゲンハーゲンや、一五六〇年までヴィッテンベルク大学で講義をしていたメランヒトンが「集団肖像画」風に画中に登場している(図15)。

祭壇画の前面に描かれた四枚のパネルは、実際のヴィッテンベルクの聖堂空間を模しており、ブレデッラの《会衆に説教をするルター》の画中に描かれた灰緑色の壁や床石は教会内陣の石材と一致している。絵画空間は聖堂の内陣空間と一続きとなり、観者はあたかもブレデッラに描かれたルターの説教の場面に描かれた会衆の一人になったようである。



図15 ルーカス・クラナハ(息子)、〈会衆に説教するルター〉、《ヴィッテンベルクの祭壇画》、1546年、ヴィッテンベルク

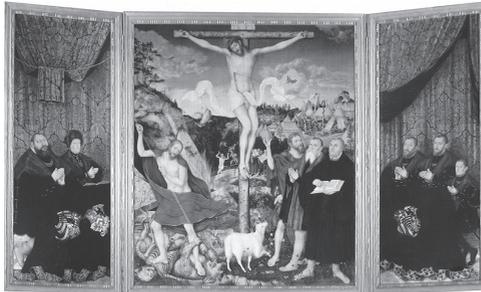


図16 ルーカス・クラナハ(息子)、《ヴァイマルの祭壇画》、ヴァイマル、聖ペテロとパウロ教会

《ヴィッテンベルクの祭壇画》では実際にこの聖堂で活動したルターやブーゲンハーゲン、そしてメランヒトンが画中に描かれているが、ついに一五五五年の《ヴァイマルの祭壇画》(図16)において、ルターとクラナハは聖人たちと対等の立場で祭壇画のメインパネルに登場した。ヨハン・フリードリヒ寛大公の墓碑銘<sup>エヒタフ</sup>でもあるこの祭壇画は、クラナハの息子が同時に父親の功績を讃えるために制作した三連画である。<sup>38</sup> ここでクラナハとルターは、律法と福音の世界の仲介者である洗礼者ヨ

ハネと並んで配され、彼らはその聖人と同様に福音の教えを仲介する者として表現されている。ルターは自身で訳したドイツ語訳聖書を指さし、クラナハ(父)はルターの信仰義人論に従って、十字架にかかるイエスを敬虔に拜む姿で描かれている。

中央パネルを見ると、宗教改革の中心的な主題であった「律法と福音」の図像が別のパースペクティブで描かれている。つまり、それまでの板絵では旧約と新約の世界は、図式的に左右に分けられていたが、ヴァイマルの三連画においては、人間が救済を求めて、救いなく裸で逃げ惑う旧約の世界は今や遠くの風景にある離れた出来事となり、キリストの磔刑図と勝利のキリストが、画面の最前列に大きく配されている。そして洗礼者ヨハネの隣に立つ二人の人物のうち、キリストの脇腹から出る救済の血が、放射線を描いて落ちているのは、何とクラナハの頭上(図17)である。ヴァイマルの祭壇画が我々に披瀝しているのは、宗教改革とはまさに「言葉と図像[Wort und Bild]」が一体となって展開したということであり、その立役者がルターとクラナハ、そして彼等を支えたヴェッティン家のエルネステイの人々であったことである。ルターを保護したフリードリヒ賢明侯の甥、ヨハン・フリードリヒ寛大公の墓碑銘でもあるこの祭壇画は、

クラナハの息子によって描かれた。フリードリヒ賢明侯の次世代の選定侯とクラナハの息子たちにとつては、ルターの教えは既に血となり肉となっていたのである。

ここまでルターと親交が深かったクラナハとその工房がルター派のために生み出した作品を中心に見て来た。これらの板絵や祭壇画が結果的に後世に「プロテスタント」の美術と呼ばれるようになったが、その形式と様式という側面から見ると新たな意味の付け替えを行いつつも、旧来のものを多く踏襲していることが分かる。ここからは更に、プロテスタントに見られるもう一つの造形の側面を見てゆきたい。それは聖書の「文字」を重視した造形である。



図17 ルーカス・クラナハ(息子)、《ヴァイマルの祭壇画》、(部分)

## 文字の神格化？

クラナハはザクセン選定侯の意向を踏まえながら板絵や祭壇画において新しいルター派の絵画を生み出す一方で、一五一九年にもう一つの改革派の美術の動向にも寄与していた。それが《カールシュタット・フォン・ボーデンシュタインのピラ》(図18)<sup>39</sup>である。これはクラナハが初めて改革派のために手がけた大型のポスターであるが、その造形のプリンシプルは明らかに文字が図像よりも優位に立つものであった<sup>40</sup>。このように図像の中に吹き出しを作ってそこに文字を記し、挿絵の中に押し込んでゆく方法は、活版印刷術が開発される前の書物、すなわち文字と絵が同時に一枚の版木に彫られて印刷される版木本(ブロックブーフ)に見られる古い形式の応用である。しかし、ここには既にプロテスタントの美術にしばしば見られる、「文字と絵」の新たな関係性、すなわち絵解きをする文字のメッセージに重点が置かれた絵画が誕生しているのである。この造形原理の奇妙なヴァリエーションは一五三八年頃にハインリヒ・フルマウラーが制作したゴータ市美術館所蔵の《ハインリヒ・フルマウラーの祭壇画》(図19)において見る事ができる。「豪華絵本」とも呼ばれるように、この多翼式祭壇画の百枚を超えるパネルには、聖書の物語の場面の頭上に聖書からの引用が能書家たちによって画面の半分近くを占めるスペースに書き込まれているのである。<sup>41</sup>

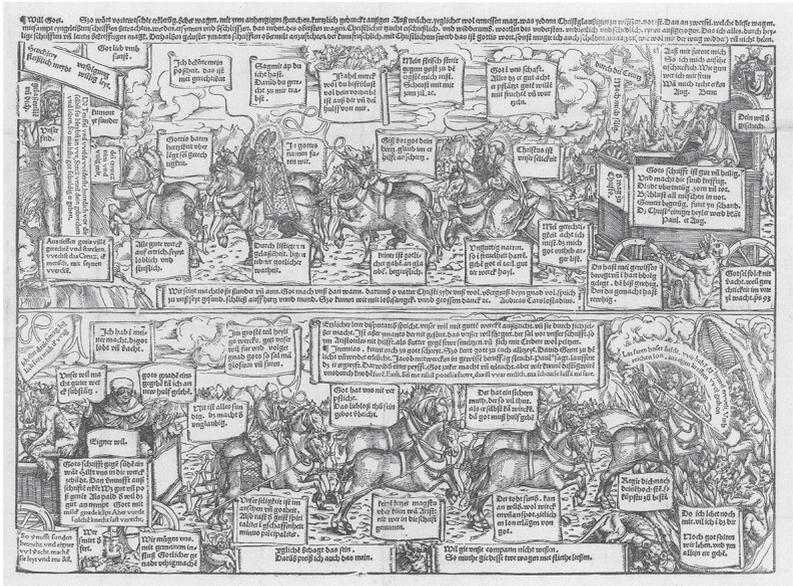


図18 ルーカス・クラナハ(父)、《カールシュタット・フォン・ボーデンシュタインのピラ》、木版画、1519年



図19 ハインリヒ・フルマウラー、《ゴータの多翼式祭壇画》、板絵、1538年、ゴータ市美術館所蔵

図像選択ならびに聖書からの言葉の引用に関して、ルターの意味が直接反映された祭壇画が一五三七年に中部フランケン地方の帝国都市ディンケルスビュールで制作された。<sup>42</sup> 一五三四年に新教になったディンケルスビュールの《文字の祭壇》(図20)には、現在三つのパネルに分かれた祭壇の左右のパネルに旧約聖書の「十戒」から、そして中央パネルには最後の晩餐のイエスの言葉が彫られている。<sup>43</sup> 現在トリプティックとして祭



図20 マイスター・ヴォルフ、《ディンケルスビュールの祭壇》、1537年、ディンケルスビュール、精霊教会

文字「Fraktur」で、表面は金色に塗装されており、<sup>45</sup>ここに絵と聖書の文字が同等の重みで存在する、新たな祭壇形式が誕生しているからである。ルーター派が北欧諸国に広まると、デンマークやスウェーデンにおいては更に徹底して聖書の文言のみで作られた「文字の祭壇

壇の上に飾られているこの祭壇衝立ては、元は上部の中央パネルに《最後の晩餐》が描かれた祭壇画のプレデッラの部分が、三連画形式で残ったものである。<sup>44</sup>長らくプロテスタント美術における典型的な「文字の祭壇 Schriftaltar」と解釈されてきた同作品が、元は祭壇衝立ての中央パネルに《最後の晩餐》の板絵を配し、更に聖書からの引用をプレデッラに記すようにルーター自身が指示していたという点は重要であろう。プレデッラに彫られた文字の書体は当時ドイツで広く使用された「ドイツ

壇画 Schriftaltar」が制作されるようになった。<sup>46</sup>例えば一五八六年にデンマークで制作された《ビュルクの祭壇》(コペンハーゲン、国立博物館)(図21)においては、本来絵画が描かれる場所に様々な素材からなる十九枚のプレートに、それぞれルーターが抜粋した聖書の文言が彫られた上で額縁をつけて並べられている。ペーター・トレルンドがデンマークの王フリードリヒに二世にプレゼントしたこの風変わりな祭壇のプレートは、それぞれ書体とプレートの素材に変化がつけられており、相当近くに寄らない限り、祭壇全体に何が書かれているのかは見えない。<sup>47</sup>

このようにプロテスタントの文化では、言葉が書かれた聖書の文字それ自体が物質的な存在感を放った。聖書の核となると思われる箇所は場所を問わずに書き込まれて裝飾に用



図21 ペーター・トレルンド、《ビュルクの祭壇》、1586年、コペンハーゲン、国立博物館所蔵

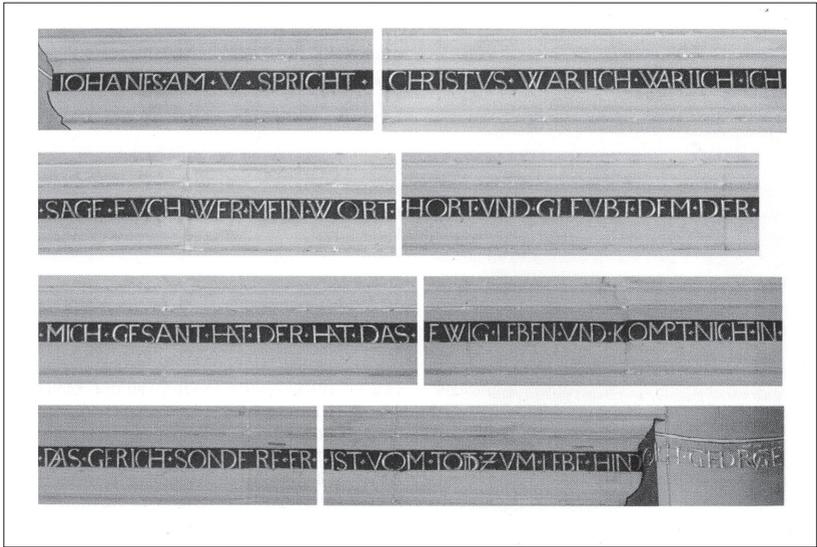


図22 ハッレ、聖母教会の二階座席欄干手すりの文字、1550-1554年

いられた。ルターはこうした聖書からの抜粋を長いリストにして、これらの言葉を「Symbola」とした。信者たちはその言葉を本、壁または扉に掲げ、石に彫ったり、青銅に鑄造させたり、ガラスに彫りつけたりした。こうして多くのプロテスタントの家庭の天井や壁、家具やクッション、ハンカチや壁の掛け物に、聖書の文言が付されたのである。聖書の言葉を記した文字自体をシンボルとして崇める傾向は更に祭壇という枠を外れて建築空間にまで進出し、ハッレの市場にある聖母教会のように、二階席の手すりの周囲にまたがって文言が書き付けられていった(図22)。<sup>48</sup> 人々は聖書やルターが執筆した教理問答集、そしてルターが選び出した聖書からの一句をこうして胸に刻んだのであった。

#### デューラーとルター

文字そのものに物質的な象徴性を与える原理は、アルブレヒト・デューラーが一五二五年に出版した『測定法教則』の木版挿絵(図23)<sup>49</sup>にもはっきりと表れている。同書の遠近法の解説の挿絵には、「DAS W| GOTES | BLEIBT | EWIGLICH | DIS WORT | IST CHRISTVS | ALLER CHRIST | — GLAVBGEN — HEIL」(「神の言葉はまがくこえに変わることはない。すべてのキリスト教徒の救いはそれにあり。」)(イザヤ書40:8)という文言が刻まれた記念柱が作図されている。<sup>50</sup> こ

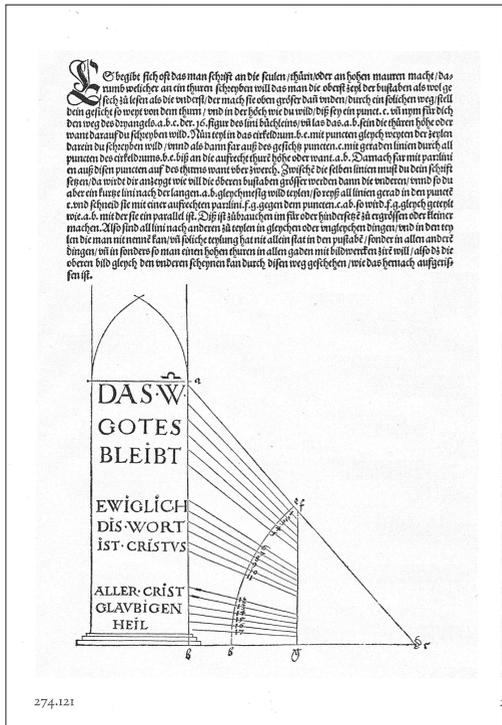


図23 アルブレヒト・デューラー、〈城壁の文字〉、『測定法教則』挿絵、木版画、1525年

これはデューラーが遠近法の法則に基づき固定された一点から距離をもつて文字を眺めた時、固定された視線よりも高い位置にある文字を見上げる場合は角度が増すほど文字を大きく作図すべきであることを図解したものである。記念柱には日常的に使用された「ドイツ文字『Fraktur』」に代わって「ローマ字体『Antiqua』」が用いられて記念碑としての性格が強調されている。しかし、聖書のこの言葉を選んだということは、まさしくデューラーが一五二四／二五年の時点で、ルターの教えに賛同し

ていたことの証左となる。ザクセン選定侯フリードリヒ寛大公とフィリップ・ヘッセン伯は、同じ聖書の引用箇所のレストラン「Verbum Domini Manet in Aeternum」を、それぞれの文字の頭文字を「VDMIAE」としてコード化し、新教諸侯たちが立ち上げたシユマルカルデン同盟の旗に付した。<sup>51</sup>一五二九年にはフィリップ・ヘッセン伯の一派が、アウクスブルクの皇帝会議にこのコードを衣装の袖につけて登場したと言われている。同時期には城の城門や、市民の家の扉、窓枠や鈴のついたコートにもこの聖書の文言は縫い付けられた。<sup>52</sup>一

五三二年には最初のルターの完全版聖書の扉絵にも用いられ、最も古いプロテスタントの教会の一つである、アンナベルクの聖アンナ教会(一五四〇年)ならびにエアフルトのプレーディガー教会(一五四一年)の聖餐式の聖杯のシヤフトにも用いられたのである。<sup>53</sup>

### デューラーの《四人の使徒》一五二六年

デューラーは晩年の一五二六年、現在ミュンヘンのアルテ・ピナコテークにある一対のミニュメンタルな油彩画《四人の使徒》(図24)<sup>54</sup>を制作し、自身の芸術的遺産としてニュルンベルクの市参事会に寄贈した。ここでデューラーは等身大を超える聖パウ

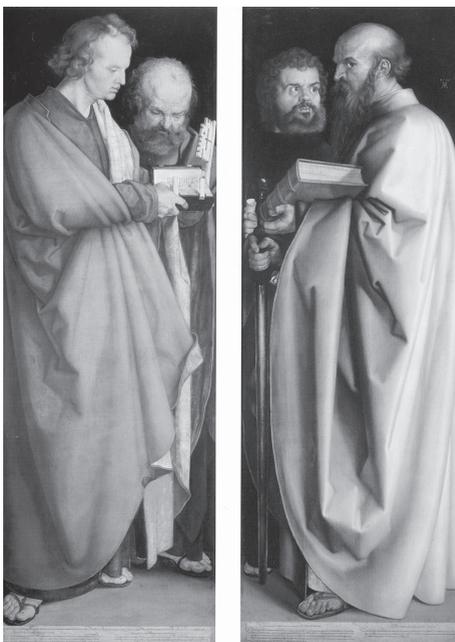


図24 アルブレヒト・デューラー、《四人の使徒》、油彩画、1526年、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク所蔵

ロと聖マルコ(右)および聖ヨハネと聖ペテロ(左)を描いている。使徒たちは黒い背景の前で円陣を組むように身体を密着させて立っている。

一五二五年三月にニュルンベルク市参事会は公的にローマ教会と訣別に至った。デューラーはルターを個人的に識ることはなかったが、ルターの思想に強く共鳴していたことは、彼が一五二一年に記した『ネーデルラント旅日記』の中でルターの著作を度々購入したこと、また同年の五月十七日付けの日記の中で、ルターが拉致されたという知らせを聞いて長文の「ルター

哀悼文」を記していることからも明らかである。<sup>55</sup>

一五二二年にはルターの膝元のヴィッテンベルクでイコノクラスムが起こり、一五二四年にはデューラーの弟子三人が、ルターによって異端とされた再洗礼派として、ニュルンベルク市から追放されるという事件も起こった。<sup>56</sup> デューラーはこうして緊迫した状況の中、絵画を通して改めてルターの改革の本来の意味を立て直そうとしているが、ここに描かれた「使徒の派遣」<sup>57</sup>は、大勢の使徒たちが賑やかに描かれたクラナハ工房の《使徒の派遣》(ストックホルム、国立博物館)(図14)とはかなり趣きを異にしている。

この四人の使徒たちはどのような意図で選ばれているのだろうか。画面右端に立つパウロが視線を観者に向けていることから、この四人の中心的な役割を果たしていることが明白である。周知の通り、宗教改革におけるルターの信仰義人論は、パウロの影響を抜きにしては考えられない。ルターはクラナハとその工房で制作された「律法と福音」の図像で図解しているように、パウロの「信仰による義」を、人間は罪人であるにもかかわらず、信仰によって神に義と認められるという意味に理解した。結果としてプロテスタント教会とプロテスタントイズムを生んだルターのこの教説は、単純化されてはいるが、一種のパウロ主義であった。<sup>58</sup> このパウロは、デューラーの油彩画では精神的支柱として、彫刻のように深

く髪が刻まれた重々しいドレバリーで描かれる。対して左側のパネルに描かれたペテロは、ここではパウロの相手役ではなく、むしろその役割をヨハネに譲り渡している。ヨハネはルターが最もひいきにした福音書記者であった。彼等は混沌とした時代に四重の警告を行うために団結した聖なる四人の男性グループだが、デューラーは彼の同胞及び後世の人々に向けて墓碑銘のような形で、更に長文の銘を画面の下にニユルンベルクの能書家ノイデルファーに書かせた。テキストは一五二二年の『九月聖書』に記されたルターの前書きと、ペテロ、ヨハネ、パウロ、マルコの順に引用された福音書の言葉である。<sup>59</sup>

では本来同じ空間にいるはずの四人の人物がなぜ二人づつ別々に二枚のパネルに描かれたのか、<sup>60</sup> 形式的な側面を見ることにしよう。《四人の使徒》は従来指摘されている通りその起源をヴェネツィアの・タイプの「聖会話(サクラ・コンヴェルザツィオオーネ)」に持つ。<sup>61</sup> デューラーは明らかにここで若かりし時代にヴェネツィアで見たジョヴァンニ・ペリーニの一四八八年の三連祭壇画(サンタ・マリア・デイ・フラウリー聖堂)を想起している。パノフスキーが指摘するように、デューラーの一五一一年の素描《聖母子と諸聖人》(ウィーン、アルベルティーナ美術館)の構図において、諸聖人に囲まれた玉座の聖母子が描かれているように、デューラーの《四人の使徒》にも、本来画面中央に「奏楽の天使を伴う玉座の聖母子」が描かれてもおかしくはない。

だがデューラーが最終的に構図を定めた時、奏楽の天使を伴う「玉座の聖母」は姿を消した。ではなぜデューラーは、円陣を組む四人の使徒を一つの画面に描かなかったのだろうか。それはまさにこの《四人の使徒》の画像メッセージにある。ルターに傾倒していたデューラーは、敢えてここで四人の使徒を二人一組にして二対の祭壇画翼画のような形式を取ることで、意図的に中央パネルの不在を示したのではないか。この四人は自分で聖書を読み、理解し、神を信じると信者を突き放す使徒たちである。彼等はもはや神との間をとりなしてくれる聖母子の脇侍ではない。これは見る者に敢えて描かれなかったものを意識させることで、「古い絵画」の形式を自ら克服しようとする画家自身の告白の絵画でもある。デューラーの最後の油彩画の大作は、芸術と宗教改革の狭間にあって生まれた、慣習的な絵画から完全に離脱した、独創的な「警告の絵画」なのである。デューラーは既に一五二〇年代半ばに独自の解釈でルターの教えに近づこうとしている。しかし、デューラーは聖書の引用を画面に挿入したとは言え、画面上で絵画を言葉の挿絵として服従させることは決してなかった。

### まとめ

これまでの考察から明らかかなように、ルターが一五一七年に「九十五ヶ条の提題」を出して一五四三年頃に死去するまでの

状況を見ると、これが「プロテスタント」の美術だと定義することは困難である。だがルターの絵画批判が絵画に対してカトリック側がそれまで付与して来た価値を揺るがし、人々がそれに対して疑念をもって向かい合う状況を導いたことは明らかである。これは中世に広く流布していた「祈念像」という、信者が聖画像と共に祈り、画中のイエスの苦しみと一体化するとう関係性を、根本から問い直すプロセスであった。宗教改革期にルターが聖画像のあり方について提示した問題は、広範囲にわたる当時の社会のパラダイムシフトの中で、聖画像というジャンルにおいても改革の波が押し寄せて来た結果であった。この宗教改革時代の複雑で多面的な動向こそが、「プロテスタントの美術」の特質を形成しているのである。

## 註

- 1 松浦純「個・関係性・人格性——ルターの問題とわれわれの上」『福音と世界』、新教出版社、二〇一八年八月号、三十八頁。
- 2 松浦、二〇一八年、三十八頁。
- 3 Ausst. Kat. *Der Meister von Meßkirch. Katholische Pracht in der Reformationszeit*, Stuttgart, 2017, S. 323, Kat. Nr. 175.
- 4 この偶像破壊者たちを諷める英雄的なルターの姿は、一八五一年にグスターヴ・ケーニヒの「ドイツの宗教改革者

ルターの生涯」の画像サイクルにおいてトンスラのアウグステイヌス会修道士の姿で描かれた (Ausst. Kat. *Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts, Kunstsammlungen der Veste Coburg*, Coburg, 1980, S. 201, Kat. Nr. 62, 26, 1)。

- 5 ルターは次のように述べた。»Darumb muß ichs zugehen: die bilder seindt weder sonst noch so, sie seindt weder gut noch boeße, man mag sie han oder nit haben.«, Martin Luther: *D. Martin Luthers Werke*. 120 Bde., Weimar 1883-2009, 10 III, S. 35, 7-9.
- 6 クラナハはザクセン選定侯の宮廷画家として多くの板絵や版画の注文を受け、大きな工房体制を敷いていた。他にも多くの不動産を所有し、一五二〇年にはヴァイッテンベルク市の薬局の独占販売権を得た。一五三七年からはヴァイッテンベルクの市長も務め、ヴァイッテンベルクで二番目に富裕な市民であった。

- 7 クラナハの『九月聖書』の黙示録挿絵については、青山愛香「ドイツ・宗教改革の黙示録挿絵——アルブレヒト・デュラーからマティアス・ゲルリングまで」『黙示録の美術』(ヨーロッパ中世美術論集2)、竹林舎、二〇一六年、三七六—三九八頁を参照のこと。
- 8 Ausst. Kat. *Cranach, Luther und die Bildnisse -Thüringer Themenjahr. »Bild und Botschaft«*, Regensburg, 2015, S. 9.
- 9 Ausst. Kat. Regensburg, 2015, S. 54, Kat. Nr. 1.
- 10 Ausst. Kat. Regensburg, 2015, S. 60, Kat. Nr. 4」の《アウグステイヌス修道会士としてのルター》の肖像は、後に一枚

刷りの肖像版画としてだけでなくルター著作の扉絵の著者像として繰り返しヴァリエーションをつけて用いられた。

- 11 Ausst. Kat. Regensburg, 2015, S. 65, Kat. Nr. 7.
- 12 Ausst. Kat. Regensburg, 2015, S. 70, Kat. Nr. 11.
- 13 Ausst. Kat. Regensburg, 2015, S. 78, Kat. Nr. 15.
- 14 Ausst. Kat. Regensburg, 2015, S. 90, Kat. Nr. 22.
- 15 Ausst. Kat. Regensburg, 2015, S. 98-99, Kat. Nr. 28-33.
- 16 D. Görtes, *Der Mönch und der Maler-Luther und Cranach als Vermittler eines neuen Glaubens*, in: Ausst. Kat. *Lucas Cranach d. Ä. Meister Marke Moderne*, Düsseldorf, 2017, S. 45-47.
- 17 画像の源泉については次の文献を参照のこと。D. Koepplin, *Zu Holbeins paulinischem Glaubensbild von Gesetz und Gnade*, in: Ausst. Kat. *Hans Holbein der J. Die Jahre in Basel 1515-1532*, Basel, Kunstmuseum, München, 2006, S. 79-95; J. Ertchen, »Gesetz und Gnade. Versuch einer Bilanz«, in: *Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbsterständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation*, hg. von Dirk Syndram, Yvonne Würth, Doreen Zerbe, Schloss Hartenfels, Torgau, Dresden, 2015, Aufsatzband, S. 97-113.
- 18 Ausst. Kat. Düsseldorf, 2017, Nr. 110. プラハ国立博物館所蔵 72×88, 5cm. プラハタイプは後にハンス・ホールバイン(息子)やエルハルト・アルトドルファーの板絵にも用いられた。ホールバインの同主題の板絵については: S. Foister *Holbein & England*, Yale University Press, 2004, S. 154-158を参照のこと。フォイスターは、ホールバインの

板絵は一五三二—一五四三年の間にクラナハのプラハタイプに基づき、イギリスで制作されたとする。

- 19 Anne-Marie Bonnet, D. Görtes, *Lucas Cranach d. Ä. Maler der Deutschen Renaissance*, München, 2015, Nr. 18. ゴータ、フリーデムシュタイン城所蔵 82, 2×118cm.
- 20 画面を左右に分ける中央の一本の木の下に「裸の人」が座り込むプラハタイプは、図像的には「岐路に立つ「ラクレス」に近いとされる。画面が左右に分けられた律法と福音の世界にそれぞれ「裸の人」が登場するゴータタイプの方が、ルターの信仰儀人論を視覚的により的確に伝えているために、「ゴータタイプの方が広く流布した。
- 21 Görtes, 2017, S. 48.
- 22 Görtes, 2017, S. 48.
- 23 パノフスキの「祈念像 Andachtsbild」という概念と具体的な作例については、田邊幹之助編「祈念像の美術」(ヨーロッパ中世美術論集3)「竹林舎」二〇一八年を参照のこと。
- 24 D. de Vos, *Hans Memling, The complete works*, London, 1994, S. 320-329, Nr. 90.
- 25 De Vos, 1994, S. 173-179, Nr. 38.
- 26 ウィーン時代のクラナハの風景表現については、「青山愛香『「ナウ派の〈植物表現〉』明治学院大学言語文化研究所『言語文化』第三十号、二〇一三年、五四—五五頁を参照のこと。
- 27 この図像は版画を通じて流布しており、一五二八年にはルターの著作『新約聖書解釈 *Auslegung der Evangelien*』のタイトルページとして、クラナハ工房の木版画がヴィッテンベルクで印刷されている(RSB: I. 8.22) (ツヴィツカウ、ラーツシュール図書館)。

- 28 シュネーベルクの祭壇画についての詳細は次の論文を参照  
 ①J. A. Tacke, "Ich bet euch vil zuschreiben, hab aber vil  
 zuschaffen" *Cranach der Ältere als 'Parallel Entrepreneur',  
 Auftragslage und Marktstrategien im Kontext des  
 Schneberger Altars von 1539*, in: Hg. T. Pöpper, S. Wegmann,  
*Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der  
 Schneberger St. Wolfgangskirche*, Regensburg, 2011, S.  
 71-84.
- 29 ダニエル・ゲレス、「絵画形式の存続——ザクセン選定侯の  
 絵画戦略における《シュネーベルク祭壇画》(一五三九年)の  
 役割」(獨協大学国際共同研究助成による「ドイツ・ルネサ  
 ス芸術の研究」第二回ワークシヨップ(於:獨協大学、二〇  
 一八年、十一月二十四日)講演。
- 30 Ausst. Kat. Stuttgart, 2017, S. 333, Nr. 182.
- 31 Ausst. Kat. Stuttgart, 2017, S. 332, Nr. 183.
- 32 Ausst. Kat. Düsseldorf, 2017, S. 209, Nr. 115.
- 33 ルターとメランヒトンを向き合わせに對で描いた《友人の  
 肖像》(アイゼナハ、ヴァルトブルク財団)もクラナハ工房で  
 多敷制作された。
- 34 アルブレヒト・フォン・ブランデンブルクは、神聖ローマ  
 帝国トップの聖職者として皇帝の選挙権を持つ選帝侯でもあり、  
 ヴイッテンベルクが属していたマクデブルク大司教区の大司  
 教も兼ねていた。
- 35 フリードリヒ賢明侯は最晩年までカトリック教徒であり、  
 膨大な聖遺物のコレクターでもあった。
- 36 詳しくはTacke, 2011, S. 73-75を参照のこと。
- 37 《ヴィッテンベルクの祭壇画》についてはJ. L. Koerner,

*The Reformation of the Image*, London, 2004 (独訳: *Die  
 Reformation des Bildes*, München, 2017)が詳しい。

- 38 D. Görres, *Cranach, Luther und die Ernestiner. Der  
 Epitaphaltar der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar*,  
 in: Bomski/Seemann/Valk (Hg.), *Bild und Bekenntnis.  
 Die Cranach-Werkstatt in Weimar*, Göttingen, 2015, S. 37-  
 53. この祭壇画はヨハン・フリードリヒ寛大公とその妻シビル・  
 フォン・クレーヴェの死後、三人の息子によって一五五四年  
 に寄贈された。一五四七年にエルネステイ家率いる諸侯たち  
 はミュールベルクの戦いにおいて皇帝側に敗北して領地の多  
 くを失った。しかし同祭壇画ではカール五世に歯向うように  
 新教側に帰依しているザクセン選定侯家の存在を誇示している。
- 39 このポスターは現在はいくつか現存していない。詳しくは  
 † H. Zschelietzsky, *Vorgeficht des reformatorischen  
 Bildkampfes. Zu Cranachs Holzschnitt >Himmelnungen  
 und Höllennungen des Andreas Bodenstein von Karstadt<  
 von 1519*, in: P. H. Feist, E. Ullmann, G. Brendler (Hg.)  
 : *Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft*, Wittenberg,  
 1973; E. Mühaupt, *Karlstadt >Fuhrwagen<*. *Eine  
 Frühreformatorische >Bildzeitung< von 1519*, in: Luther.  
 Zeitschrift der Luther-Gesellschaft 50, Heft 1, 1979, S. 60-  
 76; U. Bübenheimer, *Andreas Rudolff Bodenstein von  
 Karstadt.. Sein Leben, seine Herkunft und seine innere  
 Entwicklung*, in: Wolfgang Merklein (Hg.): *Andreas  
 Bodenstein von Karstadt 1580-1641*, Karstadt 1980, S.  
 5-58を参照のこと。
- 40 ヴイッテンベルクでイコノクラスムを推奨したカールシュ

- タットは、ビラの全面を覆っている吹き出しのスペースが小さく、多くの言葉が省略されて読み辛いビラを解説する目的で、一五一九年四月十八日に改めてドイツ語でポスター解説のパンフレットを作成した。
- 41 Ausst. Kat. Stuttgart, 2017, Kat. Nr. 186, S. 338-347. 詳しうは T. Trümper, *Der Gotthard Tafelaltar: Ein monumentales Bilderbuch der Reformation*, 2017 を参照のこと。
- 42 Koerner, 2017, S. 341. 詳しくは註25を参照のこと。
- 43 現在は失われている中央パネルの《最後の晩餐》の祭壇画の下のプレテッラの中央パネルに「コリントの手紙」11, 23-25 から聖書の一節が彫られた。
- 44 ケルナー (Koerner, 2017, S. 344) は、ベルテインツが同祭壇画を「絵のなり祭壇」(H. Belling, *Bild und Kult*, München, 1990, S. 520) と評するが、本来は中央パネルに「最後の晩餐」が描かれた祭壇形式であり、現存するパネルはプレテッラであることがカウフマンの二〇一二年の調査 (T. Kaufmann, *Der "Schriftaltar" in der Spitalkirche zu Dinkelsbühl – ein Zeugnis lutherischer Konfessionskultur*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte*, vol. 103, 2012, S. 103-117) によって裏付けられたと指摘している。
- 45 ルター自身も *Antiqua* の書体はローマ・カトリックを想起させるので、自分の聖書はドイツ文字 (*Fraktur*) で印刷させた。
- 46 画家たちは祭壇画の絵の発注がなくなったが、絵の代わりに祭壇に文字を彫りつけるという仕事を新たに得た。ティンケルスビュールの祭壇を制作したマイスター・ヴォルフは本来絵描きであった。
- 47 文字の書体はローマン字体、細密書体 (*Mikrographie*)、筆
- 記体を交えて書かれている。十九のプレートの素材は凍石、銅、木や金と様々である。ケルナーはこれを文字が羊皮紙から木版本のように木に文字を彫ったものから活版印刷の技術により金属による活字に移行した歴史的な諸段階を示しているとする (Koerner, 2017, S. 349-150)。
- 48 最も早い作例はハッレルの聖母教会であり、一五五〇—一五五四年になって新教の都市になった直後に石造りの教会の二階席にヨハネの福音書から取られた一節が書かれた (J. Harasimowicz, *Wort- Bild- Wort. Die Rhetorik der Lutherschen Kirchenkunst Norddeutschlands im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Reframing the Danish Renaissance. Proceedings of the International Conference in Copenhagen, 2006*, Copenhagen, 2011, S. 106 を参照のこと)。
- 49 *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk. Buchillustration*, Bd. II, München, Berlin, London, New York, 2004, S. 232, Kat. Nr. 274, 121.
- 50 下村耕史訳編「アルブレヒト・デューラー「測定法教則」注解」、中央公論美術出版、二〇〇八年、一六—一七頁、図一七を参照のこと。「円柱、塔、あるいは高い壁に文字を書くことがしばしば起る。塔壁に書かうと思えば、最上部の文字が最下部の文字同様よく見えるように、前者を後者より大きく書く必要がある…」(一六頁)とある。
- 51 Harasimowicz, 2011, S. 105.
- 52 Harasimowicz, 2011, S. 105.
- 53 Harasimowicz, 2011, S. 105.
- 54 G. Kopp-Schmidt, A.M. Bonnet, *Die Malerei der Deutschen Renaissance*, München, 2014, S. 120, Kat. Nr. 23.

- 55 アルブレヒト・デューラー『ネーデルラント旅日記』、前川誠郎訳、岩波文庫、二〇〇七年、一五三―一六〇頁。デューラーはその中で、「マルティン・ルッター博士の書物を読むものは誰しも、彼の教えが如何に明快に聖なる福音を伝えているかを理解することならん。」(一五七頁)と記した。デューラーはルターをその著書を通じてのみ識っていた。デューラーはルターの著書を十六篇所蔵していたと伝えられる(前川誠郎「アルブレヒト・デューラー 人と作品」、講談社、一九九〇年、一七〇頁)。
- 56 前川誠郎、一九九〇年、一七五頁を参照のこと。追放された弟子ゼーバルトおよびバルテル・ベーム兄弟とゲオルグ・ペントは、いずれも一五〇〇年頃の生まれであった。
- 57 前川、一九九〇年、一七九頁。前川は三浦アンナ博士と共にその根拠を「マルコ伝」(第六章七―九節)に拠る(使徒の派遣)に見ている。
- 58 小河陽「パウロとペテロ」、講談社、二〇〇五年、二四二頁。
- 59 邦訳は前川、一九九〇年、一八〇―一八一頁を参照のこと。
- 60 「マルコ伝」第六章七節では、「(イエスは)また十二弟子を召し、二人づつ遣しはじめ…」とある。
- 61 前川、一九九〇年、一七八頁。

## 図版出典

Ausst. Kat. *Der Meister von Meßkirch. Katholische Pracht in der Reformationszeit*, Stuttgart : 図1' 12' 13' 19

Ausst. Kat. *Cranach, Luther und die Bildnisse – Thüringer Themenjahr »Bild und Botschaft«*, Regensburg, 2015 : 図2' 3' 4

Ausst. Kat. *Lucas Cranach d. Ä. Meister Marke Moderne*, Düsseldorf, 1517 : 図5' 14' 18

Ausst. Kat. *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitt des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*, Nürnberg, 2005 : 図9

D. de Vos, *Hans Memling, The complete works*, London, 1994 : 図17

T. Pöpperl/ S. Wegmann (Hg.), *Das Bild des neuen Glaubens, Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche*, Regensburg, 2011 : 図30' 6' 10' 11

J. L. Koerner, *The Reformation of the Image*, London, 2004 : 図15

A. M. Bonney/ D. Göres, *Lucas Cranach d. Ä. Maler der Deutschen Renaissance*, München, 2015 : 図16' 17

筆写撮影 : 図20' 21

*Reframing the Danish Renaissance*. Proceedings of the International Conference in Copenhagen, 2006, Copenhagen, 2011 : 図23

*Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Buchillustration*, Bd. II, München, Berlin, London, New York, 2004 : 図23

G. Kopp-Schmidt, A. M. Bonney, *Die Malerei der Deutschen Renaissance*, München, 2014 : 図24